

**Filiaciones y desvíos**  
**Lecturas y reescrituras en la**  
**literatura latinoamericana**

**Andrea Cobas Carral**  
**(coordinadora)**

**NJ**  
**Editor**



**ANDREA COBAS CARRAL**

**COORDINADORA**

**FILIACIONES Y DESVÍOS**  
LECTURAS Y REESCRITURAS  
EN LA LITERATURA  
LATINOAMERICANA

NJ  
EDITOR

Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana / Andrea Cobas Carral... [et al.]; compilación de Andrea Cobas Carral.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2021.

Libro digital, PDF - (Asomante / 11)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47861-7-3

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Latinoamericana. I. Cobas Carral, Andrea, comp.

CDD 860.998

### **Comité de evaluación**

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada, Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico, Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Este volumen se publica con el apoyo de la  
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Coordinación editorial: Pablo Martínez Gramuglia  
Edición: María Fernanda Pampín  
Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor  
25 de mayo 221, 3° piso  
1002 – Buenos Aires – República Argentina  
Tel: (54-11) 5287-2630  
e-mail: [ilh@filo.uba.ar](mailto:ilh@filo.uba.ar)  
Impreso en Argentina, 2019

# INTRODUCCIÓN

## FILIACIONES Y DESVÍOS: LECTURAS Y REESCRITURAS EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Andrea Cobas Carral

To write is to practice, with particular  
intensity and attentiveness, the art of reading.

Susan Sontag (2002: 263).

Si, como aprendimos con Borges, toda escritura es tributaria de una lectura, esa dialéctica se vuelve explícita en aquellos textos que tematizan la relectura y la reescritura como operaciones de construcción de sentido que ponen en primer plano la lógica relacional que los sustenta. Discursividades que buscan intervenir en un sistema literario para trazar filiaciones, perturbar genealogías y proponer desvíos y, que al hacerlo, enuncian desde contextos situados de significación en los que inscriben y modulan la historia literaria que los precede. Textualidades que traman discusiones estéticas y políticas que interrogan lo que debe ser dicho, pero también, cómo y para qué decirlo. Si la tradición institucionalizada en lo canónico contribuye a delinear la identidad nacional y latinoamericana, su relectura tiene un valor cuestionador que cobra espesor en la letra con la que se reconfiguran subjetividades, discursos oficiales y poéticas. Estas son escrituras siempre polifónicas, muchas veces explícitamente polémicas, que amplían los márgenes del canon rastreando escritos olvidados, figuras desechadas, imaginarios invisibilizados. Textos producidos por escritoras y escritores que encuentran en la traducción una herramienta eficaz para agrandar los límites prescriptivos de la tradición, que bucean en los archivos para reescribir la historia o exhumar textualidades, que releen para editar saberes hegemónicos o que fundan comunidades que legitimen las propias prácticas de cara a una configuración futura del campo capaz de alojar esos otros modos de decir que ellos encarnan. Estos recursos no pueden adscribirse solamente a la producción de una época, de un movimiento, de algún género o de un territorio nacional sino que

aparecen como procedimientos transversales entretejidos en el corpus de la literatura latinoamericana.

Justamente, los artículos críticos reunidos en este volumen – que abordan un conjunto amplio de textos latinoamericanos– se focalizan en el estudio de esas dinámicas de relectura y de reescritura en tanto procedimientos privilegiados de legitimación cultural y de posicionamiento en la esfera literaria. Los escritores como críticos, los críticos como lectores, los lectores y escritores como personajes componen en los textos una urdimbre que permite indagar diversas relaciones de intertextualidad y transgenericidad. La construcción de linajes donde ubicar la propia escritura, el desplazamiento respecto de tradiciones percibidas como obsoletas y la producción de textualidades atravesadas por marcas de afiliación, de reapropiación o de ruptura son recuperadas en las lecturas críticas como algunas de las estrategias elegidas para la autofiguración autoral, para la producción de escrituras capaces de reordenar un canon, de proponer otros sentidos y de armar nuevas redes estéticas y políticas. Estas preocupaciones aparecen con múltiples inflexiones en los artículos del libro que se ordenan teniendo en cuenta el énfasis en el estudio de alguna de ellas aunque la lectura de los textos críticos permite establecer relaciones entre ellos que van mucho más allá del recorrido que proponemos haciendo visible, así, la complejidad de un corpus de análisis atravesado por procesos propios de un área sociocultural vasta y dinámica.

Los artículos reunidos en el primer apartado se ocupan del estudio de un conjunto de operaciones de relectura y de reescritura tendientes a rediseñar la tradición vigente en los contextos de producción de los textos analizados. En especial, indagan los modos de construcción de la figura autoral al tiempo que se detienen en pensar el armado de redes en las que convergen esas nuevas propuestas estéticas y políticas que entrañan maneras diversas de pensar la literatura como alternativas a los discursos oficiales que traman la nacionalidad en sus formulaciones específicas. En este sentido, el artículo de Mariana Rosetti estudia los procedimientos desplegados en textos del novohispano Servando Teresa de Mier destinados a construir una figura de letrado criollo como “el desengañador” respecto de las versiones sobre América y los americanos impulsadas por ilustrados peninsulares. A partir de una organización del corpus

que agrupa, por un lado, el discurso epistolar y, por otro, el apolo-gético e histórico, Rosetti identifica la presencia de dos tipos de re-tóricas con modalidades y alcances distintos: si en sus cartas con los ilustrados peninsulares José Blanco White y Juan Bautista Muñoz, Mier propone un diálogo establecido sobre la base de la paridad in-telectual con sus interlocutores con el objetivo de hacer una lectura satírica de cierto saber ilustrado peninsular, por el contrario, en los textos en los que discute con Pedro Estala y José López Cancelada, desarrolla una “retórica de la violencia” que le permite reconfigurar una genealogía política y reconstruir la historia americana a partir de la relectura de fuentes documentales y de la resignificación de los conceptos de revolución e insurgencia. Para Rosetti, con su edición del saber ilustrado, Mier avanza en su intento de reeducar la mira-da americana sobre sus riquezas mientras desmiente lecturas falsas acerca de la capacidad de los americanos respecto de su autonomía política. Por su parte, Leandro Simari analiza las operaciones tex-tuales de autolegitimación y autofiguración que Lucio V. Mansilla despliega en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) y en algu-nas de sus *causeries*. Pensando a Mansilla en una doble dimensión –como letrado en la Argentina finisecular y como personaje literario en sus textos– Simari advierte una oscilación entre la exhibición de heterogéneos saberes empíricos y librescos que converge en la pue-sta en escena de dos estrategias: la muestra de un “vademécum de citas” que condensa el fruto de sus lecturas y la composición de una imagen de “lector furtivo” capaz de leer a contrapelo de los man-datos rosistas. Para Simari, con esas estrategias de autofiguración Mansilla intenta desmarcarse tanto de las resonancias “bárbaras” que tracciona la figura política de su tío Juan Manuel de Rosas como del modelo de “civilización” asociado con Domingo Faustino Sar-miento. Para Simari, estas estrategias sumadas a la experiencia que le aporta su convivencia con los ranqueles –y que le permite exhibir un saber diferencial entre sus contemporáneos letrados e intervenir desde otra perspectiva en el debate sobre el indio– son en Mansilla formas de autolegitimación intelectual y política. Desde otra pers-pectiva, María Vicens estudia textos que en la prensa periódica por-teña contribuyen a delinear entre 1870 y 1880 una red de lectura y de escritura compuesta por mujeres. A través del análisis de dedica-torias, retratos literarios y polémicas, Vicens piensa las estrategias

de configuración de un imaginario en torno de la figura de escritora sustentado en un modo de intervención en la esfera pública que deviene en gesto de afirmación autoral basado en la inclusión del nombre propio. Para Vicens, las dedicatorias se filian con una noción de amistad entendida como práctica de sociabilidad que les permite a las escritoras aludir a la intimidad de un “entre-nos” femenino que las habilita a sortear posibles críticas acerca de su falta de preparación. Por su parte, los retratos literarios –como una práctica de legitimación autoral– contribuirían a presentar versiones socialmente “aceptables” de escritoras en los que se enfatizan su belleza, femineidad y domesticidad en detrimento de aspectos más controvertidos de esas biografías al tiempo que acentúan la dimensión del trabajo literario. Por último, Vicens encuentra en las polémicas la tensión entre diversas construcciones de género en relación con el deber ser femenino y las funciones sociales asignadas a las mujeres. Estas estrategias permiten tramar una red que les facilita a las mujeres transitar el pasaje de lectoras a escritoras para así devenir autoras. Por último, Ana Eichenbronner estudia los procedimientos de construcción autoral y de reconstrucción del canon en la producción de un conjunto de escritoras y escritores cubanos que empiezan a publicar en la década de 1990 durante el “Período especial en tiempos de paz”. A través del abordaje de textos de Margarita Mateo Palmer, Ena Lucía Portela, Marcial Gala, Jorge Ángel Pérez, Pedro de Jesús, Leonardo Padura y Antonio José Ponte, entre otros, Eichenbronner hace visibles las intertextualidades que les permiten filiarse con una tradición marginal dentro de la literatura cubana centrada en la figura y en la poética de Virgilio Piñera. Para Eichenbronner, la crisis de los 90 en tanto reactualiza la tensión entre intelectuales y poder, habilita para estos escritores la revisión del imaginario de la Revolución y de las subjetividades moldeadas desde los discursos oficiales. Para ello, la figura y la obra de Virgilio Piñera –que emergen en los textos en la forma de homenajes, citas, dedicatorias, alusiones y re-escrituras– les permiten cuestionar los valores establecidos para la literatura. Para Eichenbronner, esta “literatura urgente” –que inicia Reinaldo Arenas– está escrita a contrapelo del canon y propone una tradición alterna mientras trama una red de filiaciones estéticas entre los integrantes de la nueva generación de escritores.



Los artículos reunidos en el segundo apartado se detienen en el estudio de textualidades que releen el archivo documental, la tradición poética y el acervo de las vanguardias históricas latinoamericanas para formular derivas estéticas aptas para rediseñar la identidad nacional y subcontinental con poéticas y proyectos historiográficos capaces de intervenir en el presente en el que los textos se producen proponiéndolos como centro de una nueva configuración por venir que esos mismos textos contribuyen a materializar. En este sentido, Pablo Martínez Gramuglia se detiene en el análisis de las estrategias de relectura del pasado en una serie de documentos que ponen en circulación los letrados rioplatenses Gregorio Funes, Pedro de Angelis y Andrés Lamas durante la primera mitad del siglo XIX. Para Martínez Gramuglia, la relectura del pasado cercano y del remoto que hace Gregorio Funes se centra en la enunciación de una nueva identidad política fundada en la recuperación del proceso de emancipación americana como parte de una discusión con los letrados europeos. En segundo lugar, Martínez Gramuglia analiza la obra periodística de Pedro de Angelis, que funciona como un instrumento de legitimación del poder de Juan Manuel de Rosas y como un emprendimiento de carácter comercial. De Angelis recolecta y difunde documentos que, más que proponer un relato ordenador de los hechos del pasado, se presentan como insumos para el historiador futuro: así consolida la función del editor como una práctica nueva para los letrados rioplatenses. Por último, Martínez Gramuglia analiza el trabajo de Andrés Lamas que reúne documentos específicos de la Banda Oriental –pensándola como separada del resto del exvirreinato y del gobierno de Buenos Aires– en un contexto en el que la historia del Río de la Plata es concebida todavía como un único proceso abarcador de ambas orillas. Lamas apuesta con su trabajo a la construcción de un pasado nacional que contribuya a bosquejar la idea de un Uruguay independiente. En suma, para Martínez Gramuglia, la obra de Funes, de Angelis y Lamas es la puesta en circulación del archivo que habilita una relectura interpretativa del pasado ligada a proyectos historiográficos y políticos del presente aunque estos letrados escenifiquen la apuesta a un lector por venir. Desde otra perspectiva de análisis, Rodrigo Caresani estudia en *Los raros* (1896) de Rubén Darío dos presupuestos estéticos que se proyectan a su poemario *Prosas profanas* (1896): la “intermitencia

genealógica” y la “comunidad epidémica”. Para Caresani, Darío parecería buscar para la producción literaria una alternativa a la verticalidad de la genealogía enfatizando un tipo de transmisión “por contagio” impulsada por una lógica del injerto en una comunidad con vínculos horizontales. Para Caresani, las semblanzas que componen *Los raros* avanzan en una “intermitencia epidémica” como discontinuidad en la tradición heredada que sustenta una concepción del lenguaje literario como cita de citas. El estudio de estos presupuestos estéticos en *Los raros*, le permite a Caresani enmarcar su detallado análisis del poema “La página blanca” atendiendo dos problemáticas que encuentra en la relectura dariana de Mallarmé. Por un lado, los usos políticos de la traducción que permiten observar el pasaje del letrado tradicional entendido como un “importador” de capital simbólico para la nación al escritor modernista delineado como el “portador” de un saber que “en-rarece” el cuerpo nacional. Por otro lado, los vínculos de filiación que en el modernismo adquieren la forma de una comunidad multinodal que diseña la polis americana por venir en contraposición a la “ciudad letrada” organizada en torno de un sujeto monolítico. Para Caresani, Darío produce un “cosmopolitismo saturado” que surge de la relectura de la tradición europea combinada con el “drama” americano. Por último, Luciana del Gizzo estudia textos publicados en *Arturo* (1944) y *poesía buenos aires* (1950-1960) que releen la obra de Vicente Huidobro para construir una genealogía latinoamericana para la vanguardia invencionista. Del Gizzo ve en esos textos una reformulación selectiva de la poética huidobriana que funciona como punto de partida de los criterios estéticos del invencionismo. Del Gizzo se detiene en el intercambio epistolar entre los invencionistas y Huidobro, quien les envía su poema “Una mujer baila sus sueños”. El hallazgo del poema en las páginas de *Arturo* le permite a Del Gizzo leerlo en sintonía con las propuestas del invencionismo y como una muestra de la vitalidad estética huidobriana. Para Del Gizzo, la relectura de Huidobro desde el invencionismo significa una legitimación del hacer vanguardista presente fundada en el alejamiento de la norma europea y en la demarcación de una “conciencia” propia latinoamericana anterior con la que comparten el común territorio delimitado por el idioma y la identidad. En igual sentido, Del Gizzo interpreta la tarea de traducción de los invencionistas como reconocimiento a

los miembros de una patria extraterritorial unidos por la lengua común de la vanguardia, territorio que Huidobro habitó primero entre los poetas latinoamericanos. Por último, Del Gizzo señala que en la relectura de los textos programáticos de Huidobro –síntesis y legitimación de su poética–, los invencionistas encuentran una apuesta al futuro que ellos sentían encarnar.

Por último, los artículos reunidos en el apartado final del libro se centran en el estudio de diversos procedimientos de reescritura polémica como estrategia de reconfiguración de imaginarios, de cánones y de subjetividades. La puesta en tensión de ciertos discursos institucionales, el desvío respecto del *statu quo* literario y la recuperación ficcional de los cuerpos expulsados por el modelo de ciudadanía de los Estados nacionales son ejes que recorren los trabajos de esta sección. En este sentido, María Inés Aldao realiza un análisis contrastivo de las crónicas mestizas *Historia de Tlaxcala* (1584-1592) de Diego Muñoz Camargo e *Historia de la conquista* (ca. 1599) de Cristóbal del Castillo centradas en la narración de “la Noche Triste” desde posturas antagónicas acerca de la Conquista de México y de las relaciones entre conquistadores y conquistados. Para Aldao, las crónicas mestizas muestran las tensiones entre tradiciones al construir sujetos que, a través de una compleja heterogeneidad retórica, enuncian desde lugares que no se corresponden completamente con el del colonizador ni el del colonizado. Aldao encuentra que tanto del Castillo –que en su crónica reivindica a los pueblos no mexicas– como Muñoz Camargo –que resalta la función de los tlaxcaltecas en la conquista– opera una relectura polémica de la historia “oficial” que invisibiliza el papel de los indígenas durante la conquista de México. Es así que Aldao propone leer las crónicas mestizas como “discursos de persuasión” en tanto conllevan un reclamo velado y tienen un sesgo reivindicativo que se manifiesta en la diferenciación y el distanciamiento respecto de otras versiones de los episodios relatados que las crónicas mestizas reescriben. Por su parte, Vanina Teglia estudia algunos capítulos de *Historia de las Indias* (ca. 1527-1551) de Fray Bartolomé de las Casas en los que distorsiona el discurso del Cronista Oficial de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo en *La historia general de las Indias* (1535) con la intención de desprestigiar la retórica oficial y de hacer una defensa de los nativos. Para Teglia, la disputa muestra la pugna entre dos modelos de expansión imperial y de colonización territorial

y mental. En este sentido, Teglia se centra en la determinación polémica como dimensión constitutiva del relato y del discurso de Las Casas en relación con sus concepciones y valoraciones acerca del amerindio. Para ello, Teglia estudia las estrategias y la dinámica de representación presentes en la escritura de Las Casas que componen un contradiscurso de la conquista. Desde otra perspectiva, Silvana López estudia los procedimientos de reescritura desplegados por Héctor Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) en tanto estado de la cuestión de la literatura latinoamericana y *ars poética* libertelliana. Para López, la “nueva escritura” compone una trama textual que muestra las estrategias de Libertella para inscribirse en otras genealogías a partir de la relectura crítica y polémica de la literatura latinoamericana. En este sentido, los procesos de recorte, apropiación y transformación constitutivos del texto de Libertella muestran para López una textualidad disruptiva en el marco del sistema literario argentino: ante una literatura que “copia modelos” se recupera la “nueva escritura” como literatura que se resiste y hace una lectura activa de la tradición incorporando esos materiales en su propia escritura concebida como producción focalizada en sus problemáticas y condiciones de materialidad privativas más allá de imposiciones y estrategias de mercado. Para López, los recursos de transgenericidad, citación e intertextualidad a través de los que Libertella recorta el canon son modos de artificialización que, en la forma de restos, dejan ver en la reescritura las huellas de la tradición. Por último, Paula Bianchi aborda *Nadie me verá llorar* (1999), *Dolerse* (2011) y *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) de Cristina Rivera Garza para trazar una genealogía literaria de la violencia mexicana desde los momentos previos a la Revolución hasta el presente. Para Bianchi, en la obra de Rivera Garza se percibe una insistencia en la reescritura y en el montaje de materiales diversos que habilita una escritura polifónica que da cuenta de la “violencia expresiva” a través de una “necroescritura” que puede ser leída como historicidad del presente. En este sentido, Bianchi indaga las estrategias textuales desplegadas por Rivera Garza para releer críticamente desde el siglo XXI las alternativas de la modernización mexicana y los rasgos de consolidación y ruptura del modelo de ciudadanía del Estado nación que excluye a las mujeres y otras subjetividades consideradas desechables por desviadas. Para Bianchi, en los textos de Rivera Garza la violencia sobre los

cuerpos permite trazar una línea que va desde la Revolución mexicana hasta el presente de Ciudad Juárez donde otros cuerpos continúan sujetos a la violencia de las fronteras. Para Bianchi, Rivera Garza reescribe las necroescrituras del pasado actualizándolas para darle sentido a un presente violento que reclama que el dolor de esos cuerpos silenciados sea narrado.

Los artículos que componen este volumen de la colección Aso-mante –escritos por investigadoras e investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires– tienen su origen en las Jornadas que, en el marco de la universidad pública, se realizan hace más de treinta años y que constituyen un espacio productivo de encuentro y de diálogo que ayuda a quebrar la lógica de trabajo más o menos solitario que suele caracterizar la investigación literaria. Por eso, quizá, estos textos también entran otras huellas: las marcas de un modo de leer críticamente la literatura latinoamericana que se sostiene en el tiempo y que pone este volumen en serie con otros libros colectivos editados en las últimas décadas por miembros del Instituto: *Atípicos en la literatura latinoamericana* (1996) compilado por Noé Jitrik, *Rupturas* (2009) dirigido por Celina Manzoni y *Genealogías literarias y operaciones críticas en América Latina* (2015) coordinado por Carlos Battilana y Martín Sozzi son muestra de esa persistencia que materializa las preocupaciones críticas de los que seguimos pensando la literatura latinoamericana desde nuestro presente, desde nuestro lugar.

## Bibliografía

Battilana, C. y Sozzi, M. (2015). “Introducción”. En Battilana, C. y Sozzi, M. (coords). *Genealogías literarias y operaciones críticas en América Latina*. Buenos Aires, NJ editor.

Jitrik, N. (1996). “Prólogo” en Jitrik, N. (comp). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Manzoni, C. (2009). “Introducción”. En Manzoni, C. (dir). *Rupturas. Historia crítica de la literatura argentina 7*. Buenos Aires, Emecé.

Sontag, S. (2002). “Writing As Reading”. En *Where the Stress Falls*. Nueva York, Picador.



**I— REDISEÑAR LA TRADICIÓN: REDES  
LITERARIAS Y FIGURAS  
DE ESCRITOR/A**





# LA EDICIÓN DEL SABER ILUSTRADO PENINSULAR EN ALGUNOS ESCRITOS DE SERVANDO TERESA DE MIER

Mariana Rosetti

En este artículo reflexionamos sobre el diálogo y la modulación particular que realizó el novohispano Servando Teresa de Mier (1763-1827) de la Ilustración peninsular entendida como la vía que tuvo este religioso dominico entre los años 1808 y 1820 para desmantelar, revelar y resignificar el valor que tenía la monarquía española y, en particular, el de sus funcionarios burocráticos como faros o guías de los americanos. Para Mier, este trabajo se vinculó al proceso del letrado de concientizar a sus lectores sobre la decadencia del sistema colonial y la necesidad de plantear sistemas alternativos de regeneración de las costumbres y de formación de ciudadanos avezados. Lo interesante y recurrente de su escritura fue el manejo peculiar del saber o ilustración que buscaba propagar al pueblo novohispano, a sus pares letrados y a todos los americanos. Es decir, a través de sus cartas, apologías, discursos, historias, concibió la figura del letrado criollo como el desengañador, el personaje melancólico que ejecutaba una *retórica agresiva* (Colombi, 2009) en busca de despertar a sus paisanos americanos. Este criollo estaba inserto en un contexto de incertidumbre política, guerras civiles y luchas culturales sobre cómo interpretar la vacancia del rey Fernando VII y los distintos hechos acaecidos en consecuencia (insurgencia novohispana, mandato de José Bonaparte, posible mediación de Inglaterra entre España y sus colonias americanas, instauración de las Cortes de Cádiz y promulgación de la Constitución gaditana).

A lo largo de las distintas obras de Mier, observamos que seleccionó determinados interlocutores o destinatarios ilustrados peninsulares (como José Blanco White y Juan Bautista Muñoz, Pedro Estala y José López Cancelada) para articular dos tipos de retóricas diferenciadas que van de la mano de discursos distintos y claros en su producción. Por un lado, en diálogo con Muñoz y Blanco White, construyó un vínculo de paridad intelectual a través del uso de

cartas en las que pretendió desplegar o mostrar las virtudes del saber americano en contraposición a las perspectivas de funcionarios o guías peninsulares sobre América que, según Mier, desconocían sus tesoros.

Por otro lado, construyó una retórica violenta (carente del humor o del juego festivo que manejó con Blanco White) con la cual buscó evidenciar los efectos nocivos de una mala ilustración que se vendía al mejor postor y en la que prevalecieron intereses personales, en particular económicos. Para este tipo de retórica, Mier recurrió a los discursos de la apología, del manifiesto apologético y de la historia. Lo que buscó este letrado a través de esta retórica fue denunciar a los falsos ilustradores, los falsos guías del saber a través de la reivindicación del verdadero ilustrado guía (por eso la recurrencia a la autobiografía apologética) y de la historia “verdadera” de América que justificaría los procesos revolucionarios frente a los tiranos y sus satélites de ilustrados traidores.

### **Usos y beneficios de la correspondencia**

Los letrados peninsulares con los que dialogó Mier propusieron una perspectiva moderna sobre cómo abordar y valorar los tesoros culturales y económicos americanos y obtuvieron su prestigio académico y público gracias a su continuo cuestionamiento del anquilosamiento y anacronismo del proceder de la Corona española sobre sus colonias. Nos interesan las correspondencias que Mier mantuvo con dos letrados peninsulares sumamente prestigiosos, aunque en conflicto con la comunidad letrada peninsular. Ellos fueron Juan Bautista Muñoz (1745-1749) y José María Blanco White (1775-1881). El primero de ellos, nombrado por el rey Carlos III en el año 1779 cronista mayor de Indias, tuvo la importante tarea de redactar la historia del Nuevo Mundo “misión que estaba encomendada a la Real Academia de la Historia [...] de acuerdo con una disposición de Felipe V de 1744” (De La Torre Villar y Anda, 1982: 689).

En el segundo caso, José Blanco White fue un reconocido colaborador y editor del periódico *Semanario Patriótico* fundado por Manuel Quintana tras la invasión napoleónica en España (1808-1812). En 1812, White abandonó su país natal (tras haber dejado atrás también sus votos sacramentales) y emigró a Inglaterra donde fundaría

su periódico *El Español* (1812-1814). En su entrega mensual, Blanco White accionó como un editor moderno al estipular el diálogo entre las novedades americanas, las trabas españolas a la mediación inglesa en América, y, por sobre todo, el fracaso de los distintos gobiernos provisorios que propuso una España en crisis. En otras palabras, White dio visibilidad a escritos en los que se cuestionaba el valor de integración y de equidad cívica entre peninsulares y americanos que prometía y publicitaba en extremo la Constitución gaditana promulgada el 19 de marzo de 1812. El periodista sevillano hizo uso del género epistolar desplegado en dos tipos de cartas: las enviadas al periódico a modo de correspondencia desde un *más allá* conflictivo (ligado a lo sucedido en España y en distintas zonas de América, como es el caso de Venezuela) y de las cartas interceptadas tanto a Fernando VII como a Napoleón y distintas otras figuras políticas de renombre.<sup>1</sup>

El uso de la epistolografía aumentó considerablemente durante el período liberal de 1808-1812, momento en el cual se configuró en muchos casos como un proceso ficcional que estipuló, según Christopher Conway, “la transformación de la letra en máscara, mentira o código por descifrar” (2006: 77). Es decir, si bien la utilización de este género estableció una supuesta paridad del emisor con respecto a su destinatario y permitió la construcción de una comunidad de lectores,<sup>2</sup> lo cierto es que se pensó como un dispositivo combativo de enunciación que se desplegó en un ámbito polémico y generó alianzas en base a denuncias o retratos denigrantes del oponente.<sup>3</sup>

1 La prensa política de principios del siglo XIX (especialmente, las tres primeras décadas), trabajó con las llamadas “cartas interceptadas” en las que se publicaron, entre otras, supuestas cartas que Fernando VII le envió a Napoleón o de militares a Napoleón, etc. No se sabía con veracidad si estas cartas eran verdaderas, el peso que tuvieron se relacionó con el desprestigio de la autoridad de ciertas figuras políticas de renombre. Este recurso lo utilizó mucho Blanco White para mostrar la decepción de la “revolución gloriosa” española de 1808. Al respecto cfr. la lectura de Conway.

2 El concepto de epistolografía que se manejó desde mediados de siglo XVIII estuvo relacionado con una comunicación pública ligada al crecimiento de las tertulias y las reuniones en bares o cafés.

3 Como ejemplos de las cartas *ad-hominem* que se construyen en ofensa y destrucción de la figura que retratan, sugerimos la lectura de los artículos de Christopher Conway (2006) y de Mariana Ozuna Castañeda (2010) en los que se desarma

Este proceso mediante el cual lo particular devino en asunto público debe ser analizado teniendo en cuenta la apertura de la participación ciudadana que trajo aparejada la libertad de imprenta sancionada por las Cortes de Cádiz en noviembre de 1810 e implementada efímeramente en Nueva España en 1812. Esta apertura se visualizó y concretó en una naciente autoridad: la opinión pública que, para el caso novohispano, se alejó y cuestionó los criterios de verdad y uniformidad planteados por el sistema de publicación del Antiguo Régimen.

Mier utilizó la epistolografía con un estilo familiar que le permitió refutar y enmendar el saber de los ilustrados españoles a los que se dirigió. Este letrado novohispano concibió la escritura de las cartas como práctica para la conformación de un nuevo rol de letrado que se distanció del tono de denuncia de estudios de criollos que lo antecedieron.<sup>4</sup> Nos interesa al respecto analizar el particular *locus* de enunciación que desplegó Mier en estas cartas ya que se destacó en ellas la gestación de una modulación letrada criolla que redireccionó el tono reivindicatorio de una perspectiva denunciacionista-trágica previa a una lectura satírica del saber ilustrado peninsular sobre la capacidad cívico-política de los americanos. Las cartas a Muñoz y Blanco White presentan una lectura satírica que acciona como un excedente risible o margen del saber inaprehensible tanto por discursos cívico-culturales criollos precedentes como por lecturas ilustradas peninsulares.<sup>5</sup> Estas cartas evidencian la corrección o edición cultural que este letrado novohispano pretendió imprimir sobre el saber de los ilustrados españoles con los cuales dialogó. El tono satírico que eligió para hacer estas enmiendas nos permite pensar en la persecución por parte de este criollo de la creación de una elástica

la figura del insurgente o libertador (sea Hidalgo, Bolívar o Miranda) en meros fanteches ridículos a manos de sus opositores realistas.

4 Nos referimos a tres producciones culturales que antecedieron la escritura de Mier y que tuvieron influencias en sus reflexiones y obras. Ellas son *Bibliotheca mexicana* de José Eguiara y Eguren (1755), *Historia antigua de México* de Francisco Javier Clavijero (1787) y *Carta dirigida a los españoles americanos* de Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1791).

5 Domínguez-Michael sostiene: “A fray Servando, americano ajeno a los horrores premonitorios del alma romántica, España, que casi lo mata, le da risa” (2004: 140).

comunidad trasatlántica de ilustrados en los que prevalecería la familiaridad y la comicidad como propuestas de cambio:

La bondad de V.S. me concederá este desahogo, porque lo es grande hablar de su pleito con quien lo entiende; y puede ser que V.S. se divierta también, porque mi genio es festivo, el asunto puede ser trágico, y yo por no morir de pena si siento seriamente en el exceso de mis males, los tomo y presento siempre por el lado que prestan al ridículo (1982: 765).

En consonancia con lo que sostiene Mariana Ozuna: “la elección y práctica de un género en una circunstancia precisa modifica lo mismo al género que a los individuos y a la situación en que se hallan” (2012:23), para el caso de Mier, la elección del género epistolar actuó como toma de posicionamiento que no solamente equiparó al emisor novohispano con su destinatario peninsular ilustrado, sino que amplió las fronteras de lectura e hizo evidente la falla o el hueco argumentativo del discurso del oponente para plantearle soluciones marginales.

En el caso del diálogo fingido que Mier sostuvo con Muñoz, el letrado novohispano plantea sus epístolas como respuesta al envío que el primero le hace de sus elogios por su sermón y de la disertación que el ilustrado español pronuncia frente a la Academia de Historia en el año 1794 sobre la inverosímil tradición guadalupana. Mier escribe las epístolas en 1817 –año en el cual se publica la disertación de Muñoz en España. Según O’Gorman, esta comunicación simulada de Mier, *superchería literaria*, se puede ver como el borrador de lo que luego serán sus *Memorias*, como una suerte de escritura de pasaje entre el injusto castigo recibido y la gloria de compartir perspectivas en común con el prestigioso historiador ilustrado peninsular (1981: 80-81). La ficción de las cartas va de la mano de la muerte de Muñoz en el año de 1799 y la transcripción memorística de la totalidad del contenido de estas hecha por Mier a un censor inquisitorial en el proceso judicial que este letrado novohispano sufre en 1817 en México. El esqueleto de las seis cartas que le dirigió a Muñoz se sostiene en las notas al pie que comienzan a desplegarse en su tercera carta, epístola que tematiza la lectura

detenida que hace Mier del discurso de Muñoz y la necesidad de actuar como el editor del saber cultural peninsular:

Como VS. me dice que falta a su disertación la última mano, la cual dará cuando la Academia lo pida para la impresión decretada, me tomo la libertad de anotar algo, no sea que los contrarios intenten desacreditarlo por cosas insustanciales. VS. toma de Boturini la traducción del apuntito que cita en favor de Guadalupe y como tradujo *teopixquin* por párroco. VS. exclama que hasta este siglo no hubo parroquia en Guadalupe. Ya he dicho que *teopixquin* a la letra es ministro de Dios o sacerdote. Es verdad que el argumento de VS. siempre vale, porque según el virrey no hubo hasta su tiempo sacerdotes en Guadalupe; pero *lo advierto con mayor exactitud [...] No hay necesidad de conjeturas ni sospechas, pues que yo he de decir a punto fijo el autor y la época del manuscrito* (1982: 787. Énfasis nuestro).

La búsqueda de exactitud de Mier sobre las lagunas o dudas de Muñoz se unió con el deseo de avalar la lectura antiaparicionista del primero, es decir, con desestimar el peso de la tradición guadalupana como baluarte de poder religioso y cultural en Nueva España. Sin embargo, a pesar de alejarse de la lectura criollista barroca que defiende las apariciones de la Virgen de Guadalupe, Mier reformula la mirada sumamente crítica que deposita Muñoz sobre la creación del culto religioso. A los ojos de Muñoz, el relato de las apariciones fue el producto de la imaginación y lascivia de los indígenas que sintetizaron sus creencias religiosas con las enseñanzas impartidas por los franciscanos mendicantes:

Yo sospecho que nació en la cabeza de los indios por los años de 1629 a 34. Todo ese tiempo, con motivo de una inundación terrible, estuvo la imagen de Guadalupe en la capital, obsequiada con tan extraordinarias demostraciones, que según las frases de Cabrera, “soltó México los diques de su devoción, soltó las velas y alas de su afecto: desahogóse el fervor en danzas, bailes, prevenidos coloquios y cantares de indios, en los que se mentaron (antes inauditas): los trasuntos de la imagen, antes rarísimos, se multiplicaron infinito, se variaron y vaciaron increíblemente para engañar y disfrutar la devoción” (Muñoz, 1982: 698).

Según Mier, la deficiente política de circulación de libros en América estipuló una lectura ingenua por parte de los americanos, prefigurando la ficcionalización de la religión y de la educación de los habitantes. Las críticas de Mier apuntan directamente a la lectura inmovilizadora de los ilustrados criollos que se jactan de una tradición ficcional, carente de sustentos racionales: “[H]ay que notar que este padre [Bartolache] se queja de los incrédulos de la tradición; lo que es bueno decir, porque los guadalupanos se jactan de que nadie ha impugnado la tradición de Guadalupe; como si la posesión pacífica fuese un título contra los derechos imprescriptibles de la verdad” (1982: 797).

Este revés de la cultura o entramado ficcional es planteado también en la edición del saber peninsular que hace Mier de las observaciones de Blanco White sobre la declaración de la Independencia absoluta venezolana en el número 19 de su periódico *El Español* en 1811. Para defender la decisión tomada por los venezolanos, Mier despliega una serie de argumentaciones tendientes a mostrar cómo ciertos conceptos como el de *revolución*, el de *independencia* y el de *libertad* no son valores inasibles ni peligrosos para los americanos si se toman las decisiones correctas sin desviarse por el camino francés:

No tenga usted, pues, cuidado por la América: no hay mejor academia para el pueblo que una revolución. Entenderán sí, entenderán la *declaración de los derechos del pueblo*, esa imitación servil de la *declaración de los derechos del hombre que estremece a usted por haber sido de la asamblea nacional, y aplicada en tan diversas circunstancias*. Yo diría, que los venezolanos han restituido a la América una obra suya, que produjo tan excelentes efectos en los Estados Unidos, donde las circunstancias eran iguales a las suyas (1987: 70).

En las dos cartas polémicas que Mier le envía a White, da un paso más e identifica la enquistada perspectiva de Blanco White con la ingenuidad anacrónica y fanática religiosa de los españoles que ansían soluciones a través de métodos poco viables. Así, en su segunda carta, Mier marginaliza el saber de su destinatario a través del recurso de la fábula del calabacito o religioso español que pretende soluciones por el solo hecho de bautizar al infiel o descarriado:

No. No nos convencerá usted con el lenguaje de los tiranos, por más que su discreción lo modifique y lo endulce. Frases suyas y expresamente de Napoleón son las que usted alega después, sobre los males que acarrea la revolución. Lo sabemos, pero son momentáneos si el pueblo tiene moral: perpetuos y mayores los de la tiranía. Y si algo probara usted probaría mejor contra los españoles que no se sabe en realidad por qué pelean, ni qué esperan de los Borbones [...] ¡Benditos los de Caracas que han aprovechado el momento! (1987: 182).

Las cartas a los ilustrados Muñoz y Blanco White propusieron lecturas que se alejaron de la fidelidad religiosa conservadora (y anacrónica), para plantear juegos marginales del saber criollo, en consonancia con el diálogo entre distintas fuentes a las que recurrió Mier para vehiculizar la mirada americana ya desengañada del entramado ficcional de poder.

### **El despojo del saber, los falsos ilustrados peninsulares**

Para esta segunda retórica basada en polémicas con los peninsulares López Cancelada y Estala, Mier configuró una genealogía política y una reconstrucción histórica desde las cuales dialogó con dos letrados peninsulares que ejercieron, según la perspectiva de este letrado criollo, una peligrosa ilustración del saber para con las autoridades y el pueblo.

La obra *Historia de la Revolución de la Nueva España* de Mier consta de catorce libros de los cuales solo los primeros siete refutan la versión difamatoria sobre el exvirrey Iturrigaray concentrada en el escrito del periodista Juan López de Cancelada *Verdad sabida y buena fe guardada* publicada en Cádiz en 1811.<sup>6</sup> Sin embargo, el armado y los hechos que destacó Mier a lo largo de los distintos

6 Luego de su detención y destierro de la ciudad de Nueva España, donde ejercía la labor de editor de la *Gazeta de México* (1805-1809), el periodista y comerciante Juan López de Cancelada publica en la ciudad de Cádiz este escrito en el que desea probar la “defensa de la fidelidad” del virreinato de Nueva España frente a la cruenta revolución que se gestó desde el año de 1808. Este escrito fue financiado por el Consulado de México y por ciertos comerciantes peninsulares residentes en Nueva España. Es interesante observar cómo en esta obra Cancelada concibe la rebelión popular de Hidalgo como continuación de una revolución novohispana iniciada por ciertos funcionarios criollos y que contó con la venia del exvirrey Iturrigaray.



libros, específicamente en el XIV, evidenciaron la importancia fundamental que tuvo el discurso historiográfico en el período independentista hispanoamericano. Este discurso aunó y organizó las distintas contiendas políticas que se desarrollaron tanto en la opinión pública peninsular y americana como en las Cortes de Cádiz sobre la capacidad de representación política americana y su madurez para valerse por sí misma en el contexto de crisis de legitimidad monárquica (Cañizares-Esguerra, 1998: 329-333; 2007: 563-567).<sup>7</sup> Al respecto, este letrado criollo concibió la escritura de la historia de la revolución novohispana como forma de “asegurar la verdad” (Mier [1813] 1990: 7) sobre los recientes sucesos revolucionarios acaecidos en distintas ciudades americanas.<sup>8</sup> Para ello, seleccionó y analizó algunos hechos sucedidos en el período que va de 1810 a 1813 desestimando el valor rebelde endilgado a los escritos y actos populares o legislativos liderados por líderes criollos. En clave de lectura opuesta a la propuesta de Cancelada, Mier construyó la verdad histórica como un arduo proceso de interpretación correcta y de puesta en diálogo de las fuentes documentales. Asume una lucha de interpretación de los panfletos, cartas, artículos periodísticos, edictos y escritos de guerra, entre otros textos, en los que se problematizaba la soberanía popular. Este procedimiento retórico-discursivo, le permite desplegar una lectura secularizada de los hechos revolucionarios o insurgentes en tanto los entiende como sucesos de reivindicación de una soberanía política propia de los vasallos americanos que en nada perjudica o desobedece a la figura del rey Fernando VII.<sup>9</sup> Al igual que en la polémica letrada que asumió con su

7 “Cuando la guerra explotó, las facciones rivales lograron convertir una disputa por los derechos de representación política en las Cortes de Cádiz (1810-1814) en una disputa historiográfica, en donde los temas de credibilidad y autoridad se volvieron primordiales” (Cañizares-Esguerra, 2007: 563).

8 Servando Teresa de Mier *Historia de la revolución de la Nueva España antiguamente Anáhuac o verdadero origen y causas de ella con la relación de sus progresos hasta el presente año de 1813*, edición coordinada por André Saint-Lu y Marie-Cécile Bénassy-Berling. Todas las referencias a la *Historia de la revolución* de Mier se extraerán de esta edición. Se modificó para este trabajo la grafía y ciertos usos gramaticales de la escritura de Mier para adaptarlas al uso gramatical actual.

9 Annick Lempérière aclara que los hombres de letras no tenían en el período independentista a su disposición la palabra “secularización”, ya que esta pertenecía exoficio al vocabulario de las instituciones eclesiásticas. Sin embargo, plasmaron

amigo el sevillano José Blanco White, Mier resignifica los conceptos de *revolución* y de *insurgencia*. De esta forma, piensa estos conceptos desde un molde clásico retomado por la Revolución Francesa y ligado a la ciudadanía antigua que no implicaba imitar las enseñanzas de los griegos o romanos, sino que vehiculizaba cambios con respecto al ejercicio de la representación política (Lomné, 2014: 389):

Los franceses son los que han puesto en boga este término para designar a las naciones que se resisten a la violencia y usurpación. Y tienen razón, porque viene del verbo latín *insurgo*, que significa *levantarse el que está caído, ponerse derecho*. Con que verdaderamente es un título de honor en su origen y aplicación. *Revolución* viene del verbo *revolvo*, que en Cicerón significa *volver otra vez o hacia atrás*; con que, si lo de atrás fuere mejor, la revolución será muy buena; así como el ponerse derecho si no hay cosa que rompa la cabeza. Las palabras no hacen nada (Mier, [1813] 1990: 13. Énfasis del autor).<sup>10</sup>

Nos resulta fundamental este fragmento ya que resume los objetivos de escritura de Mier tendientes a refutar las versiones del Consulado de México y de los comerciantes peninsulares en Nueva España para priorizar una versión de la historia de la revolución en la cual el rectificar o reinterpretar los hechos significó encauzarlos dentro de una voz americana propia. Para Mier, “las palabras no hacen nada” si no van acompañadas de un sentido de lectura y de interpretación correctos de las mismas que les permita a los receptores (sean tanto americanos como ingleses) asir estos conceptos

el concepto mediante el uso muy difuso de otros dos: “civilización” y “sociabilidad”. Nos interesa la forma que tiene esta historiadora de plantear la secularización como el nuevo posicionamiento y conciencia del rol de los hombres de letras en el dominio y vehiculización de la palabra escrita e impresa (2008: 247).

10 “En rigor, para quienes propiciaban el resurgimiento de la Antigüedad durante la ‘época de la transición’, en Europa como en América, imitar no era sino inventar” (Lomné, 2014: 389). En su interesante investigación, este historiador analiza las distintas Sesiones de las Cortes en las cuales se recurre a las enseñanzas de ciudadanía clásica para concluir que se trató de una utilización de estas, pero con sentidos nuevos que se ajustaron a las problemáticas del período de guerra española contra los franceses y que dialogaron con intereses económicos de impronta liberal.

y utilizarlos como herramientas discursivas y actos políticos (Pasin, 2010). Nos interesa la persistencia de Mier sobre el discurso histórico en la búsqueda de construcción de una trama narrativa americana. La utilización del discurso histórico le permitió a este criollo entrelazar distintas tramas narrativas tales como la escritura apologética, el ensayo político, la manifestación o panfleto político, la carta entre pares letrados y estipular con estas materialidades escriturarias un armado discursivo distinto.

El eje de las *Memorias* de Mier es la escritura simultánea y marginal de las declaraciones oficiales y secretas ante la Inquisición. En estos interrogatorios, Mier, como buen cristiano, debía confesar sus yerros y admitir su autoría de los documentos hallados en su haber. Para Domínguez Michael, las *Memorias* de Mier son “la elaboración artística de sus declaraciones ante el tribunal” (517). Elaboración que, sin embargo, este investigador mexicano critica por su tono picaresco y que O’Gorman (1981) y Brading (1980) consideran parte de su grandilocuencia ególatra y alucinada, propia de una percepción irreal de su persona.<sup>11</sup> Consideramos esa obra de Mier como una particular lectura de la Ilustración en América, una apropiación satírica de la lectura errónea de los viajeros europeos y en especial de la recopilación hecha por el ilustrado afrancesado español Pedro Estala (1756-1815).<sup>12</sup> La picaresca en Mier es la respuesta paródica a la mirada ilustrada europea y especialmente peninsular sobre las riquezas americanas. Por eso, creemos necesario el diálogo de las *Memorias* con los otros textos fundacionales y de raigambre histórico-política de Mier para situar y conectar las bases picarescas con la intertextualidad política de su escritura, intertextualidad que no

11 Domínguez-Michael le dedica todo el capítulo 15 a las *Memorias* en la biografía crítica que realiza sobre Mier. Es interesante el minucioso estudio que este investigador realiza tratando de entender los motivos por los cuales el letrado criollo recurrió a la picaresca y no a otra narrativa. Si bien Domínguez-Michael sostiene que la escritura picaresca le permite a Mier realizar el pasaje de actor a autor, no le perdona haber recurrido a una escritura festiva y carente de base docta.

12 “(Nacido en Daimiel en 1756). Antiguo protegido del Príncipe de la Paz (con el que compartía a veces sus francachelas), canónigo de Toledo y bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro, se había dado a conocer por sus trabajos de erudición y traducciones (del francés y del griego). Fue un afrancesado de la primera hora, llegando a formar parte de los pocos “subalternos”, entre los cuales Moratín y Conde, que siguieron a José a su retirada a Vitoria” (Larriba, 2010: 21-22).

pierde peso panfletario de denuncia, sino que se transforma en risa corrosiva en su escritura autobiográfica.

Las recurrencias a la obra de Pedro Estala en todos sus escritos, y en especial el tono picaresco que Mier asumió para narrar su viaje descentrado por distintas ciudades y culturas de Europa, nos muestran que dejó de lado el modelo polémico (que bien supo fomentar y trabajar en sus cartas a Blanco White y en su *Historia de la Revolución de Nueva España*) para dar paso a una escritura demoledora que silencia el saber y la mirada imperialistas peninsulares. A diferencia de sus otros escritos dirigidos a ilustrados peninsulares con los cuales espera o imagina respuestas y acciones (como los casos de Blanco White, Jovellanos, Muñoz e inclusive López Cancelada), este relato autobiográfico recurre a la risa descarnada para desacralizar los espacios de poder europeos.

Entre 1795 y 1805, Pedro Estala, canónigo de la catedral de Toledo y protegido del ministro Manuel Godoy junto a otros pares ilustrados como Fernando Moratín, edita y publica la obra del francés Mr. Laporte, *Viajero francés* con el título de *Viajero universal*. En el tomo V amplía y expande este objetivo primigenio y realiza una recopilación de los mejores viajes de los viajeros europeos que recorren África, Asia, América y Oceanía. Recopila 39 tomos separados en cuadernos de espacios geográficos determinados y ordenados por cartas. Esta tarea monumental y titánica pretendió compilar todos los viajes memorables de los viajeros europeos a otras tierras a fin de construir una mirada ilustrada europea sobre las tierras extranjeras. América y su descubrimiento se inician en el tomo XI de 1797. Al respecto, retomamos sus palabras del Suplemento 1 del Tomo 1 del año 1801 en el que justifica la ampliación de su labor editorial:

desde el tomo 5° abandoné a Mr. Laporte; y recogiendo los mejores viajes que se han publicado de cada una de las partes del mundo, he ido extractándolos, y añadiendo de paso las reflexiones que me han parecido oportunas [...] Los viajes son hoy en día la lectura más general y apetecida en toda Europa, y con razón, pues ninguna otra de las obras de gusto ofrece tanta instrucción y recreo. Conocer todos los países del mundo, en lo físico, moral y político, adquirir ideas exactas de la geografía, producciones naturales, carácter, costumbres, usos, religión, gobierno, industria, artes y comercio de todos

los pueblos del Globo, es sin duda después de la religión, el estudio más digno del hombre. Por esta razón el viajar es el complemento de una educación esmerada; pero son muy pocos los que tienen medios y proporciones para viajar con fruto. Para suplir esta falta, es necesario leer los viajes hechos por buenos observadores [...] una buena colección de viajes en que, con método, claridad, y sencillez se presente lo más curioso e interesante que se contiene en tanta multitud de volúmenes, entresacándolo con la debida crítica, cotejando unos viajeros con otros, y pesando maduramente el grado de autoridad que cada uno de ellos merece, atendidas todas sus circunstancias (1801: V-VI).

En sus recuerdos Mier retoma el recorrido caótico que recopila Estala de otros viajeros europeos por América. Para el letrado novohispano, el mal ya no estaría en la naturaleza europea (como lo ve Estala en la naturaleza americana) sino en la grotesca evolución o mala civilización europea producto de instituciones como la iglesia y la monarquía corruptas que producen la castración (Roma) y podredumbre urbana (España) y sobre todo de la sociabilidad imitativa y faunesca. Es decir, para el letrado criollo las ciudades europeas se transforman en un espacio monstruoso donde los curas y religiosos son los únicos capaces de guiar a los forasteros y en las que predomina una urbanidad degradada (Colombi, 2004) con un muestreo y venta de cuerpos estériles. De forma consciente y estratégica, Mier estipula un recorrido político para elaborar una narración de viaje por Europa que posee como corolario la peregrinación y edificación de un mártir patriota que da todo por su México y que deviene en diputado de la provincia de Nuevo León en el Congreso de 1821.

La edición guiada por “reflexiones oportunas” como las considera Estala significó una relectura devastadora de la civilización americana previa a la conquista española, lectura que fue de la mano de la defensa de los ilustrados peninsulares sobre el proceso de conquista español sobre América refutando críticas europeas sobre el maltrato y violencia ejercidos por los conquistadores españoles sobre los indígenas. Según Estala, las críticas a España se fundaban en una “filantropía mal entendida” que defendía los derechos de los americanos sin contextualizar el proceder español y el aporte civilizatorio que este imperio le brindó a América:

Una filantropía mal entendida ha hecho declamar en estos últimos tiempos a todos los que se precian de filósofos contra los Europeos que han sucedido a los Americanos en la posesión de aquellos países. Yo estoy muy distante de aplaudir a la destrucción de los Salvajes; pero creo que el género humano ha ganado mucho en que a unos hombres inútiles para sí y para el resto de la humanidad hayan sucedido otros que utilicen las excelentes producciones de aquellos países en beneficio de los demás hombres. ¿Qué beneficio hubiera sacado la humanidad en la más larga serie de siglos de aquellos Americanos, cuya ocupación era vegetar a manera de brutos? Un solo Franklin compensa superabundantemente todos los millones que se quiera suponer existían en la América [...] Sin salir de la isla de Cuba, cotejemos el estado floreciente en que se halla esta Colonia con el que tenía cuando fue descubierta, y no seremos injustos contra sus conquistadores. Las ricas producciones con que la naturaleza ha privilegiado aquellos climas se hallaban del todo abandonadas (1801: 17-18).

Esta postura apologética de Estala para con el proceder civilizatorio español estuvo unida con la descripción de una América inhóspita para la vida humana. La fauna americana, según Estala, acosaba a los colonos, los enfermaba e impedía todo progreso. Para este ilustrado peninsular, ciertos espacios americanos estaban desde siempre condenados y para que el viajero evadiera o superara ese castigo, debía traspasar *el umbral del malestar*:

Uno de los fenómenos más raros que se han experimentado en este descubrimiento de América, es que en pasando los Europeos la línea, se les mueren y desaparecen todos los piojos, los cuales no vuelven a aparecer en sus cuerpos hasta que pasan otra vez la línea para volver a Europa; siendo así que los Negros y los Americanos son devorados por estos asquerosos insectos [...] Comparando las experiencias que con tanta exactitud hicieron en el Perú don Jorge Juan y Don Antonio Ulloa con las de Mr. de la Condamine en los mismos parajes, y Mr. Adanson en el Senegal, se ve con la mayor evidencia, que el aire es menos caliente en el nuevo mundo que en el antiguo (1801: 134-135).

Teniendo en cuenta esta raya o “umbral simbólico” que construyó y remarcó Estala entre Europa y América, observamos el procedimiento retórico de Mier de construir dualidades espaciales y estéticas en la escritura de sus *Memorias*. En esta obra, la escritura se configuró en tensión entre dos espacios topográficos bien distanciados que instauran un “acá europeo” degradado y apocalíptico (donde lo privado se vuelve un espectáculo público) que aleja al narrador de un “allá americano”, utópico y anhelado, (donde se ignora la degradación de los cuerpos, la inversión de las ciudades-modelo en aldeas estériles).

El pasaje por el umbral entre una dimensión civilizada y otra fagocitada por su fauna, Mier lo situó en su huida de España hacia Francia. Este cruce requiere transformarse en otro ante los ojos de los españoles que lo perseguían (en su relato cuenta cómo dos amigos lo disfrazan). El cruzar el umbral significó para Mier la satisfacción del fugitivo por cambiar su destino y salir del país de la ignorancia y la peste. El pasaje por la frontera fue representado por Mier de forma paródica:

A otro día pasamos por Ordaz, último lugarcito de España por aquel lado, y mi afán era saber dónde era la raya de Francia. ‘Esta es’, me dijo el arriero, señalándome un arroyito muy pequeño y somero. Lo pasé, me apeé y tendí de bruces en el suelo, ‘¿Qué hace usted?’. ‘He pasado por el Rubicón –le respondí– no soy emigrado, sino mexicano, y no traigo sino este pasaporte (era el de Maniau) de México para España’. ‘No importa –dijo– los gendarmes no entienden castellano, y en viéndolo tan grande le quitarán a usted el sombrero como a un gran personaje’. Y así fue (1946, Tomo II: 17-18).

En el relato de Mier, la peste de las ciudades españolas se representó en la ignorancia de los pobladores y en el acendrado analfabetismo de las autoridades que no sabían leer los cuerpos de los transeúntes, es decir, no sabían guiar a sus ciudadanos y procurarles un futuro. El analfabetismo cultural de las autoridades europeas se simbolizó en el relato de Mier en los beneficios o frutos que dan los oficios con respecto al saber letrado:

De allí proseguí a pie para Burdeos, distante más de treinta leguas, en compañía de dos soldados desertores de España, zapateros. Como todo el camino era un arenal, padecí infinito [...] Mis zapateros comenzaron inmediatamente a trabajar, y ganaban dinero como tierra, mientras que yo, lleno de Teología, moría de hambre y envidia. Entonces conocí cuán bien hicieran los padres en dar a sus hijos, aunque fuesen nobilísimos, algún oficio en su niñez [...] Eso sería proveerlos de pan en todos los accidentes de la vida” (1946, II: 22).

Esta reflexión de Mier satiriza la mirada letrada ilustrada de Estala y la interpela: en el lodazal o arenal de la vida en Europa, el saber letrado no ayuda a subsistir, sino que profundiza ese malestar. En un claro gesto de crítica hacia la mirada europea sobre la vida americana y, retomando la propuesta de muchos ilustrados como Jovellanos y Blanco White, Mier considera los oficios como guías para transitar y subsistir en cualquier espacio, sea tanto americano como europeo.

## Conclusión

Si pensamos en la fecha de 1797 en la cual Estala publicó sus cuadernos sobre la vida americana y los beneficios de la conquista española, no podemos pasar por alto el gesto de Mier de fechar sus cartas a Juan Bautista Muñoz en el mismo año (siendo su fecha de escritura 1817).<sup>13</sup> En el caso del diálogo fingido que Mier sostiene con Muñoz, el letrado novohispano planteó sus epístolas como respuesta al envío que el primero le hizo de sus elogios por su sermón y de la disertación que el ilustrado español pronunció frente a la Academia de Historia en 1794 sobre la inverosímil tradición guadalupana.

13 Destacamos los estudios críticos de Christopher Domínguez-Michael (2004) y de Santa Arias (2008) que consideran las cartas de Mier a Muñoz como escritura experimental y borrador que antecede las *Memorias* de este letrado. Según estos investigadores, las cartas dirigidas al historiador español fueron escritas en las cárceles de la Inquisición en el año de 1817: “Sucede que Mier escribió, como preámbulo a la *Apología* y a la *Relación* unas *Cartas a Juan Bautista Muñoz* que fechó en 1797. O’Gorman desechó meticulosamente esa fecha de autoría. Esas falsas *Cartas a Juan Bautista Muñoz* fueron el texto madre de la *Apología* y la *Relación*, de tal forma que deberíamos al inadvertente Cosmógrafo Real de Indias alguna responsabilidad en la escritura de la suprema autobiografía novohispana” (Domínguez-Michael: 139).



Estas epístolas fueron escritas por Mier en 1817, año en el cual se publica la disertación de Muñoz en España. Según O'Gorman, esta comunicación simulada de Mier, *superchería literaria*, se puede ver como el borrador de lo que luego serán sus *Memorias*, como una suerte de escritura de pasaje entre el injusto castigo recibido y la gloria de compartir perspectivas en común con el prestigioso historiador ilustrado peninsular (1981: 80-81). Nos interesan estas cartas ya que en ellas Mier estipuló una separación o construcción de una raya (umbral simbólico) entre los útiles ilustrados peninsulares y los ilustrados peninsulares perjudiciales para generar y valorar las riquezas americanas y europeas: “[S]eñor: la conquista de América no está concluida todavía, y nuestros adelantados temporales y espirituales de gorro puntiagudo tienen en la boca este bello apotegma: ‘Dios está muy alto, el rey en Madrid, y yo aquí, y palo que te crió’. Si contra este despotismo algún recurso llegare a España, informes reservados y oros son triunfos” (1981: 763).

A diferencia de Estala, para Mier el proceso de conquista de América no estaba cerrado y era necesario el contacto con pares ilustrados peninsulares para cerrar esa etapa y pasar a la de reconducción de los americanos a través de una guía útil y de una edición del saber europeo. Consideramos las seis cartas que Mier le escribió a Muñoz como enmiendas y reconducciones del saber del cronista mayor de Indias que tenía la importante tarea de redactar la historia del Nuevo Mundo por orden del rey Carlos III quien lo nombró en 1779 para ese cargo. Esta tarea de edición del saber letrado la observamos también en el diálogo que Mier sostiene con Blanco White en sus dos “Cartas de un americano a El Español” que se publicaron en el diario del sevillano en Londres entre 1811 y 1812. Mier se refirió a Estala en dos ocasiones: por un lado, en la nota undécima de su carta primera que trató sobre la representación a las Cortes del Consulado de México de mayo de 1811 (leída en agosto en las sesiones extraordinarias de las Cortes). Esta representación del Consulado le pedía a las Cortes que se les negara autonomía político-económica a los americanos. Al respecto, Mier sostuvo:

Yo no necesitaba de tales avisos, porque todo lo que acumulan son calumnias viejas de los españoles contra sus víctimas que aborrecen como todos los tiranos. Son las especies mismas que con tanto

aparato de erudición ha divulgado el prusiano Paw, el cual cuando se vio repetidamente confundido por varios sabios de Europa, dio por última respuesta que le había engañado su corresponsal español. Muñoz en su libro 10. de la *Historia del Nuevo Mundo* adoptó aquella doctrina, aunque convencido por una carta del paraguayo Iturri pensaba retractarse: el traidor Estala le repitió en su *Viajero* con más acrimonia por vengarse del doctor Mier que le había impugnado. Al principio de las Cortes se reprodujeron las mismas injurias en el *Observador*, y las refutó allí y en el *Cosmopolita* número 1, el diputado Feliu. Ya lo estaba por el italiano Carli en sus cartas americanas, y en las notas a éstas por el francés Langles; en fin, por el veracruzano Clavijero en el tomo 4 de su *Storia del Méssico antiguo*, y por el angloamericano Jefferson [...] Hasta aquello que recibió la América, como las vacas lo devuelve con usura en la inmensidad de pieles de que se calza toda la Europa (1987: 115, 126-127).

Los escritos de Mier nos muestran la constante labor de edición del saber ilustrado español con el fin de reeducar la mirada americana sobre sus riquezas y, sobre todo, desmienten falsas lecturas sobre la evolución de la capacidad americana de adquirir y disfrutar de su autonomía política.

## Bibliografía

Arias, S. (2008). “De Fray Servando Teresa de Mier a Juan Bautista Muñoz: la disputa guadalupana en vísperas de la Independencia”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, no 222, 211-225.

Brading, D. (1980). “Fray Servando Teresa de Mier”. En *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México, Era, 43-95.

\_\_\_\_\_ ([1991] 1998). *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla 1492-1867*. México, Fondo de Cultura Económica.

Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Cañizares-Esguerra, J. (2007). *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2010). “La historiografía nueva”. En Vogelej, N. y Ramos Medina, M. (coords). *Historia de la literatura mexicana. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*, México, Siglo XXI/UNAM, 399-413.

“Comunicación al virrey poniendo a su disposición al doctor Mier, recomendando la clase de sujeto que es” (2008). En Hernández y Dávalos, J. (comp.). *Colección de documentos para la historia de la independencia de la guerra de independencia de 1808 a 1821*, Tomo VI, Documento no 976. México.

Conway, Ch. (2006). “Letras combatientes: género epistolar y modernidad en la *Gaceta de Caracas, 1808-1822*”. En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, no 214, 77-91.

De la Torre Villa E. y Navarro de Anda, R. (comps). (1982). *Testimonios históricos guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica.

Domínguez–Michael, Ch. (2003). “El narrador: la ley del pícaro”. En *Hispanamérica*, año XXXII, no 94, 3-12.

\_\_\_\_\_ (2005). *Vida de Fray Servando*. México, Era.

Estala, P. (1797 y 1801). *El viajero universal o noticia del mundo antiguo y nuevo. Obra recopilada de los mejores viajeros por D.P. E. P.* Tomos I y XII. Madrid, Imprenta de Villalpando.

“Informe del Real Tribunal del Consulado de México sobre la incapacidad de habitantes de Nueva España para nombrar representantes a las Cortes (2008), en Hernández y Dávalos, J. (comp.). *Colección de documentos para la historia de la independencia de la guerra de independencia de 1808 a 1821*, Tomo II, Documento no 224. México.

Larriba, E. (2010). “Estudio preliminar”. En Estala, P. *El Imparcial o Gazeta política y literaria (21 de marzo de 1809- 4 de agosto de 1809)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Doce Calles, 9-90.

Lempérière, A. (1998). “República y publicidad a finales del Antiguo Régimen (Nueva España)”. En Guerra, F. y Lempérière, A. (eds). *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Fondo de Cultura Económica, 54-79.

\_\_\_\_\_ (2008). “Hombres de letras hispanoamericanos y secularización (1800-1850)”. En Altamirano, C. (ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires, Katz.

Lomné, G. (2014). “¿La revolución en clave romana? Unos apuntes sobre la retórica americana de la libertad en las Cortes de Cádiz (1810-1814)”. En Lomné, G. y O’Phelan, S. (eds). *Voces americanas en las Cortes de Cádiz (1810-1814)*. Lima, Institut Français d’Études Andines-Pontificia Universidad Católica del Perú, Tomo 39, 387-416.

Mier, S. T. de (1946). *Memorias*. Castro Leal, A. (editor y prólogo), México, Porrúa.

\_\_\_\_\_ (1982). “Cartas del Doctor Fray Servando Teresa de Mier al cronista de Indias Doctor D. Juan Bautista Muñoz, sobre la tradición de Ntra. Sra. De Guadalupe de México, escritas desde Burgos, año de 1797”. En de la Torre Villar, E. y Navarro de Anda, R. (comps). *Testimonios históricos guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 757-861.

\_\_\_\_\_ (1987). “Carta de Un Americano al *Español* sobre su número XIX” y “Segunda carta de Un Americano al *Español* sobre su número XIX, contestación a su respuesta dada en el número XXIV”. En Calvillo, M. (ed). *Cartas de un americano 1811-1812*, México, CIEN, Secretaría de Educación Pública.

\_\_\_\_\_ (1990). *Historia de la revolución de la Nueva España antiguamente Anáhuac o verdadero origen y causas de ella con la relación de sus progresos hasta el presente año de 1813*. Saint-Lu, A. y Bénassy-Berling, M. (coords). Paris, Sorbona.

\_\_\_\_\_ (2008). “Declaraciones del dr. Mier”. En Hernández y Dávalos, J. (comp.). *Colección de documentos para la historia de la independencia de la guerra de independencia de 1808 a 1821*, Tomo VI, Documento N° 944 a 968. México.

Muñoz, J. B. (1982). “Memoria sobre las apariciones y el culto de Nuestra Señora de Guadalupe (1794)”. En de la Torre Villar, E. y Navarro de Anda, R. (comps). *Testimonios históricos guadalupanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 691-701.

O’Gorman, E. (1981). “Estudio preliminar”. En Mier, S. T. de. *Obras completas, I-El heterodoxo guadalupano*. México, UNAM.

\_\_\_\_\_ (1986). *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. México, UNAM.

Ozuna, M. (2010). “Letras antes, contra y por la insurgencia”. En Palacio Prieto, J. (coord). *Visiones compartidas de la Independencia y de la Revolución Mexicana*. México, UNAM.

\_\_\_\_\_ (2012). “Contribuciones del género epistolar al ejercicio de la palabra pública en México”. En Vitale, M. y Schamun, M. (comps). *Tendencias actuales en estudios retóricos*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 89-102.

Pasino, A. (2010). “Los escritos de Manuel J. Quintana y José M. Blanco White en el *Semanario Patriótico* (1808-1810); sus aportes a la construcción del lenguaje del primer liberalismo español”. En *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos Segreti”*, año 10, no 10.



# LECTURA Y EXPERIENCIA EN LUCIO V. MANSILLA

DEL LECTOR FURTIVO AL VADEMÉCUM DE CITAS

Leandro Simari

“No se aprende el mundo en los libros” (Mansilla, 2018: 252): en la trigésima entrega de *Una excursión a los indios ranqueles*, Lucio V. Mansilla resume, de esta forma, sus presupuestos epistemológicos, mientras explicita, a la vez, un sobreentendido que enmarca toda una zona del texto asociada a la revalorización de la experiencia.<sup>1</sup>

No se aprende el mundo en los libros. Pero entonces, ¿dónde se aprende? Se aprende a la vera del fogón, escuchando al gaucho que se desgració y cuenta sus desventuras, observando sus gestos y oyendo de primera mano la modulación de su voz, para desentrañar las peripecias de su historia personal, “más complicada e interesante que muchos romances ideales que todos los días leemos con avidez” (Mansilla: 168) y, al mismo tiempo, también más instructiva, dado que permite refutar a aquellos que creen que “el gaucho es un ser ideal” porque “no lo han visto jamás” (Mansilla: 414).

Se aprende, además, oyendo al indio, hablándole y haciéndolo hablar, observando y adoptando sus posturas, sus hábitos y hasta sus métodos de negociación y debate; desgranando sus palabras y sus actos, por grandilocuentes o triviales que parezcan, para demostrar que civilización y barbarie son idénticas, similares o diferentes –según las conveniencias narrativas y políticas del episodio que se esté relatando en cada ocasión–, pero que, en cualquier caso, ninguna es necesaria y radicalmente superior a la otra.

1 Conviene recordar que, inicialmente, *Una excursión a los indios ranqueles* se publicó por entregas en *La Tribuna*, diario perteneciente a los hermanos Héctor y Mariano Varela, ambos amigos de Mansilla. Las entregas comenzaron el 20 de mayo de 1870 y se interrumpieron el 7 de septiembre, con el texto inconcluso. La versión completa se editaría ese mismo año, en libro, por gestión de Héctor Varela. Todas las citas de *Una excursión* corresponderán a la edición de 2018 que se detalla en las referencias bibliográficas.

Se aprende, también o sobre todo, en la propia trayectoria vital, en la acción, en el movimiento a través del territorio, en el viaje; se aprende recorriendo “como yo [dice Mansilla], cuatro partes del mundo, en buque de vela, en vapor, en ferrocarril, en carreta, a caballo, a pie, en coche, en palanquín, en elefante, en camello, en globo, en burro, en silla de manos, a lomo de mula y de hombre” (518-519). En definitiva, se aprende, como este y tantos otros pasajes de *Una excursión* insinúan, en la experimentación de la heterogeneidad, en el ejercicio de un cosmopolitismo extremo, en la degustación (metafórica y literal) de lo diverso, en la posibilidad de desarrollar un gusto equitativo por las noches pasadas en la pampa desnuda y en los hoteles de lujo, de sofisticar el paladar al punto de disfrutar lo mismo de “*mazamorra* en el Río de la Plata, *charquicán* en Chile, ostras en Nueva York, *macarroni* en Nápoles, trufas en el Périgord, *chipá* en la Asunción” (Mansilla: 51) y, claro está, una tortilla de huevos de avestruz en Nagüel Mapo. La pretendida universalidad del planteo epistemológico, así, encausa las referencias a su multifacética trayectoria vital que Mansilla desperdiga en el texto, para derivar hacia una declaración de estricto tenor autobiográfico:

Sí, el mundo no se aprende en los libros, se aprende observando, estudiando los hombres y las costumbres sociales. Yo he aprendido más de mi tierra yendo a los indios ranqueles, que en diez años de despesañarme, leyendo opúsculos, folletos, gacetillas, revistas y libros especiales. Oyendo a los paisanos referir sus aventuras, he sabido cómo se administra justicia, cómo se gobierna, qué piensan nuestros criollos de nuestros mandatarios y de nuestras leyes (Mansilla: 252).

*Yendo, oyendo, he aprendido, he sabido*, el gerundio, la primera persona, la elección de los verbos cristalizan una estrategia crucial en la configuración de la imagen que Mansilla diseña para sí mismo: la del hombre de acción que, impulsado por un carácter curioso e inquieto, se encuentra en un estado de actividad permanente del que no deja de extraer, como recompensa más o menos casual, más o menos calculada, un invaluable caudal de sabiduría y aprendizajes prácticos.

No se aprende el mundo en los libros: la frase, como develamiento de un *leitmotiv*, organiza una lectura posible de *Una excursión* y



se entrevera con operaciones textuales de autolegitimación y autofiguración que se articulan y diversifican de entrega en entrega. Sin embargo, una premisa tal no puede soslayar que otro rasgo sobresaliente del texto se constituye a partir de los recurrentes pasajes en los que Mansilla hace gala de un profuso y variado conocimiento de la cultura letrada. De hecho, como si quisiera poner en evidencia que sus cuestionamientos al saber libresco están lejos de ser equiparables a la ignorancia, Mansilla cita, y lo hace, según su estilo, con desmesura y alarde: en francés, en italiano, en inglés, en griego, cita, parafrasea y juzga a clásicos, contemporáneos, poetas, novelistas, hombres de ciencia, filósofos e historiadores. Como su paladar, como sus apetencias de *tourist*, como sus ansias de incansable experimentador, la faceta del Mansilla lector será también presentada bajo el signo de una casi irreductible heterogeneidad.

Podría pensarse, en primera instancia, que, en esas oscilaciones entre la erudición empírica y libresca, Mansilla cifra una búsqueda –simultánea e invertida– de legitimidad y diferenciación en dos niveles del texto: por una parte, como efecto de lectura, búsqueda de legitimidad ante y de diferenciación de sus contemporáneos letrados, militares y políticos; por otra parte, dentro de las peripecias que *Una excursión* narra, búsqueda de legitimidad ante y de diferenciación de los *otros* que lo rodean. En este último sentido, como personaje principal del relato, Mansilla consigue moverse entre los ranqueles, alcanzar sus pequeños triunfos personales y diplomáticos y labrar para sí mismo y para sus propósitos una relativa autoridad gracias al sentido práctico que parece haber ejercitado en sus años como comandante de frontera. Porque es capaz de *leer* las intenciones de los indios y anticipar sus reacciones ante ciertas actitudes propias (muchas de las cuales define en términos de *simulación, comedia, teatro*), Mansilla puede reconocer a tiempo la importancia de no rechazar nunca de manera directa un *yapaí* (228), administrar dádivas, bondades y reprimendas y salir siempre airoso, e incluso alcanzar en los toldos de Baigorrita, uno de los más importantes aliados del cacique Mariano Rosas, niveles de aceptación inusitados para un militar al cortarse las uñas de los pies en la mesa y luego escarbarse los dientes con el mismo puñal (Mansilla: 354).

Ahora bien, cuando las circunstancias apremien, será otra clase de saber, el saber letrado, el que acuda en su auxilio. A punto de ver

desarticulados sus argumentos en la junta ranquel que debe validar el tratado de paz que impulsa, Mansilla convocará a la lectura, privilegio distintivo de los cristianos, como fundamento de su autoridad: “[u]stedes no saben nada, porque no saben leer; porque no tienen libros. Ustedes no saben más de lo que les han oído a su padre o a su abuelo. Yo sé muchas cosas que han pasado antes” (431).

Entonces, entre los indios, en el plano de la anécdota, la sabiduría legada por la experiencia legitima gestos y palabras, permitiendo a Mansilla abrirse paso con relativo éxito en los dominios de la cultura ranquel. Sin embargo, su carácter de lector resulta crucial para sustraerlo del peligro súbito de verse subsumido por la barbarie que lo rodea, que parcialmente lo fascina y que, en ocasiones, le reclama plegarse a ella como requisito imprescindible para sus propósitos o supervivencia. Hacia el exterior del texto, de cara a los debates sobre el territorio nacional y, en especial, sobre el llamado *problema del indio*, en cambio, la carga se invierte: la ostentación de su heterogénea biblioteca lo pone a la par de los más conspicuos letrados y políticos de su tiempo, pero es el peso de sus conocimientos empíricos el que lo dota de un saber exclusivo y diferencial. Porque, si el mundo no se aprende en los libros, sino *yendo y oyendo*, la *calaverada militar* de Mansilla, cuyas motivaciones alternativamente trivializa o ensalza, lo distinguirá de sus contemporáneos ya que, al contrario de la mayoría de ellos, su perspectiva sobre los nudos problemáticos de la organización nacional se asentará sobre la base privilegiada de la experiencia directa. A punto de ingresar en Leubucó, Mansilla no se olvidará de señalar ese carácter de pionero: “[l]os ecos de la civilización van a resonar pacíficamente por primera vez, donde jamás asentara su planta un hombre del coturno mío” (184).

Si reivindicar la empiria por sobre la lectura y, a la vez, abundar en referencias librescas no es, en sí mismo, una contradicción, lo es mucho menos porque el gesto consiste, como tantas veces en Mansilla, en exponer las tensiones, en subrayarlas y hacer de la duplicidad no un flanco abierto a la crítica potencial, sino un sello distintivo. Por eso mismo, para decir que la experiencia enseña más que los libros, elige referir, en idioma original, un proverbio de la Grecia Antigua, extraído de su cuaderno de apuntes personal, al que denomina “vademécum de citas” (251), para traducirlo luego y

convertirlo en su lema de cabecera: “*Ek te biblion kubernetes*” o “no se aprende el mundo en los libros” (252).

Más que como dos polos en tensión, lectura y experiencia parecen operar entonces, en distintos niveles de *Una excursión*, como elementos complementarios. Y no solo porque constituyan dos formas del saber que alternan su protagonismo en distintas secuencias del texto, avanzando y retrocediendo alternativamente en el proscenio que el propio Mansilla diagrama para sí y sus acciones, sino también porque ambas se articulan en un mecanismo de autofiguración y demarcación que ya no parece confrontar con la generalidad de sus contemporáneos civilizados o con la galería de personajes bárbaros que desbordan su relato, sino con dos de los nombres propios que mayor gravitación revestirán, en lo sucesivo, en su escritura: Rosas y Sarmiento. En efecto, la intercepción entre lectura y experiencia, dos ejes que se tensan y se tocan a lo largo de *Una excursión*, habilita a Mansilla a trazar las dos demarcaciones que, *a priori*, más le interesan: en primer lugar, de la herencia familiar rosista, el lastre histórico y genealógico que signa su nombre y entorpece su inserción en la vida pública; en segundo lugar, de la incómoda sombra de Sarmiento, a la vez antiguo aliado, silencioso rival político, superior máximo en la jerarquía militar, jefe de Estado y referente en el campo de las letras. Ni la barbarie rosista ni el modelo de civilización sarmientino: Mansilla deslinda su figura de esos dos lugares comunes para la cultura decimonónica argentina.

Ahora bien, mientras que la reivindicación de la experiencia, individual e intransferible, asoma en sí misma como una base propia sobre la cual proyectar la imagen de una subjetividad singular, propia y autogestionada, la apelación a la lectura deberá revestirse de ciertos parámetros, o inscribirse en determinadas circunstancias, para ser igualmente funcional a una estrategia semejante. Qué, cuándo, cómo, dónde leer, de dónde extraer el material de lectura, cómo se accede a él: las respuestas a tales interrogantes condicionan el modo en que Mansilla define su figura de lector para, a través de ella, deslindarse del pasado familiar y, a la vez, del modelo de hombre de letras que encarnaba Sarmiento, en un gesto que su escritura esboza en *Una excursión* por primera, pero no por última vez.

## Orden sin sistema: el vademécum de citas

Algunas de las principales aproximaciones críticas a *Una excursión* han insistido en decodificar la recurrente exaltación de la experiencia que la atraviesa como, sobre todo, un mecanismo tendiente a relativizar el peso de la herencia familiar en el destino de los individuos. Para Sylvia Molloy, por ejemplo, su sesgo autobiográfico exhibe un “yo” que, como en ningún otro texto de Mansilla, se quiere “hijo de sus propias obras” (1980: 754). Julio Ramos, por su parte, detecta en sus páginas “la figura del *self-made man*”, alimentada por “la capacidad del narrador para inflar los actos de su personaje” (1996: 80).

A su modo, ambas miradas coinciden en remarcar que, en última instancia, esa imagen de Mansilla representa una operación de borramiento de su linaje. Si en textos futuros Mansilla se permitirá explorar con mayor ambigüedad y desprejuicio sus vínculos familiares, como si reconociera en ellos y en sus momentos de intimidad con Rosas un capital simbólico privilegiado para poner a circular en el magro mercado local de las letras, la postura adoptada en *Una excursión* resulta, por el contrario, resoluta y tajante: las alusiones a sus parentescos se escamotean al máximo, Rosas es mentado como *dictador*, los contados atisbos de reivindicación de su figura se desplazan, convenientemente, a las opiniones de gauchos o de su ahijado, Mariano Rosas.

Sin desconocer que, como sostenían Molloy y Ramos, Rosas y el rosismo constituyen para Mansilla un primer telón de fondo frente al cual recortarse, la lectura de *Una excursión* propuesta por Mirta Stern señala un segundo contrapunto. Si la reivindicación de la experiencia le permite, en primer término, “neutralizar el peso de su ascendencia, el rosismo”, al mismo tiempo le confiere, sostiene Stern, “un campo concreto de impugnación y de enfrentamiento a Sarmiento” (1985: 133). Presentada como vía privilegiada de conocimiento, la exaltación de la experiencia vendría a relativizar el derroche de saber libresco y a denunciar la falta de contacto directo con la realidad argentina por parte de quienes pensaron, escribieron y decidieron sobre ella afirmados en la autoridad de sus bibliotecas. Dos reproches que, en función del contexto político y biográfico que enmarca a *Una excursión*, bien pueden suponerse dirigidos al

por entonces presidente de la Nación, en su doble faceta de primer mandatario y escritor.<sup>2</sup> Por caso, detrás de las severas —y genéricas— críticas que Mansilla dispensa a sus antecesores en la descripción estética y geográfica de la pampa no deja de resonar el célebre pasaje del *Facundo* (1845) que, como es sabido, Sarmiento pergeñó sin antes haber tenido contacto directo con su referente:

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada? Porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda (Sarmiento, 2006: 49).

Y si Sarmiento condensa en los puntos suspensivos el carácter inmenso y llano que atribuye al paisaje que se propone describir, Mansilla, por su parte, resume todo el potencial de su crítica en la elección del gerundio que utiliza: “[I]os que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¡en qué errores descriptivos han incurrido!” (2018: 116). No se trata únicamente de proclamar que las descripciones que anteceden a la propia sean erróneas en sí mismas: se trata, sobre todo, de sugerir que la fuente de ese error radica en el hecho de que, como las de Sarmiento y al contrario de las suyas, se fundan en supuestos y no en la experiencia.

2 Luego de ser uno de los promotores de su candidatura presidencial, Mansilla recibirá un primer revés por parte de Sarmiento cuando este, ya electo, decline sus intenciones de ser nombrado ministro de Guerra y lo remita como comandante de frontera a Río Cuarto, en 1868. Sin embargo, el verdadero punto de quiebre entre ambos se produciría cuando, en abril de 1870, al regresar de su excursión a tierra ranquel, Mansilla se encuentre con un sumario iniciado en su contra por el fusilamiento irregular del soldado Avelino Acosta. Fiel a su estilo, en vez de atenerse a la burocracia militar, que podría haberle permitido salir airoso del proceso, enviará una encendida carta al ministro de Guerra, Martín de Gainza, para luego hacerla pública. Ese acto de insubordinación habría de sellar su suerte: fue pasado a disponibilidad y privado de su sueldo. Para Sarmiento, que ya había reconvenido a Mansilla por otras salidas de tono, se trataba de una maniobra que violentaba las jerarquías e incluso ponía en cuestión su autoridad de comandante en jefe. En el contexto de esta forzada inactividad, Mansilla comenzaría a redactar *Una excursión*.

Siguiendo a Stern, entonces, que Mansilla se presente como hijo de sus actos, atenúa la circunstancia de ser hijo de sus padres; pero, a la vez, que reivindique el aprendizaje de orden diverso dispensado por su trayectoria vital refuerza las ya notorias tensiones que *Una excursión* instala frente a la figura literaria y política de Sarmiento. Con leves variantes, una afirmación similar puede esgrimirse con respecto a los alcances que revisten la figuración de Mansilla como lector y sus continuas apelaciones al saber letrado. Allí, de manera más complementaria que contrastante, *Una excursión* despliega otra cara de la misma estrategia doble de legitimación y demarcación.

En primera instancia, y así como conseguían diferenciarlo, en el plano de la anécdota, de los saberes y el discurso de los ranqueles, las citas y referencias cultas que Mansilla prodiga también lo ponen a salvo de ser asimilado al otro gran tipo de barbarie inscripto en la polisémica acepción que el término revisitó durante el siglo XIX argentino: la barbarie que resuena en su apellido y filiación. Exhibirse como un lector culto y avezado, en efecto, lo aleja de los estereotipos que persiguieron a Rosas y sus partidarios: frente al bárbaro enemigo de las letras y las ciencias, Mansilla se presenta munido de lecturas múltiples; lejos del tirano que proscribió y exilió a los jóvenes del 37, Mansilla lee y cita a su principal exponente, Esteban Echeverría, a quien incluso parece exonerar parcialmente de sus críticas a los letrados que describen a indios y paisajes sin haberlos contemplado nunca:

Era la tarde y la hora  
En que el sol la cresta dora  
De los Andes (Echeverría en Mansilla: 125)

Este chilla, algunos lloran,  
Y otros a beber empiezan,  
De la chusma toda al cabo  
La embriaguez se enseñoera (Echeverría en Mansilla: 257)

Los libros, la lectura, la erudición libresca construyen así una imagen de Mansilla lector que se sitúa en las antípodas de la imagen predominante de Rosas, a quien, todavía varias décadas después de

su caída, se recuerda como el artificio de un régimen en el cual “la vida intelectual y libre estaba de duelo, amordazada y estigmatizada” (Quesada, 1998: 148). No obstante, junto con esa contraposición radical, otra más sutil se juega en el propio terreno de la cultura letrada, reelaborando el contrapunto que divide a Mansilla de Sarmiento precisamente donde parecerían encontrarse: en el gusto por la profusión de citas, en la compartida voluntad de ostentar, entre el orgullo y el alarde, el bagaje de lecturas que llevan consigo. En este terreno, un primer contraste asoma en los modos de procesar y recrear la lectura en la propia escritura, de apropiarse de ella a través de la cita. Aquí, Mansilla se distingue de Sarmiento por ser, al mismo tiempo, más desenfadado y más respetuoso en sus aproximaciones a la cultura letrada. Más desenfadado, por una parte, porque en *Una excursión* la referencia culta no hace sistema, la escritura no se ordena según el molde de una teoría puntal preexistente, la cita no se propone, como los epígrafes del *Facundo*, ser protocolo de lectura parcial o total del texto; no hay esa misma confianza en la lectura como herramienta primordial y condición preexistente para el análisis de la realidad nacional.<sup>3</sup> En suma, las inflexiones de la cultura letrada en *Una excursión* no presuponen en absoluto una figura de escritor como la del Tocqueville vernáculo que Sarmiento imagina e implícitamente quiere ser, es decir, la figura de un estudioso que “premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política” (Sarmiento, 2006: 15). Muy por el contrario, entrelazadas con la apología de la experiencia, permiten a Mansilla alejarse de ella.

Pero, en otro sentido, Mansilla es también más respetuoso que Sarmiento en su aproximación a la cultura letrada. Respetuoso de la letra y respetuoso del sentido, porque, aunque desperdigue sin método las marcas múltiples de sus lecturas, nunca parece trasponer del todo ese límite permeable que divide o pliega la propia palabra y la palabra ajena. La cita y la referencia culta en *Una excursión*

3 No deja de resultar significativo que en *Retratos y recuerdos* (1894) Mansilla cuestione el verdadero arraigo del saber letrado de Sarmiento, a quien cataloga, precisamente, como “un adivino de epígrafes”, cuyas lecturas solo “parece que hubieran sido muchas” (Mansilla, 1894: 25). Agradezco esta referencia a Andrea Cobas Carral.

nunca experimentan las instancias de diálogo, apropiación, reversión o perversión que caracterizan a Sarmiento; al contrario, Mansilla parece depararles las funciones convencionales del complemento o del comentario e incluso esmerarse en respetar, dentro de sus posibilidades, su lengua de origen. Si, como quiere Piglia, en el siglo XIX argentino “[s]aber leer es saber leer en otro idioma” (1980: 16), el manejo de la cultura letrada que Mansilla exhibe se encuentra menos “corroído, desde su interior, por la barbarie” (Piglia, 1980: 17) que el que demuestra Sarmiento. Prueba por antonomasia de la erudición “de segunda mano” (Piglia, 1980: 17) que este último ostenta, su cita en francés del célebre pasaje de Ricardo III (“Un cheval, vite, un cheval... Mon royaume pour un cheval” [Sarmiento, 2006: 171]), reaparecerá en *Una excursión*, pero en su versión original: “A horse iA horse! iMy kingdom for a horse! (182).

Como si de una sinécdoque se tratara, la oscilación entre desenfado y respeto que trazan las inflexiones de la cultura letrada en *Una excursión* parece condensar su sentido en una de sus partes: las explicaciones en torno al vademécum de citas. Compendio de fragmentos de lecturas transcritas al pie de la letra, pero ordenadas sin más sistema que el criterio alfabético; cuaderno de apuntes en el que la palabra ajena y la palabra propia conviven (Mansilla asegura que también apunta en él sus propias reflexiones), pero sin otro vínculo que la yuxtaposición; libro de consulta personal, práctico y portátil, ajeno a las presunciones de “esos literatos cuyo bufete es una especie de sanctasantórum” (250), pero a la vez “tesoro” (250) de elaboración personal (“No es herencia de nadie. Yo mismo me lo he formado” [Mansilla: 250]) cuyo valor no puede estimarse, las referencias al vademécum, alternativamente, lo minimizan y enaltecen, lo esgrimen como arma de distinción frente a las presunciones del saber ilustrado y lo presentan como la materialización misma, prolija y exacta, del saber ilustrado que su dueño acumuló. Y todo aquello, además, en la misma entrega en la que, luego de extraer un proverbio griego de su vademécum, Mansilla procederá a sostener que *el mundo no se aprende en los libros*.

Quizás anticipando críticas potenciales por el modo de exhibir el carácter veleidoso de su adquisición y ejercicio del saber letrado, será Mansilla mismo quien se declare poseedor de una “erudición a la violeta” (250). Y, al emplear ese tono, calculado y autoirónico, para



referirse a su condición de hombre ilustrado, terminará por configurar un segundo elemento de contraste con respecto a Sarmiento. Porque en la escritura de Sarmiento, en efecto, nada que se diga sobre esta materia, –ni siquiera los pasajes que, en su tendencia a la hipérbolo, se vuelven irrisorios–, busca ser risible. Incluso las anécdotas de sus traducciones expeditas, a razón de doce volúmenes en francés en un mes y once días, y de una novela íntegra de Walter Scott por jornada, quieren ser leídas con solemne literalidad. Quizás porque sus circunstancias biográficas le impusieron una carencia de origen en ese terreno, no hay en Sarmiento lugar para la broma, la medida o la falsa modestia: las adversidades superadas deben subrayarse, los desafíos encarados, magnificarse, para que el relato de la acumulación de ese saber ascienda al estatuto de una “épica” (Piglia, 1980: 15), cuyo héroe único es el autodidacta marcado por su origen provinciano en un país provinciano. Un mínimo de herramientas, un máximo de esfuerzo e inteligencia y un abierto desinterés por todo lo demás ejemplifican ese encuentro entre el lector y sus libros, que se escribe y reescribe en *Recuerdos de provincia* (1850).

Lectura juvenil, apasionada, a deshoras; lectura que posterga las obligaciones: esos son los elementos que definen la figura de lector que Sarmiento quiere asociar a su trayectoria y, en especial, a su iniciación en el mundo de las letras. Y aunque ninguno de esos rasgos define al Mansilla lector de *Una excursión*, que se desplaza entre bárbaros munido de su vademécum y exalta la empiria por sobre el saber libresco, todos ellos, en cambio, participan de las escenas de lectura que Mansilla configurará, dos décadas después, en “¿Por qué...?”, una de sus *causeries de los jueves*. Sin embargo, esa figura sarmientina de lector, que tiende, en primera instancia, a disolver las operaciones de diferenciación que el propio Mansilla había establecido en *Una excursión*, terminará por propiciar una versión reelaborada de ellas.

### **Rupturas y reivindicaciones del mandato familiar: la lectura furtiva**

A diferencia de lo que ocurre en *Una excursión*, las *causeries de los jueves*, que Mansilla comenzó a publicar en 1890 en las páginas del diario *Sud-América*, hacen del parentesco entre su autor y Rosas

un tópico recurrente. Con la intermediación de casi cuatro décadas entre la caída del régimen y el presente de la enunciación, y con el respaldo de una trayectoria personal ya labrada, Mansilla se permite, en su madurez, abundar en referencias a la intimidad familiar. Lo que antes se silenciaba o se decía a medias pasará a postularse como otro componente diferencial en su ejercicio de la escritura: “soy quizás el único hombre de letras de este país que sabe bien a Rozas” (Mansilla, 2000: 435).

Sin embargo, tematizar sus vínculos familiares con el rosismo no significa para Mansilla desmontar las operaciones de autofiguración desplegadas en *Una excursión* para relativizarlos o suspenderlos. Por el contrario, las *causeries* trasuntan “un incómodo e inestable equilibrio” (de Mendonça, 2015: 88) en parte a fuerza de balancear las reivindicaciones personales con las críticas deslizadas en materia política, mientras intentan –y no siempre consiguen– impedir que las primeras arrojen sobre las segundas un exagerado tinte exculpatorio.

Aunque más o menos omnipresentes en el conjunto de textos, esas oscilaciones se intuyen, sobre todo, en el arco narrativo que diseñan tres de las *causeries* más abocadas a examinar la estirpe rosista de su autor. Leídas por separado, cada una de ellas oficia de pieza en el rompecabezas familiar, haciendo foco en la figura de un miembro diferente de la familia, aun cuando, como en el caso de Sarmiento y el *Facundo*, los verdaderos protagonistas siempre sean dos: Rosas y el propio autor. Leídas en tándem, además, entran un relato en el que el destino familiar, íntimo y político, y el destino individual de Mansilla se bifurcan para volver a interceptarse, mientras se precipitan los acontecimientos que habrían de trastocarlos definitivamente.

“¿Por qué...?” (1890), que inaugura la serie, gira en torno al padre, Lucio Norberto. “Los siete platos de arroz con leche” (1890), por su parte, se concentra en la figura de Rosas, revelado al lector como tío, y expuesto a medias, desde la intimidad, como dictador. “El dedo de Rozas” (1890), finalmente, tendrá su eje en la madre, Agustina Rosas, para completar la trilogía. Pero el relato que atraviesa y agrupa las tres, en definitiva, es el de las causas del exótico viaje de iniciación que el joven Lucio emprende por el Lejano Oriente, el de su regreso en los prolegómenos de Caseros y el de los ajustes de cuentas con el pasado familiar una vez que sobrevino la derrota.

Hilvanadas por ese relato mayor, las tres *causeries* harán de los límites entre lo privado y lo público, lo familiar y lo político, un tópico excluyente y, sobre todo, una materia maleable que puede ser interpelada, redefinida o desdibujada, según la circunstancia. En “El dedo de Rozas” (1890), por caso, Mansilla comienza por apuntar a los debates contemporáneos que todavía suscita la efigie de su tío, “al cual los escritores e historiadores de diversa índole, como si no bastara el peso de sus propias responsabilidades, le cargan todavía la romana” (Mansilla, 2000: 435), para derivar finalmente hacia una escena íntima: la del propio Mansilla interrogando a su madre sobre un defecto que, cree recordar, distinguía uno de los dedos de Rosas. Ese aparente desvío de una discusión de amplias miras hacia una trivialidad familiar, sin embargo, habilita una conclusión, simbólica y con tintes de moraleja, a través de la cual Mansilla disculpará, por motivos sentimentales, las antiguas opiniones políticas de su madre (y, quizás, las propias): como ella dice no recordar las imperfecciones de su hermano, Mansilla sentencia que “quien feo ama, hermoso le parece” (Mansilla, 2000: 441).

En “Los siete platos de arroz con leche”, por otra parte, el relato del reencuentro entre tío y sobrino, luego de la larga ausencia de este último, tiene por condimento, además de las calculadas grajeas de intimidad rosista con que Mansilla endulza al lector, el clima de agitación política suscitado por el alzamiento de Urquiza, aunque levemente desenfocado: se lo contempla en segundo plano, entrevistado desde y en el corazón de Palermo. Ese doble marco da lugar a una apología de Rosas de tinte personal (“Rozas no era un temperamento libidinoso” [Mansilla, 2000: 72]), pero también a severas críticas emitidas desde una triple óptica familiar, política e histórica (el gobierno, según Mansilla, sirve “para hacer la felicidad de una familia, la de un partido o la de la patria” y su tío “no hizo nada de esto” [2000: 73]), que alternan con reproches al paso dirigidos a sus antiguos partidarios, de manera solapada (“para mí Urquiza y Rozas, Rozas y Urquiza eran cosas tan parecidas como un huevo a otro huevo” [Mansilla, 2000: 69]) o abierta (“yo oía en la plaza de la Victoria gritar furiosos “Muera Rozas a algunos de los mismos conspicuos señores, que pocas horas antes, había visto en Palermo” [Mansilla, 2000: 82]).

En la *causerie* que inaugura esa trilogía posible, no obstante, las intersecciones entre política y familia se distinguen, en particular,

por verse entramadas con la reformulación de un tópico que Mansilla ya había trabajado dos décadas atrás: el de la articulación entre lectura y experiencia. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en *Una excursión*, ambos ejes no solo fomentan entre sí una tensa complementariedad: también registran contradicciones internas en el desarrollo de cada uno, haciendo que la figura de Mansilla que este texto diseña pendule entre los polos frente a los cuales quiere, sostenidamente, recortarse a través de la escritura. En otras palabras, Rosas y el rosismo como marca familiar, de un lado, y Sarmiento y su figuración del letrado, del otro, estarán, alternativamente, cerca y lejos del joven Lucio que se exhibe en “¿Por qué...?”.

Aunque bien podría pensársela como un prólogo a destiempo para *De Adén a Suéz* (1855), en tanto y en cuanto incluye el relato que antecede y explica su viaje de iniciación, la *causerie* comprende, en sí misma, su propia aventura iniciática, aunque en términos diferentes: no como iniciación en la experiencia vital, heterogénea y caudalosa, del *tourist*, sino como iniciación en la lectura. De hecho, la pregunta inconclusa del título, atribuida, –según el consabido tono de *entre nos*–, a Carlos Pellegrini, anticipa un interrogante cuya respuesta articula ambas facetas. ¿Por qué realizó Mansilla su primer viaje, rumbo a Oriente? Y el texto responde: por la inconveniencia de una lectura. Es decir, mientras está sirviendo en un saladero de la familia al que llegó luego de un breve periplo impuesto, a modo de castigo, por ciertos desatinos amorosos, el joven Lucio lee a escondidas *El contrato social*, hasta que es descubierto por su padre, quien sentencia que “cuando uno es sobrino de don Juan Manuel de Rosas no lee *El Contrato Social*, si se ha de quedar en este país; o se va de él, si quiere leerlo con provecho” (Mansilla, 2000: 61).

La lectura será, así, tema privilegiado en “¿Por qué...?”. Y no solamente como núcleo de su escena crucial: al pasar, pero con suficiencia, la *causerie* también se encargará de asentar que la pertenencia a la élite del rosismo no implicaba el desprecio por la cultura letrada. De hecho, como en una versión invertida y simplificada de la filiación borgeana, Mansilla tenderá a asociar a su madre con las letras y a su padre con la acción, lo pragmático, lo intuitivo. Ella “leía”, ella se ocupaba de que su hijo copiara “mil versos” para cumplir con tareas escolares; a ella, dirá Mansilla, “debo [...] la primera cultura de mi espíritu” (2000: 28). El padre, en cambio, aun siendo dueño de

una “muy poco surtida” (Mansilla, 2000: 29) biblioteca, es el agente que impulsa al joven Lucio a cumplir con las faenas de saladerista, el que quiere convertirlo en “un hombre de trabajo en este país” (2000: 46), el poseedor de una erudición práctica intangible que, por momentos, se confunde con un poder casi oracular: “sabía por adivinación o por intuición” (Mansilla, 2000: 44).

Ese esquemático árbol genealógico del saber redobla su significación si se tiene en cuenta que, según Mansilla, entre padre e hijo dos temas limitaban la conversación. En primer lugar, el gusto del joven Lucio por la lectura, hecho que, confiesa, “trataba de ocultarle mucho a mi padre” porque “él nunca me hablaba de ella” (2000: 29). En segundo lugar, la política, de la que, dirá Mansilla, “nunca me decía una palabra” (2000: 30). Ambos tabúes impuestos por la circunspección paterna se verán desafiados en la doble transgresión, familiar y política, que el hijo llevará a cabo cuando ejercite un tipo particular de lectura, diferente incluso del modelo materno: en reemplazo de la lectura regulada, provechosa, escolar, el ejercicio de la lectura furtiva. Es ella la que, a la vez, aglutina y fractura los lazos políticos y familiares, precisamente en un texto en el que, quizás como nunca en la literatura de Mansilla, lo estrictamente político es subsumido a los alcances del amor filial: Mansilla era federal porque amaba a su tío; su padre, parecía serlo más por amor a su mujer que por verdadera convicción por el sistema de su cuñado. La carga de la herencia rosista se intenta aligerar, ahora, confundiéndola con inocente cariño; el dictador de *Una excursión* ha devenido en un pariente querido, “el hombre más bueno del mundo” (Mansilla, 2000: 30) a los ojos del sobrino.

En principio, la lectura furtiva será la encargada de atenuar los efectos de esa reivindicación por, al menos, dos motivos. Por empezar, porque el acto de leer contradice y desplaza el explícito mandato familiar: en lugar de trabajar en el saladero, profundizando sus conocimientos sobre las faenas rurales, Mansilla cede a “una invencible inclinación por la lectura” (2000: 29). A contramano de la idea que predomina en *Una excursión*, el saber empírico no se asocia con la confección del propio destino, distinto de lo heredado, sino, por el contrario, con un aprendizaje práctico que ata a la familia. Si algo se corrobora, en este punto, del texto de 1870 son, en cambio, las admoniciones que Mansilla pronuncia en la junta ranquel: para

el joven Lucio, los libros son el medio para sobreponerse a la imposición paterna, una vía de conocimiento alternativa a la heredada del padre. Placer y obligación, lectura y mandato familiar diseñan, entonces, una dicotomía que quedará expuesta, sobre todo, en la culposa conducta que el joven Lucio adoptará una vez que su pasión secreta sea revelada: “me acordé que mi padre me había sorprendido en mi rancho leyendo, y al rayar la aurora solo pensé en que era saladerista y en que debía [...] estar donde se desnucaba y se descuartizaba” (Mansilla, 2000: 59).

Pero, además, la lectura furtiva propiciará el quiebre principal entre Mansilla y su linaje cuando su padre descubra no solo que lee sino qué lee: un texto inapropiado para alguien de su estirpe familiar y política, un texto prohibido para un sobrino de Rosas, potencial heredero del rosismo. Y la violación de ese segundo mandato, esta vez implícito, que solamente se revela en toda su gravedad cuando ya ha sido quebrantado, será, paradójicamente, la que le depare al infractor un tipo de experiencia diferente de la que ofrecía el trabajo en la estancia paterna: la del viaje a tierras exóticas, la de una travesía que obligará a abandonar los dominios familiares para comenzar a acumular el caudal de saberes prácticos del que se jacta el Mansilla de *Una excursión*. Tal y como escoge organizar su narración, Mansilla convierte las motivaciones de su viaje en resultado directo de su lectura furtiva descubierta. Siguiendo la lógica de “¿Por qué...?”, su primer gran distanciamiento del núcleo familiar, su primera salida al extranjero, su primera gran experiencia de cosmopolita, su primera oportunidad de probarse a sí mismo habrían surgido de la voluntad de convertir en *provechosa* su lectura furtiva de *El contrato social*. Así, leer *El contrato social* es una toma de distancia simbólica de su estirpe rosista, pero conduce, a la vez, a un distanciamiento concreto, espacial. En los términos de las figuras gastronómicas tan caras al arsenal retórico de Mansilla, su excéntrico paladar comenzará a ejercitarse en degustaciones múltiples porque antes, cuando era apenas un muchacho, cedió a inconvenientes “panzadas de lecturas” (Mansilla, 2000: 30).

Sin embargo, el joven Lucio no solo alimenta su avidez de lector con *El contrato social*: también degusta las cartas privadas de su padre. La lectura furtiva penetra, nuevamente, en el recinto vedado de la política: ahora, no ya a través de un texto filosófico, sino de

textos que revelan la inmediata y coyuntural “política de entonces” (Mansilla, 2000: 30). Así y todo, aunque las emparente la común figura del lector furtivo, la lectura de Rousseau y la de la correspondencia remitida a Lucio Norberto responden a dos líneas de significación diferentes. Porque, si la primera narra una escena iniciática para el Mansilla *hombre de letras*, a la vez que atribuye a la lectura una responsabilidad simbólica sobre su futuro inmediato (viajará a Oriente *porque* ha leído y para leer *con provecho*), la segunda parece solo destinada a habilitar una eficaz estrategia de reivindicación familiar. Su importancia, en todo caso, destaca más en el presente de la enunciación que en el del enunciado, ya que, en su destreza de administrador de infidencias, Mansilla dará a conocer a sus lectores algunas de las cartas que lo subyugaron en su juventud y que demuestran, sin necesidad de la mínima acotación, que, mientras fue el partido de gobierno, el rosismo contó con una amplia gama de adeptos (entre ellos, Urquiza, “el futuro *Libertador*” [Mansilla, 2000: 32]). En otras palabras, si la primera inflexión de la lectura furtiva diferencia y distancia (en términos figurados y literales) a Mansilla del núcleo familiar, esta segunda lo reconduce a él y a sus intentos de desdibujar los lazos políticos detrás de los lazos de sangre. En efecto, como complemento de sus insinuaciones sobre el federalismo propio y el de sus progenitores, la lectura de las cartas que “¿Por qué...?” reproduce hace menos rosista a su familia y más rosista a sus detractores.

Considerando sus repercusiones desiguales en el desenlace de la anécdota que Mansilla narra, solo una versión de la lectura furtiva, la de *El contrato social*, ofrece la respuesta al interrogante inconcluso que da título al texto. No obstante, al margen de los materiales a los que acceda, la figura de lector que encarna el joven Lucio es homogénea. Tenga en sus manos un volumen de Rousseau o un manojito de cartas privadas robadas del cajón de su padre, el lector furtivo será siempre un apasionado que tributará a la lectura las horas que pueda robar a la obligación y el trabajo. A través de esos atributos, las escenas de lectura en “¿Por qué...?” convocan el recuerdo de otra figura de lector, igual de apasionado y predispuesto a poner en suspenso los deberes laborales para entregarse a la lectura: es la figura del “mocito” (Sarmiento, 1979: 169) dependiente de una tienda en San Juan, que pasaba las jornadas con el libro en la mano, “inmóvil,

insensible a toda perturbación”, y que crecerá para trasladarse a Copiapó y convertirse en “el minero a quien se encontraba siempre leyendo” (Sarmiento, 1979: 168-169).

Así, al contrario de lo que ocurría en *Una excursión*, el modo en que Mansilla elige narrar sus tempranas aproximaciones a la cultura letrada cifra en ella un punto de encuentro con la literatura de Sarmiento y, en particular, con una de sus autofiguras diletas. Otro elemento común, quizás más solapado, vendrá a sellar ese parentesco: el peso simbólico del francés. Leer otro idioma, leer en idioma original, leer y escribir en francés, lengua de la civilización por antonomasia, constituye para Sarmiento y Mansilla un sello de distinción que los dignifica y los iguala. Por eso, como Sarmiento en tantas oportunidades, Mansilla recalca que su lectura de *El contrato social* no precisa de traducciones. Jactancia en apariencias intrascendente, esa aclaración cobrará nuevo sentido en el momento crucial del relato, cuando padre e hijo queden frente a frente, con el volumen de Rousseau abierto entre ellos:

Mi padre echó una mirada al libro, y con una expresión inefable, díjome: ‘¿Qué estás leyendo?’.

–Un libro en francés.

Este *en francés*, dentro de mis abismos psicológicos, implicaba “si es en francés, aunque sea suyo el libro, usted no ha de saber de lo que se trata” (Mansilla, 2000: 42).

La escena heroica de los baños del Zonda que inaugura el *Facundo* encuentra en Mansilla su versión íntima, doméstica y familiar, en la que el conocimiento o la ignorancia del francés trazan un límite entre padre e hijo. En un texto que subsume las implicancias políticas de su estirpe al mero cariño personal y enaltece la sabiduría práctica, casi oracular, de su padre, Mansilla actualiza el valor simbólico del francés, lenguaje de la civilización y patrimonio distintivo de su condición de letrado. Aquí, como en *Una excursión*, sus competencias de lector son el tabique figurado que lo separa de la barbarie, asociada nuevamente con el núcleo familiar.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en Sarmiento, y a contramano de su propia figuración como *self-made man*, la barrera



cultural resultará, en este caso, permeable. Aun confinado al lugar de la ilegibilidad, Lucio Norberto, fiel a su pragmatismo, no necesitará leer en la lengua de la ilustración para hacer una *lectura* política de la situación y propiciar la salida del país de su hijo. Su desconocimiento del francés, en todo caso, no es equiparable a la ignorancia supina porque, como el propio relato de Mansilla insiste en resaltar, el volumen de Rousseau, en última instancia, le pertenece. Si, como propone Piglia, la pregunta acerca de qué es un lector “es también la pregunta sobre cómo le llegan los libros al que lee, cómo se narra la entrada en los textos” (2005: 33), las escenas de lectura de “¿Por qué...?” concentran, en este punto, un rasgo contradictorio respecto a la figura de lector perfilada en *Una excursión* y, la vez, el mayor punto de distanciamiento respecto al lector apasionado y furtivo que se construye en *Recuerdos de provincia*. Porque, detrás de todas las convergencias, hay un relato que Sarmiento ofrece y del que Mansilla debe prescindir: el relato de la lucha por llegar al libro, la afanosa búsqueda de la acumulación del saber, que comienza con la caza del objeto preciado que puede transmitirlo. De un lado, Sarmiento y su afán juvenil, recompensado: “y yo me lancé en seguida en busca de esos libros, y en aquella remota provincia, en aquella hora de tomada mi resolución, encontré lo que buscaba” (Sarmiento, 1979: 168). Del otro, el joven Lucio estirando la mano para retirar *El contrato social* de un cómodamente cercano anaquel en la biblioteca de su padre. Es esa imagen la que corroe la equiparación entre Sarmiento y Mansilla en su condición de lectores furtivos y lectores del francés, pero también es la que hace disonar el relato de iniciación en las letras de “¿Por qué...?” con la figura del lector autónomo que autogestiona, bajo sus propias reglas y según el dictado de su conciencia, su saber libresco a través del vademécum de citas.

En el juego de aproximaciones y distanciamientos, de reivindicaciones y retaceos, el relato de Mansilla queda cautivo en su trampa. Al contrario de lo que ocurría en Sarmiento, no hay aquí lugar para la gesta épica del autodidacta porque, aunque su padre no quisiera ni supiera leerlos, los libros para Mansilla estaban al alcance de su mano, incluso aquellos inconvenientes para ser leídos por un sobrino de Rosas.

## Bibliografía

De Mendonça, I. (2015). “Creer en las *causeries*”. En *Zama*, 7, 87-98.

Mansilla, L. V. (2000). “El dedo de Rozas”; “Los siete platos de arroz con leche”; “¿Por qué...?”. En *Entre nos. Causeries de los jueves*. Buenos Aires, Elefante Blanco.

\_\_\_\_\_. (1894). *Retratos y recuerdos*. Buenos Aires, Coni e hijos.

\_\_\_\_\_. (2018). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires, Penguin.

Molloy, S. (1980). “Imagen en Mansilla”. En Ferrari, G. y Gallo, E. (comps.). *La Argentina del ochenta al centenario*. Buenos Aires, Sudamericana.

Piglia, R. (2005). *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.

\_\_\_\_\_. (1980). “Notas sobre *Facundo*”. En *Punto de Vista*, 8, 15-18.

Quesada, V. (1998). *Memorias de un viejo*. Buenos Aires, Ciudad Argentina.

Ramos, J. (1996). “Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla”. En *Paradojas de la letra*. Caracas, Excultura.

Sarmiento, D. (2006). *Facundo*. Buenos Aires, Colihue.

\_\_\_\_\_. (1979). *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires, Difusión.

Stern, M. (1985). “Una excursión a los indios ranqueles: espacio textual y ficción topográfica”. En *Filología*, XX, 117-138.

## DE LECTORAS A ESCRITORAS

REDES DE LEGITIMACIÓN Y AUTORÍA  
EN LA PRENSA PORTEÑA (1870-1880)

María Vicens

El 26 de septiembre de 1875, *La Ondina del Plata*, periódico literario para mujeres, dedicó un número especial para homenajear a Juana Manuela Gorriti con el título “Álbum Literario y Artístico”.<sup>1</sup> La escritora había llegado a Buenos Aires en marzo de ese año, tras décadas de exilio, con el fin de tramitar una pensión del Estado argentino como hija de un héroe de la Independencia, y retornaba a Lima para organizar sus asuntos antes de instalarse definitivamente en Argentina. El modo en que sus nuevas amistades porteñas eligieron despedirla fue un álbum hecho de imágenes y textos consagratorios dedicados a la autora que, rápidamente, traspasó los límites de la esfera privada, primero en las páginas de *La Ondina del Plata* y, un poco más adelante, como un libro, publicado por el reconocido editor Carlos Casavalle que llevó el título *Palma Literaria y Artística* (1875). Si bien el regalo en sí no constituye una novedad –el álbum fue una práctica cultural muy popular en el mundo de las mujeres letradas del siglo XIX, como han analizado Mirla Alcibiades (2012) y Zaida Capote Cruz (2014) en el contexto latinoamericano–, tanto la rapidez con que ese objeto se convirtió en material impreso como la presencia de varias mujeres en sus páginas sí dan cuenta en cambio de un proceso que comenzaba a gestarse en la prensa porteña: la configuración de un imaginario en torno a la escritora y la articulación de una red de lectura y escritura integrada por mujeres que fue clave para visibilizar y legitimar esta figura.

Ambos aspectos protagonizan las páginas de ese número especial de *La Ondina del Plata*, un periódico que, apenas unos meses antes, se había presentado ante el público femenino porteño con el

1 *La Ondina del Plata* fue el primer periódico para mujeres que logró alcanzar una periodicidad semanal durante seis años, entre 1875 y 1880. Fue fundado por Luis Telmo Pintos, cuya familia era dueña de una imprenta, y se distinguió por reunir en sus páginas un importante elenco de colaboradoras de distintos países.

módico objetivo de tutelar a las madres y a las niñas para alejarlas de ese mundo que “bajo las apariencias del lujo y de la disipación, el remordimiento, cual buitres insaciable, devora la conciencia, el dolor consume y desgasta la vida y la miseria” (Pintos, 1875a: 1).<sup>2</sup> Este prospecto más bien tradicional y centrado en custodiar la moral femenina, sin embargo, se abriría con el paso de los números a otras temáticas y, en este contexto, la figura de la escritora ganaría un lugar protagónico, que se reforzaría con la llegada de Gorriti a la ciudad. Tanto para *La Ondina del Plata* como para los amigos románticos de la autora, quienes habían apuntalado su carrera desde sus comienzos y a la distancia promoviendo la publicación de *Sueños y realidades* (1865), Gorriti se perfilaba como un modelo a seguir, una combinación perfecta entre linaje, sociabilidad, espíritu romántico y excepcionalidad, por quien bien valía la pena relegar los detalles más escandalosos de su vida. Esa es la imagen autoral a la que se le rinde tributo en el “Álbum Literario y Artístico” y en la que en principio buscan reflejarse las mujeres que participan de él: los textos de las hermanas Virginia y Josefina Pelliza, Leticia Zinny y María Teresa Obligado se apoyan en esa versión idealizada de la escritora, y ese gesto consagratorio funciona también como una oportunidad para ellas, menos conocidas, de firmar con su nombre un texto, de intervenir en la esfera pública.<sup>3</sup>

Si, como señala Alain Brunn (2001), es el *nombre de autor* lo que cambia el estatuto de lo escrito y habilita que ese texto sea leído con criterios diferentes –“literarios”– ya que esa firma implica asumir responsabilidad sobre él e indexar a ese “responsable” a la literatura, inscribir el nombre propio en las páginas de un periódico implica

2 Se respetan la ortografía y sintaxis originales de todos los textos citados en este trabajo.

3 La colaboración de María Teresa Obligado es un ejemplo paradigmático de esta construcción: “tuve repetidas veces la feliz ocasión de conocer algunas de las que llaman mujeres de genio, y que forman sin duda, el más preciado ornato de nuestro sexo; pero ninguna entre ellas, que se espesara con la elocuencia de verdad de vuestro sencillo y encantador lenguaje. Respetuosos afectos de vuestra entusiasta admiradora” (Gorriti, 1875: 404). He analizado en detalle la *Palma literaria y artística* en el texto “Del álbum de amigos al público” (2019). Para un panorama más amplio sobre la relación de Gorriti con los escritores románticos y el interés que su figura suscitó a mediados de los sesenta, véase *La mujer romántica*, de Graciela Batticuore (2005).

para estas amigas y admiradoras de Gorriti un gesto de afirmación autoral que se protege de posibles acusaciones de soberbia a través de la práctica del homenaje. Subrayo esta operación porque, lejos de ser el “Álbum Literario y Artístico” un acontecimiento aislado, da cuenta más bien de un fenómeno. En efecto, las dedicatorias y retratos de escritoras firmados por mujeres son una constante en los periódicos para el público femenino de 1870 y 1880, y, más importante aún, son herramientas (a las que se suma la polémica) que sirvieron a las mujeres letradas con aspiraciones literarias para intervenir en el campo cultural de la época. De hecho, de las amigas que participan en el álbum dedicado a Gorriti, al menos dos de ellas, Josefina Pelliza y María Eugenia Echenique, desarrollaron trayectorias literarias que, pese a sus diferencias, coinciden en recurrir a prácticas similares a la hora de *hacerse un nombre* en la arena pública y transitar ese pasaje de la lectura a la escritura para convertirse en autoras.

Pese a que las lectoras habían sido desde el período revolucionario un atractivo público potencial que, como ha analizado Graciela Batticuore (2005, 2017), quienes se aventuraban en el mundo de la prensa buscaron interpelar de diversos modos y a partir de una amplia agenda de temas, hacia 1870 se produce un giro fundamental, ya que varios proyectos dedicados a las mujeres logran asentarse, en el marco de un proceso general de modernización y diversificación del campo periodístico local, alimentado, entre otros factores, por el desarrollo paulatino de nuevas comunidades de lectores y la incorporación de avances tecnológicos (Prieto, 1988; Román, 2010).<sup>4</sup> En este marco, los periódicos para mujeres *La Ondina del Plata* (1875-1880), dirigido por Luis Telmo Pintos, *El Álbum del Hogar* (1878-1880/1886-1887), de Gervasio Méndez, y *La Alborada del Plata* (1877-1878/1880), de Juana Manuela Gorriti, lograron construir

4 Entre los periódicos dirigidos al público femenino, se destacan *La Aljaba* (1830), de Petrona Rosende de Sierra; *Álbum de Señoritas* (1854), de Juana Manso; *La Camelia* (1854), de Rosa Guerra; *La Flor del Aire* (1864), de Lope del Río, además de diversos tipos de publicaciones que dedicaron parte de sus páginas a las lectoras, como el *Observador Americano* (1816); *La Gaucha* (1830), de Luis Pérez; *La Moda* (1837), de Juan Bautista Alberdi; *El Zonda* (1829), de Domingo F. Sarmiento; y *El Correo del Domingo* (1863-1868), entre otros. Para un análisis de estas propuestas, véanse también los trabajos de Néstor Auza (1988), Francine Masiello (1997) y Susan Hallstead (2006).

perfiles editoriales específicos y una relación propia con sus lectoras, gracias a su sistematicidad y a su capacidad de sobrevivir en el tiempo.<sup>5</sup> Esta multiplicidad de proyectos es central porque, más allá de reflejar el crecimiento de ese sector del público, cambió el modo en que las lectoras se relacionaban con la prensa. En oposición a publicaciones del pasado, como *La Moda* o *Álbum de Señoritas*, que habían fracasado, según sus propios creadores, por la falta de acompañamiento y participación de ese público femenino al cual estaban dirigidos, los periódicos de los años setenta y ochenta se van a caracterizar más bien por todo lo contrario: sus páginas desbordan de colaboradoras.

Invitadas desde un comienzo a participar en estas publicaciones, a partir de adivinanzas, charadas y otras propuestas de participación, las suscriptoras de estos semanarios conformaron poco a poco un elenco de colaboradoras que, a fuerza de repetirse, entramó una red de lectura y escritura entre los periódicos. Poemas, ensueños, versos sueltos, ensayos breves sobre la educación femenina o los derechos políticos de las mujeres, crónicas sociales, columnas de moda; por todos lados asoman nombres recurrentes y seudónimos que paulatinamente ganan reconocimiento en la prensa. Gran parte del dinamismo que tuvo esta red se sostiene sobre la base de un motivo que excede las propuestas de estas publicaciones, ya que, si en un principio las lectoras habían sido convocadas a participar en sus páginas como un modo de fortalecer ese pacto de lectura y asegurarse la subsistencia a través de la suscripción, en los textos de estas colaboradoras aparecerá otra razón, íntima e individual, para publicar: el deseo de ser escritoras. Así lo muestra, por ejemplo, la uruguaya María Luisa Rodríguez, al dirigirse a Pintos en las páginas de *La Ondina del Plata*:

5 Mientras que *La Ondina del Plata* se centró, en un principio, en un discurso más tradicional que, con el tiempo, se fue flexibilizando gracias a la dinámica relación que entabló con sus lectoras, *El Álbum del Hogar* propuso un tono joco-satírico, más centrado en lo literario, a partir del cual proliferaron diversas polémicas y seudónimos masculinos y femeninos y *La Alborada del Plata*, por su parte, desplegó una veta transnacional, al defender una literatura de corte americanista y aprovechar las amistades que Gorriti tenía en Lima y en otros países del Cono Sur.

He llegado a los veinte años sin haberme atrevido á publicar una línea de las producciones de mi espíritu, y sin embargo, cuánto lo hubiese deseado, pues viviendo siempre en el campo, por la salud delicada de un miembro de mi familia, cuántas veces me he sentido inspirada [...] Entonces deseaba poder comunicar á otros lo que yo sentía en ese momento inspirándome en la belleza de la naturaleza, y en los ejemplos que me daban mis constantes compañeros de soledad y melancolía, Lamartine, Hugo, Byron, Shakespeare, Cervantes y Fray Luis de León. Este sueño de mi imaginación puede realizarse hoy, si Ud. mi amigo, mi hermano en las ideas, quiere dignarse aceptar algunas de las pobres fantasías que he compuesto (1876: 83).

De la carta de María Luisa surge una figuración modélica de las colaboradoras de estos periódicos: para ellas, la lectura se presenta como la fuente de inspiración y el paso previo a la escritura, y el periódico, como el medio que lo hace posible. Lo que emerge en el texto es el deseo de ser escritora y la forma de dirigirse al director de *La Ondina del Plata* (ese “hermano en las ideas”) es un camino posible para hacerse un nombre en el campo literario, a través de las páginas de la prensa.

Así es como las publicaciones de Pintos, Méndez y Gorriti funcionarían como bancos de pruebas para esas lectoras con aspiraciones literarias y, en este punto, hacerse un nombre de autoras y ser reconocidas como tales se convirtió en una cuestión central. Es en la prensa donde estas redactoras se entrenan como escritoras y se vinculan entre sí, desplegando modelos y discursos que reivindicaban su derecho a la literatura. Y es en este universo discursivo, que se apoya en el diálogo entablado a partir de los periódicos, donde no solo las autoras célebres y de familias prominentes, como Gorriti o Eduarda Mansilla, tienen lugar, sino también otras mujeres que se afirman de a poco y a través de estas prácticas. En base a esta caracterización general, me interesa detenerme en tres tipos de intervenciones –las dedicatorias, los retratos literarios y las polémicas– que aparecen de manera recurrente como prácticas de legitimación y afirmación autoral en estos periódicos para analizar cómo funcionan y cómo se entraman en los proyectos de escritura de sus colaboradoras.

## Políticas de la amistad

A pesar de que, a primera vista, el uso de la dedicatoria pueda parecer una cuestión menor, en el caso de los semanarios analizados opera como un punto de partida para las lectoras, un lugar desde donde trazar un camino a la autoría. De la tímida dedicatoria a la escritora reconocida o a la amiga con quien se comparte la lectura del periódico, al nombre propio y el libro, quienes comenzaron a participar en estas publicaciones hicieron de esta práctica una estrategia en la cual apoyarse para dar a conocer sus trabajos e invitar a otras a hacerlo. El gesto, en realidad, es de lo más sencillo (puede limitarse a un simple “para” acompañado del nombre elegido) y, sin embargo, la crítica ha estudiado diversas inflexiones que exhiben la amplitud en las posibilidades de su uso. Mientras que, por ejemplo, para Gérard Genette (1987) y Alain Viala (1985), la dedicatoria está destinada a exhibir una relación entre un autor y su mecenas y funciona para el primero como un mecanismo de protección y/o validación social; Roland Barthes la ha definido como un “episodio amoroso de lenguaje que acompaña todo regalo amoroso, real o proyectado, y, más generalmente, todo gesto, efectivo o interior, por el cual el sujeto dedica alguna cosa al ser amado” (2011, 94). A medio camino de estas dos lógicas (la de mecenazgo y la amatoria), el uso de la dedicatoria en estos periódicos se relaciona con la noción de amistad, entendida como una práctica de la sociabilidad que traza un círculo de intimidad entre quienes pertenecen a él y quienes no, y es esta pertenencia la que asume una relación de aceptación y confianza, ya sea que, fuera del plano del discurso, exista o no.

En este sentido, la amistad, sostiene Jacques Derrida, es en realidad un modelo de construcción de ciudadanía en torno al cual se “funda el lazo social, la comunidad, la igualdad, la amistad de los hermanos y la identificación como fraternización” (1988, 121), que soporta y da sentido a los valores humanos occidentales que actuaron como ideas fundantes de la Ilustración y que, para fortalecerse, siempre implica un afuera divergente frente al cual se refuerzan los lazos de fidelidad y mimetismo. En esta caracterización idealizada, sin embargo, siempre funciona subrepticamente otra dimensión, según el filósofo, ya que entre dos amigos siempre hay una relación de poder en la medida en que hay dos singularidades en juego.



Tanto las definiciones sobre las dedicatorias como las ideas que Derrida desarrolla en *Políticas de la amistad* ayudan a precisar cómo y por qué se trama esa red de colaboradoras en la prensa de los setenta y ochenta. En un momento en que las escritoras eran aún percibidas con desconfianza, la amistad femenina emerge como una idea clave para protegerse de posibles críticas de soberbia y falta de preparación. Y es a través de la dedicatoria a otra colega la manera en que se visibilizan y conectan esos vínculos. Así, se va construyendo un mundo que remite a la intimidad del “entre-nos” femenino, en el cual estas colaboradoras se reconocen mutuamente como “hermanas en las letras”.<sup>6</sup> Dirigir un texto a otra mujer, a quien se llama amiga, emerge en este punto como un primer paso, modesto y acotado, para lectoras como Josefina Pelliza, María Eugenia Echenique, Lola Larrosa y Raimunda Torres y Quiroga que en la Buenos Aires de los setenta aún no contaban con las credenciales de una autoría reconocida. Todas ellas iniciaron sus trayectorias literarias precisamente de este modo: como colaboradoras, primero, de *La Ondina del Plata* y, un poco más adelante, de *El Álbum del Hogar* y *La Alborada del Plata*, dedicándose textos breves y poemas, para luego empezar a escribir ensayos de carácter doctrinario y novelas folletinescas, hasta ser reconocidas como escritoras.<sup>7</sup>

A este uso reiterado (y deliberado) de las dedicatorias se va a sumar una segunda práctica que tampoco era una novedad en el

6 Un uso similar de la dedicatoria puede observarse en las *causeries* que Lucio V. Mansilla escribió a finales de los ochenta, aunque, en este caso, el objetivo es diferente: si las mujeres se apoyaron en la amistad entre hermanas para asumir la autoría y resguardarse de posibles ataques, Mansilla –ya reconocido en esa época– remite a su círculo de amistades para reforzar la complicidad del “entre-nos” y la oralidad en su escritura. Para diversas lecturas sobre este aspecto, me remito a los trabajos de David Viñas (1971) y Sandra Contreras (2005).

7 Dentro de este grupo, Josefina Pelliza y Lola Larrosa fueron quienes lograron publicar varios libros –novelas, en su mayoría–, además de secundar a Gorriti como co-directoras de *La Alborada del Plata* en diferentes épocas. He trabajado algunos aspectos de sus trayectorias en el artículo “Ensayos profesionales: literatura, mujer y trabajo en la prensa porteña finisecular” (2017). Por otro lado, tanto Pelliza como Raimunda Torres y Quiroga (conocida también por uno de sus seudónimos, Matilde Elena Wili, con el que publicaba cuentos de terror fantástico) escribieron columnas de crónica social joco-satíricas en *El Álbum del Hogar* y entablaron varias polémicas entre sí y con María Eugenia Echenique, como se analizará más adelante.

mundo de los periódicos para mujeres: los retratos de escritoras. Sección clásica de la prensa femenina europea, desde finales del siglo XVIII en adelante, las galerías de mujeres ilustres buscan, como han analizado Mónica Bolufer Peluga (2000) para el caso español y Linda Peterson (2009) para el caso inglés, disipar las tensiones provocadas por la mayor participación de las mujeres en la esfera pública, creando “versiones aceptables” de autoría femenina centradas en la belleza, la feminidad y la domesticidad de sus protagonistas, que a menudo contrastan u omiten los aspectos más escandalosos o rebeldes de esas biografías. Un ejemplo paradigmático de este modo de “reencuadrar” las historias de vida de las mujeres letradas en los periódicos analizados es el retrato de Juana Manso que publica *La Ondina del Plata* a raíz de su muerte en 1875, firmado por el propio Pintos. En este texto, que funciona a modo de homenaje a la combativa colega, el foco de atención va a estar puesto en sus aportes como “austero apóstol de la enseñanza” (1875b, 145), en su “corazón sensible y sentimientos elevados” (145), así como en su modo de morir “como santa cristiana: con la mano sobre la Biblia” (145). Esta “obrero del progreso”, además, muere como una mártir, según Pintos, ya que: “Sin valor para enrostrar la mentira y la calumnia lloró amargamente y sus días fueron un lento martirio” (145).

La intención de homenajear a quien había sido una referente en el campo de la prensa para mujeres y un respaldo en los inicios de *La Ondina del Plata* se destaca, antes que nada, por las elecciones discursivas e ideológicas del propio Pintos, al retratar a la publicista como una víctima abnegada de sus circunstancias, más que como una polemista conocida y una innovadora en el campo cultural gracias a prácticas de profesionalización como las conferencias, la redacción de manuales y la dirección de periódicos como *Álbum de Señoritas* y *El Monitor de la Educación Común*. La reseña laudatoria deja a un lado el perfil de la escritora romántica y política, el de la mujer independiente y profesionalizada, para subrayar el de la madre austera, cristiana y entregada al magisterio. Todo, aunque parece paradójico, para recordar a Manso con la mayor de las honras.

Asimismo, un fenómeno similar se observa en los múltiples retratos que se publicaron por esos años sobre Juana Manuela Gorriti, cuya vida atravesada por el escándalo (especialmente, su separación de Belzu y los hijos que tuvo por fuera de ese matrimonio) suscitaba,

al mismo tiempo, fascinación y rechazo.<sup>8</sup> Aunque, a diferencia del caso de Manso, cuando quien elabora el retrato es una colaboradora con aspiraciones literarias, como Josefina Pelliza, los énfasis cambian sin quebrar la figuración modélica. Al igual que los breves homenajes del “Álbum Literario y Artístico” de *La Ondina del Plata*, la versión de Pelliza también presenta una figuración idealizada de Gorriti que matiza los aspectos más ríspidos de su historia de vida, pero enfatizando otra faceta de su biografía, la escritura. Este es el perfil que Pelliza subraya en el retrato que publica en *El Álbum del Hogar*, donde señala:

En mil ochocientos setenta y cuatro conocimos á la notable escritora. Llegamos temblando como Alfonso de Lamartine á la presencia de Lainé. [...] pero no estaba como aquel, bajo la sombra de los árboles de su alquería, sino al amor del fuego, en un cuarto de hotel, frente á su mesa de escribir cubierta de originales, la pluma mojada y vuelta á dejar sobre el pequeño tintero, pálida, vestida severamente, de lana negra, con sus cabellos blancos, risados y cortos, el cuello ceñido por una cadenita de oro, en cuya extremidad pende el retrato de su hija muerta, Clorinda (1879: 9).

Pelliza retrata a la escritora ya consagrada y fuera del hogar, alejada de su centro de influencia y de sus hijos, dedicada exclusivamente a esa actividad que la ha convertido en una figura reconocida. En ese cuarto de hotel despojado y en esa pose que tiene mucho de melancolía romántica –acentuada por los signos del paso del tiempo, la vestimenta y el recuerdo de su hija fallecida–, lo único que escapa a la sensación de pérdida es la presencia del escritorio, de la mesa de trabajo llena de papeles y en pleno uso (la pluma está mojada,

8 A los pocos días de llegar Gorriti a Buenos Aires, *La Ondina del Plata* publica un retrato sobre la autora, con la intención de promoverla, en el que, una vez más se omiten los aspectos más rebeldes de su vida y sus relatos (por ejemplo, el contenido político anti-rosista de algunos de ellos), con el objetivo de enfatizar su carácter modélico para las jóvenes lectoras del semanario: “sin ser realista describe fielmente la naturaleza, animándola con los tintes del ideal. La escritora no olvida á la mujer; la literata recuerda siempre que es cristiana; y por eso sus novelas y sus crónicas son recreativas, morales, y pueden sin recelo ponerse en manos de las vírgenes y entrar por la puerta principal en el hogar de la familia que mas dada sea á la práctica de la virtud” (Pintos, 1875c: 53).

va y vuelve). El ancla que mantiene a Gorriti activa y actual cuando su familia y sus amigos se fueron o están lejos es la literatura, sintetizada en esa mesa de trabajo. Y esa forma de representarla, a su vez, se refleja sobre la propia imagen de la retratista, al introducir el primer encuentro entre ellas a partir del vínculo literario, signado por la relación maestro-discípulo. La comparación con Lamartine posiciona a Pelliza en el lugar de la discípula, pero, también, de la futura consagración al identificarse con un poeta tan célebre.

Si bien el retrato de Pelliza es uno de los tantos que se publican sobre escritoras en los periódicos para mujeres de la época –que incluyen a autoras argentinas como Juana Manso y Eduarda Mansilla y a célebres europeas como Madame de Staël y George Sand–, interesa particularmente tanto por el modo en que representa ese vínculo signado por el cariño y el respeto hacia la mentora, como por el énfasis que otorga al mundo del trabajo literario que, en el caso de Gorriti, todavía no se presenta en términos de rédito profesional aunque apunte en esa dirección. Porque, si en el caso de Gorriti el problema de la escritura como un oficio aún no aparece como una cuestión central, lo que emerge, en cambio, es la ansiedad por publicar. En *Lo íntimo* (1898), el diario póstumo de Gorriti, su manutención aparece vinculada a la pensión del Estado argentino, mientras que la idea de escribir se asocia con elaborar la pérdida a partir de la rememoración nostálgica del pasado (en la línea del retrato de Pelliza) y con recolectar y publicar lo escrito; es decir, construir una *obra* para la posteridad.<sup>9</sup>

Este modo de retratar a las escritoras será una práctica de legitimación autoral que, a fuerza de repetirse, adquiere un carácter estratégico, como en el caso de las dedicatorias. Siempre enmarcadas dentro del mundo idealizado de la amistad y un deber ser que no confronta los modelos femeninos imperantes de la época (como los de la madre republicana o el ángel del hogar), sino que se apoyan en estos para visibilizar otras facetas de esas mujeres letradas, los

9 La preocupación por publicar las propias obras en *Lo íntimo* traza una verdadera carrera codo a codo con la enfermedad y la muerte. Comenta Gorriti en una entrada de septiembre de 1890: “En lo álgido de mi enfermedad, y como una ironía del destino, se publica *Cocina Ecléctica*. [...] Si de ésta escapo y no muero, muy luego *Perfiles* y *Lo íntimo* tomarán el mismo camino. Pero, en verdad temo hallarme en las cercanías de la muerte y no tener tiempo de ver esas ediciones” (2012: 108).

retratos de estas “hermanas en las letras” funcionan como un espejo en el que las escritoras destacan aspectos con los que ellas mismas buscan identificarse y ser identificadas.

Esta apuesta incluso probaría su eficacia en el tiempo ya que sería la forma en que, años después, en 1895, Clorinda Matto de Turner homenajearía a Lola Larrosa en las páginas de *Búcaro Americano*, al poco tiempo de instalarse en Buenos Aires y fundar este periódico.<sup>10</sup> La escritora peruana, quien había ganado reconocimiento tras la temprana muerte de su marido, al asumir la dirección de diversos periódicos –*El Perú Ilustrado* y *Los Andes*, entre otros– y publicar novelas como su célebre *Aves sin nido* (1889), destaca en su retrato de Larrosa el perfil de la escritora que, como ella misma, se había profesionalizado “por necesidad”:

tuvo que buscar por sus propias manos el sustento de su esposo enfermo y de ese tierno niño. La abnegada mujer se lanzó al torbellino de la sociedad, llevando la pluma en la mano, con las ideas en el cerebro y, con el dolor en el corazón. Sus libros, sus revistas; acaso le dieron pan escasísimo, pero cuando ella también empezó a enfermar y su frente se inclinó con el endeble lirio sin aire y sin sol, las más desesperantes exigencias sitiaron ese hogar infortunado (1896: 18).

La enfermedad del marido funciona como la justificación ideal para aventurarse en el camino de las letras profesionales, más todavía en el caso de una escritora dedicada a los ensayos y novelas centradas en la moral doméstica como Larrosa. Si este camino era frágil e incipiente en el contexto de la Argentina de finales del siglo XIX para los escritores (Laera, 2005), en el caso de las mujeres se presentaba aún más inestable, sobre todo, en términos de intercambio económico. Pese a que Larrosa fue una escritora que construyó un incipiente perfil profesional, gracias a sus colaboraciones

10 Matto de Turner se instaló a principios de 1895 en Buenos Aires, luego de que su imprenta La Equitativa fuera incendiada y su casa saqueada en el marco del derrocamiento del gobierno de Andrés Avelino Cáceres en Perú. He analizado el modo en la escritora reconfigura su carrera, a partir de una agenda americanista y la profesionalización femenina en el artículo “Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategias de (auto)legitimación de una escritora en el exilio” (2013). Para un panorama más amplio de su carrera en Perú, véanse los trabajos de Francesca Denegri (1996) y Ana Peluffo (2005b).

periodísticas, su rol de co-directora en *La Alborada del Plata* y sus libros de ensayos y novelas morales –*Las obras de la misericordia* (1882), ¡Hija mía! (1888), *El lujo* (1889) y *Los esposos* (1893)–, lo que se impone en el retrato de Matto de Turner son nociones como las de sacrificio, abnegación y modestia a la hora de referirse al desarrollo de su trayectoria. De hecho, este modo de representarla es clave, ya que es esa imagen vinculada con la maternidad y la familia la que legitima su relación con el dinero, según surge del texto citado.

A su vez, tanto la decisión de Matto de Turner de publicar ese homenaje a Larrosa en el primer número de *Búcaro Americano*, como el modo en que la retrata dan cuenta del camino que elige la propia novelista peruana para presentarse ante su público porteño: lejos de las polémicas que sus novelas filo-positivistas y su abierta adhesión al partido político de Andrés Cáceres habían provocado en Lima, la escritora elige un tono más atemperado, que se refleja sobre su propio perfil autoral, a la hora de rearmar su carrera en el exilio. En este sentido, los retratos escritos por Pelliza y Matto de Turner exhiben otra de las herramientas más importantes de las que se valieron las mujeres de letras para alimentar ese imaginario en construcción en torno a la figura de la escritora y cómo hicieron de ese recurso una oportunidad para resaltar los aspectos que a ellas les interesaban en relación con el oficio de escribir, así como una manera de construir sus propios perfiles autorales, apoyándose en los homenajes y dedicatorias a sus “hermanas en las letras”.

### **Debatir entre amigas**

Más allá de que la amistad femenina sea el tópico privilegiado para representar las relaciones que las mujeres de letras de la época desarrollaron entre sí y, sobre todo, el modo en que eligen *exhibirse*, no todo fue cariño y reciprocidad en la hermandad de las letras. Porque esta red de lectura y escritura también estuvo atravesada, como ha señalado Ana Peluffo (2005a), por desacuerdos ideológicos y estéticos entre estas escritoras, así como tensiones de clase y enemistades personales. A pesar de que los conflictos que se desatan en esta república de las letras femeninas se comentan por lo general

en privado,<sup>11</sup> algunas de estas fisuras emergen en la esfera pública, sobre todo, a partir del formato de la polémica. Mientras que la intervención de las escritoras en discusiones en la prensa no era una novedad para finales del siglo XIX, sí lo fue, en cambio, el hecho de que este tipo de intercambios, en vez de debilitar sus figuras autorales como había ocurrido en el pasado, las fortalecieron.<sup>12</sup> El otro cambio central se produjo en relación con los interlocutores, ya que estas colaboradoras ya no solo debaten con colegas masculinos, sino con sus propias hermanas en las letras.

La primera polémica entre escritoras encontrada en los periódicos para mujeres porteños es la que mantuvieron María Eugenia Echenique<sup>13</sup> y Josefina Pelliza en *La Ondina del Plata* entre junio y octubre de 1876, en torno a la emancipación de la mujer. El debate se inició a partir de los textos de Echenique (alineada con las ideas que había promovido Manso), quien desde un principio se diferenció de la mayoría de sus contemporáneas, más inclinadas a reivindicar la participación de las mujeres en la esfera pública desde su rol doméstico. Por el contrario, Echenique fue una de las pocas mujeres de su tiempo en defender, en forma abierta y amplia, la emancipación femenina, basando sus argumentos en los principios universales de racionalidad y libertad. Sus ideas son bastante similares en

11 Gorriti, por ejemplo, siempre elige reservar la alusión de estos desacuerdos para el mundo privado, como se puede reconstruir a partir de la correspondencia que mantuvo con Ricardo Palma y de su diario íntimo, donde detalla desencuentros, roces y competencias entre las escritoras de su tiempo. Para un análisis detallado de sus cartas, véase el estudio preliminar de Graciela Batticuore a *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima 1882-1891* (2004).

12 Francine Masiello (1997) y Graciela Batticuore (2005) han reconstruido estos primeros debates, iniciados por periódicos dirigidos por hombres y que, por lo general, se centraron en cuestionar la habilidad de las mujeres para dirigirse al público. A excepción de Manso, quien adjudicó las causas del cierre de Álbum de Señoritas a la falta de suscriptoras, estas polémicas dieron punto final a las breves vidas de *La Aljaba* y *La Camelia*.

13 María Eugenia Echenique (1851-1878) fue una escritora cordobesa que publicó asiduamente en la prensa de los setenta y ochenta. Pese a que sus ensayos expresaron una de las posturas más progresistas de la época en relación con los derechos de las mujeres, su impronta ha sido prácticamente olvidada. Solo la serie de artículos "Necesidades de la mujer argentina" fue rescatada en las antologías de Bonnie Frederick (1993) y Francine Masiello (1994).

este sentido a las que habían expresado precursoras como Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft y bastante de avanzada para la época. Sin negar que la misión primordial de la mujer era la de ser madre y esposa, Echenique, como Manso, reclama para su género un mayor acceso a la educación –en especial a las ciencias y a los estudios universitarios–, así como la posibilidad de ejercer una profesión, especialmente en caso de soltería y de viudez. Emanciparse, para ella, significa liberar a la mujer de toda forma de tutoría y facilitarle las herramientas para defenderse en un mundo donde, a pesar de los progresos del siglo XIX, aún tiene las leyes en su contra. Una mujer ilustrada y culta que se considera igual al hombre y tiene derechos y deberes similares, asegura Echenique, no tiene por qué ser adoctrinada ni tiene necesidad de obedecer, ya que *elige* la vida que tiene.

Ya fuese por el tono franco, enfático y por momentos satírico que utiliza Echenique, por la asiduidad con la que publica en *La Ondina del Plata* o por sus propias aspiraciones autorales, Josefina Pelliza decidiría responder a un texto de Echenique, titulado “Pinceladas” y firmado con su seudónimo (Sor Teresa de Jesús), e iniciar de este modo una polémica que se extendería en el semanario de Pintos por varios meses. En “La mujer”, Pelliza ataca los reclamos de Echenique, aunque señala que, si bien la principal función de la mujer es “cultivar los tiernos corazones de sus hijos haciendo con su palabra y sus obras ciudadanos útiles, obreros de la inteligencia y del progreso” (1876b: 268), sus congéneres pueden ser literatas “si su capacidad es suficiente” (268) y en caso de ser virtuosas, como las ejemplares Madame de Staël, Enriqueta Beecher Stowe y Emilia de Girardin. Siguiendo una argumentación tradicional, esta postura se va a apoyar en la naturaleza: según Pelliza, la “mujer de corazón no puede ser emancipada” (1876a: 350) porque “sus instintos de ternura se lo impiden” (350). La escritora proyecta de esta manera ese modelo de mujer “pura, delicada, modesta” (268) al área del conocimiento, ya que su acceso a saberes científicos, más duros y sistemáticos, arruinaría no solo su carácter “frágil”, sino su pareja y su familia. Estos conocimientos, sostiene Pelliza, nada tienen que ver con estar al frente del hogar y endurecerían su talante, haciéndolo poco atractivo al hombre.



Echenique, por su parte, se va a presentar en las antípodas de este posicionamiento, no tanto por la discusión sobre las funciones sociales de las mujeres en sí, sino porque su mirada se centra en las necesidades de las mujeres más que en sus deberes o en lo que supuestamente deben ser: su vocación de saber y la posibilidad de ser iguales ante la ley. Además, argumenta que sus derechos a la educación y al trabajo –ejes de sus reclamos de emancipación– ya le habían sido concedidos en los tiempos de la Independencia, al ser declarada la libertad de *todos* los hombres y mujeres nacidos en tierra argentina. En este punto, resalta: “hace mucho tiempo que la mujer argentina está emancipada por la ley” (1876a: 386). Lo que falta, sostiene Echenique, es educación e ilustración:

Quede pues la cuestión en el verdadero punto donde debe estar: si conviene ó no al carácter de la mujer hacer uso de esos derechos concedidos, pidiendo como consecuencia la facultad de cursar en la Universidad á fin de poder practicarlos ó hacerlos efectivos, y esto constituye otro derecho y un deber en la mujer: un deber aceptar la misión que nuestras propias leyes le asignan al estender el círculo de sus atribuciones y en que la hace responsable ante los miembros de su familia. Esto suponiendo a la mujer, madre. ¿Pero todas las mujeres han de casarse? (386).

La simple pregunta respecto a la obligatoriedad del mandato matrimonial fisura un discurso dominante sobre el deber ser femenino que, a primera vista, se presenta como monolítico e incuestionable. Echenique se pregunta y, por el solo hecho de preguntarse, plantea una mirada alternativa, más allá de que en otros momentos ella también apele a esa mirada esencialista, al destacar, por ejemplo, la sensibilidad de la mujer “generosa y abnegada por naturaleza” (386).

Por otro lado, el modo en que utiliza esta construcción de género es muy diferente a la perspectiva de Pelliza, ya que cuestiona su lógica y reclama en consecuencia su derecho al conocimiento: “Si la emancipación se opone á los tiernos sentimientos, á la *voz del corazón*, el hombre que es completamente emancipado y estudia la ciencia, no es susceptible de amar” (386). La lógica argumentativa de Echenique desnaturaliza preceptos instalados, corriendo a la

mujer de ese lugar aparentemente inamovible de ángel del hogar, al punto de afirmar: “yo renunciaría y renegaría de mi sexo si la misión de la mujer se redujese solo á la procreación” (387). Por el contrario, asegura, son la indiferencia y la ignorancia las que generan mujeres egoístas y frívolas.

La polémica va a seguir, pero estos son, a grandes rasgos, los argumentos principales que manejan sus protagonistas. Son posturas que demuestran, en primer lugar, que en *La Ondina del Plata* hay espacio para diversas opiniones en relación con los derechos y deberes de las mujeres y su función en la sociedad; el periódico, lejos de ese lugar tutorial al que aspiraba en un principio, abre el juego a sus colaboradoras hasta ofrecer sus páginas para que debatan entre sí. Asimismo, el hecho de que la polémica esté protagonizada, más que por dos mujeres, por dos *firmas* (dos figuras que comenzaban a hacerse un nombre en el ambiente cultural de la época), no es un dato menor si se tienen en cuenta las malas experiencias que Manso y otras precursoras habían tenido con este tipo de intervenciones. Pero, además, en este caso puntual, se suma un matiz de complejidad al introducir un enfrentamiento público entre mujeres que emerge de ese mundo femenino marcado –al menos, en el plano discursivo– por el cariño, el honor y la modestia.

Si las escritoras decimonónicas hicieron de la amistad entre mujeres una de sus principales estrategias de legitimación, debatir públicamente con una colega es un tema que debe ser tratado de manera delicada. ¿Cómo polemizar con una “hermana en las letras”? ¿Cómo enfrentarse sin pelearse? ¿Hay una forma “femenina” de discutir? Este parece ser uno de los grandes desafíos que encaran Echenique y Pelliza, ya que los gestos de cordialidad en los que se detiene cada una anticipan una conclusión: cuando dos mujeres discuten en público es tan importante el contenido y la calidad de los argumentos, como los términos en que se desarrolla la polémica.

En este sentido, y a pesar de lo alejado de sus posiciones, las dos escritoras van a enfatizar su respeto mutuo y su voluntad de ser amigas. Al comenzar su segunda intervención en el debate, Pelliza se dirige a su colega en estos términos:

sus elogios delicados, primero, el ofrecimiento de su amistad y el apretón de mano que nos envía después –no solo nos ha satisfecho,

sino que casi hemos sentido vanidad. Esa amistad nos honra, y la aceptamos con grata complacencia, y esa mano que se extiende del otro lado del litoral la enlazamos con efusion y la estrechamos con la presion vigorosa del que siente y admira (1876a: 349).

Paso seguido, retoma su posición en el debate, por lo general indignada con las ideas que defiende Echenique. Esta referencia a la amistad entre las adversarias no será la primera ni la última: ambas insisten en un tono de cordialidad y cariño que contrasta con la retórica que utilizan en las otras zonas del enfrentamiento. Son gestos que remiten inevitablemente a esa red de legitimación construida durante el período: Pelliza y Echenique parecen estar tan interesadas en defender sus posturas, como en reconocerse mutuamente como adversarias respetables y legítimas para debatir entre sí.

Dentro de este panorama de cordialidad extrema, aparece sin embargo una fisura. En un primer momento, Pelliza intenta desdoblarse el debate al dirigir a Echenique dos textos de manera paralela, uno dedicado a Sor Teresa y otro a Echenique. En el primero, titulado sugerentemente “Una monja emancipista” (1876c, 333), Pelliza se desmarca de ese código instalado entre mujeres y se adentra en un tono satírico, más punzante, al asegurar que “huiría de las mujeres sabias” y de las “leyes repugnantes” estadounidenses que esta defiende. Para cerrar, la escritora refuerza el desdoblamiento, al señalar: “en mi artículo dedicado á la inteligente señorita de Echenique, cuyo brillante talento y claridad de ideas me cautivan, verás contestado algunos puntos del tuyo” (334). Este intento de Pelliza de sumar un tono más filoso a la polémica no prospera, ya que Echenique decide no responder con su seudónimo y firma siempre con su nombre, imponiendo el tono serio y moderado del debate. En un mundo en el que, como subraya Gorriti, “el honor de una escritora siempre es doble, el honor de su conducta y el honor de su pluma” (2004, 104-105), no hay espacio para la sátira a la hora de debatir entre escritoras, sobre todo, cuando el *nombre de autora* está en juego.

A esta primera polémica entre Echenique y Pelliza se irían sumando otras, integradas por otras escritoras y desde diferentes periódicos. Tanto la emancipación femenina como la figura de la escritora son tópicos que protagonizan las páginas de *La Ondina del Plata*, *El*

*Álbum del Hogar* y *La Alborada del Plata*, a partir de los cuales esas lectoras-colaboradoras de los semanarios afirman sus perfiles de escritoras ante el público y otras colegas. De hecho, la polémica entre Echenique y Pelliza, lejos de implicar el retiro de alguna de las dos del semanario, estimula aún más su participación, les da renombre y abre nuevos debates con otras colaboradoras, en otros semanarios. Raimunda Torres y Quiroga, por ejemplo, discutiría los argumentos de Pelliza en *El Correo de las Porteñas*, y esta última le respondería desde *La Alborada del Plata* mientras protagoniza otro debate en torno al derecho de las mujeres a escribir con Antonio Argerich en las páginas de *El Álbum del Hogar*. De este modo, se va urdiendo una red de nombres, vínculos y motivos que se visibiliza, ante todo, en las páginas de estos periódicos para el público femenino.

En este punto, tanto la multiplicidad de firmas como el registro de las colaboradoras sobre esta novedad se presenta como un aspecto central de esta red de lectura y escritura, que se percibe de un modo cada vez más autoconsciente. Si en los comienzos de *La Ondina del Plata* captar colaboradoras había sido un objetivo crucial para la supervivencia del semanario, apenas algunos años después, en 1878, Raimunda Torres y Quiroga no dudaría en reclamar la participación más asidua de sus “hermanas en las letras”, al señalar:

¿Que se han hecho las poetisas y literatas argentinas?

¿Porque no nos hacen oír los acordes melódicos de sus liras?

¿Por que no cantan Lola Zinny, Josefina P. de Sagasta, Ida Edelvira Rodríguez, Delia M. Lagos, Silvia Fernández, Eufrosia Cabral, Agustina Andrade, Campanilla Azul, Matilde Elena Wili, Matilde Cuyás?

Es lo que se preguntan sus admiradoras, al ver el silencio que guardan futuras glorias de la literatura argentina (1879: 391).

Lejos de las poses de timidez a las que las mujeres habían recurrido para escribir y evitar al mismo tiempo críticas por esa intervención en la esfera pública, Torres y Quiroga no solo pide una mayor participación de otras escritoras de la época en la prensa, sino que *la espera* porque ya lo han hecho en el pasado. Esa expectativa, además, es *plural*: escribir, para esta joven, ya no se trata de una

actividad excepcional; es una práctica accesible para las mujeres ilustradas en general, que produce vínculos de amistad y admiradoras, y que promete expandirse hacia el futuro.

Más allá de que el optimismo de Torres y Quiroga a la hora de interpelar a sus pares pueda ser exagerado, es notable cómo en pocos años se construye un imaginario sólido en torno a la figura de la escritora acorde con este tipo de expectativas. Tampoco sería la única: en las páginas de *La Ondina del Plata*, *El Álbum del Hogar* y *La Alborada del Plata* se va a insistir sistemáticamente, ya sea en la “pléyade”, la “constelación” o la nueva “generación” de mujeres que escriben en la Argentina, como subraya Gervasio Méndez en uno de sus artículos:

La sociedad porteña cuenta con una brillante constelación de estrellas que son admiradas, amadas y estudiadas con afán, con anhelo, con cariño y veneración.

Eduarda Mansilla de García, Juana M. Gorriti, Josefina Pelliza de Sagasta, Lola Larrosa, Lola Zini, son estrellas fulgentes del firmamento de las letras argentinas.

Ninguna Nación de América meridional, ninguna capital de ambas Américas, cuenta con mayor número ni mas escelentes literatas (1882: 178).

El cambio de percepción frente a la participación femenina en la escena literaria es notable, sobre todo, si se tienen en cuenta las experiencias que las mujeres publicistas habían tenido en el pasado. Por el contrario, el artículo de Méndez no solo avala y estimula a las mujeres con ambiciones literarias, sino que, además, destaca su carácter colectivo y subraya que son leídas y valoradas sin distinguir el género de sus lectores. Esta perspectiva fue la que se urdió de la mano de esa red de lectura y escritura que tomó forma y se fue expandiendo gracias a la periodicidad y multiplicidad de los semanarios analizados; una red que sus propias colaboradoras ayudaron a entretejer a partir de gestos y prácticas, y que probó su eficacia en la conversión de ellas mismas, de lectoras a escritoras.

## Bibliografía

Auza, N. (1988). *Periodismo y Feminismo en la Argentina, 1830-1930*. Buenos Aires, Emecé.

Barthes, R. (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa.

\_\_\_\_\_. (2017). *Lectoras del siglo XIX*. Buenos Aires, Ampersand.

Bolufer Peluga, M. (2000). “Galerías de ‘mujeres ilustres’, o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV-XVI-II)”. En *Hispania: Revista Española de Historia*, vol. LX, no 204, 181-224.

Brunn, A. (2001). *L’auteur*. París, Flammarion.

Capote Cruz, Z. (2014). “Coleccionismo y nostalgia en un álbum de autógrafos de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. En *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, no 12. En línea: <http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/9176/coleccionismo-y-nostalgia-en-un-album-de-autografos-de-gertrudis-gomez-de-avellaneda>. (Consulta: 12-04-2019).

Contreras, S. (2005). “Lucio V. Mansilla: cuestiones de método”. *Historia crítica de la literatura argentina*. N. Jitrik (dir.). Tomo III. *El brote de los géneros*. A. Laera (dir. vol.). Buenos Aires, Emecé, 199-232.

Denegri, F. (2004 [1996]). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Derrida, J. (1988). *Políticas de la amistad. Seguido de El oído de Heidegger*. Madrid, Trotta.

Genette, G. (2001 [1987]). *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Echenique, M. E. (1876). “La emancipación de la mujer”. En *La Ondina del Plata*, año 2, no 33, 13 de agosto, 386.

Frederick, B. (1993). *La pluma y la aguja: las escritoras de la generación del 80*. Buenos Aires, Feminaria.

Gorriti J. M. (2004). *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma: fragmentos de lo íntimo: Buenos Aires-Lima, 1882-1891*. G. Batticuore (ed.). Lima, Universidad San Martín de Porres.

\_\_\_\_\_. (2012 [1898]) *Lo íntimo*. Córdoba, Buena Vista.

\_\_\_\_\_. (1875). *Palma Literaria y Artística*. Buenos Aires, Imprenta de Mayo.

Hallstead, S. (2006). *Fashion Nation: The Politics of Dress and Gender in 19th Century Argentine Journalism (1829–1880)*. University of Pittsburgh. En línea: <http://d-scholarship.pitt.edu/6634/>. (Consulta: 12-04-2019).

Laera, A. (2005). *El tiempo vacío de la ficción: Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo.

\_\_\_\_\_. (1994). *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Feminaria.

Matto de Turner, C. (1896). “Social”. En *Búcaro Americano*, año 1, no 1, 1 de febrero, 18.

Méndez, G. (1882). “Literatas argentinas”. En *El Álbum del Hogar*, año V, no 23, 31 de diciembre, 178.

Mirra, A. (2012). “Álbum y universo lector femenino (Caracas, 1839)”. En *Orbis Tertius*, UNLP, año 17, no 18.

Peluffo, A. (2005a). “Desencuentros de la sororidad republicana en el Perú de fin de siglo”. *Entre mujeres: Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. M. C. André y P. Rubio (comps.). Santiago de Chile, RIL.

\_\_\_\_\_. (2005b). *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh.

Peterson, L. (2009). *Becoming a Woman of Letters: Myths of Authorship and Facts of the Victorian Market*. New York, Princeton University Press.

Pintos, L. T. (1875a). “Prospecto”. En *La Ondina del Plata*, año 1, no 1, 7 de febrero, 1-2.

\_\_\_\_\_. (1875b). “Juana Manso”. En *La Ondina del Plata*, año 1, no 13, 2 de mayo, 145.

\_\_\_\_\_. (1875c). “La Sra. Da Juana Manuela Gorriti”. En *La Ondina del Plata*, año 1, no 5, 7 de marzo, 53.

Pelliza, J. (1876a). “Emancipación de la mujer”. En *La Ondina del Plata*, año 2, no 30, 23 de julio, 350.

\_\_\_\_\_. (1878). “Juana Manuela Gorriti”. En *El Álbum del Hogar*, año 2, no 1, 6 de julio, 9.

\_\_\_\_\_. (1876b). “La Mujer”. En *La Ondina del Plata*, año 2, no 23, 4 de junio, 268.

\_\_\_\_\_. (1876c). “Una monja emancipista”. En *La Ondina del Plata*, año 2, no 28, 9 de julio, 333–334.

Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.

Rodríguez, M. L. (1876). “Correo noticioso”. En *La Ondina del Plata*, año 2, no 7, 13 de febrero, 83.

Román, C. (2010). *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palaras e imágenes*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/856/browse?value=Rom%C3%A1n%2C+Claudia&type=author> (Consulta: 12-04-2019).

s/f. (1875). “Álbum Literario y Artístico”. En *La Ondina del Plata*, año 1, no 34, 26 de septiembre, 396–412.

Torres y Quiroga, R. (1879). “Plumadas”. En *El Álbum del Hogar*, año 1, no 49, 8 de junio, 391.

Viala, A. (1985). *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. París, Minuit.

Vicens, M. (2019). “Del álbum de amigos al público”. En *Lo íntimo. Cartas a Ricardo Palma*. J. M. Gorriti. Buenos Aires, Eudeba.

\_\_\_\_\_. (2013). “Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategias de (auto)legitimación de una escritora en el exilio”. En *Mora*, no 19, 43-60.

\_\_\_\_\_. (2017). “Ensayos profesionales: literatura, mujer y trabajo en la prensa porteña finisecular”. En *Anclajes*, Vol. XXI, no 2, 77-94.

Viñas, D. (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo Veinte.



# ESCRIBIR Y REESCRIBIR CON PIÑERA EN EL CENTRO

UN LUGAR PARA LOS NARRADORES  
CUBANOS DEL NUEVO SIGLO

Ana Eichenbronner

Virgilio Piñera está de moda. Su nombre, sus piezas, su vida íntima y todo aquello que pueda relacionarse con su excepcional figura ha cobrado un valor mítico que, gran paradoja, acaso le hubiera repugnado. [...] Cuán cerca está Virgilio, guía de poetas y artistas en estos tiempos difíciles [...] Piñera está de moda, “en el candelero”, como le agradecería decir de sí. Y –peligro– no hay escapatoria.

Norge Espinosa (2002: 103)

## I. Tensiones y aperturas. El margen como espacio

El análisis de una selección de textos de un grupo de escritores cubanos que desde finales del siglo XX está proponiendo modos de escritura y de lectura que sugieren preocupación sobre ciertos aspectos fundamentales del quehacer literario nos permite hacer foco en una serie de tensiones que ponen en juego sus propuestas y que están relacionadas con el lugar del intelectual, el canon, la tradición, la política, el lenguaje, la identidad, los géneros y los modos legitimados de escribir y de leer.

Se trata de textos visiblemente atravesados por la historia, por la política, por la crisis. Debemos entonces tener en cuenta ciertos avatares que afectaron la vida de la sociedad cubana en su conjunto. Me refiero en particular al peso que ha tenido la crisis política y económica de fines del siglo XX en la isla, llamada por su dirigencia política “Período especial”, una etapa marcada por la escasez de casi todo: alimentos, energía, combustible, papel, jabón, por nombrar algunos productos imprescindibles que casi desaparecieron entre los años 1990 y 2002. El “Período especial” se inició en Cuba al filo de los años noventa como consecuencia del derrumbe del campo socialista y puso en crisis no solo la vida de los cubanos –sus posibilidades de

subsistencia, la disyuntiva entre resistir en la isla o partir al extranjero, la visión sobre el mundo y sobre la nación— sino también los valores y las certezas que la revolución había pretendido instaurar con un triunfo que a partir de 1959 produjo cambios radicales no solo en el terreno de la política sino también en el ámbito de la cultura.

Como consecuencia de esta crisis, la relación conflictiva entre el sujeto literario y el símbolo nacional fue en aumento y explotó, una vez más, en los años noventa.<sup>1</sup> Son muchos los textos producidos en medio de la crisis que, según Nanne Timmer, “abordan el problema de la representación del sujeto y reconstruyen las subjetividades formadas dentro de los discursos oficiales, donde existe una superposición del yo y la identidad colectiva formada por los símbolos de Cuba y la Revolución” (2005: 4). En consonancia con otras poéticas que surgen en la obra de algunos autores latinoamericanos que escriben en la frontera del siglo XX y el XXI, muchos de estos escritores reúnen la pasión por la escritura y también el deseo de desenmascarar las articulaciones de lo escondido y lo secreto. Algo del orden de la pérdida que se percibe como ausencia y que, como señala Celina Manzoni (2012), hace necesaria la recuperación de la memoria. Quizás por eso, afirma, proliferan en sus textos personajes, nombres, fechas e historias individuales que parecen azarosas, pero que se expanden iluminando desde los márgenes otras historias. Literaturas que Manzoni llama “de búsqueda y de posible recomposición de sentidos” cuando observa cómo se crean nuevos espacios y nuevas identidades culturales y sociales a partir de una peculiar transformación de los lenguajes y de las retóricas.

La escritora y crítica Margarita Palmer —autora de un texto fundamental como *Ella escribía poscrítica* (1995)— señala que la dramática crisis de los años noventa tuvo sin embargo como correlato una inmensa productividad por parte de los artistas, ya que fueron ellos quienes dieron inicio a un nuevo período marcado por prácticas novedosas y creativas que pusieron en cuestión muchos de los valores establecidos respecto del arte, la literatura y la filosofía:

1 A poco del triunfo de la Revolución, la censura al documental *PM* (1961) de Sabá Cabrera Infante desencadenó una serie de sucesos en que la relación entre el gobierno cubano y los intelectuales que intentaban sostener cierta autonomía comenzó a fracturarse. “La noche de las tres P” (1962) y “El caso Padilla” (1971) marcarán aún más estas relaciones de modo dramático de aquí en adelante.

la de los 90 fue una década oscura. La más oscura en términos económicos y de proyección al futuro. Como nunca antes el país estuvo aislado. La oscuridad, que llegaba a través de la pobreza material, de la crisis generalizada, de los interminables apagones, fue, sin embargo, en el ámbito artístico y cultural, menos acromática y chata que la grisura de los 60 [...] En medio de la pobreza, de la lucha por la supervivencia, o quizás potenciada por esta ardua batalla, tuvo lugar un singular despliegue de cambios, rupturas y transformaciones en el arte, la literatura y el pensamiento insulares (2007: 7).

Hubo una suerte de apertura que se expresó, según Mateo Palmer, mediante procedimientos formales como la intertextualidad, la metaficción historiográfica, la parodia y la autorreflexión, que transformó y enriqueció el campo literario cubano. Cambios que se vieron plasmados en un cúmulo de novelas publicadas a partir de los años noventa en que se destacó un grupo de escritores que el crítico Salvador Redonet llamó en 1993 “Los novísimos”, quienes, al decir de Amir Valle, de toda la narrativa cubana escrita hasta el momento se propusieron como patronas las obras de Cabrera Infante, Arenas, Benítez Rojo, Novás Calvo y Piñera (Valle: 2000). Los novísimos (nacidos todos después de 1959) pensaron la literatura como conflicto, a través de enfoques problemáticos. Así lo expresa Redonet en el prólogo del libro que en 1993 daría el nombre a este grupo, *Los últimos serán los primeros*:

En la concepción idioestética de los novísimos subyace una actitud desmitificadora y desacralizante de aquellos falsos valores y se asume una perspectiva autoral visceralmente conflictiva, desautomatizadora: pensar por cuenta propia, afirmar su personalidad, sus ideales ético-estéticos: eso –y más– se halla en la estructura profunda de sus textos, en el eje de la escritura de estos relatos surgidos en aquellos convulsos años ochenta y también estos noventa, en los que se ha reordenado el mundo, casi de un día para el otro. De otro modo –en mayor o menor medida, según los casos– ven y escriben estos novísimos (23).

Están muy presentes en su escritura el conflicto, las propuestas de desmitificación, de expansión de las fronteras de la isla, de sus

límites que, dice Rafael Rojas, son también morales y religiosos, y se transgreden desde la expansión erótica del cuerpo basada en un culto doble a las voluntades del cuerpo y el texto (Rojas, 2008). Este es el movimiento que, previo a la aparición de estos escritores, realiza magistralmente Reinaldo Arenas y retoma Margarita Mateo Palmer, ambos pertenecientes a la generación de escritores anterior a la de los novísimos, que ensanchan los márgenes del espacio literario habilitando nuevos lugares de enunciación, volviendo además productiva la zona del desecho. Escribir desde los márgenes, recuperar el lugar de desecho, de resto, y apropiárselo como espacio productivo, es uno de los movimientos que realiza este grupo de escritores que, con sus obras, produce un quiebre en el interior del sistema, proponiendo desde el margen otros modos de pensar la literatura.

Se trata de escritores que poseen un alto grado de conciencia del espacio que ocupan o quisieran ocupar dentro del campo literario, y uno de los modos de explicitar esas búsquedas es señalar a sus antecesores a través del uso de diversas estrategias, apremiados por la necesidad de armar redes que los recolquen en zonas que muchas veces han resultado expulsivas. Esto es lo que sucede con un autor como Virgilio Piñera, quizás el más potente de sus maestros, porque su poética da cuenta de un proyecto rupturista original dentro del sistema literario tanto de Cuba como del resto de América Latina.<sup>2</sup>

## II. Virgilio Piñera y sus “muecas para escribientes”

No queremos potencias celestiales sino presencias terrestres,  
 que la tierra nos ampare, que nos ampare el deseo,  
 felizmente no llevamos el cielo en la masa de la sangre,  
 solo sentimos su realidad física  
 por la comunicación de la lluvia al golpear nuestras cabezas.

Virgilio Piñera ([1943] 1998: 44)

En 1943, Piñera publicó su célebre libro de poesía *La isla en peso*, con el que causó gran revuelo dentro del ambiente cultural

<sup>2</sup> Alberto Moreiras (1999) afirma que a partir de lo que él denomina “gesto Piñera” se construye un tercer espacio crítico de la literatura latinoamericana, lo que indicaría una nueva apertura en el sistema.

cubano<sup>3</sup>. Fue especialmente escandaloso el poema que da nombre al volumen y describe, entre otras cosas, un espacio insular claustrofóbico habitado por seres monstruosos que buscan estrategias para emancipar el deseo, para liberar no el alma o el espíritu, sino su carnalidad, su propio cuerpo. “La isla en peso” constituye en muchos aspectos un contra poema, porque derriba los tópicos del pensamiento insular y expande una visión anticatólica y antilírica que rompe con los cánones de la tradición y dispara contra la doxa del origenismo, el catolicismo: “todavía puede esta gente salvarse del cielo” (Piñera, 1998: 35) dice uno de sus versos.

En “La isla en peso” afirma Enrico Santí que “Piñera puso en práctica la alternativa crítica al lenguaje poético que había planteado en su ruptura” (2002: 235). Piñera construye algo peculiar, inédito, una nueva escritura de la isla que no solo rechaza las formas petrificadas de la cultura cubana, sino que intenta develar los modos en que esa cultura construye sus discursos sobre la nación, la identidad, la poesía, el *ethos* y la historia insular. El extenso poema regresa a los tópicos de “lo cubano” para problematizarlos y, en ese gesto, fundar una nueva poética.

Hay además un diálogo silencioso que Piñera establece con Lezama: a la “ínsula distinta en el cosmos” (1939: 1) de Lezama, Piñera le responde con la figura de un isleño que lee pero “no sabe lo que es un cosmos resuelto” (42). A ese diálogo (al centro de su propuesta) reaccionaron de manera escandalizada y hasta agresiva sus compañeros del grupo *Orígenes*, en especial Cintio Vitier, que rechazó de

3 Pocos años más tarde viajó a Argentina. Gracias al apoyo que recibió de José Bianco (por entonces secretario de la revista *Sur*), de Adolfo Fernández de Obieta –hijo de Macedonio Fernández– y hasta del mismo Borges que publicó algunos de sus textos en su revista *Anales de Buenos Aires*. Publicó en Buenos Aires su primera novela, *La carne de René* en 1952, y luego sus *Cuentos fríos* en 1956. En 1958 regresó definitivamente a Cuba. A pesar del ostracismo y la censura que padeció allí luego de que el breve idilio con la Revolución acabara (fue director de Ediciones R, colaborador permanente del famoso Magazine *Lunes de Revolución*, vio representadas varias de sus obras teatrales con las que obtuvo importante reconocimiento nacional e internacional, en especial *Electra Garrigó* que contó con la presencia de Sartre en una de las funciones en La Habana. Tuvo también la ilusión de obtener el cargo de agregado cultural de alguna embajada cubana, en especial en París o en Buenos Aires, según leemos en las cartas que envió a su amigo Humberto Rodríguez Tomeau), continuó escribiendo incesantemente y al morir, en 1979, se encontraron decenas de cajas con textos inéditos que aún siguen en proceso de ser publicados.

plano la estética de Piñera contraría en todo a la “teleología insular” que Lezama proponía y que resultó programática para el grupo. Piñera fue llamado a partir de allí “poeta de la negación”, alguien dijo también que se trataba de un escritor de “oscura cabeza negadora”, entre otras “cualidades” por las que quedó tempranamente condenado a habitar la zona del margen.

Piñera realizó también un peculiar trabajo con el lenguaje, con la oralidad, especialmente en su modo de utilizar los registros del habla popular dentro de relatos ubicados en zonas siempre marginales, por su posición respecto del canon, por su gesto provocativo. Creó un estilo de escritura original, minimalista, en pleno auge de la estética del barroco latinoamericano. Resultan especialmente llamativos sus modos de pensar la literatura y de presentar una poética cercana a lo monstruoso, su original tratamiento del tiempo y del espacio, de los géneros, de los personajes, entre otras peculiaridades que vuelven a su literatura perturbadora para los lectores que fueron sus contemporáneos y también para los de nuestra época, muchos de los cuales continúan leyendo la propuesta piñeriana con cierta incomodidad. Quizás por estas razones, a partir de la relectura de Piñera en Cuba, se van a ir armando nuevos tejidos que posibilitarán la emergencia de escritores que construyen su literatura desde otros paradigmas. Recuperar a Piñera se convirtió así en un asunto vital para las nuevas generaciones de escritores cubanos a partir de los años noventa.

Muchos de los nuevos narradores cubanos encuentran en el lenguaje heredado un obstáculo para la representación de las complejidades del presente, obstáculo que sin dudas el autor de los *Cuentos fríos* quebró con una lengua callejera llamada despectivamente “lengua de lavandera” por alguno de sus contemporáneos. Hay un correlato entre la oposición al lenguaje oficial y el estallido de la oralidad presente tanto en Piñera como en la literatura cubana de fin de siglo.

La recuperación de la figura de Piñera comenzó con las reediciones de parte de su obra a partir de 1987 bajo la dirección de Antón Arrufat. Rojas afirma que fue por medio de Arrufat que el legado de Piñera,

de difícil asimilación, en una cultura machista, católica y marxista como la cubana, por sus acentos vanguardistas, laicos y heterodoxos, se erige en tradición. Arrufat hizo de Piñera un tema de conversación de la literatura y abrió el diálogo con su maestro a los más jóvenes escritores de la isla (2013: 428).<sup>4</sup>

Por ello, entre otras razones relacionadas con los gestos de ruptura y el quiebre con la tradición que los antecede, estos escritores arman en torno a la figura de Virgilio Piñera su propia “imagen de escritor” –en términos de María Teresa Gramuglio– en tanto carácter imaginario de una construcción en la que se anudan componentes diversos:

La construcción de la imagen pone en juego tanto las pulsiones y los deseos imaginarios más profundos, las elecciones estéticas e ideológicas, las preferencias entrañables, los rechazos a veces más arbitrarios, como las decisiones que parecen más razonables, junto con las estrategias a veces calculadas, a veces oscuras, con que el escritor busca alcanzar una posición en el espacio literario. Los autores venerados o execrados sobre los que escribe, las prescripciones sobre la propia poética y sobre las ajenas, la creación de personajes escritores o artistas en la ficción, brindan los materiales primeros para rastrear esa formación imaginaria en la que se comprometen a la vez la estética y la ética de escritor (2017: 118).

Quien también se ocupa de estudiar este problema, pero que en lugar de la idea de “imagen de autor” prefiere pensar en términos de la construcción de “figura de autor”, es Julio Premat (2009) que propone realizar una lectura de la literatura argentina a partir de la gravitación de la figura de Macedonio Fernández sobre escritores fundamentales como Borges, Piglia, Saer, Lamborghini y Aira, entre otros. Según Premat, la figura de Macedonio aparece en estos autores como una ideología de la literatura más que como un autor o como una obra, y algunos escritores podrían definirse en relación

4 El cuento de Ena Lucía Portela “El viejo, el asesino y yo” (1999) hace referencia al rol que para esta autora ocupa Arrufat como nexo entre los jóvenes escritores y la obra de Piñera.

con esa “filiación macedoniana”. Hay entonces una construcción de figura de autor a partir de la cual podemos develar diferentes estrategias de los escritores para posicionarse frente a la tradición. Por eso, Macedonio funciona como una concepción de la literatura fecunda para los que se reivindican como sus descendientes y que a partir de este modelo construyen variaciones, desvíos, distancias, diálogos y antagonismos.

Resulta productiva la lectura de Premat para pensar lo que sucede con la figura de Piñera en la Cuba de fin de siglo, ya que puede pensarse desde esta misma óptica lo que acontece en el campo cultural cubano a partir de su recuperación a finales de los años ochenta.

### III. Virgilio Piñera: maestro y personaje

Ayer murió Virgilio Piñera  
 Pero apenas salió en el periódico  
 porque también ayer comenzó el bombardeo de focas muertas,  
 primero de una en una,  
 luego eran tantas que apenas se lograba ver el sol  
 entre las nubes y nubes de focas que caían.  
 Trabajo nos costó comprender que era el homenaje de las focas al poeta,  
 se subían a los altos picachos y de allí se despeñaban  
 chillando aquello que en su desatino consideraban canto.  
 Las focas morían por Virgilio  
 y había carne en todos los hogares cubanos.  
 ¿Qué hacer nos preguntamos ahora que hasta las focas  
 entienden al poeta?  
 Seguir su ejemplo,  
 subir hasta las cumbres del Everest, despeñarnos.

Marcial Gala (2017: 13)

Me interesa detenerme en el gesto de la creación de la imagen de escritor o el funcionamiento de la figura de autor, en cómo Piñera es recuperado por algunos escritores que se ubican en esa misma zona del margen desde la cual lo colocan en un espacio central, ya sea a través de homenajes y menciones dentro de sus obras (Piñera es posiblemente el escritor cubano más nombrado en dedicatorias, epígrafes, citas), como también en entrevistas y declaraciones en las que su presencia como antecesor y modelo es notable. En 1968, Reinaldo Arenas le dedica su novela *El mundo alucinante* “A Camila



Henríquez Ureña/ a Virgilio Piñera, por la honradez intelectual a ambos” (1997: 11) y más tarde lo convierte en una suerte de santo laico al que implora y agradece en la introducción y prólogo de su autobiografía ficcional *Antes que anochezca* (1992) en un párrafo que posiblemente sea el último de sus escritos:

Quando yo llegué del hospital a mi apartamento, me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: “óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano”. Creo que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante. Gracias, Virgilio (16).

Arenas insiste en colocar su nombre en epígrafes, dedicatorias y personajes a lo largo de toda su obra porque encuentra en Piñera una sensibilidad afín que lo dota de referente y tradición y que le permite radicalizarse en la desacralización de los valores e instituciones asentadas en la tradición: los modos hegemónicos de lectura y escritura, la religión, las normativas sexuales, las ideologías. La novela *El color del verano* (1999) es, de entre las novelas de Arenas, la que mejor representa su proyecto creativo. Con un notable desmembramiento estructural, la propuesta es de fuerte experimentación y denota su sentido exuberante de la ficción narrativa.<sup>5</sup> La historia transcurre en vísperas de los festejos del carnaval con que la revolución celebrará medio siglo en el poder y las “locas”, las “pajaritas”, aprovechan la oportunidad para vestirse con sus trajes regios y exponerse como tales en el espacio público. Mientras tanto, en secreto, la población intenta roer la plataforma insular para que toda la isla navegue a la deriva, objetivo que se cumplirá hacia el final gracias al cadáver de Virgilio Piñera cuyo féretro al ser sepultado termina de desprender la isla:

5 Para ampliar cuestiones ligadas a las peculiaridades de la propuesta de Arenas recomiendo la lectura del texto “Representaciones del yo y la autobiografía en Reinaldo Arenas” de Mariela Escobar (2015).

No fue la caída de un féretro sobre la tierra lo que se escuchó, sino el chapoteo de algo que cae en el agua [...] todos comprendieron que la isla había sido al fin separada de su plataforma y que aquel chapuzón fúnebre era el aviso de una liberación total (Arenas, 2010: 445).

Ubicada temporalmente en el futuro, nos reenvía una y otra vez al pasado. La novela vuelve a empezar reiteradas veces, ficcionaliza el proceso de escritura como una actividad riesgosa atravesada por la censura y la delación, y clausura la posibilidad de cualquier tipo de unidad: de tiempo, de espacio, de género, de historia. La escritura de Arenas es fragmentada, hecha de anécdotas, poemas, cartas, juegos de palabras, representaciones dramáticas. Una pequeña y disparatada pieza teatral da inicio a la historia. Transcurre a un mismo tiempo en tres espacios: el malecón habanero, Cayo Hueso y Miami. La representación reúne a los artistas y a los funcionarios que ordenan resucitar escritores para luego asesinarlos. Virgilio Piñera está entre ellos y es obligado a retener en Cuba a la poeta Gertrudis Gómez de Avellaneda<sup>6</sup> que ha emprendido en lancha la huida de la isla. Más adelante Piñera reaparece teatralmente en el episodio en el que se recupera la anécdota (también relatada en diferentes ocasiones por sus amigos escritores Antón Arrufat y Abilio Estévez) de las tertulias poéticas organizadas en la casa de Yony Ibáñez que el grupo de amigos llamaría “La ciudad celeste”. En esas reuniones Virgilio leyó a sus íntimos lo que estaba escribiendo en tiempos de censura. Una escena de lectura que, ficcionalizada en la novela de Arenas, crea un efecto que transforma lo grotesco en sublime:

Mientras el poeta leía, un manto mágico, una suerte de encantamiento, un hechizo único cayó sobre todas aquellas figuras aterroizadas y grotescas. Los rostros se volvieron apacibles, los ojos se llenaron de lágrimas dulces, los cuerpos adquirieron una serenidad, un reposo que desde hacía muchos años el terror les impedía disfrutar. Todos fueron envueltos por el éxtasis de la belleza (Arenas, 2010: 141).

6 Poeta cubana del siglo XIX, ícono de la cubanidad. Su célebre poema “Al partir” es el que Arenas satiriza en su novela.

La muerte de Virgilio Piñera (que ya había sido relatada por Arenas en su autobiografía ficcional, *Antes que anochezca*, como una muerte dudosa, cubierta de las sospechas más escalofriantes) es contada esta vez de modo satírico: “un bollo gigantesco pintado con tal realismo que aquel sexo giraba enloquecido dentro de la tela. Virgilio Piñera, no pudiendo tolerar aquella presencia inminente, murió de un infarto” (349).

Virgilio Piñera aparece también mencionado especialmente en las dedicatorias y epígrafes de Abilio Estévez, escritor que comenzó a destacarse hacia fines de siglo XX en Cuba y que actualmente escribe desde España, su país de residencia. Estévez dedica a Piñera la novela *Los palacios distantes* (1997): “Para Virgilio Piñera *in memoriam*, porque el reino continúa siendo suyo”; y coloca una cita de su cuento “El gran Baro” en el epígrafe de *Tuyo es el reino* (2002): “Nunca he tratado de hacer payasadas, pero ya que usted se empeña probaré”.

La novela *Máscaras* (1997) de Leonardo Padura contiene en su primera página una “Nota de autor” en la que aclara que ha citado a una serie de escritores. Encabeza la lista el nombre de Virgilio Piñera y la cierra el propio Padura. Con este gesto, el escritor revela sus linajes y se inscribe dentro de una tradición en la que aparecen escritores como Abilio Estévez y Severo Sarduy, dos de los discípulos de Piñera cuyas posiciones dentro del canon cubano han sido también complejas y marginales. El epígrafe que Padura coloca en primer lugar (hay tres) pertenece a un fragmento de la obra de teatro *Electra Garrigó* que resuena a lo largo de la novela, ya que el personaje asesinado, la víctima, muere la noche en que sale travestido con el vestuario teatral de Electra. Otro de los personajes principales, Alberto Marqués, se presenta como el diseñador de vestuario de la obra y posee una serie de características que lo emparentan con Piñera: intelectual censurado, homosexual, irreverente y sarcástico. No es casual que Conde, escritor frustrado, retome sus proyectos literarios (interrumpidos por un episodio también relacionado con la censura) luego de conocer a Marqués. El contacto con el personaje

literario que emula a Virgilio Piñera produce la caída de las máscaras y despierta otra vez en Conde el deseo de escritura.<sup>7</sup>

Otra de las propuestas en las que abundan las referencias a la obra de Piñera son las novelas de Margarita Mateo Palmer. En su primera novela construye un texto fragmentario que cruza múltiples géneros y los desestabiliza, se trata de *Ella escribía poscrítica* (1995), un texto que funciona en parte como ensayo crítico, aunque también puede ser leído como novela. Allí proliferan personajes que mutan cambiando de nombre, de espacio y que a la vez son un solo personaje (espejo(s) de la autora) cuya escritura no se detiene, sino que se expande, casi frenética. Comienza como un ensayo crítico académico y va incorporando textos (borradores de clases destinadas a los alumnos de Letras de la Universidad de La Habana, cartas, notas al pie, mensajes al editor del texto que estamos leyendo,<sup>8</sup> anécdotas personales –muchas veces amorosas–, problemáticas familiares, entre otras) así como también fragmentos y voces que funcionan como la parodia de este género porque colocan en primer plano su propio proceso de gestación (Araujo, 2001). La protagonista es una escritora que quizás se llame Margarita Mateo Palmer (algunas de las cartas que aparecen en el cuerpo del texto están dirigidas a ella o firmadas por ella), pero que utiliza múltiples máscaras, nombres e identidades. En el capítulo que lleva un título significativo para nuestro análisis, “Ilustres antecedentes”, Mateo Palmer expone las claves de lectura desde las que lee a su maestro Piñera:

7 Con *Máscaras* Leonardo Padura da un giro respecto de la novela policial revolucionaria desarrollada en Cuba durante las décadas del setenta y ochenta. Padura invierte sus premisas: el criminal ya no es un agente de la CIA ni un contrarrevolucionario, sino que queda del lado del poder representado por el padre del artista homosexual travestido como personaje piñeriano. Este padre es, además, un alto funcionario del gobierno. Pero hay otro crimen, que es el de la censura al intelectual Alberto Marqués (doble de Virgilio Piñera) y con él a esas otras voces silenciadas y reprimidas durante las décadas del sesenta y setenta por la política cultural de la revolución cubana. En uno de los interrogatorios un personaje dice respecto de Marqués: “Un cabrón héroe, eso es lo que ven ahora... Lo más terrible de todo esto es que el tipo tuvo que comer de un palo como diez años de silencio y de soledad [...] una pila de años sin que una línea suya se publicara en la más insignificante revista, se prohibió que los críticos lo mencionaran cuando se escribía teatro, desapareció de las antologías y hasta de los diccionarios de autores. Nada: dejó de existir” (63).

8 Se trata del escritor Jorge Ángel Pérez, autor de *Fumando espero*.

La utilización marcada de algunas variantes intertextuales como la parodia, el pastiche, el homenaje; la propensión a la yuxtaposición y el contrapunteo de textos culturales de diverso origen, con un singular desenfado por la apropiación y la síntesis; la mirada burlesca, que subvierte y censura a través de la risa, la ridiculización o lo grotesco [...] lo cierto es que cuenta la literatura cubana con una tradición descanonizadora, de puesta en duda de códigos vigentes y de verdades absolutas, con una tendencia a la chanza y a la burla [...] estas muecas de Piñera para escribientes, contorsiones irrisorias de una escritura que desenfadadamente se burla de sí misma y sonsaca y provoca con la chanza y el humor la esencial fragilidad de la serieidad sin fisuras (2005: 119-129).

“La isla fugitiva”, “La noche insular”, “La isla maldita”, “El vuelo insular”, “La isla recobrada”, “Las islas del dolor”, “La memoria insular”, “El olvido insular” y “Gelsomina en la isla entrañable” son los nueve capítulos de la última novela de Margarita Mateo Palmer, *Desde los blancos manicomios* (2010) en que la narradora centra su relato en el personaje de la loca que se siente territorio, isla. No es casual que su protagonista, Gelsomina, repita una y otra vez fragmentos de dos poemas de Virgilio Piñera: por un lado, “La isla en peso”, y por otro, el hermoso poema póstumo “Isla” escrito el mismo año de su muerte, 1979. Allí sujeto e isla se funden, ya liberados de la furia: “Se me ha anunciado que mañana, / a las siete y seis minutos de la tarde, / me convertiré en una isla” (214), proclama. Gelsomina reescribe entonces ambos poemas de Piñera y los funde con “Noche insular, jardines invisibles” de Lezama:

Volcada sobre sí misma, a las siete y seis minutos de la tarde, cuando el crepúsculo difuso hace estallar las ciudades antillanas en una fiesta innombrable de colores y sombras, regresó Gelsomina, ya isla, a la Universidad Blaise Pascal (205). De rodillas, porque el peso de la isla es a veces aplastante y no bastan las fuerzas para sostenerla. Frente al mar, porque siempre vivió cerca de la costa y creyó que haber nacido aquí era una fiesta innombrable (234).

Margarita Mateo Palmer reescribe en esta novela el mito de la insularidad. Por eso María Zambrano<sup>9</sup> ocupa un lugar principal, y es citada en los epígrafes que encabezan los capítulos que nombran la isla, y en las reflexiones de Gelsomina como lectora: “A la luz del candil abrió su mapa y leyó a María Zambrano, buscando en sus trazos las coordenadas esenciales de su camino, los puntos cardinales de aquella travesía” (228). Es notable cómo Mateo Palmer recupera a Zambrano y a la vez realiza un movimiento peculiar: se coloca a caballo entre dos de sus maestros: José Lezama Lima (a quien le ha dedicado múltiples ensayos y homenajes) y Virgilio Piñera. Y cómo logra unificar en su propuesta ambas tradiciones aparentemente antitéticas (como lo hiciera también Reinaldo Arenas, quien se reconoce heredero de ambos escritores y con quien Mateo Palmer tiene múltiples filiaciones estéticas). Escondida debajo de la cama del manicomio Gelsomina lee una revista de ensayos sobre Piñera y se siente encerrada, claustrofóbica, a la vez que reflexiona sobre la insularidad como espacio signado por la maldición, un espacio sin dudas inaugurado por su maestro:

el insular está condenado a un desplazamiento ilusorio que no es progreso sino redundante estatismo. La reiterada presencia del agua –frontera insalvable– lleva al sujeto poético a dar las últimas instrucciones de supervivencia, en actitud más defensiva que agresiva: “hay que morder, hay que gritar, hay que arañar” (76).

Los posibles recorridos de Piñera que Jorge Ángel Pérez traza en *Fumando espero* (2003) –jugando con materiales de todo tipo: cartas, fragmentos de obras de Piñera, anécdotas, mitos, chismes, letras de tangos que organizan los capítulos y el título– arman un relato híbrido y a la vez construyen de manera singular al personaje Piñera, listo para ser leído de otro modo por los nuevos y viejos lectores que se acercan a la obra para descubrirla o releerla. Este gesto le permite a Pérez modelar, a su vez, a los lectores de su propia obra. “Para Virgilio, el más grande de mis héroes” proclama la dedicatoria

9 La influencia de un texto como “La Cuba secreta” que Zambrano publicó en *Orígenes* en 1948 fue decisiva para el recorrido que el mito de la insularidad tendría y que puede reconstruirse en parte marcando como punto de origen el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” que Lezama recreó y editó.

de este autor que construye su obra en espejo con Piñera entremezclando las voces (la del autor, el narrador, el personaje), las funde, y para hacerlo utiliza un tono confesional propio de las Memorias, pero esta es una memoria ajena, usurpada, con la que propone un juego transgresor de identidades como estrategia de recuperación del pasado. Como Arenas, Pérez propone cierta filiación con Piñera, y se asigna un linaje. La temática gay, por ejemplo, constituye otro de los ejes centrales en esta genealogía. Con gesto sin dudas provocador, se detiene en la descripción de escenas de iniciación homoeótica que recuerdan la propuesta de Arenas, el tratamiento de la sexualidad como posible espacio en el que el deseo libera el lenguaje y las formas de escritura:

El fuego del infierno, la destrucción, fueron fáciles. Todo el castillo de Atila el huno se convirtió en averno. Una oreja de Günther fue cercenada por el filo de una espada, y Hagen, achicharrado y presto tras cuerdas de un arpa, y Crilda mordida por un cerdo, y fuego, y fuego, y fuego, y aparatos grotescos, y bestias asesinas, y barcos zozobrados, y gritos espantosos. Y yo, al centro, en cuatro patas, reinando en el infierno, menos patético que el resto, más risueño, más feliz. En cuatro patas: sobre la cabeza un plato a manera de sombrero, el trasero descubierto, abierto, destrozado. Dentro de mí, dentro de mi trasero descubierto, abierto y destrozado, cada hombre de este mundo, y mi tío, y Luciano, y el bombero (68-69).

En esta misma tesitura, Pedro de Jesús<sup>10</sup> publica su primer libro de cuentos en el año 2000 y lo titula *Cuentos fríos*. Allí reúne seis relatos fragmentarios, experimentales, extraños, que parecen indicar por su rareza en la relación de los términos y en sus significados una dirección piñeriana, emparentándolos con los famosos *Cuentos fríos* del autor. Ambos nombres sugieren un posicionamiento respecto del género y del deseo del cuerpo y de la escritura (la letra, el cuento, como cuerpo frígido-frío, como organismo marcado por el deseo). Hay aquí también un pedido de lectura y recepción peculiar de los relatos. En el prólogo de sus *Cuentos fríos* Piñera dice que

10 Pedro de Jesús aparece también ficcionalizado como "Pedro, el de Jesús" en la novela de Jorge Ángel Pérez.

estos poseen una frialdad falsa, aparente, porque en realidad son textos que queman:

Como la época es de temperaturas muy altas, creo que no vendrán mal estos Cuentos fríos. El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo se ha creado (1956: 4).

En el caso de Pedro de Jesús, los cuentos fríos están poblados de personajes (mujeres y homosexuales) que –lejos de la frigididad– poseen un deseo sexual irrefrenable que aparece colocado en el centro de cada una de las historias. “La frialdad es aparente y el calor es mucho” dice Piñera en el prólogo de *Cuentos fríos*, en los que se destaca una irónica caída en el fracaso de la conquista de la proliferación de la lógica en el relato, afirma Claudia Caisso (2004), una reflexión sobre las matrices constitutivas del relato, un camino de enfriamiento de la palabra literaria. La literatura es un espacio de reserva, ya no hay bronces, nos propone Piñera. Lo que queda es ese resto configurado por la marginalidad rotunda de los seres y los sitios para exponer las zonas absurdas de lo real.

Es sin dudas con Piñera con quien de Jesús establece un juego intertextual no solo en la elección del título de su libro, sino también en sus modos de experimentación y en sus búsquedas estéticas. De Jesús lo hace explicitando además esa filiación con intervenciones concretas del propio Virgilio como personaje de sus cuentos. Él será el personaje central del primero:

4. maniobrar un suceso mínimo, casi un truco: la llegada de Virgilio [...] 9. Otorgarle a Virgilio la posibilidad de conocer una salida tentativa y comunicárnosla [...] 24: Que Virgilio declare: “nunca hasta ahora me di cuenta de que éramos ideales el uno para el otro” 25. Asentir todos, incluso ustedes (9-10).

Otro de sus cuentos fríos, “Instrucciones para un hombre solo”, es un relato hecho de notas, órdenes, apuntes, algo que podríamos llamar anti-receta de escritura, porque fracasa. Se relata allí el deseo



de escribir una gran historia y en paralelo, entremezclado, el encuentro amoroso de dos hombres que son Virgilio y el hombre solo, y también René (el personaje de *La carne de René* de Piñera) y Pedro de Jesús (el propio autor) a través de los servicios de una agencia *underground* “adonde otros, iguales a ti, acudirán a entregar sus señas, deseos y exigencias” (10). El escritor proyecta encontrar la figura de un hombre ideal, que será su personaje, pero también su amante: “12. Velar porque en el esbozo ese hombre sea bueno, sincero, inteligente. Sensible, maduro, responsable. Que casi no sea”.<sup>11</sup> Quien responde a ese deseo es un personaje de otro, de Piñera, que además es invocado como el maestro capaz de transmitir lo esencial. La cita amorosa finalmente fracasa, el escritor paga los servicios de la agencia, finge que todo ha sido un éxito y se va “como quien regresa de un vacío a otro vacío” (12) nos dice. Fracasa la cita y fracasa el proyecto de escritura: una nota final clausura el relato, se trata de un pedido o una orden que da sentido a la anti-receta como tal: “No escribir el cuento, ni ese ni ningún otro. Ponerle fin al vicio” (12).

La escritura como vicio, como enfermedad y como vacío son los tópicos que Piñera va a trabajar en sus relatos en los que abundan personajes escritores que huyen, resisten y están siempre al límite de la ejecución, como les sucede a los escritores de su cuento “Grafomanía” cuando un loro los declara culpables por sufrir esa enfermedad devenida delito grave (sabemos que son escritores y que lo único que les preocupa en sus vidas es escribir, no importa qué ni dónde). El breve relato en el que abundan la parodia, el sarcasmo, la rareza, puede leerse también como un disparo arrojado a un mundo literario cuyos escritores llenan páginas sin sentido. No es casual que sea un loro (que puede copiar, repetir, pero no pensar) quien gobierna a este grupo que escribe para nadie, en el desierto. La ambición de escribir sobre nada, es, según Celina Manzoni, una de las características de la propuesta piñeriana (2009: 17). Esta ambición se relaciona con la crisis de la estética de la representación visible en sus cuentos en los que la materialidad de la palabra y la tematización del lugar del escritor son significativas. “De un vacío a otro

11 Este deseo de crear en sueños un hombre para luego introducirlo al plano de “lo real” nos recuerda la trama de “Las ruinas circulares” de Borges, escritor fundamental para Piñera.

vacío”, entonces, ambición y deseo de escribir sobre nada. Así Pedro de Jesús ingresa con claros gestos piñerianos en el campo literario cubano de fines del siglo XX, inscribiéndose en la poética de la frialdad, la negación, el vacío, de la que Piñera es, sin dudas, el mayor referente, el que instala lo que Antonio José Ponte llama “la tradición cubana del NO” (2004: 112), una tradición imprescindible en la que ubica también a Lorenzo García Vega (el otro disidente del grupo origenista) y a la que más tarde se sumará Reinaldo Arenas:

La literatura cubana necesita de libros como éstos, páginas porfiadamente negadoras (recordemos que Lezama lo llamaba “oscura cabeza negadora”) Los libros del no son amargos porque han sido hechos con las raíces más amargas de la tierra. En ellos esa tierra, ese país se burla de sí mismo, se maldice e injuria y olvida un poco de sí en la burla y en la ofensa [...] Un país, un nacionalismo son soportables solo si cobijan también lo negador, las destrucciones (Ponte, 2004: 112-113).

Marcial Gala, uno de los escritores cubanos más reconocidos de los últimos tiempos, lo explicita en el poema “Ayer murió Virgilio Piñera” que le dedica construyendo una suerte de necrológica en la que nos informa sobre la muerte reciente del escritor, y anuncia una noticia a tono con el fallecido: las focas se suicidan “chillando aquello que en su desatino consideraban canto”. Así como Piñera, las focas, animales del frío, habitantes del agua y de la tierra (como el nadador en seco de “Natación”, uno de los extraños personajes con los que Piñera pobló sus textos) son desatinadas, cantan “chillando” para honrar al escritor. Se vuelven, además, carne. Se trata de un banquete de focas, un regalo que llegó desde zonas heladas para llenar de carne los hogares cubanos. Focas que, como los dos alpinistas del cuento “La caída” (quizás el más conocido junto a “La carne” de sus *Cuentos fríos*) suben al pico más alto para despeñarse. Hay un nosotros en este poema que pareciera referirse a los nuevos escritores (sus discípulos, sus herederos) que son también los que intentaron primero –y con dificultad– entender, los que descifraron el sentido del suicidio de las focas (“Trabajo nos costó comprender que era el homenaje de las focas al poeta”). Esos mismos al que el escritor parece haber dejado como legado una pregunta fundamental: ¿qué hacer?

#### IV. El peso de Piñera. Una literatura de urgencia

Se trata, por el contrario, de demostrar que en el campo de lo estrictamente literario el único móvil del artista es producir, a través de una *expresión nueva*, ese imponderable que espera todo lector y que se llama “la sorpresa literaria”.

Virgilio Piñera, “El secreto de Kafka” (1947: 14)

La literatura cubana de las últimas décadas es una “literatura de urgencia”, afirma Nanne Timmer (2005). Una literatura urgente que inicia Arenas siguiendo los pasos de Piñera, y que sigue proponiendo un grupo de escritores de los que en parte me he ocupado en este trabajo. “Literatura de urgencia” entonces, escrita a contrape-lo, desde el margen, en el intento de expandir los límites, las fronteras de la isla (espacio representado en tantas de sus poéticas), en diálogo crítico con la tradición, que crea nuevas filiaciones (se reconocen herederos de Piñera), pero también establece redes entre sus propuestas repletas de guiños hacia el interior del campo literario.

No debemos olvidar la importancia que en este nuevo mapa literario ha tenido también el proyecto *Diáspora(s)*, conformado por un grupo de intelectuales cubanos<sup>12</sup> nucleados alrededor de esta revista clandestina que circuló en fotocopias entre 1997 y 2002. *Diáspora(s)* se dio a la labor de “erosionar” la isla desde el lenguaje, como afirma Guadalupe Silva (2015). Cada número de la revista fue armando un pequeño canon que constituyó para el grupo el ingreso de la tradición recuperada, entre los que se destacan Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, los hijos rebeldes de la “familia de Orígenes” contra la que *Diáspora(s)* disparó especialmente en el intento de desarmar y deshacerse de la retórica de la Revolución. Una tradición alterna, recuperada también en los textos de los escritores Margarita Mateo Palmer, Marcial Gala, Ena Lucía Portela, Pedro de Jesús y Antonio José Ponte, cuyas poéticas construyen redes y filiaciones con la de su maestro mediante homenajes, citas, alusiones,

12 Rolando Sánchez Mejías (impulsor principal del proyecto) y Carlos Aguilera (quien coordinó en La Habana todos los números luego de la radicación de Sánchez Mejías en España). El resto del grupo se componía de Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, José Manuel Prieto y Radamés Molina. Entre sus allegados estuvieron Antonio José Ponte y Víctor Fowler.

procedimientos y reescrituras en los que de una o de otra forma se vuelve omnipresente. Son escritores que ponen en cuestión los valores establecidos respecto de la literatura, muchas veces mediante procedimientos formales que transforman el campo literario cubano: la metaficción historiográfica, la parodia, la intertextualidad, por nombrar solo algunos. Escritores que llevarán adelante sus propuestas no exentas de los disparos de quienes pretenden erigirse en custodios de lo nacional, de la tradición, del sentido de “lo cubano”. Ellos se inscriben dentro de un entramado que apunta a construir una literatura de búsqueda y de recomposición de sentidos a través de la transformación de los lenguajes y las retóricas.

En suma, nuevos tejidos que se construyen a partir de la figura de Piñera y que posibilitan la emergencia de escritores que piensan a la literatura desde otros paradigmas, desde una tradición descanonizadora que sin dudas Piñera representa y que lo vuelve central, una suerte de imagen de autor/figura de autor –siguiendo las perspectivas críticas de Gramuglio y Premat– que posibilita aperturas y relocalaciones dentro del campo literario a las nuevas propuestas. Porque en todas ellas aparece algo de eso que Piñera pensó para su obra, de ese “secreto kafkiano” en el que dar fe del mundo (no tener fe en él), secreto que parte de la pura invención, de sostener eso que celebró y nombró “la sorpresa literaria” (Piñera, 1947: 13). Porque en ellas encontramos la pregunta por el lugar –por el centro y por el margen– por ese espacio erosionado, hundido, estallado, emergiendo que la literatura postula y cuestiona.

## Bibliografía

Araujo, N. (2001). “Feminismo, posmodernidad y poscolonialidad en *Ella escribía poscrítica*”. En *Signos Literarios y Lingüísticos III* (julio-diciembre), 75-84.

Arenas, R. (1997). *El mundo alucinante*. Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_. (2010). *El color del verano*. Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_. (1997). *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets.

Caisso, C. (2004). “Sobre Virgilio Piñera”. En *Literatura y Lingüística* no 015, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 124-130.

De Jesús, P. (2000). *Cuentos fríos*. La Habana, Unión.

Escobar, M. (2015). "Representaciones del yo y autobiografía en Reinaldo Arenas". En Manzoni, C. (ed.). *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires, Corregidor.

Espinosa, N. (2013). *Notas "en" Piñera*. La Habana, Extramuros.

Estévez, A. (1997). *Tuyo es el reino*. Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_. (2002). *Los palacios distantes*. Barcelona, Tusquets.

Fowler, V. (1999). "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente". En *Casa de las Américas XXXIX* no 215: 11-25.

Gala, M. (2017). *Un extraño pájaro de ala azul*. Leiden, Bokeh.

Gramuglio, M. T. (2017). *El lugar de Saer*. Rosario, Espacio Santafesino.

Lezama Lima, J. (1939). "Razón que sea". En *Espuela de Plata*. Edición facsímil de la revista a cargo de Gema Areta (2002), Sevilla, Renacimiento.

Manzoni, C. (2009). "Posibles de la imaginación: Virgilio Piñera y la escritura como desafío". En Piñera, V. *Cuentos Selectos*. Buenos Aires, Corregidor.

\_\_\_\_\_. (2012). "Metáforas del cuerpo: escritura y memoria en el nuevo siglo". En *Revista CELEHIS*, no 23, 123-140.

Mateo Palmer, M. [1995] (2005). *Ella escribía poscrítica*. La Habana, Abril.

\_\_\_\_\_. (2010) *Desde los blancos manicomios*. La Habana, Letras Cubanas.

Moreiras, A. (1999). *Tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile, Lom.

Padura, L. (1997). *Máscaras*. Barcelona, Tusquets.

Pérez, J. A. (2003). *Fumando espero*. La Habana, Letras Cubanas.

Piñera, V. (1947). "El secreto de Kafka". En *Orígenes* 4. La Habana.

\_\_\_\_\_. (1956). *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada.

\_\_\_\_\_. (1964). *Cuentos*. La Habana, Unión.

\_\_\_\_\_. (1998). *La isla en peso*. La Habana: Unión.

Ponte, A. J. (2004). *El libro perdido de los origenistas*. Renacimiento, Sevilla.

Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Redonet, S. (1993). *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Letras Cubanas.

*Revista Diáspora(s) Edición facsímil (1997-2002)*. (2013). Barcelona: Linkgua.

Rojas, R. (2008). *Motivos de Anteo. Patria y Nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid, Colibrí.

Santí, E. M. (2002). *Bienes del Siglo. Sobre Cultura Cubana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Silva, G. (2015). “La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s)–Cuba, 1997-2002”. En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año 1, no 1.

Timmer, N. (2005). “De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual: Cuba y su vida literaria después de los noventa”. En *Sentidos dos Lugares. Anais do Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro.

Valle, A. (2000). *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana, Extramuros.

Velazco, C. (2012). “Vigilia vigilada de Virgilio (herencia de Piñera en Reinaldo Arenas y Abilio Estévez)”. En *Tablas*, no 4, 107-113.

**II— RELECTURA COMO OPERACIÓN  
ESTÉTICO-POLÍTICA DE LO POR VENIR:  
FILIACIONES, IDENTIDADES Y DESVÍOS**





# LECTURAS DEL ARCHIVO RIOPLATENSE EN BUSCA DE LA IDENTIDAD

FUNES, DE ANGELIS, LAMAS

Pablo Martínez Gramuglia

Hay una relación íntima –y obvia– entre la historia y el archivo: sin documentos no hay historia posible en un sentido moderno, y sin un relato histórico tampoco es posible un archivo, en tanto no hay selección de esos documentos; eso, del lado de la historia como relato (*historia rerum gestarum*). Del lado de los hechos mismos (*historia res gestae*), la historia hace y deshace el archivo: los sucesos generan textos que buscan testimoniarlos, más aún en sociedades tan devotas de la burocracia como las del imperio español y de los países que de él se desprendieron, mientras que guerras, descuidos, censuras y el mismo paso del tiempo los destruyen.<sup>1</sup> En la primera mitad del siglo XIX, en el antiguo Virreinato del Río de la Plata, tres letrados publicaron distintas colecciones de documentos que dan cuenta de un proyecto historiográfico tácito, relectura de un pasado reciente o remoto que contribuyó a delinear una memoria en relación con un determinado proyecto político. Gregorio Funes (1749-1829), Pedro de Angelis (1784-1859) y Andrés Lamas (1817-1891) entrevieron que un archivo puesto en circulación violenta su carácter secreto y abre nuevas posibilidades de interpretación, aun cuando se esté fijando una en particular; si los tres apelan a una retórica de la humildad y apuestan al historiador futuro que entienda mejor los documentos que dicen limitarse a publicar, esa puesta en circulación tiene, sin embargo, bases en un proyecto historiográfico e ideológico concreto, que podrá a su vez ser cuestionado por esos lectores futuros. Así, el archivo hace la historia: genera lecturas, decisiones, acontecimientos.

1 La tradicional contraposición entre *res gestae* y *rerum gestarum* busca distinguir el doble valor del término “historia” en la mayoría de las lenguas occidentales: si por un lado la historia es un tipo de conocimiento sobre una materia, por el otro es la materia misma; es decir, “historia” refiere tanto al relato de los hechos del pasado como a esos hechos.

## Gregorio Funes, entre viejas noticias y recientes antiguallas

En medio de las acuciantes decisiones políticas y los apuros de los preparativos para batallas, la necesidad de construir una historia de los tiempos coloniales ocupó un lugar secundario para los revolucionarios rioplatenses, no solo por aquellas urgencias sino también porque el movimiento iniciado en mayo de 1810 había venido a instalarse como una refutación absoluta de un pasado con el cual querían –o al menos creían querer– cortar todos los lazos.<sup>2</sup> Pese a que en sus primeros días los letrados que fueron sus principales actores presentaron las novedades políticas enmarcadas en la tradición y la jurisprudencia española –incluso en la largamente mantenida “máscara” de Fernando VII–, ya para octubre de ese año los agitados días de mayo se empezaban a pensar como el parteaguas de una historia concebida progresiva, que había cortado los lazos con un período visto ahora como oprobioso. En la publicación oficial, la *Gazeta de Buenos-Ayres*, sus dos mejores plumas, Mariano Moreno y Gregorio Funes, por primera vez se referían a esos días como “revolución”, sin que los casi epítetos “nuestra” o “feliz” le restasen la potencia con la que negaban el pasado. Para esa fecha, el padre Funes es un letrado colonial de probada suficiencia en el derecho canónico y ha cimentado un prestigio considerable tanto en su Córdoba natal como en la “moderna” Buenos Aires; deán de la catedral cordobesa, entre sus triunfos no se cuenta el episcopado por el que trabajó y la revolución se le aparece como la oportunidad de nuevos en el ámbito político, en la que pone en riesgo los muchos acumulados en la vida eclesiástica.<sup>3</sup>

2 Como observa Tulio Halperin Donghi en un texto ya clásico sobre el carácter mítico que la revolución adquiere, “en la experiencia de quienes la viven, en efecto, toda revolución es absoluta [...]. La continuidad entre pasado prerrevolucionario y revolución puede –y acaso debe– ignorarla quien hace la revolución; no puede escapar a quien la estudia históricamente, como un momento entre otros del pasado. Pero al mismo tiempo este no puede ignorar que esa continuidad se da a través de lo que –llegue a ser lo que sea– se propone constituir una ruptura total” (1994: 10).

3 Para la biografía del deán Funes, ver el muy completo Vedia y Mitre (1954), así como Lida (2006) y Halperin Donghi (2013).

En años cercanos, la ilustrada voluntad historiográfica había construido una tradición mínima de escritura que aparecía en la prensa periódica, como la obra del propio Funes ejemplifica con su polémica con el arzobispo Videla del Pino en las páginas del *Telégrafo Mercantil*.<sup>4</sup> Y más significativa aun que la aparición de narraciones sobre el pasado había sido la de documentos de ese pasado que daban cuenta de una búsqueda de datos que todavía carecía de un relato ordenador; el excéntrico director del periódico, Francisco Antonio Cabello y Mesa, llegó a propiciar en 1801 una especie de “competencia” entre los corresponsales que enviasen textos con datos sobre las distintas regiones del virreinato para ser reproducidos en el periódico, en un gesto de radical democratización del acceso a un archivo hasta entonces o bien secreto o bien carente de lectores.

Ese proyecto, sin embargo, se vio desviado por el privilegio de la historia de la propia revolución, que al abarcar períodos previos lo hacía para condenarlos desde la adhesión al nuevo orden, como el *Ensayo de historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán* de Gregorio Funes de 1816-1817. Ya en la dedicatoria con la que se abre el texto el deán cordobés aclara: “Bajo el antiguo régimen el pensamiento era un esclavo y el alma misma del ciudadano no le pertenecía. El teatro está mudado: somos ya libres” (Funes, 1910: 35). Y si bien aclara que solo dedicará un “sucinto bosquejo” a “la gloriosa época de nuestra revolución” (41), escribe también que el relato apunta a “descubrir las verdaderas causas de los acontecimientos que por lo común se atribuyen a una ciega causalidad” (41), dado que la revolución halla sus motivos en “la tiranía y los vicios de los que nos han gobernado” (42).

Una estrategia textual de Funes, evitar nombrar las fuentes que refiere, que luego le será imputada como forma del plagio, le permite no solo restar densidad a ese pasado, sino también negar la existencia de formulaciones narrativas que diesen cuenta de la vida cultural de una etapa representada como oscura, aun por alguien que había tenido éxitos significativos en ella, así como de reorientarlas con libertad. La discusión sobre los “plagios” de Funes, que

4 El nombre completo del periódico es *Telegrafo Mercantil, Rural, Politico-Economico e Historiografo del Río de la Plata*. He analizado esa disputa en un artículo previo, ver Martínez Gramuglia (2015: 211-220). Ver también Lida (2006: 119-121).

se extiende hasta la primera mitad del siglo XX en el marco de la profesionalización de la historiografía –particularmente agresiva entre Rómulo Carbia y Mariano de Vedia y Mitre, quienes también contraponían una visión católico-nacionalista y otra liberal tanto de la historia cuanto del futuro del país–, es resuelta por Domingo Faustino Sarmiento en *Recuerdos de provincia* cuando observa que la acusación “se convierte, más bien que en reproche, en muestra de mérito”, pues “era muestra de erudición y riqueza” (Sarmiento, 1885: 159).<sup>5</sup> Funes se apropia de textos ajenos obtenidos “sepultándose en los archivos con el fin de recoger materiales, principalmente desde aquella época a que no habían alcanzado sus predecesores” (Funes, 1944: 21), como cuenta en su autobiografía, pero, al no citarlos, los mantiene en el secreto del archivo al cual ha accedido con la benevolencia del poder y puede presentar como novedosa su producción que, en efecto, repite expresiones, oraciones y hasta párrafos completos de los cronistas jesuitas como el padre Techo o el padre Lozano.<sup>6</sup> Sí reconoce en el “Prólogo” de la obra el préstamo de documentos de algunos letrados contemporáneos, sobre todo del “sin segundo Dr. Don Saturnino Segurola” y de José Joaquín de Araujo, “cuyo gusto por las antigüedades de provincias y las noticias históricas no es desconocido entre nosotros, después que le debemos la *Guía de forasteros* correspondiente al año 1813...” (Funes,

5 Como ha señalado Sylvia Molloy, “Sarmiento no defiende tanto a Funes como reivindicar, para la literatura en general y, sin duda, para sí mismo en particular, la apropiación del texto ajeno como riqueza” (1988: 414), porque para el sanjuanino, como para Funes, la cultura se entiende como la superposición de textos y lecturas en la cual sobra el concepto de “propiedad”: toda obra es rapsodia, más aun cuando la escritura es urgente. Por otro lado, el propio Funes aclara una y otra vez que ha seguido fielmente a los cronistas coloniales, sobre todo al padre Lozano, cuya *Historia de la conquista de las provincias del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán* (1745) retoma hasta en el título.

6 Planeada ya en 1804, la historia de la redacción final del *Ensayo...* es de por sí interesante: Funes se aboca a ella a fines de 1811, cuando el Triunvirato lo envía a prisión, acusado de instigar un levantamiento de tropas. El secretario del Triunvirato, Bernardino Rivadavia, quien realiza la instrucción del proceso e interroga al ya anciano deán en la cárcel, lo estimula también a que aproveche el tiempo ocioso para retomar su proyecto y hasta le acerca documentos del Cabildo y de la secretaría de gobierno. Puesto en libertad medio año después, continúa con un acceso privilegiado al archivo oficial (Vedia y Mitre, 1954: 430-432). Funes aclara que ha seguido a los cronistas para tiempos lejanos, de los cuales no tiene tantos documentos, y ha consultado el archivo para los más recientes.

1910: 40-41); noticias históricas que repite en su obra sin seguir los rigurosos procedimientos de cita que se instalarán en la historiografía rioplatense hacia fines del siglo.

Funes agrega un *Bosquejo de nuestra revolución desde el 25 de mayo hasta la apertura del Congreso Nacional, el 25 de marzo de 1816* al tercer tomo del *Ensayo...*, publicado apenas un año después del fin del período que quiere abarcar, en 1817. Allí enfatiza su reticencia para historiar hechos demasiado recientes, en lo cual de seguro también influía algo “que Funes no señala [...]: su activa participación en esos acontecimientos...” (Wasserman, 2004: 192). Esos dos textos serán el esquema interpretativo básico de la historia de la región hasta bien pasada la mitad del siglo, cuando tanto en la orilla porteña como en la montevideana del Río de la Plata se fraguarán construcciones historiográficas capaces de dotar de sentido a los rumbos políticos tomados: solo entonces Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López y Francisco Bauzá podrán encarar sus historias con el eje de una identidad nacional recién adquirida.<sup>7</sup>

Funes también continúa la práctica del archivo, como ya en el *Telégrafo Mercantil* se ha intentado. Si hoy la consideramos condición de posibilidad o *insumo* para la escritura de la historia, parece lógico suponer su precedencia, pero la existencia misma de ese archivo depende de un relato ordenador que guíe el criterio para elegir documentos. El doble trabajo de selección y puesta en circulación habilita el paso de la dimensión secreta propia del archivo como resultado del ejercicio del poder (el *arkhefon* sobre el que deliró Jacques Derrida) a la publicidad de la colección que deshace y

7 Me refiero a la *Historia de Belgrano y la Independencia argentina* (1era ed. 1856, luego ampliada de modo significativo en la 3ra de 1874 y la 4ta de 1889) y la *Historia de San Martín y la emancipación americana* (tres volúmenes, 1887-1890) de Bartolomé Mitre, la *Historia de la República Argentina* (1883) de Vicente Fidel López y la *Historia de la dominación española en el Uruguay* (1880-1882) de Francisco Bauzá. La ausencia de una historiografía que, separada de la literatura con criterios heurísticos propios, apareciese como una forma del conocimiento contrasta con su desarrollo en Brasil y Chile, donde una estabilidad política muchas veces envidiada por los rioplatenses había dado lugar a instituciones culturales al servicio del Estado y de la identidad nacional, el Instituto Histórico y Geográfico Brasileiro (1838) y la Universidad de Chile (1843), que permitieron a su vez el establecimiento de relatos históricos no exentos de controversias, como la *História Geral do Brasil* (1854-57) de Francisco Varnhagen o la *Historia física y política de Chile* de Claudio Gay (1844-1871, 8 volúmenes), entre otros (Wasserman, 2010: 53).

rehace el archivo en función de un nuevo rol asignado a los mismos lectores.<sup>8</sup> En 1820, a partir de ciertas críticas de Henri Grégoire, un obispo francés, recibidas luego de la publicación de los dos primeros tomos de su obra histórica, Funes organiza y da a la imprenta una *Colección de papeles pertenecientes a la introducción del comercio de negros en América*. Grégoire se centra en un comentario muy secundario del autor del *Ensayo...* sobre el rol de Bartolomé de las Casas en la consolidación de la esclavitud en América, quien repite sin problematizar la imputación hecha por muchos detractores de Las Casas de que este propició el reemplazo de los indígenas americanos por africanos en las tareas mineras y Grégoire le envía una “Apología de Don Bartholomé de las Casas” publicada por él en 1800, en el que lo defendía de esa acusación.<sup>9</sup>

La *Colección de papeles...*, un folleto de cincuenta páginas que Funes publica en busca de algún rédito monetario (recurre a un préstamo para poder imprimirlo y confía en que su venta será una ayuda a su alicaída economía) opera como una puesta en circulación del archivo pese a que los documentos que reúne son más bien recientes: la “Apología...” de Grégoire, su biografía, una carta de Bernardino Rivadavia a Funes, una de Funes a Rivadavia y otra a Grégoire en la que procura refutar sus afirmaciones sobre Las Casas. Abre una discusión privada –ya que no secreta– a la opinión pública, y también construye la historia en la selección misma de materiales: si los que le fueron útiles para la escritura del *Ensayo...* no tenían la importancia necesaria para publicarlos, muchas veces ni siquiera para citarlos, estos textos, producidos bajo el signo de la revolución –incluso el de Grégoire, obispo constitucional que fecha su textos “22 floreal, año 8”– sí lo son. Justamente la edición es importante y debe ser leída por todos los americanos pues logra que

...en la misma infancia de nuestra literatura ella no nos desmerezca al lado de un hombre madurado con toda la plenitud de las ciencias.

8 Ver Derrida (1997).

9 He realizado un primer acercamiento a la “discusión” entre Funes y Gregoire en Martínez Gramuglia (2019) y tengo un trabajo en preparación. Las comillas obedecen a que más que una discusión se trata de una operación editorial de Funes para lograr mayor prestigio en tanto que interlocutor válido de un sabio europeo. Ver también de Vedia y Mitre (1954: 519-532).

Una educación liberal sobre un sistema de examen, y dirigida por profesores sabios, abre la inteligencia de todos los objetos del saber humano. No ha sido esta nuestra suerte mientras vivíamos bajo la dependencia de una nación como la española, que pretendía hacer de la América un mundo antípoda de la sabiduría (Funes, 1820: s/p [2]).

La nueva identidad política defendida por Funes desde 1810 en el hasta entonces Virreinato del Río de la Plata, la de la libertad americana, que una década después está todavía lejos de poder atribuirse a un poder estatal o a una configuración territorial determinada, guía la relectura del pasado remoto y del reciente en sus dos formas, la historia y el archivo; si para el más distante el relato oculta los documentos como modo de retratar su oprobio, para el cercano exhibirlos implica constituirlos como testimonio histórico, valiosos en sí mismo y parte de una discusión de igual a igual con los sabios europeos.

### **Pedro de Angelis, entre el Virreinato y Rosas**

Dieciséis años después, otro editor de documentos, el napolitano Pedro de Angelis, con una lectura diferente del pasado viene a construir una memoria distinta, también en función de una identidad política de su presente. Con el correr de la vida independiente de los pueblos del Sur de América, nuevas formas de la historia se despliegan. Si bien no hay relatos ordenadores y solo el intento de Funes se asimila a uno de ellos, una serie de textos de viajes, ensayísticos, autobiográficos, literarios o políticos, publicados sobre todo en la prensa periódica, comienzan a ofrecer versiones bastante explícitas del pasado, repitiendo sin embargo la opción de privilegiar el período revolucionario y, a lo sumo, los años inmediatamente anteriores, pero siempre con la orientación dada por el mito fundante del 25 de mayo de 1810.<sup>10</sup> La puesta en circulación del archivo colonial da forma a una comprensión diferente de un período que comienza a

10 Como ejemplo podemos señalar el “Ensayo histórico y político sobre las provincias del Río de la Plata desde el 25 de mayo de 1810”, publicado en 1827 nada menos que por Pedro de Angelis y José Joaquín de Mora en el primer y único número de su periódico *El Conciliador*. Ya en solitario, de Angelis publica también las biografías de Juan Manuel de Rosas, Estanislao López y de Juan Antonio Arenales.

juzgarse con mayor frialdad que al calor de su extinción. El rescate de ese archivo, por otro lado, en una región con una historia indígena y colonial más breve y menos dotada de monumentos culturales e incluso de fuentes que los grandes centros de población prehispánicos y coloniales implicó una serie de procedimientos (conformación del corpus, edición, reescritura, interpretación, ordenamiento y publicación en la prensa) cuyo carácter deliberado resulta más notorio y subraya por lo tanto la atención prestada al pasado prerrevolucionario (Ortiz Gambetta, 2018).

De Angelis, un letrado liberal llegado a América por una invitación de Bernardino Rivadavia en 1827 para encarar proyectos oficialistas en la prensa periódica, luego de algunos infortunios y cambios de planes, redacta textos políticos que muestran una fidelidad absoluta hacia el gobernador Juan Manuel de Rosas desde su ascenso al poder en 1829; aun así, hacia 1835, ha dejado de lado esa actividad (que retomará antes del fin de la década), es propietario de la Imprenta de la Independencia y administrador de la Imprenta del Estado.<sup>11</sup> Desde esta última encara la publicación de la *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata* (1836-1839) para satisfacer un interés genuino de los lectores rioplatenses, que le permitirá obtener ganancias significativas. De Angelis aparece en la historia y también a los ojos de los contemporáneos como el “intelectual orgánico” –salvando el anacronismo– del rosismo, quien con su obra periodística legitima el poder del Restaurador, a quien le dedica la obra con una firma que nos exime de una interpretación refinada: “su más obsecuente y obediente servidor. Pedro de Angelis” (de Angelis, 1836: s/p [1]). Al mismo tiempo, se trata de un letrado excéntrico, con una formación probablemente mejor que la de todos sus contemporáneos en la región, que se autoriza a sí mismo a partir de su conocimiento de la filosofía europea, así como de criterios filológicos y bibliográficos profesionales puestos al servicio de la edición y, sobre todo, de una concepción de la historia si no científica sí ya “profesional”, concebida como un género con sus propias reglas,

11 Para un acercamiento a la vida del intelectual napolitano, consultar los textos de Josefina Sabor (1995), Amanda Salvioni (2013) y Franco Quinziano (2013).



entre las cuales se destaca el requisito de apoyar sus afirmaciones con la remisión a documentos escritos.

La *Colección....* se publica hasta 1839, completando seis volúmenes y un apéndice en los que reúne setenta documentos, cincuenta y siete de ellos inéditos hasta el momento.<sup>12</sup> Fueron un total de 2280 folios que el editor sugiere encuadernar en seis volúmenes, pero la forma de distribución pensada es en cuadernos de 30 pliegos a cuarto folio, comprados por suscripción a cada volumen. En términos materiales, con todo, la producción resulta caótica: no sale con la regularidad ni con la extensión previstas (dos cuadernos por mes), muchos paratextos (presentaciones, notas, glosarios) salen separados del documento al que se refieren y casi no sobreviven ejemplares organizados según el criterio del editor. Los textos seleccionados son muy variados: un poema de la conquista (*La Argentina* de Martín del Barco Centenera, 1602), crónicas, cartas, relatos de exploraciones de áreas fronterizas y documentos oficiales de carácter histórico como el acta de fundación de Buenos Aires, la mayor parte de ellos anteriores a 1810.<sup>13</sup> Han sido producidos en su mayoría en el Virreinato del Río de la Plata, y es fuerte la presencia de las corografías de las misiones jesuíticas del norte y las exploraciones patagónicas, incluyendo también las ahora independientes regiones de Bolivia y Paraguay, aunque no Chile. Vienen acompañados de notas, índices, prólogos y glosarios para guiar la interpretación de los documentos, a los que, por otro lado, el editor interviene con bastante libertad,

12 El final algo abrupto de una obra inconclusa (de Angelis habría tenido ocho volúmenes más planeados, que anuncia en 1841 pero no logra imprimir) se debió a la escasez de papel, producto del conflicto con Francia y Gran Bretaña y el bloqueo que la primera impuso al puerto de Buenos Aires entre 1839 y 1841. Durante 1839 se imprimen tres cuadernos y algunos textos sueltos que formarían parte del volumen 7, pero al detenerse por completo la publicación de Angelis los incluye en el índice del 6 como apéndice. Sobre una posible segunda serie, ver Becú y Torre Revello (1941: 91-92).

13 Como señala Ortiz Gambetta, una buena parte procedía del antiguo fondo jesuita, dispersado luego de la expulsión. Además, como a Funes para su ensayo, el padre Saturnino Segurola, gran coleccionista de papeles antiguos, lo proveyó de muchos materiales y de Angelis le agradece varias veces en su obra. Ver también Perrone (2019), quien realiza un rastreo muy minucioso de las fuentes jesuíticas retomadas por de Angelis, analizando la apropiación de *saberes* históricos, geográficos y científicos en general.

recortando algunos contenidos y, sobre todo, completando datos faltantes y modernizando la escritura.

En términos político-historiográficos, la operación de selección, interpretación y publicación de textos ha sido leída en línea con la adhesión al régimen rosista del editor y con su propuesta de una historia con base documental. Así, Amanda Salvioni señala cómo para los opositores la *Colección...* “se convirtió en un símbolo del rosismo” (2014: 465) y que la recuperación del pasado colonial estaba en línea con un gobierno antiliberal cuyo discurso se basaba en el elogio de un orden con fuerte jerarquía. Silvia Tieffemberg ve en el rescate de la *Argentina*, de Ruy Díaz de Guzmán, una clave de lectura americanista de la empresa, que se liga así con el discurso sostenido por de Angelis en la prensa periódica, sobre todo en el *Archivo americano...* publicado a partir de 1843 (2016: 21, 25-27). Fabio Wasserman, por su lado, insiste en su carácter utilitario y cómo muchos de los textos recogidos proveen de argumentos al gobierno en relación con disputas de límites (2010: 67-68). En un sentido similar, Rosalía Baltar considera que, por el origen y la referencia geográfica de los documentos, la *Colección...* enfatiza la continuidad de la tradición católica e hispánica en la figura de Rosas y legitima sus ambiciones de reconstruir el antiguo Virreinato del Río de la Plata como espacio de influencia –y en un futuro de control– de Buenos Aires (2012: 119-120). Eugenia Ortiz Gambetta le asigna otra función, la de poner en circulación el archivo colonial como insumo para la producción de ficciones literarias (2018: 220), aunque reconoce el carácter político de la intervención inicial. Similar fue el juicio de los contemporáneos antirrosistas, que, por otro lado, acusaron –con motivos– al editor de deshonestidad en el acopio de las fuentes y de aprovechamiento de su puesto oficial, aunque en muchos casos le reconocieron el mérito de haber llevado adelante la publicación, a veces con elogios posteriores, como los famosos de Domingo F. Sarmiento y Bartolomé Mitre, otras de modo tácito, pues aun exiliados en Montevideo como Florencio Varela o José Rivera Indarte se suscribieron a la publicación.<sup>14</sup>

14 Durante el gobierno de Rosas son muchos los exiliados que critican a de Angelis, pero en general los ataques se refieren a su persona: enfatizan su carácter de extranjero y lo presentan robando documentos, ignorando su valor real, movido por el afán de lucro y, sobre todo, sometido al servil vínculo con el Restaurador.

Y, en efecto, la red textual que de Angelis elabora, en quien algunos vieron falta de plan o de criterio, tiene como efecto una reconstrucción simbólica del antiguo Virreinato, que abarca no solo el espacio porteño controlado por Rosas, sino el resto de las provincias argentinas, el espacio de las antiguas misiones jesuitas, la Banda Oriental, el Alto Perú y el Paraguay, además de incorporar una Patagonia que solo imaginariamente había estado alguna vez bajo la soberanía española. Pero la publicación de de Angelis, como las otras colecciones documentales que seguirán, insiste en el carácter de *insumo* de su producción, es decir, que no se trata de una historia sino de los materiales para que otros la escriban, como señala en una carta a Floro Castellanos:

...sin atribuirme otro mérito, puedo crearme con el de sacar del olvido, y preservar de la destrucción a una porción de documentos importantes que yacían sepultados, hace siglos, en los rincones más retirados del mundo. Su publicación derramará una gran luz sobre la historia del país, y los que quieran ocuparse de ella, no sentirán la falta de materiales y noticias, como ha sucedido hasta ahora (citado en Crespo, 2018: 301).

De modo que ante la imposibilidad de construir un relato ordenador de los hechos, de Angelis se contenta con recolectar materiales para el historiador futuro.<sup>15</sup>

Ver Amante (2010), Baltar (2012) y Salvioni (2014). Adriana Amante escribe que “pese a las diferencias ideológicas abismales entre los antirrosistas y de Angelis, ningún opositor al gobierno desconoció la importancia de los Documentos que él editaba”, para aclarar de inmediato, en nota al pie, “las excepciones las constituyen José Rivera Indarte y Esteban Echeverría” (2010: 231).

15 Según Wasserman, este es un “lugar común” de estas colecciones: “había que contentarse con recolectar materiales que facilitaran la labor de los futuros historiadores quienes gozarían de mejores condiciones para restituir el significado de los documentos y realizar una verdadera narración histórica” (2004: 69). De Angelis, además, reconoce el riesgo que corren los archivos que no se publiquen, pues secreto y eventual destrucción van de la mano: “Los archivos de la Metrópoli, que se llenaban cada año de documentos importantes sobre los varios ramos de la administración pública en América, eran inaccesibles al público, que solo venía en conocimiento de los tesoros que encerraban cuando por algún accidente desgraciado llegaba a ser irreparable su pérdida” (de Angelis, 1836: 10).

¿Quién será ese historiador? La historia nacional argentina será construida con una mirada liberal nacionalista a partir de la década del 60 del siglo XIX por los antirrosistas Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López. Pero desde ya que de Angelis no puede prever eso, sino que concibe su función de letrado como una puesta en circulación de documentos que, en muchos casos, son de su propiedad –obtenidos con varias mañas según algunas acusaciones–. Si, como sostiene Salvioni, con él se consolida una función letrada nueva en el Río de la Plata, la de editor, en su caso particular además coincide con el archivero y con lo que no deja de ser un modo del historiador<sup>16</sup>. Con la mediación de la imprenta, sin embargo, de Angelis convierte su archivo en catálogo público y pasa de la lógica del secreto y el poder que caracteriza el archivo a la difusión y la habilitación que –en el imaginario al menos– implica la prensa periódica, que hace posibles discursos que podrían rebatir su versión del pasado. Es probable que se trate de un público más suscriptor que lector, como ha señalado Loreley El Jaber (2013), en tanto esa colección se compra más para tener y consultar que para leer de corrido. Por ello, serán sus más fieros detractores los mejor beneficiados por su obra, no siempre reconocida. En tanto que editor, por otro lado, y dado el carácter comercial del emprendimiento (en la misma carta señala “mis únicos deseos son conservar mi salud y mis suscriptores”), de Angelis no solo acepta sino que ansía esos lectores y evita limitarlos. En ese sentido, pese a la figura que los contemporáneos y la posteridad construyeron, junto con el compromiso político hay que ver un objetivo comercial en la publicación, que le permite casi prescindir de la escritura en periódicos durante los años en que la lleva adelante.<sup>17</sup>

16 Entre 1835 y 1852 Pedro de Angelis fue el segundo archivero del Archivo de la Provincia de Buenos Aires, si bien virtualmente estaba a cargo de la institución.

17 El carácter algo circunstancial de su fidelidad política queda claro al reconocer su deseo y hasta su urgencia de dejar el país repetido en cartas. Si bien como publicista fue “el más importante de los escritores del rosismo” y su “propagandista culto más eficaz” (Myers, 1995: 37-38), caído el gobernador mantiene por unos meses su contrato con la Imprenta del Estado y edita un proyecto de constitución ofrecido al “director provisorio” de la Confederación, Justo José de Urquiza. Viaja un tiempo a Río de Janeiro y a Montevideo, para volver a Buenos Aires luego y continuar publicando textos propios (manuales militares y escolares, ensayos políticos) y algunas colecciones de documentos, pero no logra insertarse en la nueva configuración de

La publicación del archivo colonial que realiza de Angelis, entonces, no difiere mucho de otras producciones para la prensa como redactor y editor, si bien tiene sus propios protocolos.<sup>18</sup> Pero comparte con ellas la necesidad de asegurarse de lectores para que el proyecto editorial pueda continuar lo suficiente y a la vez dé una ganancia. Por supuesto que eso no invalida una lectura de los fundamentos políticos de la puesta en circulación del archivo que realiza, sino que en todo caso la enmarca como una más de las múltiples tareas que realiza el letrado.

### **Andrés Lamas, entre Río de Janeiro y Buenos Aires**

Uno de los lectores y detractores de de Angelis, Andrés Lamas, emprenderá un intento similar desde la otra orilla del Plata, más de una década más tarde. Del 11 de noviembre de 1849 al 25 de junio de 1850, desde Río de Janeiro, donde cumple una misión diplomática, incluye en el periódico *El Comercio del Plata* las páginas que luego formarán un tomo titulado *Colección de memorias y documentos para la historia y la jeografía de los pueblos del Río de la Plata*.<sup>19</sup> En la misma publicación ha salido la serie *Tratados de los Estados del Río de la Plata, y Constituciones de las Repúblicas Sud-Americanas*, a cargo de Florencio Varela, en 1847-1848, y saldrá más adelante la *Compilación de documentos relativos á los sucesos del Río de la Plata desde 1806* organizada por Vicente Fidel López y

poder, pese al reconocimiento del gobernador Bartolomé Mitre, quien lo nombra miembro del Instituto Histórico y Geográfico del Río de la Plata. Muere en 1859 entre apuros económicos que lo llevan a vender buena parte de su valiosa biblioteca.

18 En 1840, siguiendo una práctica común en la prensa europea desde fines del siglo XVIII, saca una selección de textos de otras publicaciones titulada *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*; nuevamente, búsqueda, selección y montaje de documentos, en este caso contemporáneos. Entre 1843 y 1851 de Angelis emprende su obra mayor (junto con la *Colección...*): el *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*, un periódico trilingüe (castellano, francés, inglés) de propaganda con documentos oficiales, noticias y críticas mordaces a los opositores, redactado para lectores americanos y europeos, que antes que recuperar el pasado aspira a convertirse él mismo en archivo del presente y documento para el futuro.

19 *El Comercio del Plata* fue fundado en la Montevideo sitiada en 1845 por Florencio Varela, quien lo dirigió hasta marzo de 1848, cuando fue asesinado. A partir de entonces y hasta su cese en 1851, la publicación quedó a cargo de Valentín Alsina.

Valentín Alsina. La *Colección...* de Lamas se caracteriza por ser la que mayor esfuerzo muestra por reunir documentos específicos de la Banda Oriental, realizada además, a diferencia de las otras dos hechas por porteños, por un nativo uruguayo con simpatías por el Imperio Brasileiro, en un contexto en que la historia rioplatense es todavía pensada como un único proceso que abarca ambas orillas.

Oriental nacido en 1817, Lamas fue uno de los jóvenes que vivió la experiencia de un Uruguay independiente como la traumática y consuetudinaria situación de guerra, incluyendo varios años del sitio a Montevideo iniciado en 1843, durante los cuales fue “Jefe Político y de Policía” de la ciudad (una especie de intendente).<sup>20</sup> Escritor prolífico en la prensa, ya entonces manifestó un interés por la construcción de una memoria uruguaya separada del conjunto del exvirreinato con su reforma de la nomenclatura de las calles (Wasserman, 2010). En 1847 fue nombrado representante diplomático del Gobierno de la Defensa frente a la Corte brasileña, que no lo aceptó hasta 1849. Pero en esos años cruciales se sumó a las actividades del Instituto Histórico y Geográfico del Brasil, donde fue admitido como miembro correspondiente en 1848.<sup>21</sup> Esa experiencia fue clave en relación con su actitud frente a los documentos del pasado, en tanto que los miembros de la institución imperial le darían un ejemplo de trabajo intelectual profesionalizado y en línea con la heurística que ya imperaba en los centros europeos de la mano de la consagración de la historia documental preconizada por autores como Leopold Von Ranke y Jules Michelet (Sansón Corbo, 2014).<sup>22</sup>

20 No contamos con una buena biografía de Andrés Lamas, aunque muchos trabajos sobre la *Revista de Buenos Aires*, que codirigió con Juan María Gutiérrez y Vicente Fidel López, saben traer una mínima reseña. Los textos de Fabio Wasserman (2010), Tomás Sansón Corbo (2014) y Nicolás Arenas Deleón (2019) aportan varios datos al respecto, lo mismo que Furlong (1944) y Sodrè (1955).

21 En julio de 1849, unos meses antes de comenzar la publicación de la *Colección...*, el gobierno de la Defensa de Montevideo le encomienda a Lamas la redacción de una *Historia de la República Oriental del Uruguay*. Según Nicolás Arenas Deleón, “era esta la primera tentativa gubernamental para la fabricación de una ‘historia nacional’, en un período de hondas disputas entre los caudillos locales que hacían del Uruguay solo una entelequia creada por la diplomacia extranjera” (2019: 102).

22 También de Angelis había intentado integrar el Instituto y logró ser miembro correspondiente a partir de 1839. En su paso por Río de Janeiro, el todavía

Hasta en el título de la colección de Lamas puede verse esa influencia al considerar historia y geografía como dos disciplinas cercanas, pero separadas; en la tradición previa, desde Tito Livio en adelante, la historia incluía (y muchas veces equivalía a) la descripción de los espacios. Así mismo, el nacionalismo brasileño se distinguía del de las repúblicas del Plata porque, lejos de plantear la independencia como una revolución que había cortado de cuajo la relación con el pasado, instalaba una nueva identidad nacional se planteaba en una continuidad no conflictiva con la dominación portuguesa.

La *Colección de memorias y documentos...* sale por entregas en la prensa montevideana; se espera que los lectores separen las páginas correspondientes y armen luego el tomo. La selección de las treinta y cuatro piezas documentales publicadas resulta aún más heterogénea que la de de Angelis, pese a ser un solo volumen. Sin orden cronológico o temático, reúne autobiografías, proyectos de constitución, escritos de hombres de Mayo sobre la historia de América y relatos biográficos de varios autores sobre personajes históricos (San Martín, José F. Aldao, Brown, Brandsen, Olavarría, Balcarce, Julián Álvarez), documentos sobre el levantamiento de Túpac Amaru y sobre la vida de los indígenas del Paraguay, un diario de viajes de Florencio Varela, cartas e informes de servicio de militares (Martín Rodríguez, Esteban de Luca). Los paratextos explicativos son sobrios y precisos, con el objeto de “hacer hablar a los documentos”, que están poco intervenidos más allá de la propia operación de montaje. Indica Lamas “escusado es advertir que, cuando como ahora, publicamos escritos que nos son extraños, ni los adoptamos ni los juzgamos. –Nuestro rol, en este caso, es el de meros compiladores” (1849: 309). Entre ellos, sin embargo, es enorme el peso de los documentos relativos a la Banda Oriental: negociaciones entre el gobierno de Buenos Aires y Artigas, documentos de Alvear y Rondeau sobre las campañas militares, cartas y memorias sobre la región; incluso las autobiografías publicadas son de dos antirrosistas porteños muy ligados a Uruguay y fallecidos allí (Pedro Agrelo

diplomático Lamas le ayudaría a vender buena parte de su colección al gobierno brasileño (Amante 2010, 239-242).

y José Rondeau).<sup>23</sup> Se destaca la selección de “Algunos documentos relativos al desconocimiento del virrey Liniers y el establecimiento en Montevideo de *la primera junta de gobierno creada en América en 1808*” (destacado mío), editados por primera vez y acompañados de una nota en la que de manera algo sorprendente recupera la memoria del alzamiento del después realista y fidelista Javier de Elío, gobernador de Montevideo, contra el virrey Liniers; así, el último virrey español en la región (designado por el Consejo de Regencia en agosto de 1810) es representado casi como pionero de la independencia uruguaya, no tanto de España sino de la vecina Buenos Aires.

Destinada, al igual que la de de Angelis, a “nuestros futuros historiadores, privados de archivos y colecciones completas” (Lamas, 1849: 469), la colección construye una memoria y da materiales para una historia de la Banda Oriental separada del resto del exvirreinato y, sobre todo, del gobierno de Buenos Aires, como sugiere el plural “los pueblos del Río de la Plata” en su nombre. Organizar un relato tal resulta trabajoso por demás en una Montevideo en la que todavía se celebra el 25 de Mayo como inicio de la revolución.<sup>24</sup> El título de uno de los textos es elocuente sobre lo difícil de la operación: “Memoria de los sucesos de armas que tuvieron lugar en la guerra de independencia de los Orientales *con* los Españoles y los Portugueses en la guerra civil de la Provincia de Montevideo, *con* las tropas de Buenos Aires, desde el año 1811 hasta 1819” (énfasis propio). La misma preposición vincula a orientales y españoles y portugueses, por un lado, y a orientales y porteños por el otro: “con”, en su doble significado de “contra” y “en compañía de”, parece referir a la tensa relación entre las dos bandas del Plata en esos primeros años de lucha emancipatoria.

Al dar a la imprenta esos testimonios, tanto anteriores como posteriores a la Revolución de Mayo, Lamas apuesta a construir un

23 La excepción es la serie de biografías de personajes históricos ligados a la historia del otro margen del Plata, que, por otro lado, tampoco son documentos en un sentido estricto.

24 En 1843, un decreto del Gobierno de la Defensa estableció que “en Mayo de 1810 surgió el grande fermento de la Independencia Americana. El germen del Proyecto político e intelectual de los americanos brotó bajo el magnífico Sol de ese día y no hay República de este continente que no deba rendirle singulares y excelsos homenajes” (citado en Sansón Corbo, 2014: 125).



pasado nacional mientras que la Guerra Grande aún no se dirime y la existencia misma de Uruguay está en riesgo por la dependencia que el ejército sitiador de Manuel Oribe tiene del apoyo de Rosas. En paralelo, de hecho, como embajador del gobierno de la Defensa, trabaja para convencer al emperador Pedro II de que apoye a Montevideo y ataque a Buenos Aires. Archivo y diplomacia, en manos de Lamas, son armas simultáneas en la liza por un Uruguay independiente.<sup>25</sup>

### **El presente, entre el archivo y la historia**

Los tres archivos publicados que referí tienen una suerte posterior tan disímil como su composición: si la *Colección de papeles...* de Funes es una curiosidad de bibliógrafos casi ignorada por la historia y la crítica literaria (incluso se ha señalado que no existió) y la *Colección de memorias y documentos...* de Lamas aparece como un borrador o mero “entrenamiento” para la valiosa recuperación de materiales de archivo que hará más tarde junto con Juan María Gutiérrez y Vicente Fidel López en la *Revista de Buenos Aires* (1871-1877), los seis volúmenes de de Angelis aún hoy son consultados por quienes quieren acercarse al período colonial. Desgajados de su contexto de publicación y del proyecto político que los alimentó, permanecen sin embargo no solo como colección de documentos de su pasado, sino también documentos ellos mismos del nuestro, a la espera de usos nuevos que los hagan entrar, una vez más, en la historia.

Esas primeras tentativas de ordenar un pasado que se juzgaba oprobioso, el colonial, se basa en proyectos divergentes de constitución identitaria: América independiente para Funes, el Virreinato bajo el control de Rosas para de Angelis, la República Oriental del Uruguay para Lamas. Que sean partes hoy de un archivo cultural rioplatense, o, mejor, sudamericano, al que podemos interrogar con nuevos intereses expresa tanto la porosidad de las identidades

25 También lo ha sido y lo seguirá siendo la escritura en prensa periódica. Ese mismo 1849, Lamas publica *Apuntes históricos sobre las agresiones del dictador argentino D. Juan Manuel de Rosas contra la independencia de la República Oriental del Uruguay*, libro que reúne artículos publicados en el periódico *El Nacional* en 1845.

nacionales en el presente como su vigencia, que nos permite plantear alternativas al dar aquellas identidades por buenas.

## Bibliografía

Amante, A. (2010). *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Angelis, P. de (1836). *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna del Río de la Plata*. Buenos Aires, Imprenta del Estado. Vol. 1.

Arenas Deléon, N. (2019). “Un hombre para narrar la nación. Andrés Lamas y la Historia de la República Oriental del Uruguay”. En *HISTOReLo* vol. 11, no. 22. 99-124.

Baltar, R. (2012). *Letrados en tiempos de Rosas*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Becú, T. y Torre Revello, J. (1941). *La colección de documentos de Pedro de Angelis y el Diario de Diego de Alvear*. Buenos Aires, Peuser.

Crespo, H. (2008). “El erudito coleccionista y los orígenes del americanismo”. En Myers, J. (ed. de vol.). *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Vol. 1 de Altamirano, C. (dir. de col.). *Historia de los intelectuales en América Latina*, 290-311. Buenos Aires, Katz.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Buenos Aires, Trotta.

Funes, G. (1820). *Colección de papeles pertenecientes a la introducción del comercio de negros en América*. Buenos Aires, Imprenta de la Independencia.

\_\_\_\_\_ (1910). *Ensayo de historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso.

\_\_\_\_\_ (1944). “Autobiografía del deán Gregorio Funes, firmada por ‘Un amigo de los servidores de la patria’ y publicada bajo ese seudónimo”. *Archivos del doctor Gregorio Funes*, tomo I, 1-36. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

El Jaber, L. (2013). “La *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata: la Gran Obra de Pedro de Angelis*”. En Biscayart, H. (coord.).

*Lecturas de travesía. Literatura Latinoamericana*, 27–34. Buenos Aires, NJ.

Furlong Cardiff, G. (1944). *Bibliografía de Andrés Lamas*. Buenos Aires, Diddot.

Halperin Donghi, T. (1984). *Tradición política española e ideología revolucionaria de mayo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Lamas, A. (1849). *Colección de memorias y documentos para la historia y la jeografía de los pueblos del Río del Plata*. Montevideo, Imprenta del Comercio del Plata.

Lida, M. (2006). *Dos ciudades y un deán. Biografía de Gregorio Funes. 1749-1829*. Buenos Aires, Eudeba.

Martínez Gramuglia, P. (2015). “Gregorio Funes, el letrado colonial como un estratega del discurso”. *Ulúa* no. 25, 197-240.

\_\_\_\_\_. (2018). “Entre Dios y Rivadavia: El deán Funes lee a Bartolomé de Las Casas”. *Actas de las XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Disponible en <http://ilh.institutos.filo.uba.ar>

Molloy, S. (1988). “Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de provincia*”. *Revista Iberoamericana* vol. LIV, no. 143, 407-418.

Myers, J. (1995). *Orden y virtud. El discurso republicano del régimen rosista*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Ortiz Gambetta, E. (2018). “Textos permeables: archivo colonial, prensa y literatura en el Río de la Plata”. *Universum* vol. 33, no. 1, 211-239.

Perrone, Nicolás (2019). “Pedro de Angelis y la reapropiación de los saberes jesuíticos del Paraguay. Un estudio de la *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata (1836–1837)*”. *Illes i Imperi* no. 21, 315-337.

Quinziano, F. (2013). “Prensa periódica, política y campo cultural en el Río de la Plata: Pedro de Angelis, ‘escritor oficial’”. *Anales* no. 25, 253-281.

Sabor, J. (1995). *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*. Buenos Aires, Solar.

Salvioni, A. (2014). “Pedro de Angelis y las primeras ediciones modernas de textos coloniales rioplatenses”. En Iglesia, C. y El Jaber, L. (dir. de vol.). *Una patria literaria*. Vol. 1 de Jitrik, Noé (dir.

de la col.). *Historia crítica de la literatura argentina*, 463-493. Buenos Aires, Emecé

Sarmiento, D. F. (1885). *Recuerdos de provincia*. En *Obras completas*, tomo III, 38-295. Santiago de Chile, Gutenberg.

Sansón Corbo, T. (2014). “Matrices institucionales y metodológicas de la historiografía rioplatense del siglo XIX. El influjo de Brasil”. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 6, no. 1, 111-137.

Sodré, A. (1955). “Andrés Lamas en Petrópolis”. En *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay* no. XXIII, 723-747.

Tieffemberg, Silvia (2016). “Asalto al archivo: De Pedro de Angelis a Mariano de Vedia y Mitre”. En Tieffemberg, Silvia (comp.). *La fundación ausente. Discursos en torno al IV Centenario*, 15-44. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Vedia y Mitre, M. (1954). *El deán Funes*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.

Wasserman, F. (2004). *Conocimiento histórico y representación del pasado en el Río de la Plata*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1375>

\_\_\_\_\_ (2010). “Relato histórico e identidad nacional en la nomenclatura de Montevideo de 1843”. *Memoria Social* vol. 14, no. 28, 51-65.

## “LAS TESTAS VIRILES CUBIERTAS DE CANAS”

RUBÉN DARÍO Y LA GÉNESIS DEL LENGUAJE POÉTICO

Rodrigo Javier Caresani

### **Dos protocolos darianos: intermitencia genealógica y comunidad epidémica**

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve  
Toute la vétusté presque couleur encens  
Comme furtive d'elle et visible je sens  
Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve  
Mallarmé, “Remémoration d'Amis belges”

A fines de 1896, apenas unas semanas antes de la aparición de *Prosas profanas*, Rubén Darío reúne y publica en volumen los retratos literarios de la serie “Los raros”, que desde agosto de 1893 circulaban en la prensa periódica rioplatense. Las crónicas de la serie animan dos presupuestos clave del proyecto estético dariano que avanzan sobre *Prosas profanas* a manera de “manual de instrucciones” para la lectura del poemario. Esos protocolos pueden conceptualizarse bajo dos fórmulas posibles, la de una “intermitencia genealógica” y su correlato, la de una “comunidad epidémica”. Por un lado, si los raros no se relacionan entre sí según el par antes-después, causa-consecuencia, padre-hijo, origen-copia o fundador-epígono, Darío parece asumir una alternativa para la producción literaria que desanda la verticalidad del paradigma genealógico. Se trata de un modelo de la discontinuidad, incompatible con la representación arborescente, que, sin embargo, no cancela el interrogante por la función del lazo comunitario en la génesis de la escritura. Por el reverso de los mecanismos de la herencia y la descendencia, los raros impulsan una lógica del injerto cuya productividad desmesurada se asimila a la transmisión por contagio bajo los caprichos de la epidemia. O, también, una comunidad regida por vínculos horizontales, semejante a la que Gilles Deleuze y Félix Guattari, inspirados en un motivo nietzscheano, pensaron como “rizoma” o “multiplicidad de

manada”.<sup>1</sup> En tanto apropiación táctica de una biblioteca local y universal, el volumen de raros darianos alienta la vía de la intermitencia epidémica pues el perfil del *raro* se dibuja, de semblanza a semblanza, como una discontinuidad en la tradición heredada que desestabiliza las coordenadas de tiempo (originario *versus* secundario) y espacio (adentro *versus* afuera).

De esta sospecha arrojada sobre el origen y su correlativa crisis del fundamento y el linaje se desprende una concepción del lenguaje literario como cita de citas convergente con el *pli selon pli* mallarmeano, que no solo orienta una descripción de los alcances del modernismo en tanto proyecto colectivo sino también del modelo de relación entre literaturas operante en los textos de Darío. Si el cosmopolitismo finisecular constituye el objeto contencioso de los dos paradigmas heurísticos hegemónicos en la crítica reciente sobre el movimiento –se trate de la “literatura mundial”, que lleva a Mariano Siskind a entenderlo como un intento por “reorientar la hegemonía global de la cultura moderna en un sentido deliberadamente contrario a las formas locales del nacionalismo, la hispanofilia o la raza” (2014: 21, mi traducción), o de los “estudios transatlánticos” según la variante de Julio Ortega, interesados en reconducir la “modernidad translingüística” (2014: 22) de Darío hacia un hispanismo de nuevo cuño–, este trabajo se propone intervenir en la discusión con una lectura del poema “La página blanca”, articulada en torno a dos problemas clave para estas perspectivas. Por un lado, el de la traducción, fenómeno que permite captar la brecha entre el letrado tradicional y el escritor modernista, es decir, cierta distancia en los usos políticos de una práctica que separa el modelo del *importador* –en el aduanero que le proporciona el capital simbólico faltante a

1 En el desarrollo de Deleuze y Guattari la categoría de “rizoma”, antes que definir una entidad exclusivamente botánica, permite caracterizar formas heterogéneas de vida en comunidad. La “multiplicidad de manada” –divergente de la “multiplicidad de masa”, aquella que persigue una relación especular con “lo uno” o el “líder”– aparece como rizomática pues su correlato se encuentra en lo múltiple-heterogéneo y su principio rector no ya en la identidad proyectada hacia un “origen” sino en la síntesis disyuntiva. En este sentido, la manada o la banda-pandilla supone la emergencia de una propagación sin filiación y producción hereditaria, una multiplicidad sin la unidad de un ancestro: “La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia [...]. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos” (2004: 247-248).

la Nación, para estabilizarla— del modelo dariano del *portador* —en el enfermo que deshace la organicidad de los órganos o en-rarece el “cuerpo” nacional. Por otro, el problema de los vínculos de filiación, que en el modernismo diseñan una comunidad multinodal, flotante, lanzada al vacío y en constante religación, la de la polis americana por venir, aunque ya no desde el sujeto monolítico de la ciudad letrada sino desde la figura algo paradójica de un “yo” despersonalizado o una conciencia desubjetivada. En esta dirección, Darío parece recoger del fin de siglo el impulso hacia esa entidad que Quentin Meillassoux perfila en Mallarmé, la de “un profeta, pero sin rostro, un mesías, pero por hipótesis, un Cristo, pero constelatorio” (2011: 206, mi traducción). Sin embargo, la inflexión dariana combina la tradición europea con el drama autóctono y produce un cosmopolitismo suturado, discordante del de los letrados finiseculares que emplearon la antinomia entre civilización y barbarie para fijar los límites del Estado como comunidad soberana.<sup>2</sup>

### **Traducción y necro-filiación: el programa de Los raros**

Al reclamar una concepción del lenguaje ligada a lo fúnebre, al fantasma, a la desconfianza sistemática de la presencia o la re-presentación, *Los raros* afianza un antiesencialismo que repercute tanto en el desborde de la voracidad estética dariana como en los circuitos verticales de la herencia, interferidos ahora por las figuras del huérfano y del advenedizo. La matriz genérica de la necrológica,

2 En “Historia de un sobretodo” (1892) Darío introduce una fórmula que sitúa la singularidad de su internacionalismo más allá de los universales fijados por una identidad nacionalitaria. Esa fórmula presenta un nuevo mito originario para el escritor americano que, de aquí en adelante, el nicaragüense reescribirá sin cesar: “Pues bien, en una de sus cartas, me escribe Gómez Carrillo esta postdata: ‘¿Sabe usted a quién le sirve hoy su sobretodo? A Paul Verlaine, al poeta... Yo se lo regalé a Alejandro Sawa —el prologuista de López Bago, que vive en París— y él se lo dio a Paul Verlaine. ¡Dichoso sobretodo!’. Sí, muy dichoso; pues del poder de un pobre escritor americano, ha ascendido al de un glorioso excéntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia” (1983: 243). En ese oxímoron, en lo que puede “el poder de un pobre escritor americano” al ofrecerle abrigo a uno de los más grandes poetas del globo, se dibuja una modalidad que ya no comparte las garantías del letrado, sus usos de la literatura universal, en lo que va del romanticismo de Esteban Echeverría y Domingo F. Sarmiento al positivismo de Bartolomé Mitre o Paul Groussac, y que vale considerar —salvando las distancias— desde la célebre caracterización de Silviano Santiago (2012).

desde la que se escribe buena parte de los retratos del tomo, preside un extendido culto a la ausencia que le asigna al *raro* la entidad de una silueta difusa y esquiva, de un cuerpo adelgazado hasta la desaparición y recubierto de interminables simulacros. Es preciso percibir, sin embargo, que la dimensión fúnebre de *Los raros* no se agota en el nivel de la diégesis –es decir, en todo el repertorio de técnicas narrativas orientadas a evitar la cercanía del cuerpo–, ni mucho menos en el de los atributos exteriores de sus personajes. Si el libro sostiene un principio estructurante a gran escala –que puntúa el pasaje de un capítulo al siguiente–, esa constante se cifra en el nombre propio y la expectativa de su inminente ampliación o desarrollo.<sup>3</sup> Desde el título los capítulos prometen una *persona*, una máscara, pero –casi sin transiciones en la mayoría de los casos– la promesa se vacía y la máscara permanece sin rostro. Instalada la incógnita del nombre, el retrato literario deriva rápidamente hacia la reseña bibliográfica y transforma en ese gesto al sujeto en objeto, al nombre en texto. Vale decir, el *raro* es –mucho antes que la vida íntima o pública de un escritor, o la intimidad-publicidad de su muerte– un libro o, en todo caso, un conjunto de libros.

Este efecto de libro-dentro-del-libro que convierte al “retrato” en un estante de biblioteca –a la vida de artista en escritura, en huella de huella sin presencia última o fundamento– se potencia en otro principio de composición congruente con una transmisión o traducción horizontal, por contagio antes que por herencia vertical-genealógica. Se trata del uso de un raro –de sus textos, de sus atributos, del tono de su semblanza– como parámetro de juicio para otro raro de la colección, funcionamiento que permite entrever el pasaje de la necrológica a la necro-logía, del culto fúnebre a la comunidad de muertos. Con razón, Beatriz Colombi apunta la persistencia de dos tradiciones biográficas en el libro, la del “extravagante” a la manera de las *Vies imaginaires* de Marcel Schwob y la del “héroe” según el modelo de *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* de Thomas

3 La primera edición de la obra (1896) suma un epíteto enigmático a cada nombre, que le aporta un plus a esa “incógnita a resolver”. La leyenda, presente al inicio de todos los capítulos salvo en el dedicado a Leconte de Lisle, fue suprimida en la segunda edición (1905) y en todas las posteriores. Transcribimos las más provocativas: “El verdugo. León Bloy”, “La Anticristesa. Rachilde”, “El endemoniado. El conde de Lautréamont”.



Carlyle (2004: 75). No obstante, los vínculos horizontales de “raro a raro” no se reducen al par opositivo excéntrico-héroe sino que traman una compleja telaraña de mutuas alusiones, atributos y valores compartidos o rebatidos, de citas que rebotan o se deslizan de semblanza a semblanza. Edgar Allan Poe, por señalar un ejemplo en la edición definitiva de la obra (1905), ingresa en el capítulo inicial como uno de los ensayos del libro de Camille Mauclair –*El arte en silencio*– que Darío reseña; en Mauclair, Poe aparece como el “desgraciado poeta norteamericano [...] germinado espontáneamente en una tierra ingrata” (1905: 9), relato sobre el que Darío construye la semblanza propia, en el capítulo siguiente. Más adelante, Poe resulta “la influencia misteriosa y honda” (1905: 57) en Villiers de L’Isle-Adam para la creación de su *Tribulat Bonhomet* y, al mismo tiempo, uno de los decadentes condenados por Max Nordau, figura a quien Darío rebautiza como “Tribulat Bonhomet, profesor de diagnosis” (1905: 201). A manera de cita maestra con la que se arma el rompecabezas del raro, Poe relampaguea una y otra vez en el tomo, en los retratos de Richepin, Moréas, de Armas, Dubus y Lautréamont. Lo mismo ocurre con Verlaine, pero también –aunque en menor medida– con Moréas, Bloy, Mauclair, Tailhade, Nordau e Ibsen. El persistente recurso al raro-dentro-del-raro convierte entonces a la figura en una suerte de *shifter* o deíctico que reenvía a esa comunidad virtual o flotante tejida en el vacío de tradición, bajo las posibilidades abiertas por una estética autoproclamada “acrática”. Trasladada a la reflexión sobre los alcances de la traducción, esta remisión en espiral de la biblioteca a la biblioteca –con su correlativa confianza en el vacío esencial de la literatura– vuelve a colocar en el centro de la escena ese deseo de modernidad que recorre buena parte del siglo XIX latinoamericano, formulado en este caso como voracidad estética. Sin embargo, la insistencia en el simulacro o la cita de citas, ya no como déficit sino como capital literario, produce un desgaste en el “aura”, en la autoridad del origen, del monumento, el cuerpo y la voz, que corroe la ideología de la traducción “literal” o el mandato paralelo de la copia degradada, exigencias esgrimidas a cada paso en el horizonte de recepción inmediato de las operaciones darianas.<sup>4</sup>

4 Paul Groussac, el lector más perspicaz de Darío en Buenos Aires y quizá su mejor polemista, escribe a propósito de *Prosas profanas* en 1897: “me resigno sin esfuerzo

Verlaine y Martí, raros emblemáticos de las tradiciones biográficas cruzadas en el volumen –extravagante el primero, héroe el segundo–, condensan en sus necrológicas las dos operaciones básicas del cosmopolitismo *dariano* del pobre. Como paradigma de la apropiación táctica implicada en la navegación de biblioteca, la crónica sobre Verlaine exhibe el modo en que el encuentro fallido con “el más grande poeta de la Francia” –insinuado, pero omitido deliberadamente del relato– prolifera en una multitud de fantasmas o simulacros, de citas y citas que recubren el cuerpo de un muerto al que ya no se pretende re-presentar o revivir. De entrada, la crónica se desliza de la muerte conjetural de Verlaine –“Mueres, seguramente en uno de los hospitales que has hecho amar a tus discípulos [...]. Seguramente, has muerto rodeado de los tuyos” (1905: 45)– a las imágenes elaboradas por otros escritores (W. G. C. Byvanck, Alfred Ernst y Léon Bloy), delegando y difiriendo la impresión directa o personal-presencial. Con lucidez, Oscar Montero percibe que “en el retrato sobre Verlaine la primera persona tarda en llegar” (1996: 825) y adjudica el retraso a la necesidad dariana de justificarse ante una figura inquietante. Sin embargo, si la primera persona ingresa a la necrológica como un apéndice de la biblioteca –“Yo confieso que *después de hundirme en el agitado golfo de sus libros* [...] sentí nacer en mi corazón un doloroso cariño que junté a la grande admiración por el triste maestro” (1905: 46, énfasis propio)–, entonces la demora se explica sobre todo como un efecto de la interposición del libro-cita, que “media” pero también “retrasa” el encuentro del “yo”

a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad [...]. El genio es la fuerza en la originalidad, toda hibridación es negativa del genio, puesto que importa una mezcla, o sea un desalojo parcial de las energías atávicas por la intrusión de elementos extraños –es decir, un debilitamiento; ahora bien, la presente civilización americana, por inoculación e injerto de la europea, es una verdadera hibridación: luego, etc. *Et voilà pourquoi votre fille est muette*” (1897: 157). El mapa global de la modernidad y sus márgenes que arma Groussac, en un diseño de identidades siempre binarias y relaciones de poder asimétricas e inalterables, dibuja el negativo de la aproximación dariana a Mallarmé y, en particular, del trabajo de desubjetivación que estudiaremos en “La página blanca”. Según Siskind, Groussac entiende la cultura latinoamericana como “inherentemente híbrida, por lo que no podrá jamás hospedar el genio de una cultura moderna original, a la vez particularmente latinoamericana y universalmente moderna” (2014: 210, mi traducción). Esta doble articulación, que –como veremos– Darío ensaya en *Los raros*, se reconvierte y aprovecha en su escritura poética.

con su objeto. La misma operación se verifica en el acontecimiento que promete la crónica, un núcleo de expectativa eludido una y otra vez con interminables rodeos discursivos. “A mi paso por París, en 1893, me había ofrecido Enrique Gómez Carrillo presentarme a él” (1905: 46), adelanta el narrador en uno de los primeros párrafos de la semblanza. Pero la presentación no llega, el cara a cara queda fuera del texto y el cuerpo de Verlaine —rodeado por sus propios libros, las citas librescas de otros y el chisme anónimo— termina ocupando el lugar de lo ominoso o, al menos, de aquello cuya proximidad el “yo” no puede resistir. Sin soltarles jamás la mano a los mediadores-artistas que llevan al lector a la escena de encuentro diferida —France, Mallarmé, D’Amicis, Symons, D’Annunzio, Pica, Clarín, entre otros—, la crónica se cierra con el más corpóreo simulacro del Maestro, su “propia” voz, que explica:

“Esta pata enferma me hace sufrir un poco: me proporciona, en cambio, más comodidad que mis versos, que me han hecho sufrir tanto! Si no fuese por el reumatismo yo no podría vivir de mis rentas. Estando bueno, no lo admiten á uno en el hospital”. Esas palabras pintan al hermano trágico de Villon (1905: 51).

Por un lado, la cita vuelve a plantear la cuestión de la enfermedad y el contagio como nuevo capital literario. Pero el gesto insiste además —y aquí lo fundamental— en el “retraso”, en la lejanía tiempo-espacial que impone la traducción, pues el registro del Poeta no es más que la ficción compuesta por Gómez Carrillo en su *interview* para el tomo *Sensaciones de arte*.<sup>5</sup> Al devolverle la palabra al sujeto espectral de su necrológica, Darío lo hace hablar a través de la boca

5 El parlamento transcrito en la necrológica pertenece al capítulo “Una visita a Paul Verlaine” (Gómez Carrillo, 1893: 75), fuente que el propio Darío declara al inicio de su texto. La crónica de Gómez Carrillo constituye una de las primeras que el guatemalteco publica al llegar a París (sale en *El Diario de Centro América*, Guatemala, el 13 de marzo de 1891 y luego la recoge en *Esquisses. Siluetas de escritores*, de 1892, en las mencionadas *Sensaciones* y en *Almas y cerebros*, de 1898). La primera publicación de la entrevista de Gómez Carrillo a Verlaine nos permite incorporar ese texto a las condiciones de escritura de “Historia de un sobretodo”, relato aparecido también en periódicos centroamericanos a principios de 1892 (*Diario del Comercio*, San José de Costa Rica, 21 de febrero; y *La Habana Literaria*, 30 de mayo).

de otro y en “otra” lengua, con lo que refuerza la crisis del aura y potencia las posibilidades de una asimilación creativa o selectiva.

Finalmente, la hipótesis del raro como “libro” merece una matización ante la necrológica de José Martí, quizá la menos libresca entre todas las semblanzas de la colección. En tanto embajador solitario de la “estirpe latina” en el continente, Martí introduce en *Los raros* el problema americano, que Darío enclava otra vez en el terreno de la herencia y el linaje. Si América es el espacio de una pobreza congénita, su redentor-mártir instala una economía del exceso similar a la alquimia, que recuerda el atributo de la producción desmesurada propia del poeta en el cierre del prólogo a *Prosas profanas*: “Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta” (1987: 88). Para Darío, el cubano “era millonario y dadivoso: vaciaba su riqueza a cada instante, y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico” (1905: 218). En la perspectiva del nicara-güense, la disolución de esa escritura alquímica marca el quiebre de una genealogía y restablece el inicial estado de orfandad. Sacrificado a la identidad nacionalitaria, Martí constituye el extremo del raro “superhombre” que muere porque se particulariza. Sellando una singular antinomia insular, su contracara de igual peligro relumbra en Augusto de Armas, el otro raro latinoamericano –también cubano, pero ahora “delicado como una mujer” (1905: 134)– que muere porque se universaliza hasta perder la particularidad. Reversión exacta de Martí, enfermo prematuro del mal de París –que Darío bautizará en textos posteriores como *parisitis* o *parisina*–, Augusto de Armas padece el francés, aunque su mal no forma “manada” ni hace “rizoma”; es decir, no produce una terceridad a partir del contagio, sino deduce una copia-identidad desde la pasiva asimilación-aculturación. Entre la Isla y Cosmópolis, lo local y lo universal, la autoctonía y la extranjería, el proyecto dariano en *Los raros* desanda y recombina estos polos –abismos de riesgo para la traducción en el modernismo– a la busca de una tercera instancia. Pero además, la necrológica de Martí alimenta esta alternativa con la inflexión de un “nosotros” que en las semblanzas previas del libro aparecía de manera difusa y ahora se escribe sin descanso. No es casual que ese plural advenga –por primera vez en el capítulo– con la constatación de la orfandad y la pobreza americanas: “Quien escribe estas líneas, que salen atropelladas de corazón y cerebro, no es

de los que creen en las riquezas existentes de América... *Somos muy pobres*” (1905: 217, énfasis propio). Como modelo de una crisis en la sucesión genealógica que desactiva la re-producción por herencia y habilita la producción por contagio, Martí –padre imposible de “una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros” (1905: 219-220)– impulsa un precario “nosotros” latinoamericano que queda huérfano en el instante preciso de su entrega a la causa nacional pero, por esto mismo, radicalmente abierto al porvenir.

De Verlaine a Martí y con una cuidadosa arquitectura *Los raros* cose sin cesar la sutura entre viejo y nuevo mundo, entre la modernidad y sus desencuentros. Al concluir con el capítulo dedicado a Eugénio de Castro, el tomo “acaba” en Portugal, a las puertas de España, la tierra del “abuelo” que Darío decide no pisar. Pero el paso se insinúa en un gesto radical, el colofón de la primera edición de la obra (1896), colocado estratégicamente en el margen del libro, a manera de guiño para el lector capaz de recomponer el sinuoso itinerario del escritor raro: “*Terminado el día XII de Octubre MDCC-CXCVI / Talleres de «La Vasconia» / Buenos Aires*”. En ese signo, en la superposición con el hito colombino escogido ahora para fechar el nacimiento de una nueva comunidad, Darío relee su propia literatura como un lozano descubrimiento de América, desde América, pero articulado mediante la síntesis disyuntiva o rizomática de la tradición universal.

### **Pensar ideográficamente: de Mallarmé a Darío**

Le confesaré, desde luego, que no me creo escritor *americano*. Esto lo he demostrado en cierto artículo que me vi forzado a escribir cuando Groussac me honró con una crítica. Mejor que yo ha desarrollado el asunto el señor Rodó, profesor de la Universidad de Montevideo. Le envió su trabajo. Mucho menos soy castellano. Yo ¿le confesaré con rubor? no pienso en castellano. ¡Más bien pienso en francés! O mejor, pienso *ideográficamente*; de ahí que mi obra no sea castiza.

Darío, “Carta a Unamuno. Madrid, abril 21 de 1899”

A principios de 1899 y en pleno “desastre” español la polémica carta de Darío vuelve a enunciar sin timideces pero con el rubor algo travesti del *outcast* americano esa relación entre lengua y literatura que tanto perturba a los primeros lectores del modernismo en las

dos orillas del Atlántico, de Groussac a Rodó y Unamuno. El lenguaje poético de *Prosas profanas* aludido en la carta cobra forma *entre* lenguas porque la modernidad tardía –entre otros dioses– parece haber derrocado la unidad-del-idioma entendida como garantía para la escritura literaria. Pero la cita avanza un paso más en este impulso secularizador por la vía del salto hacia un signo enigmático, el ideograma, entidad que tironea la escritura hacia el límite ya no de las lenguas sino de “la” lengua, pues es la doble articulación del código la que parece deshacerse ante otro funcionamiento. Esta escena mínima de diálogo trasatlántico en torno a lo propio y lo impropio, lo americano y sus bordes exteriores en el camino de la lengua a la literatura, reconduce la pregunta por la traducción a los lindes del verso. Del castellano o el francés a la materia del trazo, al proceso mismo de su dibujo, ¿qué es lo que un poema modernista podría aspirar a traducir? Y simultáneamente, ¿qué alcances políticos –en la virtualidad de una polis americana– se recuperan del fenómeno? Frente al primer interrogante, nuestra aproximación contempla una triple entrada que reenvía al acápito dariano en la medida en que se trata de dar cuenta de aquello que, como el ideograma, pasa por la lengua propia pero la excede, sin dejar de ser escritura o *grámma*. Porque si un poema modernista puede traducir otro poema –en la dimensión de una *interlingüística*–, también puede apropiarse de los postulados de otras estéticas como el simbolismo –y aquí un nuevo nivel, el de una *interestética*– o trasladar las cualidades estructurales de otros códigos como la música y la pintura, de modo que el triángulo traslaticio se completa con una *intersemiótica*. En cuanto a la segunda incógnita, entendemos el ritmo modernista y las operaciones de traducción que contribuyen a forjarlo como una fisura en la ciudad letrada por la que se cuele un nuevo modelo de escritor, en disputa con la autoridad del traductor de Estado o el *gentleman* importador. Bajo este doble protocolo –*interlingüística*, *interestética* e *intersemiótica* como estrategia para describir los modos de una práctica y *fractura de la ciudad letrada* como recurso para conceptualizar sus efectos– cabe repensar el vínculo entre Darío y Mallarmé a propósito de lo que el contacto produjo en el lenguaje poético, de allí el interés en el poema “La página blanca”.

Si resulta preciso repensar un vínculo es porque –a pesar de exhibir un catálogo proliferante de influencias literarias– la crítica

especializada persiste desde hace décadas en una concepción pesimista de la traducción. Un artículo reciente de Alfonso García Morales –a todas luces el estudio más documentado y riguroso del impacto de Mallarmé en Darío– condensa las aporías de una extendida tradición que ha restringido el funcionamiento de la traducción a fin de sostener una irradiación estable y en buena medida unidireccional de sentidos del centro a la periferia. Según la propuesta de García Morales, Darío ocupa el lugar del precursor en la recepción hispanoamericana de Mallarmé y su traducción de “Les Fleurs” en 1894 –la primera del poeta francés al español– hace escuela en los lectores por venir. Sin embargo una salvedad se impone, ya que “este conocimiento no parece en principio especialmente productivo, pues no dejó huellas muy visibles en su propia obra creativa” (2006: 32). En poesía, Darío seguiría al Mallarmé temprano, al “de su primera y más accesible ‘manera’” (2006: 35), de ahí las limitaciones ante “Un golpe de dados”, el poema que cierra la lírica del siglo XIX y abre la del XX –texto al que, aclara García Morales, el nicaragüense no se referirá jamás.<sup>6</sup> La zona de excepción queda circunscripta a la prosa periodística, pues en la necrológica para *El Mercurio de América* que en 1898 dedica al maestro simbolista Darío accedería a una “sorprendente imitación” de “la peculiar sintaxis del Mallarmé de la madurez”, imitación que lo llevaría a ensayar “una nueva forma de crítica artística” (2006: 41). El deslinde es elemental en su binarismo: para el verso, el Mallarmé temprano, ese que no podía cambiar el curso del XIX; para la prosa, el Mallarmé maduro, en un intento contundente, pero aislado y sin mayores consecuencias dentro del subgénero de la crítica literaria. No obstante, este esquema maniqueo aloja indicios que alientan una entrada alternativa a la cuestión. Al pasar, García Morales anota un descubrimiento valioso

6 El artículo de Bernard McGuirk, pionero en el puente Darío-Mallarmé, ya anticipaba esta posición, que parece no encontrar variantes en la crítica. Su trabajo vuelve a la teoría de Harold Bloom para constatar en “Yo persigo una forma” un *misreading* contradictorio –por improductivo– de “Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos”. Así, el poema de Darío no practicaría más que una lectura “conservadora” de su fuente: “mientras el poema de Mallarmé tiene como objetivo la destrucción irónica de la noción de que la forma poética puede expresar un contenido como presencia, el soneto de Darío [...] implica ya, desde su primer verso, la persecución de una trascendencia que, cada vez más en su poesía posterior, asumirá la forma de un logocentrismo desesperado” (1987: 284).

que no tiene mayores efectos en su indagación y conviene colocar en perspectiva. Porque si un lugar común de los estudios sobre la recepción hispanoamericana de Mallarmé fija su mojón inaugural en la traducción para *La Nación* aparecida en noviembre de 1894, un año antes de esa publicación Darío ya incorporaba a su crónica “En la batalla de las flores” una paráfrasis encubierta de “Les Fleurs” (García Morales, 2006: 35). Así como interesa la elección del poema –sea del poeta temprano o del maduro– vale considerar el modo en que lo ajeno se injerta y funciona en lo propio, de manera que no resulta un indicador menor el hecho de que la primera traducción de Mallarmé al español sea nada menos que un plagio. El señalamiento puede parecer trivial, pero conceptualizar el traslado como “influencia” o pensarlo como “robo” compromete una diferencia importante en términos de los fenómenos que una posición crítica puede reconstruir y leer. Por eso, que la lista de poemas darianos en los que García Morales percibe el “eco vago” (2006: 44) de Mallarmé no incluya “La página blanca” constituye –antes que una omisión por error– un olvido necesario.<sup>7</sup> Al limitar el contacto exclusivamente a la cita –al aura de la letra del otro evaluada en relación de identidad, como instancia de reconocimiento o referencia de prestigio– su mirada adelgaza la interacción y difiere el ingreso a la poesía hispanoamericana del “auténtico” Mallarmé hasta la irrupción de las vanguardias. A partir de “La página blanca”, entonces, la pregunta por aquello que Darío traduce de Mallarmé vuelve a adquirir visibilidad y una respuesta posible asoma en tres motivos mallarmeanos enlazados: el uso del blanco como energía de la composición, las formas del desdoblamiento en la instancia de la enunciación y la extensión de la escritura como jeroglífico.<sup>8</sup>

7 Su catálogo sigue palmo a palmo el elaborado por Arturo Marasso, quien registra “influencias” de Mallarmé en “La hoja de oro” y “La dulzura del ángelus”. Pero, curiosamente, omite el señalamiento del crítico argentino a propósito de “La página blanca”: “¿Dónde está la página blanca de Darío? No creo que esta poesía haya brotado de la contemplación de la común página aún intacta. Una hoja en blanco ha sugerido a Mallarmé respeto místico; tiene el atractivo del camino que no conocemos y debemos recorrer” (1954: 120).

8 El texto que analizamos a continuación apareció por primera vez en la revista *Argentina*, dirigida por Alberto Ghirardo, el 10 de septiembre de 1895. Lo recoge también la *Revista Azul* que publica en México Manuel Gutiérrez Nájera, el 9 de febrero de 1896. De allí pasará a la primera edición de *Prosas profanas* (1896) con



Un rasgo que singulariza al poema pauta la relevancia inusitada del blanco frente a su uso en los demás de *Prosas profanas*. “La página blanca” es el único del conjunto que, sin llegar al verso libre, hace coincidir la alternancia de patrones métricos con una marcada variación del patrón estrófico. Es decir, si en el universo de *Prosas* los textos que combinan varias medidas de verso aseguran su estructura con un nítido paradigma estrófico y, a la inversa, los que destruyen la unidad de la estrofa tienden a incorporar una medida de verso constante para detener la dispersión, ninguna de estas condiciones se cumple en el objeto de nuestro análisis. A la alternancia métrica (mayoría de dodecasílabos intercalados con decasílabos, hexasílabos, tetrasílabos y trisílabos, siempre en pies trisilábicos de ritmo anfíbraco), se le superpone una drástica alternancia de estrofas (un dístico, cuatro cuartetos, una sextina, dos cuartetos muy irregulares, un quinteto y una serie de nueve versos).<sup>9</sup> En el contexto del libro, esta coocurrencia distingue al poema en tanto aquel que con mayor énfasis se plantea la exigencia de experimentación a partir del blanco de la página. Como un síntoma más de la *portación* dariana, esa materialidad del blanco vendrá explotada en función del que parece su problema más elemental, la pregunta por la génesis de la escritura, por la relación entre palabra y cosa, entre vida-vigilia-experiencia y poesía.

Al deslindar los dos movimientos inaugurales en la obra del primer Darío –voracidad y solipsismo o, traducido a nuestros propios términos, biblioteca sin genealogía–, Sylvia Molloy traza un arco que conecta el blanco con un segundo motivo mallarmeano, el del

una mínima aunque significativa variante, tendiente a reponer la regularidad métrica del conjunto: en el verso 36, la versión definitiva reemplaza “la doncella inviolada” por “la bella inviolada”, omitiendo así el metro de trece sílabas. En adelante, todas las citas del poema corresponden a la edición de *Prosas profanas* cuidada por Ignacio Zuleta (1987: 135-136).

9 Una pieza de *Prosas* desafía esta descripción y merece, por ende, un comentario. Se trata de “El país del Sol”, texto que combina cuatro fragmentos en prosa separados por un verso-estribillo. Como bien apunta Alberto Acereda, “bajo la aparente prosa se esconde un poema porque podemos traspasar esto sin demasiada dificultad a un sistema versal de heptasílabos, enneasílabos y endecasílabos, todos ellos versos impares” (1997: 85). De manera que este texto tan excepcional del volumen trabaja en un límite análogo al de “La página blanca”: esquiva la uniformidad del metro y la estrofa, pero revierte la expectativa del blanco, saturándolo de escritura.

doble en la instancia de la enunciación. Según Molloy, estos dos movimientos o pulsiones “parecen compartir un mismo fundamento: fundamento que es el otro o lo otro, que es un vacío, espacio blanco donde la voz poética no se asienta y donde el yo –que tan a menudo entona esa voz en el texto dariano– *no es*” (1980: 7). En “La página blanca” la voz transita este pasaje a lo neutro desde el desvío de la primera persona hacia la im–persona, desde ese abandono del “yo” al “él” que Maurice Blanchot señala en Kafka como umbral de la literatura, allí donde “la palabra ya no habla, pero es, se consagra a la pura pasividad del ser” (2002: 22). La primera persona del singular que abre el poema en el posesivo (“Mis ojos miraban”) se desplaza al yo expropiado en una tercera –un yo *desobrado* para retomar la categoría blanchotiana a propósito de Mallarmé– en la estrofa final (“Y el hombre, / a quien duras visiones asaltan”). Trasladado al plano de la percepción visual, que lo recorre de principio a fin, el texto plantea un movimiento que va de la acción a la pasión, de lo escópico a la autoscopía o, mejor, de la visión como conocimiento –en el sujeto como agente del “ver”– a la visión como alucinación que se impone a su voluntad. Por lo demás, el proceso de una paulatina des-posesión se percibe con nitidez en el paradigma verbal, que despliega todo un abanico de inflexiones ligadas al *impoder*, al poder de otro o de lo otro. De un lado, el “desfile de ensueños” no configura un accidente percibido por una conciencia; se trata, más bien, de un acontecimiento que irrumpe, que es: “Y vino el desfile de ensueños y sombras. / Y fueron mujeres de rostros de estatua”. Pero además, en el pasaje del “yo” asaltado por las visiones a su tercerización final, una extraña voz pasiva gana la escena en la cuarta estrofa –“¡Y cómo *se quiere* que vayan ligeros / los tardos camellos de la caravana!” (énfasis propio)– señalando la transición de la agencia o el deseo a una voluntad secuestrada.

Esta escisión enunciativa que despersonaliza al “yo” no es más que el síntoma de un segundo y fundamental desdoblamiento, el del proceso escriturario. Si la instancia elocutiva está intervenida por el delirio onírico de modo que la percepción –la materia sensorial o sensual, explotada hasta la extenuación en la lírica dariana– ya no ofrece garantías para la experiencia estética, el poema se recuesta sobre el *pharmakon* de la escritura y dramatiza, verso a verso, en el avance y retroceso de cada pie anfibraco, el hacerse mismo del trazo.

A propósito de la lógica desconcertante de la repetición y la problemática del *pharmakon*, Jacques Derrida expone el *double-bind* al que se somete el vínculo entre escritura y memoria en términos que podrían llevar a una descripción del trazo narcótico dariano:

En el *Fedro*, la escritura es presentada al rey [...] como un *pharmakon* benéfico porque, tal como pretende Theuth, permite repetir y por ende recordar [...]. Pero el rey descalifica esa repetición, pues ya no es una *buena* repetición. ‘No es para la memoria (*mnèmè*), sino para la rememoración (*hypomnèsis*), que descubriste un *pharmakon*’ [...]. El *pharmakon*-escritura adormece [*engourdit*, in-sensibiliza] la mente, pierde la memoria en lugar de servirla. Así es que, en nombre de la memoria auténtica y viviente, en nombre de la verdad, el poder sospecha de esta mala droga que es la escritura, no solo porque lleva al olvido sino a también a la irresponsabilidad. La escritura es la irresponsabilidad misma, la orfandad de un signo errante y jugador (1992: 247, mi traducción).

Entregado al adormecimiento y sometido a imágenes ajenas–alienas al aparato perceptor, el ritmo de “La página blanca” no solo no reprime ni esconde la *mala* repetición, esa a la que no le preocupa la verdad o el sentido, sino que la ostenta en una escritura ralentizada por el paraíso artificial. En un movimiento pendular que desplaza levemente el punto de apoyo a cada oscilación –“dolores y angustias antiguas / angustias de pueblos, dolores de razas”– el poema exhibe su *estar escribiéndose* bajo una errancia del significante activada por la orfandad o el anonadamiento del sujeto de la enunciación. Así, la asociación entre la cita de citas y el contagio sin linaje que surgía de *Los raros* se recupera bajo otra escala, esto es, en el juego de una conciencia desubjetivada que desde la repetición mántrica –y mientras prescinde del sentido revivido en la anamnesis– se deshace como génesis, consumando una singular desensualización de la palabra.

Estas formas del desdoblamiento junto al uso del blanco conducen a una última dimensión ostensiblemente mallarmeana, la de la escritura como jeroglífico. El mismo Darío en la necrológica que dedica a Mallarmé reflexiona sobre esos signos y brinda una pista para la lectura. Según su perspectiva, el lenguaje poético de Mallarmé no es más que “ausencia de una religión; presencia virtual de todas, en su

relación con el misterio, y las pompas litúrgicas, virtud de los signos, secreta fuerza de las palabras; el ensalmo musical, *lo hierático en movimiento*” (1955: 915, énfasis propio). Si el trazo hierático constituye cierta variante condensada de los jeroglíficos egipcios y sus signos sagrados comunican directamente con la divinidad, se sabe con qué insistencia Mallarmé describe la escritura literaria como inscripción jeroglífica, colocándola en paralelo con la escritura gestual de la danza o la pantomima, gestualidad que en su concepción –como apunta Derrida– produce “una diferencia sin referencia, una referencia sin referente, sin unidad primera o última” (2007: 312). En el poema de Darío, este funcionamiento del ideograma se divisa en la intrincada conexión entre su orientación temporal y su régimen visual. Por un lado, si bien el texto comienza con el tono de un relato –con la alternancia imperfecto–indefinido en “Mis ojos miraban [...] / Y vino el desfile”–, pronto se entrega a un presente plano, sin progresión, convergente con el tiempo de la alucinación o del sueño. Se trata de un presente que participa de lo neutro, un tiempo –tal como lo entiende Blanchot– “sin negación, sin decisión, [...] en el que el ‘Yo’ que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un ‘Él’ sin rostro” (2002: 25-26). Ahora bien, sobre esta temporalidad se despliega el régimen visual del panorama, el dispositivo óptico previo al cine que ingresa en la quinta estrofa (“–como las figuras en un panorama–”), un artefacto cuyo adelanto consiste en producir la ilusión de una imagen total a la vez en movimiento, aunque sin el efecto de sucesión propio de la cinematográfica. Al superponer la visión panorámica y la retórica de una percepción alucinada, el poema no hace más que explorar el desajuste entre la totalidad y el anhelo de su re-presentación. Porque frente a la lógica indetenible de un puro presente sin causalidad ni secuencia la fantasía panorámica parece exigirle a la escritura el colosal esfuerzo de atrapar un ensueño en constante fuga. Como si los medios de la escritura no bastaran para la tarea, el sujeto de “La página blanca”, en estado de trance, asumirá otro recurso para dibujar las visiones. A partir de la sexta estrofa, en el punto preciso en que hace su entrada la caravana de camellos-visiones, la página se ahueca de blancos. No es forzado sostener que el blanco diagrama allí una anatomía de la visión, hace un boceto de la línea ondulante de esos signos en movimiento. Centrados tal como aparecen en el poema –en una alineación sobre el eje vertical que constituye una elección

estética desde su primera publicación–, los versos breves en sexta, séptima y octava estrofa dibujan la protuberancia del camello y su carga. De manera que, para capturar esas imágenes en movimiento, las de un perturbador oriente extraño pero no exotista, el poema debe ir más allá de la letra, debe llevar la escritura al límite de la pintura y volverse él mismo jeroglífico o “hieratismo en movimiento”.<sup>10</sup>

Por último, nuestra lectura requiere contrastar la lógica del pictograma –la de aquello que, como la pintura, se percibe de manera simultánea– con la de la escritura alfabética, regida por la sucesión, por la sintaxis. En términos sintácticos, “La página blanca” privilegia dos relaciones, las enumerativas y las atributivas. En el camino que va de la enumeración –de ensueños, sombras, visiones, camellos– a la atribución de rasgos para esos núcleos, se interpone la operatoria de un significante en deslizamiento que, a través de una serie de juegos sintácticos, corroe la determinación del sentido de las palabras. El más poderoso de estos juegos se presenta en las estrofas regulares –la segunda y la tercera, cuartetos de dodecasílabos–, es decir, en el segmento no-pictográfico del poema.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.  
Y fueron mujeres de rostros de estatua,  
mujeres de rostros de estatuas de mármol,  
itan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Y fueron visiones de extraños poemas,  
de extraños poemas de besos y lágrimas,  
ide historias que dejan en crueles instantes  
las testas viriles cubiertas de canas!

10 Siguiendo la estela de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss ofrece una sugerente explicación de la distancia entre el cine y sus predecesores en términos de uso del montaje. Si en el cine el montaje produce una interrupción del contexto en que se inserta y actúa, de ese modo, “contra la ilusión”, existe otro empleo del procedimiento, el de los panoramas, en el que “se crea ilusión al fusionar los elementos de modo tan exitoso que toda evidencia de incompatibilidad y contradicción, es decir, toda evidencia de artificio, queda eliminada” (2001: 84). Al intervenir el impulso realista del panorama con la sustancia del sueño el poema de Darío, sin llegar al montaje cinematográfico, presupone ya un universo postpanorámico, que ha hecho estallar la ilusión de totalidad-referencialidad y su borrado de las costuras. No es casual, en este sentido, que el texto se escriba en 1895, justo el año bisagra en que los hermanos Lumière dan a conocer el cinematógrafo.

En estas estrofas, la repetición combinada con la fórmula atributiva produce una sintaxis delirante porque la relación que expresa el genitivo se torna sumamente ambigua. En lugar de precisar los límites del “nombre”, esta atribución perversa no hace más que erosionarlos. Con su torbellino enumerativo el poema adelanta un desfile que ya no permite decidir una alternativa –pues el núcleo recibe un atributo que a la vez es núcleo de una nueva atribución–, un desfile semánticamente amorfo, monstruoso, de “mujeres de rostros”, de “rostros de mujeres”, de “rostros de estatuas”, de “estatuas de mármol”.

No obstante, hacia el final de la tercera estrofa este genitivo en delirio se traslada a la relación entre poema y poeta –o al vínculo entre visión y sujeto de la visión– y el procedimiento adquiere otros alcances ideológicos. El poema que el poeta ve pasar en sus visiones no le pertenece. Puesto a escribir, el “yo” es una instancia que se separa de la escritura y lo que produce no solo no le corresponde como “posesión” sino que además lo antecede. Primero acontece la visión “de extraños poemas” y luego, como un efecto de la visión, como su síntoma, un residuo de sujeto resucita en “las testas viriles cubiertas de canas”. En esa imagen del verso final de la estrofa se insinúa una vía para leer el vínculo entre escritura, por un lado, y conciencia como origen o semen-semilla, por otro. Si el genitivo o “lo genitivo” admite una conceptualización en términos de genitalidad, sus implicancias se pueden rastrear en las condiciones del poema, que parece literalizar el sentido de esa relación sintáctica. No es exagerado afirmar entonces que la genitalidad perversa del lenguaje poético, esa reversibilidad de núcleos y atributos –otra vez en la suspensión temporal de lo neutro, donde lo engendrado se vuelve engendrante, el genitivo genitor, y lo que emerge es el entrelugar indecible entre la pro-genie y la post-genie–, perturba la genitalidad de las “testas viriles”. Si el rechazo mallarmeano de la genitalidad como “pequeña razón viril” en “Un golpe de dados” lleva a Julia Kristeva a plantear que “el hombre pensante-trabajante-actuante [...] ya no puede ser el héroe: *exit* el Héroe” (1999: 233) y a Derrida al concepto de “diseminación”, categoría que, como la castración, representa “la afirmación de ese no-origen, el lugar vacío y notable de cien blancos a los que no se puede dar sentido, multiplicando los suplementos de marca y los juegos de sustitución hasta el infinito” (2007: 401), el

verso de Darío – “las testas viriles cubiertas de canas!” – expone dos aspectos decisivos de su contagio con Mallarmé. Por un lado, el retorno a la hipótesis del lenguaje como jeroglífico, como espacio y como blancura esencial, deja ver en la imagen de una testa viril inseminada por una red de canas el modo en que la cabeza se vacía hasta la afasia por el blanco. Con la figura de un cráneo tajeado por versos blancos, por hilos o líneas de texto blanco, el órgano viril del poeta queda atrapado en una telaraña textual que se parece a un pentagrama o que, en todo caso y nítidamente, no se reduce al texto como letra, ni siquiera al texto como lenguaje. En esa precisa imagen, el blanco se coló en la cabeza bajo la forma de canas y des-obró o des-virilizó la conciencia como órgano viril–genital, como génesis. Por otra parte, podemos suponer que el poema concibe “las testas” como *textus*, pues por algo elige esa palabra puntual y la coloca en plural. En este punto, la apuesta es por una falsa etimología o una etimología imaginaria ya que “testas” funciona en el período sintáctico como objeto del verbo, con lo cual su forma coincide –en una analogía fónica casi perfecta– con el acusativo latino plural de *textus* (*textās*, texto, tejido) pero también con la misma forma latina de *testa* (*testās*, vasija, urna, cara anterior de ciertas cosas materiales y, en sentido figurado, entendimiento, cabeza).<sup>11</sup> Así, el doble juego de “testas” hacia *testa* y *textus* pone en escena una tensión básica en términos de concepción del lenguaje poético que conduce a la variante dariana de la forma como enigma, como aquello que la palabra promete pero nunca entrega plenamente. Esa tensión irresuelta vincula una posibilidad ligada al texto, a la línea, a lo que se percibe de manera sucesiva, a la sintaxis; y una alternativa ligada al ideograma, a la tablilla hierática, al jeroglífico, a la palabra interlineal, a lo que se percibe en la simultaneidad de la visión o del sueño.

De este modo y articulada bajo el pre-texto de Mallarmé, la respuesta dariana a la pregunta por la autoridad y la génesis del lenguaje poético reenvía tanto a la novela familiar de las primeras

11 El juego de analogías y derivaciones pseudoetimológicas podría prolongarse, por ejemplo, a *testis* (el “testigo”, en un sentido congruente con la “tercerización del yo” que practica el poema) y, desde allí, hacia *testicūlus* (“testigo” o “testimonio” de la virilidad). Para no forzar la lectura, el rastreo se detiene en las formas latinas más próximas a la palabra que elige el verso dariano, *textās* y *testās*, las dos en acusativo femenino plural.

páginas de *Prosas profanas* como a la polis americana por venir de *Los raros*. El mesías sin rostro que Meillassoux intuye en Mallarmé –triumfo de la modernidad secular hacia una nueva comunidad esencial– encuentra un análogo en la conciencia despersonalizada de “La página blanca”, aunque el traslado no responde a las prerrogativas de la importación, con sus certezas del origen, la confianza en el tiempo lineal-progresivo y la verticalidad de la herencia, sino a la portación, el contagio y la síntesis disyuntiva. La provocación de Darío en la respuesta a Unamuno de 1899, su pensar “ideográficamente” en la hiper-conciencia de un yo desubjetivado, llevaba también a una lengua des-localizada, des-locada o dislocada, la de la alucinación o lo neutro, anterior a la determinación del “castellano”, sea peninsular o autóctono. Desde esa lengua blanca la avanzada dariana puede superar la frontera de Portugal que trazaba “Eugenio de Castro” en el cierre de *Los raros* y diseñar su propio desembarco en Europa, desandando el periplo colombino para redescubrir España. Simultáneamente, esa misma lengua es la que permite a Darío el salto al anuncio del Adán americano, cada vez más imperativo desde la muerte de Martí en 1895 –“estamos [...] los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo” (1896: 3)–, profecía que sutura la vuelta al globo para redescubrir el fantasma de América flotando sobre los cuerpos nacionales.

## Bibliografía

Acereda, A. (1997). “Música de las ideas y música del verbo. Versolibrismo dariano”. En Acereda, A., Mantero, M. (eds.), *Rubén Darío: La creación, argumento poético y expresivo*, pp. 81-89. Barcelona, Anthropos.

Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid, Editora Nacional.

Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid, Antonio Machado.

Colombi, B. (2004). “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. En Zanetti, S. (coord.), *Rubén Darío*



en *La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, pp. 61-82. Buenos Aires, Eudeba.

Darío, R. (1896). “Los colores del estandarte”. En *La Nación*, 27 de noviembre, p. 3.

\_\_\_\_\_. (1905). *Los raros*. Segunda ed., corregida y aumentada. Barcelona, Maucci.

\_\_\_\_\_. (1943). “Carta a Unamuno. Madrid, abril 21 de 1899”. En Ghirardo, A. (ed.), *El archivo de Rubén Darío*, pp. 47-48. Buenos Aires, Losada.

\_\_\_\_\_. (1955). “Stéphane Mallarmé”. En Gascó Contell, E. (ed.), *Obras completas IV. Cuentos y novelas*, pp. 913-920. Madrid, Afrodisio Aguado.

\_\_\_\_\_. (1983). “Historia de un sobretodo”. En Mejía Sánchez, E. (ed.), *Cuentos completos*, pp. 237-243. México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (1987). *Prosas profanas y otros poemas*. Ed. Ignacio Zuleta. Madrid, Castalia.

Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia, Pre-Textos.

Derrida, J. (2007). “La doble sesión”. En *La diseminación*, pp. 263-427. Trad. José María Arancibia. Madrid, Fundamentos.

\_\_\_\_\_. (1992). “Rhétorique de la drogue”. En *Points de suspension*, pp. 241-267. París, Galilée.

García Morales, A. (2006). “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no 35, 31-54.

Gómez Carrillo, E. (1893). *Sensaciones de arte*. París, G. Richard.

Groussac, P. (1897). “Boletín bibliográfico: *Prosas profanas*, por Rubén Darío”. En *La Biblioteca*, no 8, 152-60.

Kristeva, J. (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Trad. Guadalupe Santa Cruz. Santiago de Chile, Cuarto propio.

Mallarmé, S. (1893). “Remémoration d’Amis belges”. En Cercle Littéraire Excelsior (ed.), *Excelsior! 1883-1893*, Brujas, Excelsior, 367-368.

Marasso, A. (1954). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapeluz.

McGuirk, B. (1987). "Lecturas y 'deslecturas': Mallarmé, Darío y la teoría de la *misprision* de Harold Bloom". En *Anales de literatura española*, no 5, 279-94.

Meillassoux, Q. (2011). *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. París, Fayard.

Molloy, S. (1980). "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío". En *Sin nombre*, vol. XI, no 3, 7-15.

Montero, O. (1996). "Modernismo y 'degeneración': *Los raros de Darío*". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, no 176-177, 821-834.

Ortega, J. (2003). *Rubén Darío*. Barcelona, Omega.

Santiago, S. (2012). "El cosmopolitismo del pobre". En *Cuadernos de literatura*, no 32, 309-325.

Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston, Northwestern UP.

# VICENTE HUIDOBRO O UNA GENEALOGÍA LATINOAMERICANA PARA LA VANGUARDIA INVENCIONISTA

Luciana Del Gizzo

“Ubicación definitiva de Vicente Huidobro” es el título de un artículo firmado por Wolf Roitman,<sup>1</sup> que aparece en el número 7 de *poesía buenos aires* en el otoño de 1952. Allí coloca al poeta chileno en el centro de la vanguardia latinoamericana, no solo por su carácter precursor y su participación directa y protagónica en los movimientos europeos, sino como un modo de trazar una genealogía vanguardista de base latinoamericana. Pocos años después Roitman se consolidaría como artista plástico madí,<sup>2</sup> pero en la época su interés estaba centrado en la poesía e incluso llegó a dirigir la revista junto a Raúl Gustavo Aguirre por algunos números. El texto coloca al chileno como origen y en medio de una trilogía que completa con César Vallejo y Pablo Neruda, como una tradición vanguardista, ¿pero cuál era la pertinencia de trazar esa línea genealógica en *poesía buenos aires* (1950-1960), una revista dedicada a la poesía mundial, cuyo propósito era experimentar para modernizar la

1 Wolf Roitman (o Volf) fue un artista plástico nacido en Uruguay y criado en Argentina, que se alineó con la tendencia madí de Carmelo Arden Quin. Vivió entre Europa y Estados Unidos, donde finalmente se afincó y fundó el Museo Madí en Dallas, Texas. Mantuvo el interés por la poesía durante toda su vida, aunque fue en el periodo en que codirigió *poesía buenos aires* con Raúl Gustavo Aguirre la época en la que se destacó su vínculo con la disciplina.

2 El movimiento madí fue una vanguardia abstracta rioplatense, liderada por los uruguayos Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y por el checoslovaco nacionalizado argentino, Gyula Kosice. Surgida como un desprendimiento del grupo editor de la revista *Arturo* (1944), en el que además de los tres artistas mencionados, participaron los hermanos Tomás Maldonado y Edgar Bayley, esta vanguardia se propuso crear e inventar en todas las disciplinas artísticas a partir de la esencia de cada uno de los lenguajes. Se destacaron en las artes visuales, generando objetos artísticos con movimiento, luz de neón y agua, entre otros elementos novedosos. Las disputas personales hicieron que el movimiento se dividiera en una rama liderada por Kosice y otra, por Arden Quin, quien se instaló en París a partir de 1948. El movimiento tuvo proyección internacional y aun hoy existen artistas que producen alineados en la tendencia.

producción argentina, que en los años cuarenta había olvidado el martinfierrismo y había vuelto al verso medido y las metáforas tradicionales (Giordano, 1983; Zonana, 2001)?

En verdad, esta revista no era la única en esa línea. Seguía los pasos de algunas predecesoras, de corto aliento, que en la década anterior habían tenido el mismo propósito de renovar el arte y la poesía argentinos a través del lenguaje de la vanguardia, para lo cual habían señalado la necesidad de delimitar el conjunto de los pioneros latinoamericanos. Tanto *Arturo* (1944), hito que inició el arte abstracto en el país, como *Contemporánea*, 1<sup>o</sup> época (1948-1950), dirigida por Juan Jacobo Bajarlía, y *Ciclo* (1948-1949), que reunía surrealistas y concretos, habían tenido las mismas inquietudes. Pero si todas las expresiones reunidas en estos órganos de difusión tenían un propósito rupturista con respecto a las prácticas corrientes en la época, ¿cuál era el sentido de entroncarse en una tradición, aunque fuera latinoamericana y de vanguardia? En otras palabras, si hemos aprendido que la vanguardia procura romper con la tradición dada, adherir a determinada poética podría implicar un contrasentido o la prueba de su falta de autenticidad.

Una pregunta más surge en esta operación de filiación literaria: veinte años después de su momento heroico, ¿eran las vanguardias, y particularmente Huidobro, parte de la tradición? Y finalmente, de manera más abarcadora: ¿puede leerse aquí un intento por delinear un pasado vanguardista latinoamericano como un caso aleatorio y aislado, o como un acto deliberado con consecuencias específicas, en una literatura como la argentina que, en general, ha buscado precursores y afinidades con Europa? Estas preguntas habían interpelado unos años antes al invencionismo, que encontraba continuidad en el grupo poesía buenos aires. Esta pequeña vanguardia argentina se había iniciado en los años cuarenta como la fase poética del arte concreto, un movimiento plástico de abstracción geométrica, que buscaba liberarse de cualquier significación simbólica y de la representación. La versión literaria, cuyo principal ideólogo fue el poeta Edgar Bayley, proponía generar objetos poéticos no representativos que incidieran en la realidad. Este trabajo propone analizar el modo en que estos poetas construyeron una genealogía latinoamericana para el invencionismo, con centro en Huidobro, teniendo en cuenta estos interrogantes que no solo cuestionan el estatuto

rupturista del movimiento, sino fundamentalmente, la especificidad de lo que entendemos por vanguardia.

### **Un pasado propio**

El sólido análisis materialista sobre el origen y la gestación de la vanguardia que ha hecho Peter Bürger (2000) ha definido este objeto de manera categórica y prácticamente definitiva: todavía ponderamos qué injerencia tiene para cualquier movimiento vanguardista el objetivo de religar el arte con la praxis vital y no podemos negar como característica esencial el estadio general de autocritica que alcanza el arte a partir de las vanguardias, las dos tesis centrales del teórico alemán. Sin embargo, al hipostasiar esta noción, dejando muchas veces de lado el extenso análisis histórico del autor, olvidamos algo que Bürger (2000) destaca particularmente: las categorías de arte y poesía con las que cada vanguardia rompe o en las que basa su autocritica son históricas, por lo que variarían en cada etapa y lugar.

Si por un momento colocamos entre paréntesis estas definiciones, es posible advertir que toda vanguardia surge en un umbral de época, es decir, lo que para Jauss (2004) es el momento previo a un quiebre histórico y a la plena conciencia social de una nueva fase. En palabras más sencillas, la discursividad vanguardista emerge en contextos de fuerte expectativa social de transformación histórica. Por eso es una instancia de inflexión en el devenir artístico de cada escena en la que irrumpe, que corporiza lo que ya no tiene vigencia y lo que todavía no ha tomado forma en el derrotero hacia una transformación. De ese modo, cada movimiento de vanguardia señala la cesura histórica en la que se inscribe y en cuyo paréntesis despliega su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conforma lo que llamo *estética de umbral*.

Efectivamente, la vanguardia “es ‘estética’ en el sentido original de la palabra de ‘percepción a través de la sensibilidad’. [...] Es la experiencia de la obra de arte (o de cualquier otro objeto cultural: texto literario, fotografía...) lo que cuenta en un sentido cognitivo” (Buck-Morss, 2004: 82); el término “estética” subraya el rasgo experiencial que Adorno (1983) señala como fundamental para

desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno social. O en términos de Buck-Morss:

El poder de cualquier objeto cultural para detener el flujo de la historia y abrir el tiempo para visiones alternativas, varía con el curso cambiante de la historia. Las estrategias van desde la negatividad crítica a la representación utópica. Ningún estilo, ningún medio tiene siempre éxito. Lo que cuenta es que la experiencia estética nos enseñe algo nuevo acerca de nuestro mundo, que nos saque de la complacencia moral y la resignación política y que nos llame la atención por la irresistible falta de imaginación social que caracteriza a tanta producción cultural en todas sus formas (2004: 82).

Ahora bien, si la vanguardia sustancia lo que ya no es y lo que todavía no ha tomado forma, ¿cómo autoriza su práctica? ¿Cómo sostener lo que abjura del proceso de institucionalización del arte, mientras se reconoce a su vez como praxis estética? Su naturaleza trastorna el concepto de legitimidad, no solo porque reniega de la tradición, que durante siglos fue la fuente de autorización para cualquier práctica artística, sino porque el carácter subversivo que la moviliza así como su búsqueda de autonomía puso en duda la condición misma del arte (Bürger, 2000). Esta inconsistencia de la legitimidad se redobra en el caso de los movimientos latinoamericanos, que habitualmente se abordan como emulaciones de los movimientos europeos y cuyos fines se determinan en la modernización o la actualización del arte con respecto a los cánones del otro lado del Atlántico, o bien como una forma de legitimación y posicionamiento en el interior del campo intelectual y/o artístico.<sup>3</sup>

3 Una gran parte de nuestra crítica ha resaltado el natural vínculo de la vanguardia latinoamericana con la europea, señalando cierto epigonismo determinado por la definición de Bürger (2000) (Maradei, 2014): si la vanguardia es un gesto de ruptura, dicho quiebre no es tal si ya se ha producido del otro lado del Atlántico. Tal vez por eso las operaciones de nuestras vanguardias se interpretaron como subsidiarias de los ismos europeos y procuraron buscar casos precursores, como el de Huidobro, para justificar la autenticidad de su emergencia en América Latina. La tesis de Sarlo (1997, 1988, 1969) que indica que la ruptura con la tradición de la vanguardia martinfierrista obedeció a operaciones de modernización con respecto a las prácticas europeas y de legitimación en el sistema literario local (Gilman, 2006; Ledesma, 2009; Masiello, 1986) ha sido hegemónica en ese sentido. Aguilar (2003) sigue esta línea cuando afirma que la vanguardia latinoamericana

Es cierto, nuestros ismos recurrieron a la cita de autoridad europea, pero siempre existe una deuda: al fin y al cabo, el surrealismo, el movimiento imagista y el hermetismo italiano son subsidiarios del futurismo, el cubismo o el dadaísmo, que a su vez le deben a Baudelaire, Rimbaud y los impresionistas; las vanguardias rusas adeudan otro tanto al futurismo italiano y al cubismo. En todo caso, esta cuestión demora la pregunta por el motivo local que llevó al quiebre y por el modo en que una genuina ruptura problematiza la legitimidad que el arte necesita para ser reconocido y permanecer. Tal ha sido el desafío invariable de toda vanguardia que suscribió la función de actualizar el arte cuando la historia producía quiebres y giros.

Para superarlo, estos movimientos ensayaron diferentes soluciones: la enunciación de sus dogmas en forma de manifiestos ha sido uno de los medios alternativos de legitimación que adoptaron, en tanto que estos programas redefinían lo que consideraban artístico y autorizaban así las nuevas prácticas; el vínculo interdisciplinario también tenía esa función, toda vez que una especialidad fundamentaba su experimentación en la práctica de otra; la autorización entre pares fue una forma más de legitimarse, dado que la sociabilidad de grupo avalaba la experimentación en el interior del movimiento y garantizaba la legitimidad hacia afuera, aglutinando al conjunto.

La definición de una genealogía, esto es, la demarcación de los precursores y de un pasado que acreditara la propuesta, ha sido otra de las prácticas por las cuales las vanguardias legitimaron su

está signada por un impulso modernizador; es cierto que procura salir de la lógica eurocentrista cuando la define como relacional, siguiendo a Bourdieu, es decir, cuando la define de acuerdo con sus vínculos en un campo determinado, pero de este modo reedita la perspectiva sociológica Sarlo. Otro conjunto de críticos procura resaltar la importancia y “originalidad” de nuestros ismos al hacerlos coincidir históricamente en la década de 1920 (Schwartz, Manzoni), una periodización en la que resuena otra vez el eurocentrismo. Más allá de la réplica de los movimientos europeos –al fin y al cabo, siempre, incluso en estas expresiones rupturistas, existe una deuda con algo anterior–, resulta central determinar la especificidad de las vanguardias latinoamericanas. Pensarlas como una actualización de acuerdo a los cánones europeos supone asumir un estado de retraso de nuestro arte y no en sus rasgos distintivos. En definitiva, el propio Bürger (2000) plantea que las categorías estéticas son históricas, por lo que deberíamos situar las nociones de arte y literatura en nuestra particularidad, que incluye una politicidad específica. Para ampliar esta cuestión, véase Del Gizzo (2017).

experimentación. El rescate del teatro de Georg Büchner por parte del expresionismo alemán o de la obra de escritores provocadores, como Sade y Lautrémont, por el surrealismo no debe interpretarse solo como operaciones sobre el canon establecido, sino que tuvieron el objetivo de autorizar sus innovaciones en el presente, mediante un recorte diferenciado del pasado. Como afirma Badiou: “Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos; ese pasado, más bien, lo ha impedido. El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte” (Badiou, 2005: 172).

El pasado que impide el presente es el de los clásicos, tal como les ha sido dado, es decir, la tradición, que en el caso de las vanguardias latinoamericanas es europea o modernista –aunque el movimiento iniciado por Rubén Darío había abrevado bastante del parnasianismo y el simbolismo franceses–. Determinar una filiación vernácula implicaba entonces una doble operación: por un lado, la demarcación de un pasado propio y, por otro, el alejamiento de la norma europea habitual. Esta delimitación del pasado autorizaba el hacer vanguardista como legítimo de este lado del mapa. La primera vez que *poesía buenos aires* publica poetas latinoamericanos es en el número 4 del invierno de 1951. La nota introductoria se titula “César Vallejo–Pablo Neruda–Vicente Huidobro en una conciencia americana” (Móbili, 1951: 3), lo que señala la intención de circunscribir una identificación vanguardista al continente:

Y por no vegetar hemos sido fugitivos de Europa y de América, hemos callado con el mundo cada vez que el mundo perdía los anticipos de su poder o de su equilibrio. Ahora vamos a reconciliarnos con una gran voz maestra.

Pero no hemos heredado nada, salvo la sospecha invariable de nuestro crecimiento. [...] La cultura nos ha dejado más vírgenes. La poesía en la que creemos la publicamos...

Sin desconocer los lazos europeos o sin limitarse a una zona geográfica, Móbili pretende aquí reacondicionar esa filiación, reconciliarse “con una gran voz maestra”, que no se corresponde con la de



un único poeta, sino que se trata de esa poesía en la que creen, que no conoce delimitación, pero que tiene conciencia latinoamericana. Coloca en ese ordenamiento, en primer lugar, a César Vallejo, que vino “para hablar de lo que quiso, de lo que le venía doliendo desde el fondo de los siglos. César nos dejó una herencia...” (1951: 3). De acuerdo con esta valoración, en la página siguiente la revista no publica un poema vanguardista de *Trilce* (1922), sino uno menos experimental en lo formal de *Poemas humanos* (1939): “En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte”. Sin embargo, es evidente que se rescata la potencia de la disociación del yo poético como un modo de exponer la médula de la experiencia de lo ancestral que tira y duele:

En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte [...]

Pues el afecto que quiébrase de noche en mis bronquios, lo trajeron de día ocultos deanes y, si amanezco pálido, es por mi obra: y, si anochezco rojo, por mi obrero. Ello explica, igualmente, estos cansancios míos y estos despojos, mis famosos tíos. Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres.

¡César Vallejo, parece  
mentira que así tarden tus parientes,  
sabiendo que ando cautivo,  
sabiendo que yaces libre!  
¡Vistosa y perra suerte!  
¡César Vallejo, te odio con ternura! (1951: 4).

La muerte y la poesía son los lazos que conectan la vida con lo precedente, lo traen a la actualidad y le dan voz: “César sobrevivió como ninguno, con todos sus parientes, sus cerrazones, sus criaturas [...]. De qué manera entonces podrían tener vida sus pobres parientes, tan cierto es que los miserables no tienen idioma...” (Móbili, 1951: 3). Mientras Vallejo prestó su voz a un pasado sin lengua, Neruda es valorado por su búsqueda en el presente, pero la referencia es a un libro en particular: “Pablo que un día no resistió su gran poesía y comenzó a rumiar otra, porque ya no tiene su colosal intranquilidad en la tierra del hombre [...]. Nos acordaremos siempre de un gran

libro que se llama ‘Residencia en la tierra’” (1951: 3). Finalmente, destaca a Vicente Huidobro:

conquistó el universo y no fué suficiente. Siempre le quedará una nobleza geográfica en la tierra. Vicente nunca supo de perfecciones [...].

Y llegó a la magia con pesada tristeza. Le faltó el impulso de la posesión. Él creaba a trescientos mil metros de altura, en un aire enrarecido, donde juegan los dioses con su fastidio vegetal (Móbili, 1951: 3).

Reconoce su capacidad para elaborar la poesía como “un acto superior de la inteligencia” y para tocar el origen de lo poético, aunque “conquistó un universo y no fue suficiente” (1951: 3).

A pesar del abigarrado lenguaje poético que impregna este texto, es posible advertir una valoración diferenciada de Vallejo por sobre Neruda y Huidobro. No hay reparos para estimar la poética del peruano, al contrario de los otros dos, a quienes reclama haber abandonado su mejor modo de poetizar y no bajar a lo llano, sencillo y real, sino mantenerse en el plano de la magia, respectivamente. Sin embargo, reúne a los tres porque “el solar americano se enciende con ellos en un viaje sin postraciones” y “solo a ellos aceptamos como contemporáneos” (1951: 3): en definitiva, se trata de un pasado vanguardista latinoamericano que se actualiza en la práctica poética de *poesía buenos aires*, de un pasado que, bien conjugado, se hace contemporáneo para habilitar el presente.

### **Un origen para el pasado**

El artículo de Roitman, “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro” (1952), pretende ser definitivo. Luego de que Móbili (1951) conformara un altar vanguardista latinoamericano con Vallejo, el Neruda de *Residencia en la tierra* y el mismo Huidobro tres números antes, reacomoda el retablo y coloca a este último en el centro “como promotor y punto de partida de la nueva poesía en América”. Al mismo tiempo deja escurrirse a los otros dos: a Neruda por “la sensualidad pegajosa de sus gerundios, por la impunidad carnosa y frutal de sus imágenes”; a Vallejo, “por la obsesión vertiginosa de su desnudez, frente a la cual su humanismo fue demasiado vibrátil

como para que no terminara por truncarlo”; es decir, descarta una poética por demasiado física y voluptuosa, y la otra por demasiado espiritual y sufriente. “Huidobro es el único que, abandonando toda posible metafísica doméstica, trasciende su propia vida para encarar las dimensiones universales de la poesía...” (Roitman, 1952: 2).

Más allá del carácter universal de lo poético, cuyas raíces ideológicas es posible determinar y fechar,<sup>4</sup> destaca a Huidobro por sobre los demás, aunque hasta el momento no hubiera sido reconocido, porque “los oportunistas del arte” (1952: 2) han procurado ocultar “todo aquello que de alguna manera constituía una anticipación”. Esto ha sido más agudo con Huidobro, con el propósito de silenciar una competencia demasiado próxima. La consecuencia de esa actitud no es otra que la de retardar “el proceso de integración universal de América”. Por eso, “para nosotros, delatar la salud contagiosa de nuestro árbol genealógico es el mejor presagio que podemos ofrecer a nuestras vidas” (1952: 2). Huidobro es, entonces, el tronco de ese árbol, el centro y el origen de un pasado donde converger, que otorga la facultad para ejercer una determinada práctica poética en la medida que resulta una continuación de ese pasado.

El texto que publican a continuación del artículo es el prólogo a *Temblor de cielo* (1931), allí donde Huidobro sostiene que:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa

4 Es frecuente encontrar en esta época, y también unas décadas antes, el valor universal como la mayor virtud de una expresión literaria. El rasgo apuntaba a destacar la amplitud de la validez de lo manifestado, hasta alcanzar la identidad de todo el género humano. Semejante hipérbole estaba ligada al ideal de humanismo, cuyas vertientes marxista y existencialista derivaron en un uso corriente y cotidiano de la idea, vinculada a una ética, a la libertad y a la dignidad de la humanidad como valor distintivo. Este uso común condujo a una noción alejada de su ideología de origen, que tendía a borrar las tensiones y contradicciones que subyace a todo uso de la palabra, por lo que el carácter de universal de lo literario se volvió una categoría vacía.

que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

En todas las cosas hay una palabra interna [...].

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí [...], descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior [...] Allí coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta... (Huidobro, 1952: 3).

Unas páginas después, luego de poesías de Hans Arp, Mario Trejo y Milton de Lima Sousa, entre otros, sale la segunda parte del ensayo de Edgar Bayley, “Realidad interna y función de la poesía” (1952: 7-12). Aunque sin explicitarlo, coincide allí con Huidobro en que “uno de los rasgos de la condición permanente de la poesía está dado por su proceso interno, esto es, por la combinación inventiva de las palabras” (Bayley, 1952: 7). A continuación, traza una progresión histórica de los casos en los que se presenta esa realidad interna o inventiva de la poesía, desde un fragmento del poeta provenzal Jaufre Rudel de Blaya, de mediados del siglo XII, hasta los vanguardistas de la época, como Paul Éluard, ee cummings, René Char o Drummond de Andrade. En ese derrotero, reconoce como fundamental “un paso más adelante dentro del proceso que estudiamos. Me refiero al creacionismo” y cita a Huidobro:

“la poesía no debe imitar los aspectos de las cosas, sino seguir las leyes constructivas que constituyen su esencia y que les confiere la independencia de todo lo que es” [...]. Ya hay aquí una conciencia de la autonomía inventiva de la imagen. Para los creacionistas existe ya un problema de relaciones de palabra a palabra, y no de mera descripción (Bayley, 1952: 11).

Una década mayor que sus compañeros de la revista y con antecedentes vanguardistas reconocidos por su sistematización del invencionismo, Bayley era para el grupo poesía buenos aires el poeta faro al que seguir. Con esa autoridad, reconoce a Huidobro como una parte significativa de una progresión que continúa, aunque en

su poética “es evidente que la descripción persiste, pues el proceso inventivo se limita a una transposición de atributos”. El creacionismo sería por lo tanto un paso previo, un eslabón de un proceso que culminaría en una poesía “asentada en la combinación de los valores emocionales de las palabras, y no en elementos descriptivos o en la transposición de atributos [... donde] se estrecha aquí la relación con el mundo emocional de cada uno...” (1952: 11), estadio al cual no atribuye una poética específica, aunque puede suscribirse la suya propia. De modo que Huidobro sería el antecedente más inmediato en esa genealogía no solo vanguardista, sino de una poesía de genuino valor emocional.

El mismo Bayley ya se había alineado con el creacionismo huidobriano en las primeras definiciones del invencionismo, el movimiento que había fundado como complemento poético del arte concreto en la década anterior. Por eso, la defensa del chileno por sobre otras poéticas en el artículo de Roitman tenía también un sentido adicional, dado que las múltiples alusiones previas por parte de las vanguardias del continente hacían que su sola mención delineara los hitos de un pasado específico. En efecto, Huidobro ya había sido rescatado por otros movimientos y, de esa manera, permitía trazar un recorrido temporal y geográfico hasta acercarlo a la Buenos Aires de los años cincuenta. En el caso del grupo poesía buenos aires, los conectaba directamente con tres momentos vanguardistas preliminares: el mismo creacionismo y su vínculo con el surrealismo (Harris y Pérez Barreiro, 1994); el ultraísmo, más vernáculo e ineludible aunque fuera de forma tácita,<sup>5</sup> y el invencionismo, más cercano en el tiempo y más abiertamente reconocido en el “árbol genealógico” (Roitman, 1952: 2) del grupo.

5 Resulta llamativa la ausencia de menciones al periódico *Martín Fierro* (segunda época, 1924-1927) en *poesía buenos aires*, así como al ultraísmo y a sus colaboradores asiduos. Las excepciones son la publicación de un breve poema de Ricardo Güiraldes en el número 10 del verano de 1953 y de Macedonio Fernández, en el número 30 de la primavera de 1960, en cuyas notas biobibliográficas no se hace referencia a la revista de Évar Méndez. En el número 21 del verano de 1956 publican poemas de *En la masmédula* (1956) de Oliverio Girondo. Allí se menciona que “fue uno de los principales animadores de la revista *Martín Fierro*, de cuyo espíritu renovador sigue siendo quizás el único representante, ahora que tantos de sus colaboradores de antaño se han retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico” (Aguirre, 1956: 14), posición que explica la falta de alineación con la revista de los años veinte.

En una nota a pie del artículo, Roitman cuenta que “Vicente Huidobro hace llegar, con motivo de aparecer en Buenos Aires (1944) la revista *Arturo*, punto de partida (por más contradictorio y deficiente que este documento nos parezca en la actualidad) del arte de vanguardia en la Argentina, el total apoyo de su entusiasmo y de su obra” (Roitman, 1952: 2). Aún hoy esta publicación se estudia desde la historia de las artes visuales como el hito fundador de la abstracción y la instalación definitiva del lenguaje vanguardista en Argentina (García, 2011; Giunta, Gradowczyk, 2006; Lauria, 2003), que derivó posteriormente en tres importantes expresiones: el movimiento Madí, la Asociación Arte Concreto-Invención y el Perceptismo. Sin embargo, aproximadamente la mitad de sus páginas están dedicadas a la poesía y gran parte de las restantes, a teorías poéticas y plásticas. Están allí los gérmenes de la poética invencionista y su manifestación más heroica, menos reflexiva y totalmente entusiasta.

La valoración entre paréntesis de *Arturo* (1944)<sup>6</sup> que hace Roitman en el artículo –“...punto de partida (por más contradictorio y deficiente que este documento nos parezca en la actualidad)...” (1952: 2)– se refiere a ciertas vacilaciones que son evidentes en las definiciones artísticas y poéticas de la revista, y que se ajustaron poco después en los grupos resultantes de ella: abstracciones líricas y a mano alzada, que luego derivaron en geometría, o definiciones poéticas poco específicas, que únicamente planteaban renunciar a la representación sin una propuesta para llevar a cabo el objetivo. Pero lo que definitivamente quedaba claro desde ese inicio era la intención de determinar una genealogía latinoamericana: el grupo que editó la revista buscó sus antecedentes plásticos en Joaquín Torres García, Juan del Prete, Yente e intentaron vincularse sin éxito con Petorutti (Lauria, 2003); los poetas se apoyaron en Vicente Huidobro y Murilo Mendes para dar sustento a su modernismo.

La inclusión del brasileño resulta anómala o, más bien, forma parte de esas vacilaciones, cuando se advierte que su evidente cuño

6 El grupo que editó la revista *Arturo* (1944) estaba compuesto por los artistas plásticos Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss, ambos uruguayos, Tomás Maldonado, Lidy Prati y Gyula Kosice; el único poeta fue Edgar Bayley, aunque en la época Kosice se definía más por esta disciplina que por las artes visuales y tanto Arden Quin como Torres García publican poemas.

vanguardista (verso libre, alteración de la puntuación, lenguaje coloquial, revisión de la tradición poética) no se ajusta al ideal invencionista de la no representación: las alusiones a la realidad destructora de la guerra se pueden apreciar en “Homenaje a Mozart” (1944: 19) y en “Momentos puros” (1944: 21), hay claras referencias a la ciudad. Únicamente en “La operación plástica” (1944: 21) y en “La vida cotidiana” (1944: 22) sus recursos se acercan a la poética huidobriana, pero no a la imagen-invencción. No obstante, Mendes era precursor y maestro, amigo de Bayley desde su viaje a Río de Janeiro en 1942, cuando también conoció a Carmelo Arden Quin (Pozzi Harris, 2007), de modo que su inclusión se debió seguramente a esos lazos personales que conformaban una sociabilidad de poetas y que también son determinantes para otorgar legitimidad a una poética tan nueva como audaz para detonar el lenguaje.

En efecto, el dogma invencionista de los años cuarenta, en concordancia con el del arte concreto y tal como lo concebía Edgar Bayley, planteaba la necesidad de renunciar a la representación, produciendo objetos poéticos que no reflejaran la realidad –ni miméticamente ni de ningún modo–, sino que presentaran una realidad nueva, extraña, que con su presencia incidiera en lo real circundante. El desafío consistía en encontrar el modo en que la poesía pudiera adaptarse a ese estatuto no representativo, porque aunque Mayakovski había colaborado en la redacción del manifiesto suprematista o Apollinare había tenido gran injerencia en el cubismo y el surrealismo (De Michelis, 2000), ninguno había avanzado sobre un lenguaje completamente no representativo.<sup>7</sup> La aplicación literal de la propuesta teórica de Huidobro permitía una solución posible:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (Huidobro, 1988 [1925]).

7 La excepción fue de los suprematistas que, en la anti-ópera *La victoria sobre el sol*, utilizaron un idioma puramente fonético, sin semiosis, que llamaron *záum*.

Si la creación poética para el poeta chileno era independiente de la realidad, cabe preguntarse por qué los invencionistas no tomaron directamente sus fundamentos, que se acercaban a los del arte concreto. Una posible respuesta radica en la diferencia de sentido entre la creación huidobriana y la invención: aunque la primera implique una producción apartada de la representación, se encuentra tradicionalmente unida al campo semántico de la producción artística; la segunda, en cambio, está ligada al campo de la ciencia y de la técnica, más afín con el ideal de los jóvenes artistas. Además, Huidobro postulaba la creación de una lógica nueva que sustituyera a la anterior. Ese nuevo sentido era mágico, metafísico, algo que no coincidía con el ideal invencionista de acabar con las ilusiones y alcanzar la trascendencia a través de la inmanencia humana.

Es que Huidobro planteaba una significación subyacente que requería de una hermenéutica para alcanzarla: “En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta” (Huidobro, 1952: 3). Los invencionistas, en cambio, no estaban dispuestos a multiplicar o superponer significados, o a otorgar una lógica alternativa a la palabra, sino que pretendían romper con toda lógica. Quitar la palabra del inventario, sí, pero no elevándola para expresar un sentido oculto, elevado y metafísico, sino rebajándola para exponer cada una de sus partes desmembradas. Por abstracción analítica, que descompone una forma en sus partes más ínfimas, y no sintética como la de Huidobro, que recompone un orden a partir de formas extrañas entre sí, la poesía invencionista trabajaba en la superficie del lenguaje, desmontaba y exponía sus engranajes como formas desligadas por completo de su naturaleza, provocando el extrañamiento de lo desconocido, como en el final de este poema de Bayley:

Pero  
si eres un pulgar que horada  
lo infinito grandulón que tropieza  
o el simple cabrestante de la puna  
con ganas de dormir  
si eres un lento ojo complicado  
en un viaje sin retorno de la rana



o abreviatura  
 o bioceánico tajo  
 o dedicado a mortificar el agua  
 si eres una edad y un sido  
 con demostraciones estaba y fue  
 encuentros escurre una mano este lado  
 y bueno así ha de ser  
 si eres estreno para las estrellas  
 y arrepietes el veloz dirigible vitriolo  
 dejás a la tierra librada a su pez (1944: 16).

En lugar de suponer y especificar un sentido oculto, procuraba manifestar una falla de sentido, más aún, forzar esa falla, con lo que la palabra poética quedaba despojada no solo de resabios representativos, sino que acababa con cualquier concepción idealista. Casi al borde de lo poético, podríamos pensar; o incluso, al borde del lenguaje y su necesaria convención. Huidobro, en cambio, había tematizado la ruptura de la semiosis y la construcción de un lenguaje nuevo en *Altazor* (1974 [1931]), con lo que proponía un sentido nuevo y no su destrucción.

A pesar de estas diferencias sustanciales en las poéticas, los jóvenes vanguardistas informan de la iniciativa rioplatense de *Arturo* (1944) al poeta chileno en una carta y este envía su apoyo, con un poema titulado “Una mujer baila sus sueños”:

Tierra de ritmo aéreo  
 Sangre de raza escalonada hacia arriba  
 Profundidad geológica saliendo a la luz en armonía  
 Células de antigua carne en nueva etapa  
 Tierra tierra para su cielo y traspasar su cielo  
 Hasta la negra nada giratoria y la locura del universo

Recuperar el firmamento  
 Recuperar la tierra  
 Envolver el mundo en ritmos de experiencia  
 Aprisionar el éter que se escapa  
 Aprisionar el aire  
 Con esta carne presurosa

En olas envolventes sobre el ensueño  
Y la fuga de las estrellas en el momento  
en que iban a contar su historia

Este gran torbellino de fuego originario y fuentes vivas  
Este cuerpo de viento en su horizonte puro  
No cae de su cumbre al drama sin razón precisa

Significa la luz herida gravemente  
La paloma sonámbula  
El árbol que sueña que se está ahogando  
La piedra que rueda y cambia de planeta  
Significa el despertar de las edades  
El camino hacia adentro con sus ejércitos de hormigas  
Que empiezan a cantar para subir de rango

Con su sangre que se pierde de vista  
Antes de caer la noche  
Con sus entrañas en lo más profundo  
En lo anterior a todo pensamiento y la blancura misma  
Significa hipnotizar los siglos las montañas y los mares  
Llegar en un delirio de veramos entre polo y polo  
Con los ojos pletóricos  
Levantar sus abismos en los brazos  
Y morir de sol sobre la yerba

Dice el torrente en vértigo de nubes y regiones  
Aquí estoy para el triunfo de las viejas soledades  
De las tumbas remotas que aprenden a volar  
Aquí estoy entre los pueblos respirando  
Sobre arenas calientes que se mueven  
Aquí estoy con la fascinación de las esferas  
En substancia de anhelos perdidos en la noche  
Aquí estoy para atar el día a mis caderas  
Y que la edad de piedra sea la edad de oro  
Espantando las lágrimas que pudieran quemarse  
Arrojando el dolor a sus eclipses solitarios

Aquí estoy como una perla errante en el espacio  
Para tus vendavales infinitos  
Y tu cráter abierto a su primer suspiro

El poema, que salió publicado casi simultáneamente en *Cuadernos Americanos* (Huidobro, 1944b) de México,<sup>8</sup> parece ajustarse a la propuesta de Bayley: aunque para Huidobro un poema creado era también un hecho independiente de la realidad circundante, en general, solía componer a partir de la evocación de imágenes que se dislocan con cierto control, donde el sentido resuena en una dispersión; en “Una mujer baila sus sueños”, en cambio, rompe violentamente con la representación mediante el trastrocamiento de la lógica del lenguaje. En otras palabras, lo real está presente con referencias veladas y polisémicas, que apenas permiten darle unidad. Por ejemplo, en la primera estrofa, la naturaleza, la Tierra y la pertenencia humana a esa evolución se evoca como un todo (“Células de antigua carne en nueva etapa”), cíclica (“negra nada giratoria”), con un lenguaje que, más que vincular elementos disímiles, produce la falla lógica en la relación entre los versos. Así, cada uno es una unidad semántica cerrada que, puesta en relación con el resto, reproduce su significación.

En esa falla semántica resurge el sentido en la combinación de términos: tierra, sangre, profundidad geológica, antigua carne en nueva etapa, traspasar el cielo, nada giratoria, universo. Sumidos en sus propias imágenes, pero vinculados por la concatenación del lenguaje poético, esos términos propios de lo viviente y de lo inerte evocan la pertenencia a la naturaleza, la tierra y el universo como un todo vital. Luego avanza hacia la idea de la apropiación humana y de su historización (“envolver el mundo en ritmos de experiencia”), la caída del hombre (“No cae de su cumbre al drama sin razón precisa”), el éxtasis vital en consustanciación con la naturaleza (“Levantar sus abismos en los brazos/ Y morir de sol sobre la yerba”) y, finalmente, la conciencia humana de ser ínfimo en el conjunto del orbe (“Aquí estoy como una perla errante en el espacio / Para tus vendavales infinitos”).

El procedimiento se repite: cada verso encierra una imagen que distorsiona con el resto, o bien que cobra sentido no con el siguiente, sino con la acumulación. Por eso, no puede hablarse de una

8 No ha sido sencillo rastrear el origen y el destino de este poema. No aparece en ningún libro del poeta e, incluso, ha desorientado a sus especialistas. Recién en 2017 lo he hallado en *Cuadernos Americanos. La Revista del Nuevo Mundo*, año III, no 2, marzo-abril (1944). Es posible que lo haya enviado primero a los editores de *Arturo*, dado que salió en marzo de 1944.

significación unívoca en el poema, sino más bien de la evocación de un universo eterno, sumido tal vez a la acción y la historización humanas, pero que opera en el poema como una totalidad orgánica cerrada que se dispersa con fuerza centrípeta. Resulta imposible especular si Huidobro escribió este poema en base a las ideas que los flamantes invencionistas le habrían transmitido a través de la potente red virtual de la correspondencia. Pero es evidente lo que señala Roitman (1952): lejos de volver a una estética más tradicional una vez consagrado, que restituya la comodidad del sentido, el poeta es consecuente y mantiene su constancia no solo en promover las estéticas de ruptura, sino también en practicarlas. Este es el rasgo fundamental que Roitman reconoce y destaca.

### **Un recorte diferenciado del presente**

El “Prólogo de *Temblor de cielo*” (1952) de Huidobro, que publica *poesía buenos aires* a continuación del artículo de Roitman, había salido originalmente una década atrás, pero reproducía un fragmento de una conferencia de 1921. Además de los detalles que ya se puntualizaron, afirma allí que “el lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana...”, por lo que coloca al poeta, que advierte ese plus del mundo, por encima o por delante del resto de los hombres, con un saber o una capacidad que los supera.

Pero para los poetas porteños de los años cincuenta, tal como Móbili lo había presentado en el artículo “César Vallejo–Pablo Neruda–Vicente Huidobro en una conciencia americana”, no había lugar para hincarse ante poetas-profetas: “El solar americano se enciende con ellos en un viaje sin postraciones. No hay costumbres ni fines para la gran poesía. Lejos de ser venerados, más lejos y menos vulnerables, ellos equidistan del caos y del prodigio [...]. Solo a ellos aceptamos como contemporáneos” (1951: 3). De modo que más que una tradición ya conformada en la que se alineaban, se trataba de trazar una genealogía, es decir, la selección de precursores a los que consideraban pares y no autoridades a quienes emular.

Además, esa legitimación se daba por contraste con la práctica que se mantenía en el centro del campo literario desde hacía más de dos décadas. El modelo de la revista *Sur* y sus intelectuales europeístas,

que viajaban, se carteaban y recibían a los principales escritores del exterior funcionaba como contraste a esa voluntad de asentarse sobre un linaje latinoamericano. Es cierto, *poesía buenos aires* pronto ampliaría la patria de los contemporáneos hacia las poéticas de vanguardia de todo el mundo, incluidos Madagascar con Jean Joseph Rabêarivelo y Grecia con Odiseo Elytis, y con una predominancia de los poetas tardo-surrealistas como René Char, Paul Éluard y René Menard, pero su internacionalismo difería del cosmopolitismo de la revista de Victoria Ocampo.

Lejos de reconocer una jerarquía en los poetas extranjeros o una dependencia de los locales a las poéticas europeas, la enorme tarea de traducción y difusión de la poesía internacional en *poesía buenos aires* consistía en reconocer a los miembros de una patria extraterritorial cuyo único rasgo era la lengua común de la vanguardia y cuya particularidad era considerarse como iguales, fraternizados a través de la ética que suponía la legalidad de la poesía. Sin embargo, el énfasis puesto en la poética huidobriana demuestra la intención de reconocer a esos contemporáneos que, además de utilizar el lenguaje común de la vanguardia, compartían el mismo territorio que demarcan el idioma y la identidad. No ha sido ingenua la operación si se considera la prácticamente nula presencia de poetas españoles durante los diez años de la revista, lo que demuestra la intención de fortalecer los lazos de esa identidad poética latinoamericana, una subregión dentro de la patria de la vanguardia que además autorizaba su práctica de este lado del mapa.

Huidobro era entonces el aduanero que franqueaba la entrada a esa patria extraterritorial de la vanguardia para los poetas latinoamericanos. Porque si se podía escribir de modo vanguardista en América Latina, era porque el autor de *Altazor* había autorizado la práctica en el momento mismo de su origen. Más allá de los matices que mantenían con respecto a su poética, a diferencia de Vallejo y Neruda, había sistematizado su propuesta en manifiestos que eran una forma de legitimarla, pero también, una apuesta por el futuro. Y los poetas de *poesía buenos aires* se reconocían como ese futuro, que se concretaba no exactamente como el creacionista lo había planeado, sino que ofrecía su propio aporte y decidía su derrotero. De modo que Huidobro era para el grupo el centro de ese pasado auto-definido, que decidieron vanguardista y latinoamericano.

## Bibliografía

- AAVV (1944). *Arturo*, no 1. Buenos Aires, verano.
- Adorno, Th. (1983). *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica.
- Aguiar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Raúl Gustavo. 1956. "Oliverio Gironde". En *poesía buenos aires*, no 21, verano, 14.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Bayley, E. (1952). "Realidad interna y función de la poesía. 2". En *poesía buenos aires*, no 7, otoño, 7-12.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Visor.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- Del Gizzo, L. (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gilman, C. (2006). "Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos". En: Viñas, D. (dir.) y Montaldo, G. (comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.
- Giordano, C. (1983). "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina". En *Revista Iberoamericana*, no 125, 783-796.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Gradowczyk, M. (2006). *Arte abstracto. Cruzando las líneas desde el Sur*. Caseros, Eduntref.
- Harris, D. y Pérez Barreiro, G. (1994). *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Old Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen.
- Huidobro, V. (1944a). "Una mujer baila sus sueños". En *Arturo*, no 1, verano, 10-11.
- \_\_\_\_\_ (1944b). "Una mujer baila sus sueños". En *Cuadernos Americanos*, año III, no 2, marzo-abril, 193-194.
- \_\_\_\_\_ (1974 [1931]). *Altazor*. Santiago, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

\_\_\_\_\_ (1988 [1925]). “El creacionismo”. En Osorio, N. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 167-175.

\_\_\_\_\_ (1952). “Prólogo a *Temblor de cielo*”. En *poesía buenos aires*, no 7, otoño, 3.

Jauss, R. (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor.

Lauria, A. (2003). *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <[http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03\\_definicion.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php)> (Consulta: 22-5-2019).

Ledesma, J. (2009). “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo”. En: Jitrik, N. y Manzoni, C. (dirs.). *Historia de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. 7.

Manzoni, C. (2009). “Introducción”. En: Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. 7.

Maradei, G. (2014). “Periodizaciones en tránsito: vínculos entre serie literaria y serie histórica en la *Historia crítica de la literatura argentina*”. En *Filología*, año XLVI. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/issue/view/231/showToc>> (Consulta: 12-8-2019).

Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.

Móbili, J. (1951). “César Vallejo–Pablo Neruda–Vicente Huidobro en una conciencia americana”. En *poesía buenos aires*, no 4, invierno, 3.

Roitman, W. (1952). “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro”. En *poesía buenos aires*, no 7, otoño, 2.

Sarlo Sabajanes, B. 1969. “Prólogo”. En *Martín Fierro (1924–1927)*. Buenos Aires, Carlos Pérez.

\_\_\_\_\_ (1997). “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. En Altamirano, C. y Sarlo, B. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.

\_\_\_\_\_ (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Schwartz, J. (2002a). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2002b). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario, Beatriz Viterbo.

Zonana, V. (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza, Ediunc.



**III— REESCRITURAS POLÉMICAS:  
IMAGINARIOS, CÁNONES  
Y SUBJETIVIDADES**



# “LAS VELAS DURMIENDO EN PROFUNDO SUEÑO”

VERSIONES DE LA NOCHE TRISTE  
EN DOS CRÓNICAS MESTIZAS

María Inés Aldao

## Acerca de las crónicas mestizas

Dentro del heterogéneo grupo de las llamadas “crónicas de Indias” coexisten varios subtipos cuyas peculiaridades no han sido desentrañadas en su totalidad. Es el caso de las crónicas mestizas, a las que se suele considerar meros desprendimientos de otras, como las de tradición occidental o, más particularmente, las crónicas misioneras.<sup>1</sup> Sin embargo, corresponden a un tipo de discurso distinto que, si bien presenta similitudes temáticas, ideológicas y retóricas con otros textos, conforma un sujeto de enunciación complejo y disímil.

En *Historia de la literatura náhuatl* (1953) Ángel María Garibay propone que las crónicas mestizas son aquellos textos de la literatura colonial que incorporan elementos de las tradiciones indígena y occidental, independientemente del origen étnico del cronista. Este

1 En mi investigación doctoral propongo el concepto “crónicas misioneras” para aquellos textos coloniales escritos por frailes franciscanos que misionan en Nueva España desde mediados a fines del siglo XVI (época especialmente propicia para dicha escritura pues abarca desde los inicios de la evangelización hasta los primeros signos de su decadencia), producidos no con el objetivo de transmitir las peculiaridades de la Nueva España (aunque esto aparezca en los textos) sino para mostrar la labor de la Orden de los Frailes Menores y el supuesto éxito de la evangelización. En estas crónicas el enunciador subraya y defiende su lugar de pionero de la evangelización novohispana, *locus* que no se encuentra en las crónicas escritas por otros frailes. Son textos en los que coexisten complejamente la descripción y la argumentación, la tradición indígena y la occidental, el relato etnográfico y el propagandístico de la orden. En cierto sentido, son textos “desobedientes”, en tanto desatienden, en gran medida, el relato de la historia de los indígenas a convertir para dedicarse a la historia del proceso de evangelización, intercambiando, de esta manera, relato del pasado por relato del presente (Aldao, 2018).

planteo es pionero en la idea de que la adjetivación como “mestizas” no tiene que ver con la procedencia del cronista, propuesta *a posteriori* retomada por casi la totalidad de la crítica. Martin Lienhard, siguiendo a Garibay, señala que estas crónicas son un “grupo de textos que casi independientemente del origen étnico de sus autores, reelaboran materiales discursivos o reales de la historia americana a través de unos procedimientos narrativos (verbales y/o pictográficos) de tradición heterogénea (indígena y europea)” (1983: 105). Son mestizos, entonces, el tipo de material utilizado para el relato (crónicas de tradición occidental, códices, oralidad, testimonios) y las operaciones (provenientes de y adquiridos por distintas tradiciones) con que esos materiales son incorporados en cada crónica. De esta manera, corresponden a la crónica mestiza textos tan disímiles como *Relación de Texcoco* (1582) del mestizo texcocano Juan Bautista Pomar, *Historia de la Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* (1581) del dominico Diego Durán, *Historia general de las cosas de la Nueva España* del franciscano Bernardino de Sahagún (ca. 1585) y *Comentarios Reales* (1609-1616) del Inca Garcilaso de la Vega, por nombrar algunos ejemplos. Son desiguales en tonalidad y postura enunciativa aunque similares en su afán por acudir a distintos tipos de fuentes (occidentales e indígenas), en algunos tópicos siempre presentes y en la diversa utilización de recursos discursivos.

Las crónicas mestizas ponen en escena una tensionada convivencia de tradiciones y exhiben una peculiar conformación del sujeto de la enunciación, que se presenta desde un lugar que no corresponde por entero al del colonizador ni al del colonizado, manifestando, de esta forma, una compleja heterogeneidad retórica. Este sujeto de la enunciación que se descentra al traducir e interpretar lo que antes conocía como su propia cultura en términos de la cultura anteriormente ajena, en su intento por adecuarse a una sociedad que lo absorbe y rechaza, a la vez, se posiciona en una situación *nepantla*<sup>2</sup>

2 La *Historia* de Diego Durán incluye una interesante anécdota. Cuenta el enunciatador que, al reprender a un indígena por haber celebrado una fiesta en la que, sospechaba, se habían realizado rituales idolátricos, dicho indígena responde: “Padre, no te espantes pues aun estamos nepantla”. Y agrega: “Y como entendiérase lo que quería decir por aquel vocablo que quiere decir, estar en medio, e insistí me dijese qué era aquel en que estaban. Me dijo que, como no estaban aún bien arraigados

que permea en un discurso atravesado por las tradiciones indígena y occidental, tradiciones que ingresan en grados distintos en cada uno de los textos. En estas crónicas el discurso transcultural es representado en, al menos, dos tácticas: por un lado, la paradoja que supone el panegírico del pasado indígena y del presente colonial; por el otro, la justificación de la conquista del territorio que incluye, entre otras tantas omisiones, el silenciamiento en torno a la violencia producida por dicha conquista. El concepto refiere a una retórica especialmente manifiesta en el uso que realiza el enunciador del pasado indígena, de las omisiones en torno al relato de la conquista y de la evangelización y de la descripción del “presente” colonial, retórica que difiere entre unas y otras crónicas, pero que resulta fundamental para comprender su particular *locus* enunciativo.

El abordaje crítico de las crónicas mestizas comete muchas veces el error de considerarlas un grupo de textos que reiteran perspectivas ideológicas, retóricas y temáticas, como si sus cronistas tuviesen la misma mirada sobre los pueblos amerindios, la llegada de los españoles, la evangelización o los distintos episodios relativos a la conquista de América. Sin embargo, si bien algunas de estas crónicas pueden resultar en ciertos niveles similares (nunca idénticas) a las de tradición occidental, las diferencias con estas y entre sí son innumerables y requieren de una revisión atenta. Como ejemplo de esta disimilitud, en esta oportunidad me ocupo de un episodio significativo de la conquista de México, la llamada Noche Triste, en las crónicas mestizas *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo,<sup>3</sup>

en la fe, que no me espantase la manera que aún estaban neutros, que ni bien acudían a la una ley ni a la otra, por mejor decir que creían en Dios y que juntamente acudían a sus costumbres antiguas y del demonio, y esto quiso decir aquel en su abominable excusa de que aún permanecían en medio y estaban neutros” (1984, Tomo I, Capítulo VII: 234). Esta conocida anécdota resulta fundamental para pensar en el *locus* enunciativo de estas crónicas, sobre todo al concebir el “estar en *nepantla*” como un espacio de contradicción (Pastor, 1999: 434), de inestabilidad, de inadecuación. De la anécdota de la *Historia* de Durán se desprende que el *locus* característico de la crónica mestiza es de resignación a la inadecuación, al cambio no buscado ni deseado.

3 Diego Muñoz Camargo (Tlaxcala, 1529-ca. 1599) escribe en principio la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, obra que le fue encargada por nobles tlaxcaltecas y que responde a la Instrucción y Memoria distribuida por el Consejo de Indias en 1577. El mismo Muñoz entrega en mano a Felipe II su texto en 1585. Esta obra es el punto de partida de *Historia de Tlaxcala*, crónica que se edita por

escrita entre 1584 y 1592, e *Historia de la conquista* de Cristóbal del Castillo,<sup>4</sup> finalizada hacia 1599. Propongo un análisis contrastivo que atienda al posicionamiento enunciativo y a algunos de los elementos que lo conforman: la adscripción étnica y, en relación con esto, los objetivos de cada cronista, qué historia cuenta el enunciadador y desde qué lugar lo hace. De esta manera, intentaré demostrar algunas de las muchas y muy relevantes diferencias que tienen las crónicas mestizas y que iluminan el análisis de los textos del período. Este complejo posicionamiento enunciativo ante la conquista de México encuentra en las Historias de Muñoz Camargo y Del Castillo un ejemplo significativo ya que constituyen las posturas más antagónicas sobre conquista y conquistador del subgrupo de las crónicas mestizas.

## Versiones de la Noche Triste

Quando todo estaba en silencio y sosegados,  
y las velas durmiendo en profundo sueño,  
comenzaron a marchar  
con el mayor secreto del mundo.

Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*.

El sintagma “Noche Triste” aparece por primera vez en *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara: “Fue aciago el día, y la noche triste y llorosa para nuestros españoles y

primera vez en 1891, al hallarse una copia de la misma en la Biblioteca Nacional de París.

4 Se desconoce a qué pueblo perteneció Cristóbal del Castillo (ca. 1526-ca. 1604) y si fue indígena o mestizo. De sus crónicas *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos* (1597-1600) e *Historia de la conquista* (1596-1599), escritas en náhuatl, se han hallado escasos fragmentos que se conservan en el Fondo de Manuscritos Mexicanos de la Biblioteca Nacional de París. Francisco del Paso y Troncoso fue quien tradujo y publicó la obra por primera vez en 1908. Casi la totalidad de la obra se ha perdido durante el siglo XIX. De *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos* (texto en el que relata la “peregrinación” de los pueblos hasta la fundación de Tenochtitlan) se conservan algunos párrafos referidos a los orígenes de los mexicanos y su “peregrinación” hacia Tenochtitlan. De *Historia de la conquista* se conocen el “Prólogo del autor” y fragmentos sobre el avance de los españoles y llegada a la ciudad, la Noche Triste, la caída de México, el arribo de los primeros frailes franciscanos y el calendario prehispánico.

amigos” (1979: 221) y remite a la fallida huida de México por parte de los españoles que significó su derrota a manos del ejército mexicana. Tuvo lugar entre la noche del 30 de junio y la madrugada del 1 de julio de 1520, en las afueras de Tenochtitlan, hoy Ciudad de México. La Noche Triste surgió a raíz del sitio con el que los mexicas redujeron a los españoles luego de los eventos producidos en la Matanza del Templo Mayor, matanza que el narrador de *Historia de Tlaxcala* elide por completo y troca por alabanza constante a quien la produjo, Pedro de Alvarado.<sup>5</sup>

En *Historia de Tlaxcala*, Diego Muñoz Camargo, intérprete e historiador mestizo, destaca la ayuda prestada por su pueblo durante la empresa de conquista como reclamo de privilegios para sí y para la nobleza tlaxcalteca. El enunciador se presenta como voz autorizada para realizar dicha demanda a través de su claro posicionamiento del lado del español (“nosotros”, “los nuestros”, “nuestros españoles”, dirá en innumerables oportunidades) y su pertenencia a la historia del pueblo materno al que restituye su carácter de vencedor, nexos con lo indígena que a lo largo del texto releva, transforma, elide. En su crónica relata esta historia que no se ha contado sobre Tlaxcala basándose en fuentes orales y escritas, de tradición indígena y occidental.<sup>6</sup> Diferente es el caso de la *Historia de Cristóbal del Castillo*. No encontramos allí una clara adscripción étnica ni ésta puede deducirse de la lectura,<sup>7</sup> aunque se desprende del texto que Del Castillo no era mexicana. Por esto, el enunciador no exige privilegios personales ni colectivos sino que pretende reivindicar el lugar de los pueblos no mexicas en la historia de México, denunciar la

5 Un ejemplo del distinto posicionamiento enunciativo en ambas crónicas es que mientras *Historia de Tlaxcala* refiere a Pedro de Alvarado como “después del capitán Hernando Cortés no hubo hombre más querido ni amado de los naturales que don Pedro de Alvarado, especialmente entre los de Tlaxcala” (Muñoz Camargo, 1998: 192), la *Historia de la conquista* alude al conquistador como “el malvado capitán Tonatiuh” (Del Castillo, 2001: 139). De él también dice este enunciador que “el corazón de Pedro de Alvarado era malvado” (Del Castillo, 2001: 137).

6 Remite, por ejemplo, a las crónicas de Cortés, López de Gómara, Motolinía, Mendieta, Sahagún, entre otras.

7 Para algunos críticos, pertenecía a algún pueblo del área de Texcoco (Pastrana Flores, 2009: 255). Para otros, probablemente era un indígena o un mestizo con cultura indígena que habla en nombre de algún pueblo del Valle de México para demostrar el carácter tirano de los mexicas (Navarrete Linares, 2001: 13).

tiranía a la que se vieron sometidos y que, con la conquista y aunque de diversa forma, continuó.<sup>8</sup>

El relato de la Noche Triste según la Historia de Muñoz Camargo se despliega siguiendo la misma estructura que en otras crónicas tanto mestizas como de tradición occidental: huida en silencio de los españoles, grito de una mujer que los ve escapar, arremetida inmediata y feroz de los mexicas, cruenta batalla en las calzadas de la ciudad y salida de Tenochtitlan de los pocos españoles y tlaxcaltecas que logran sobrevivir. Muñoz Camargo sigue la versión española como si fuese un soldado más, pero incluye la voz del indígena e información proveniente, sin dudas, de la tradición oral y recogida por otros cronistas mestizos. Hace hincapié en que los españoles y sus “amigos tlaxcaltecas” (eufemismo utilizado a lo largo de toda la crónica), escapando temerosa y cuidadosamente por la calzada de Tacuba, hacen lo posible por no ser sentidos. La “vieja” que los descubre es descripta por el narrador como “el demonio” y su grito resulta una profecía:

¡Ea mexicanos! ¿Qué hacéis? ¿Cómo dormís tanto que se os van los dioses que tenéis encerrados? ¿Qué hacéis hombres descuidados? Mirad no se os vayan, tornad por vosotros y matadlos y acabadlos porque no se rehagan y vuelvan sobre vuestra ciudad con mano armada (Muñoz Camargo, 1998: 216).<sup>9</sup>

8 Las fuentes que utiliza Del Castillo en su crónica no son claras. La única mención explícita a una fuente escrita es al calendario prehispánico, que puede referirse a una recopilación hecha por los frailes franciscanos en los primeros años después de la Conquista, como fray Toribio de Motolinía o Andrés de Olmos (Navarrete Linares, 2001: 66). Otra fuente posible es el Libro XII de Sahagún, fundamentalmente el capítulo dedicado a la llegada de los doce franciscanos, pero no en lo referente a la Noche Triste. Del Castillo no parece haber tenido acceso a códices pictográficos pero sí de su texto se desprende información proveniente de la tradición oral y de fuentes escritas en alfabeto latino.

9 El Libro XII de Sahagún refiere a la anciana mujer que alerta a los mexicas sobre la huida de los enemigos: “Cuando esto aconteció llovía mansamente, pasaron cuatro acequias: y antes que pasasen las demás salió una mujer a tomar agua, y viólos cómo se iban: y dio voces diciendo: ah, mexicanos, ya vuestros enemigos se van: esto dijo tres o cuatro veces. Luego uno de los que velaban, comenzó a dar voces desde el cu de Vitzilobuchtli, en manera que todos le oyeron dijo. Ah valientes hombres, ya han salido vuestros enemigos, comenzad a pelear que se van” (2016: 116-117).



En esta cita los españoles son dioses y los mexicas, sus carceleros. El grito anuncia la futura guerra sobre México y el descuido de los mexicas anticipa su derrota final. Dicha derrota se debió, en gran parte, no a la ambición y consecuente despreocupación por las armas, como señala Del Castillo,<sup>10</sup> sino a la violencia de los mexicas y a las particulares condiciones de la ciudad: acequias, lagunas, ciénagas, pantanales “teñidas y vueltas en pura sangre” (Muñoz Camargo, 1998: 217) que convierten y pervierten a Tenochtitlan. Ya no será esta la ciudad magnificente que describen las crónicas de tradición occidental,<sup>11</sup> sino trampa siniestra y escena del desastre, cubierta de cuerpos, gritos y sangre. Según el enunciador, “verlo era la cosa más horrible y espantosa que se vio jamás [...] una de las más sangrientas peleas y batallas que jamás en el mundo se ha visto” (Muñoz Camargo, 1998: 216-217) y aclara que la lucha fue de “los nuestros” contra “los leones fieros, encarnizados y hambrientos” mexicas que combaten con ira, ímpetu y furia. Tanto es el horror que “no se puede con palabras ni por pluma encarecer” (Muñoz Camargo, 1998: 217). El discurso del enunciador se detiene en el pavor vivido por los españoles, quienes no atacan sino que solo se defienden del ataque sorpresivo, artero (clara respuesta a las versiones indígenas de la matanza del Templo Mayor), en el que, dice, mueren cuatrocientos cincuenta de ellos y cuatro mil “amigos de Tlaxcala”, dato importante si se tiene en cuenta la invisibilidad de este pueblo en la historia de la conquista y el lugar que el enunciador pretende restituirle. En tanto, el uso de la metáfora, recurrente durante todo el texto, parece exacerbarse en el relato de la Noche Triste (“las velas durmiendo en profundo sueño”, “parecía que el mundo se acababa” (Muñoz Camargo, 1998: 216), entre otras) particularmente al narrar el momento del feroz encontronazo. Estas metáforas dan cuenta de

10 La única referencia que hace Muñoz Camargo al oro de Motecuhzoma es que Cortés mandó fundirlo recién cuando muere el *tlatoani* y que los encargados de transportarlo eran los tlaxcaltecas (1998: 220). La versión de Cristóbal del Castillo en su *Historia de la conquista* difiere enormemente.

11 Fundamentalmente, la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés y la *Historia verdadera* de Bernal Díaz. Como señala Añón, algunas crónicas mestizas relegan Tenochtitlan a un lugar más periférico en pos de su objetivo: brindar la historia de cada pueblo y mostrarlo como comunidad preparada para la evangelización. Dice Añón: “se trata de narrar a Tenochtitlan como una más, en reunión y concate-nación con otras urbes del centro de México” (2012: 86).

la perplejidad de ambos bandos y del carácter definitorio de esa batalla, una bisagra en la historia tanto de los tlaxcaltecas y mexicas como de los españoles.<sup>12</sup>

Para el enunciador de *Historia de Tlaxcala*, la Noche Triste es una encerrona fatal que permite a los españoles dar muestras de su valor y ferocidad en las peores circunstancias, en la que luchan mano a mano contra los “cruels” mexicas junto a los tlaxcaltecas, gesto que reafirma el carácter providencialista de dicha amistad. El relato de este episodio se propone situar al enunciador del lado de los vencedores españoles pero, también, de los fieles aliados tlaxcaltecas quienes son los únicos merecedores de forjar con ellos una alianza histórica. En definitiva, desde una versión que sigue más de cerca las crónicas de tradición occidental, pero que aún, a su vez, la retórica indígena y la mirada tlaxcalteca mediante el relevamiento del papel de aquel pueblo junto a Cortés, Muñoz Camargo subraya aquello que le interesa (y, piensa, debería interesar) relatar, además del derrotero de los conquistadores: quiénes son los verdaderos enemigos de Tlaxcala y enemigos, también, de los españoles. Es decir, la herencia de la enemistad de Tenochtitlan es un argumento más para recordar la alianza que, en todo momento, intenta afianzar.

### **“Como si la tierra temblara”**

En cambio, en *Historia de la conquista* de Cristóbal del Castillo se versiona la masacre del Templo Mayor y la Noche Triste con un particular modo de contar la historia, sin la rispidez discursiva que caracteriza en su mayoría a las crónicas coloniales. El detalle incessante y las constantes reiteraciones, típicas de su lengua original, el náhuatl, convierten la crónica en un texto del período muy singular.

Este relato de la Noche Triste se despliega siguiendo la misma estructura que el de la Historia de Muñoz Camargo: huida de los españoles, grito de advertencia de una mujer, llegada de los mexicas a las acequias e inicio de la batalla (feroz para Muñoz Camargo, casi justificada para Del Castillo). Sin embargo, el enunciador narra desde

12 Muñoz Camargo hace hincapié en la multitud de mexicas que atacaron a españoles y tlaxcaltecas: “tantas gentes”, “no cabían unos ni otros”, “multitud”, “gente tan innumerable” (1999: 216-217), generalización que contrasta con los números específicos que brinda sobre los fallecidos del lado de los “nuestros”.

una perspectiva más cercana a la tradición indígena, casi como un espectador de la lucha que, desde las barcas de los mexicas que se amontonan en las acequias, observa el encuentro.

Antes de comenzar el relato de la huida de Tenochtitlan, recuerda la matanza del Templo Mayor, suavizada, hasta elidida, por Muñoz Camargo, en la que los españoles “mataron a mansalva [a los mexicas] cuando les ordenaron falsamente que hicieran su fiesta” (Del Castillo, 2001: 139), relato con el que anticipa su posicionamiento. De hecho, en el capítulo 39 el narrador recuerda que cuando “primeramente entraron los españoles aquí a México [...] atacaron como antes al ser de los mexicas cuando hacían fiesta” (Del Castillo, 2001: 149). Hace hincapié en que, antes de escapar, los españoles vaciaron el palacio de Motecuhzoma, ya que únicamente aprecian el oro y la plata: “se llenaron las bolsas, hasta la boca las llenaron de oro y plata. No se fijaron para nada en los preparativos de la guerra, pues empacaron todo el oro y la plata y llenaron sus bolsas” (Del Castillo, 2001: 141). Mientras que según la versión de Muñoz Camargo los descuidados eran los mexicas, en cambio, el enunciador de *Historia de la conquista* da cuenta de la improvisación española, la ambición agravada por la jactancia y la impunidad del hurto. El cuerpo del español se recubre de oro que, paradójicamente, será el motivo principal de su muerte, tanto que deciden alivianar dicha carga solo en el momento en que deben optar por el oro o por su vida. Dice el narrador que “fue a causa de todo el oro y la plata que habían cargado sobre sus espaldas, con el que llenaron sus bolsas, que se hicieron pesados, que se hundieron en el agua” (Del Castillo, 2001: 147), eximiendo así a los mexicas de la crueldad o, al menos, minimizando la ferocidad que sí describen otras crónicas. A causa de los españoles, Tenochtitlan se convierte en trampa siniestra y escena del desastre, cubierta de sangre, conmovida “como si la tierra temblara” (Del Castillo, 2001: 147).<sup>13</sup> No obstante, en *Historia de la conquista* quienes perpetraron el desastre fueron los españoles en lugar de, siguiendo a *Historia de Tlaxcala*, la crueldad mexicana.

13 Nótese la similitud con los siguientes versos del poema “Canto al son del tepozatl”: “Tiembra la tierra. / Da principio a su canto el mexica, / con él hace bailar a águilas y jaguares. (...) Donde resuenan los cascabeles / hace perecer a los otros el mexica chichimeca, / niebla de escudos viene a extenderse” (León-Portilla, 2011: 405, vv. 1-3, 11-13).

De alguna manera, Del Castillo restituye, al igual que Muñoz Cargado, el papel de los tlaxcaltecas en la historia y los describe no como enemigos de los mexicas sino como pueblo sujeto a los españoles y, por esto, y aunque a otro nivel, víctima de ellos. Señala, por ejemplo, que eran los encargados de llevar las tarimas y arrastrar el cañón (dado que los españoles cargaban los lingotes y ladrillos de oro que habían fundido), de guiar a los españoles y de marchar a la vanguardia. Y explica que quienes lograron escapar fueron aquellos que estaban en la retaguardia, pues pasaron por sobre los cuerpos de los tlaxcaltecas, otros aliados indígenas, algunos españoles y caballos que anegaban el canal (Del Castillo, 2001: 147).

En este relato de la Noche Triste, Del Castillo exagera el uso de la metáfora de claro tenor auditivo, particularmente al narrar el momento del encontronazo: “nadie alzaba la voz, nadie hablaba fuertemente” (Del Castillo, 2001: 143), “Sonó claramente el llamado”, “La multitud de guerreros daba gritos, se daban alaridos” (Del Castillo, 2001: 145). Este es otro elemento propio de la tradición indígena, en la que resulta tan importante la música y el sonido, y una imagen muy propia de la crónica misionera, fundamentalmente al narrar, entre la fascinación y el espanto, las festividades autóctonas. Para Del Castillo, la Noche Triste es una muestra más del accionar español: la crueldad del Templo Mayor anticipa la cobardía de la huida y los españoles son víctimas, no de los mexicas, sino de su ambición.

Este relato no se encuentra en las crónicas misioneras como *Historia de los indios de la Nueva España* (1541) de Toribio de Benavente Motolinía o *Historia eclesiástica indiana* (ca. 1597) de Gerónimo de Mendieta, textos que eliden episodios relativos a la conquista que serían incómodos de narrar para los frailes franciscanos. En cambio, la Noche Triste sí se halla en otras crónicas de tradición occidental como *Segunda carta de relación* (1522) de Hernán Cortés, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo e *Historia de la conquista de México* (1552) de López de Gómara, en las que se la representa como trampa siniestra pergeñada por los mexicas. Esto se debe a que el enunciador de estas crónicas debe justificar la conquista en tanto posibilitadora de la introducción de la fe transformando al “otro” enajenado por la crueldad en la guerra a un pacífico y sumiso converso. La omisión o tergiversación de este relato funciona como táctica de pasaje de

un mundo indígena a un mundo cristiano, pasaje representado sin disputas, sin ruptura, sin caos.

## Coda

El análisis de la Noche Triste en las Historias de Del Castillo y Muñoz Camargo evidencia varias características y disimilitudes de las crónicas mestizas. En dicho relato se ponen en escena los objetivos de los enunciadores, a saber, el de reivindicar a los pueblos no mexicas (*Historia de la conquista*) y el de resaltar el papel indispensable de los tlaxcaltecas para la conquista de México (*Historia de Tlaxcala*). Entonces, si la historia “oficial” invisibiliza el papel y los sucesos perpetrados por los indígenas durante la conquista, relatos como el de la Noche triste en estas dos crónicas son indispensables como gesto de reivindicación y reposicionamiento. De esta manera, las versiones de este relato, como las de tantos otros presentes en las crónicas, sirven a los cronistas para alertar respecto de qué es lo que se cuenta, a quiénes se panegiriza y glorifica y, fundamentalmente, por qué se aparta de la historia o se representa como epítome de brutalidad a los indígenas. Además, ponen de manifiesto la reelaboración de materiales y posiciones simultáneas (Adorno, 1995) de la crónica mestiza que hace uso de relatos orales y fuentes escritas y de una retórica discursiva proveniente tanto de la tradición occidental como de la indígena.

A pesar de que no se perciba a simple vista, las crónicas mestizas conllevan un reclamo velado, es por esto que no pueden ser leídas como meras fuentes de información y sí deben ser interpretadas como “discursos de persuasión” (Poupeney Hart, 1992: 124). Llevan inscriptas el éxito (quien escribe en la sociedad colonial pertenece necesariamente a un estatus medianamente cómodo) y el fracaso (el temor por la pérdida del pasado y de la memoria tematizado como pérdida). Sin ser del todo textos “combativos” (el cronista mestizo es, de por sí, un sujeto que debe acatar las normas de un universo impuesto y esa sensación de pérdida u orfandad recorre los textos), las crónicas mestizas son un tipo de escritura reivindicativa, aunque no se explicita *a priori* esa adhesión a la tradición indígena. En este sentido, podemos considerarlas textos que, en sus dificultades

sincréticas, en su inexistencia de armonía, en sus mismas oscilaciones, manifiestan la diferenciación y el distanciamiento.

El relato reversionado de la Noche Triste delinea dos historias tergiversadas y altamente manipuladas en pos de los objetivos de cada cronista según pretenda reposicionar a Tlaxcala en un presente colonial en el que pueda gozar de los beneficios que merece o evidenciar que dicho episodio fue narrado por la tradición occidental de manera tendenciosamente elusiva y falseada. Las operaciones de reescritura en relatos como este son ejemplo de la importancia de (re)leer las crónicas mestizas con una mirada atenta a sus peculiaridades, a los procedimientos de re-versión y a las lecturas que sobre ellas se han hecho.

## Bibliografía

Adorno, R. (1995). “Textos imborrables: posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 21, no 41, 33-49. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Aldao, M. L. (2018). *Cruces culturales, resistencias y apropiaciones: las crónicas mestizas y misioneras del México colonial (siglo XVI)*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires.

Añón, V. (2012). “Tramas de la violencia”. En *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México*. Buenos Aires, Corregidor.

Del Castillo, C. (2001). *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e Historia de la conquista*. México, Conaculta.

Cortés, H. (2010). *Segunda Carta*. En Añón, V. (ed.) *Segunda carta de relación y otros textos*. Buenos Aires, Corregidor.

Díaz del Castillo, B. (2011). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Real Academia Española.

Durán, D. (1984). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. México, Porrúa.

Garcilaso de la Vega, Inca (1976). *Comentarios reales de los Incas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Garibay, Á. M. (1953). *Historia de la literatura náhuatl*. Tomo I. México, Porrúa.

León-Portilla, M. (ed.) (2011). *Cantares mexicanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Lienhard, M. (1983). “La crónica mestiza en México y en Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 9, no 17, 105-115. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

López de Gómara, F. (1979). *Historia de la conquista de México*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Mendieta, G. (2002). *Historia eclesiástica indiana*. México, Conaculta.

Motolinía, T. de B. (2014). *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid, Real Academia Española – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

Muñoz Camargo, D. (1998). *Historia de Tlaxcala*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Navarrete Linares, F. (2001). “Estudio preliminar”. En Del Castillo, C., *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e Historia de la conquista*. México, Conaculta.

Pastor, B. (1999). *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pastrana Flores, M. (2009). *Historias de la conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pomar, J. B. (1891). *Relación de Tezcoco*. En García Icazbalceta, J. (ed.), *Nueva colección de documentos para la historia de México*. Tomo III. Pomar, Zurita, Relaciones antiguas (siglo XVI). México, Imprenta de Francisco Díaz de León.

Poupeney Hart, C. (1992). “La crónica de Indias: intentos de tipología”. En *Revista de Estudios Hispánicos*, no 19, 117-126. San Juan, Universidad de Puerto Rico.

Sahagún, B. de. (2016). “Libro XII de la Historia General de las Cosas de la Nueva España”. En Añón, V. (ed.), *Historia de la conquista de México*. Buenos Aires, Corregidor.





# BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, LECTOR DE LA HISTORIA OFICIAL DE FERNÁNDEZ DE OVIEDO

Vanina M. Teglia

Y como no hobiese quien hablase por los indios  
ni su derecho y justicia propusiese, defendiese y alegase,  
quedaron juzgados y olvidados por delinquentes.

Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*

Cinco son los capítulos de la *Historia de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas –escrita aproximadamente entre los años 1527 a 1551– destinados a infamar a Gonzalo Fernández de Oviedo, Cronista Oficial de Indias para la Corona española en la primera mitad del siglo XVI. El fraile, conocido para la posteridad como el Defensor de los indios,<sup>1</sup> desacredita al cronista especialmente en sus representaciones de los indios nativos aparecidas en su *La historia general de las Indias* (1535). Según opinión de Las Casas, en ella, Oviedo habría escrito únicamente falsedades. Del mismo modo, el fraile desacredita, en numerosas oportunidades, lo que el historiador narró ya sea por falso o por cuestiones que hacían a la falta de erudición de Oviedo, como su desconocimiento del latín, idioma que el precepto historiográfico del Renacimiento aconsejaba en la persona del historiador para que accediera a una variedad sustancial de documentos. Pero, también, Las Casas deshonra su caracterización como persona cabal y razonable: “¡Bien sé que debemos perdonar a semejante idiota, más bien preocupado por dibujar los árboles genealógicos de cierta gente!” (1975: 378) sentencia en su *Apología* [de los indios] *contra Juan Ginés de Sepúlveda* [1550]. Este tratado y su correspondiente respuesta por parte de Sepúlveda habían sido preparados para la realización de la afamada Controversia de Valladolid en las interrumpidas jornadas de 1550 y 1551. En ellas, se debatió principalmente acerca de la naturaleza humana de los amerindios. Se

1 Las Casas mismo es el que afirma, en el capítulo 90 de su *Historia de las Indias*, que el regente del rey Carlos V, el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, le otorga el título de “protector universal de todos los indios de Indias” en 1617.

debatía sobre este postulado, en realidad, para hallar justificación al avance soberano del Imperio cristiano sobre las tierras y los pobladores del Nuevo Mundo. Indudablemente, Las Casas desprestigió a Oviedo como tirano robador y destructor de los indios y calificó su Historia de “falsísima” (380). En este enfrentamiento o lectura del fraile sobre los escritos indios de Sepúlveda, pero –como historiador– de la *Historia general* de Oviedo, contendían dos modelos de colonización territorial y mental, de utopías renacentistas para el futuro mundial y dos formas de expansión imperial. Para el Cronista oficial, la colonización debía avanzar por medio de conquistas de “hombres de casta”, es decir, aquellos que, por lo menos hidalgos, buscarían riqueza y ascenso nobiliario. Para Las Casas, en cambio, el Imperio cristiano debía avanzar sobre las Indias por medio de la evangelización y solo para expansión de la “verdadera” fe.

Lo que no quería admitir el fraile es que esos árboles que dibujaba Oviedo tenían una importancia fundamental para la vida cortesana del Cronista Oficial y hasta para sus propuestas para el futuro de las Indias. En el trazado de esos “dibujos”, se encontraba asentado el basamento ideológico de las teorías e ideas de Oviedo sobre la virtud y las buenas obras, ya que proponía el traslado de jerarquías cortesanas hereditarias al Nuevo Mundo: esto es, que se trajeran hidalgos limpios de sangre y de comprobadas virtudes. Asimismo, Las Casas también está aludiendo a las ilustraciones de Oviedo que observó en la *Historia general* de 1535, primer intento por visualizar la naturaleza indiana para España (y Europa) de alguien que haya estado efectivamente en las Indias. Todo esto le parecía al fraile una pérdida de tiempo, cuando estaban en juego las vidas de los indios. Él mismo incluye escasísimas descripciones sobre la naturaleza y el espacio en su Historia de las Indias y su *Apologética historia sumaria* (1909 [c. 1527-1551]), la que tenía por función ser su Historia natural.

Por estas cuestiones, analizo en este trabajo la distorsión del discurso oviedano por parte de Las Casas con función de desprestigio de la retórica oficial y de defensa de los nativos indios. Si bien la mayoría de sus descripciones del nativo americano aparecen en la *Apologética* y en su *Apología contra Juan Ginés de Sepúlveda* preparada para el Debate de Valladolid, su *Historia de las Indias* aporta gran cantidad de representaciones en su materia narrativa.

En la escolástica, se exigía el postulado retórico de Quintiliano sobre la *evidentia*: esto es, constituir la verdad mediante la exposición de los hechos. Por esto, por ejemplo, Juan Ginés de Sepúlveda recurre, en el Debate de Valladolid, a la *Historia* de Gonzalo Fernández de Oviedo como comprobación de sus afirmaciones. Me propongo demostrar cómo Las Casas, conociendo el valor de prueba<sup>2</sup> que sus escritos históricos tendrían en el futuro, redacta su *Historia* “verdadera” descalificando una tesis adversa, desmitificándola y contradiciéndola. Sostengo que las concepciones y valoraciones acerca del amerindio en Las Casas resultan de su determinación polémica. Se suele mencionar que sus textos se orientan marcadamente a la defensa de los indios y a la refutación de otros proyectos políticos de colonización española, pero no se ha desarrollado un análisis concreto de sus estrategias, de las imágenes que resultan de ellas y de la dinámica de las representaciones a lo largo de toda su escritura. Planteo que las controversias personales y las implícitas en textos que se dieron con Gonzalo Fernández de Oviedo y en parte con Juan Ginés de Sepúlveda son especialmente *constitutivas* de su relato y discurso.

Ahora bien, Las Casas no es el primero que eleva un *contradiscurso* de la conquista, pero es el que más se hace escuchar y el que más se extiende en este sentido. La usual caracterización de la voz lascasiana como “virulenta”, “apasionada” y “vehemente” se explica en su inscripción en el género polémico. Así, consideramos la inferioridad o superioridad del habitante de las Indias desde algunos cuestionamientos de Las Casas que invierten varios postulados de Fernández de Oviedo. Las figuras más evidentes son las de la agresión: tales como el sarcasmo, el cuestionamiento del rigor formal del cronista, las injurias y la negación de autoridad. En la *Apología* lascasiana, por ejemplo, hay una metástasis injuriosa<sup>3</sup> que intenta

2 El tipo de pruebas que constituyen las “verdades” del género historiográfico, según la retórica de Aristóteles, son las pruebas artísticas que residen en la persuasión por el discurso.

3 Con la injuria, tal como la define Marc Angenot (1982: 55), el personaje polemista busca que el lector o el oyente interprete ciertos sentimientos y conmociones de la “escena” polémica: “La exasperación ideológica lleva al polemista a rechazar la argumentación equilibrada, por ‘tibia’ y por ser expresión de ‘pusilanimidad’. El discurso busca imitar la intensidad afectiva liberándose de la

desmitificar al Cronista Oficial como enunciador: lo trata de idiota. Ahora bien, lo interesante es que, con esto, las acusaciones de incapacidad y retraso de los indios son agresivamente devueltas a la persona del cronista que las declaró.<sup>4</sup>

Tomemos por ejemplo un enunciado de la *Historia* de Fernández de Oviedo que resume varias imágenes acusatorias de los indios: “su principal intento [de los indios] era comer, e beber, e folgar, e lujuriar, e idolatrar, e ejercer otras muchas suciedades bestiales” (Oviedo, 1535: fol.38v). En primer lugar, el fraile objeta acusaciones como ésta de irresponsables y ociosos que pesan sobre los indios, concepción que además pervivirá, en parte, durante la Colonia. Responderá a esto, en cambio, que los nativos han sido y son explotados y, por lo tanto, son víctimas de la esclavitud y del trabajo forzoso. En segundo lugar y conectado con aquello, aparece, en la *Historia de las Indias*, la cuestión central sobre la condición humana o bestial de los amerindios. La estima de inferioridad por parte de conquistadores y encomenderos españoles, en verdad, había sido instalada por el mismo Las Casas en el famoso Debate de Valladolid, donde se pretendía dirimir la justicia de los actos de conquista y colonización, pero que se convirtió finalmente en un juicio sobre la naturaleza de los indios.<sup>5</sup>

En tercer lugar, para demostrar que los indios son profundamente devotos, Las Casas elaboró una concepción más amplia y universal de lo religioso para así revertir las acusaciones de idólatras, “falsos conversos” y “fieles” de lo demoníaco que pesaban sobre los nativos. Mientras que la idolatría era tenida por otros cronistas como

prohibiciones superyoicas, transgrediendo las reglas de cortesía y los tabúes sexuales y escatológicos”.

4 Puede haber aquí también un uso del pensamiento de Francisco Vitoria. Éste planteaba que eran cuatro las posibles razones por las que negar a los indios la posesión de su verdadero *dominium* sobre sus asuntos antes de la llegada de los cristianos y verse privados legítimamente de sus derechos naturales. Éstas eran: “porque son pecadores, porque son infieles o porque son amentes o idiotas”. Éstas últimas dos razones están basadas en la hipótesis de Aristóteles de la inferioridad natural de unos hombres sobre otros. Véase Anthony Pagden (1988: 101). El significado de “idiota”, de esta manera, es “carente de razón”. Las Casas pudo haber pensado en remitir a Oviedo, uno de sus “enemigos”, esa imagen de los indios para así poner en duda sus planteos.

5 Véase Anthony Pagden (1988: 53) y Rolena Adorno (1992).

impugnación irrefutable contra los amerindios, en Las Casas se convierte en prueba de profunda devoción religiosa que, además, es útil a la evangelización. La idealización del nativo, en Las Casas, se pone en marcha en un discurso que proyecta atributos de sencillez, austeridad y mansedumbre. Finalmente, al atribuir las características de barbarie a los propios conquistadores, Las Casas plantea la paradoja de ser éstos más bestiales, salvajes y seguidores del demonio que los nativos de las Indias. La idolatría y las acusaciones de bestialidad del indio serán contempladas aquí solo desde un enfoque de deficiencia o carencia de razón, a las que responderá Las Casas con una estrategia de inversión y retorsión de los argumentos sostenidos por los detractores.

Luego, como veremos a continuación, en primer lugar, niega la acusación de ociosidad que pesa sobre los indígenas; en segundo lugar, los considera plenamente humanos; tercero: “superiores” respecto de muchos españoles; por último: juzga que los indios son profundamente religiosos, y esta es la mayor alabanza que puede provenir del fraile. Para esto, Las Casas ataca a Oviedo en los capítulos 142 a 146 del Libro tercero de su *Historia de las Indias* (Casas, 1981, III: 320-332). El tema que lo enfrenta, en esta ocasión y fundamentalmente, es la consideración de Oviedo sobre los indios como ociosos, viciosos, melancólicos, cobardes, viles y de poca memoria. Con esta percepción, representa al amerindio como nativo “indolente”.<sup>6</sup> Es decir, aquel que es vicioso y de carácter débil; también “mal inclinado”, que es un término que alude al que practica “abominaciones” y que posee un extravío en su naturaleza, en su esencia: que se ha separado de una norma o del modelo europeo-cristiano de la humanidad en este caso. Amplía los datos y contraargumenta: declara que los nativos huyen de las minas donde recogen oro, porque allí son forzados, mueren de hambre y de “infernales trabajos”. Con esta mirada, denuncia cómo la visión de Oviedo ha suprimido la evidencia de las penosas condiciones de trabajo a las que eran sometidos los indios. La *Apología* de Las Casas insiste sobre este tema: “¿Se acuerda Oviedo de cuán duros e inicuos trabajos, hasta la exhalación del alma, aquéllos impusieron a los indios, sin perdonar a los tiernos niños, a las mujeres y a los ancianos agotados por la

6 Tomo el concepto que utiliza Edward Said en *Cultura e imperialismo* (2004).

edad, de manera que extrajesen el oro de las entrañas de la tierra?” (Casas, 1975: 379). Muestra que, detrás de la afirmación del Cronista Oficial, hay un interés por racionalizar el trabajo esclavo.

De esta manera, si Oviedo da cuenta de la “inconstancia” de los indios para el trabajo, el fraile hace evidente la falsedad de este postulado introduciendo el contexto desapercibido o borrado y renominando el trabajo dado a los naturales como esclavitud. Del mismo modo, el fraile rechaza y desmiente el discurso de conquistadores, encomenderos e historiadores a los que llama mentirosos por medio de la figura de la retorsión, que consiste en “instalarse en el terreno del adversario” (Reale y Vitale, 1995: 69) y utilizar contra ellos sus mismos argumentos. En otros lugares, responderá con estos mismos recursos a las denuncias que pesaban sobre los indios de resistencia e inconstancia en el aprendizaje de la fe católica, sodomía, antropofagia, ingratitud y poligamia.

Otra operación de Las Casas sobre las palabras de Oviedo es la interpretación o, directamente, la traducción que, en algunos casos, tergiversa lo expresado. Los capítulos del Libro III de la *Historia de las Indias*, en los que mayormente se incorporan las palabras textuales de Oviedo, son el 143 y el 144, que están dedicados a la reescritura de algunos episodios de la *Historia General y Natural de las Indias*. En éstos, Las Casas asegura que el cronista “igual a los nativos con animales brutos”, “no los tiene por hombres”, los estima como si fueran “hormigas o chinches”. El fraile llega al punto de suponer lo que Oviedo desearía escuchar de sus informantes:

Todo lo que escribió [Oviedo], fuera de aquello del Darién, fue por relación de marineros o de asoladores destas tierras, los cuales no le decían sino aquello que a él agradaba saber, conviene saber: “[nosotros] Conquistamos, sojuzgamos aquellos perros que se defendían de tal provincia, hicimos esclavos, repartióse la tierra y los echamos a las minas” (Casas, 1981, III: 323).

Por un lado, no podemos dudar de la concepción segregacionista a la que apela Fernández de Oviedo, de inferioridad y hasta anormalidad de los indios, justificada por la representación de su naturaleza bestial e incluso feroz. Sin embargo, este cronista jamás se refiere a los nativos sino como personas o “gentes”. Juan Ginés de Sepúlveda

en su *Democrates Alter* llega a considerar que los indios “apenas merecían el nombre de seres humanos” (2006: 333). Es decir, existe la tendencia, muy común en las actitudes racialistas –de jerarquización en escalas de superioridad e inferioridad–, a cosificar y animalizar al “otro” considerado bárbaro. Mientras que el *racismo* se reduce a designar los comportamientos y conductas de discriminación, el *racialismo* está destinado al plano de las doctrinas, las actitudes o los sistemas de ideas segregacionistas. La cosificación y animalización es solo una tendencia, aunque puede llegar a ser extrema. En la conciencia de los hombres del siglo XVI, no existía el concepto de raza, pero operaba marcadamente la distinción entre las bestias y los humanos, distinción propia del pensamiento cristiano. Éste atribuye homogéneamente poder de razón a todos los humanos y los diferencia radicalmente de los animales. La barbarie “por naturaleza”, según la define Aristóteles, pero interpretada al modo cristiano y escolástico, solo puede atribuirse a muy pocos hombres: solo a los “amentes”, que Las Casas llama “mentecatos”. De lo contrario, se tildaría a la obra divina de “error”.

Por todo esto, los amerindios son, para Las Casas y los lascasistas contemporáneos del siglo XVI, capaces de razón a pesar de su condición de gentiles. El aristotelismo renacentista al que adhiere Sepúlveda, en cambio, oponía los libres a los “inferiores”, cuya condición natural es la de ser esclavos por naturaleza (*serui a natura*) dentro de la categoría de los humanos. Estos últimos son concebidos como seres intermedios, tal como el *homo sylvestris*, puesto que, para ellos, la separación entre los hombres y las bestias no es tan marcada. La hipótesis de Aristóteles subrayaba que hay quienes, por naturaleza, son esclavos, para quienes es mejor servir que mandar. Son aquellos que no tienen la suficiente razón para gobernarse a sí mismos. Además, mientras que “bárbaro” se destinaba desde la Antigüedad a los extranjeros, la denominación de salvaje se utilizaba para designar al *homo sylvestris* o *sylvaticus*, porque “vivía” en los montes apartados de Europa. Las Casas, por su parte, siempre se refiere a “bárbaros” y nunca utiliza el término “salvaje” a pesar de aparecer muchas veces entre los escritos de sus contemporáneos, Oviedo y Sepúlveda, entre estos.

De esta manera, el fraile se ocupa de definir cuatro tipos de bárbaro. El primero se refiere a todos aquellos que, momentáneamente,

pierden la razón, hombres “estúpidos, necios, o que sufren tales defectos o monstruosidades naturales” (Casas, 1975: 131). Entre éstos, están los escitas y algunos de los españoles en Indias que, con sus maltratos a los indios, pierden la razón. Basándose en definiciones de Santo Tomás, Las Casas afirma que estos verdaderamente carecen de humanidad, pero que, por obra de Dios y de la naturaleza, son “escasísimos”. El segundo tipo admite cierto relativismo cultural, pues se considera bárbaro al Otro que habla una lengua desconocida; clasificación que también puede ser utilizada a su vez por este Otro para referirse al Sujeto si desconoce su lengua. También se emplea para designar a los que carecen de idioma literario, de letras y de erudición.<sup>7</sup> En España, por ejemplo, aclara Las Casas, los que son ignorantes del idioma latín pueden ser llamados bárbaros, porque es la lengua literaria de Europa. De este modo, Fernández de Oviedo –a juicio de Las Casas– es bárbaro por desconocerlo. El tercero y más significativo para nuestro análisis, es el *bárbaro simpliciter*: bárbaros “*propriamente dichos*”. *El cuarto refiere a todos los que “desconocen” a Cristo y no están “imbuidos de los misterios de la filosofía cristiana” (Casas, 1975: 140). Los indios pertenecen todos a esta última categoría y a la segunda, pero su disposición a recibir la fe y su mansedumbre los vuelve fácilmente susceptibles de escapar a la barbarie. Para las primeras tres definiciones, Las Casas se sirve de las teorías de Aristóteles y Santo Tomás; la última es una definición trazada por él mismo a partir de varios comentarios –pero no definiciones ni clasificaciones– de Santo Tomás, San Agustín, Lactancio y San Lucas, entre otros filósofos cristianos. Sin embargo, la base de esta clasificación es tomista: todos los hombres son humanos, salvo por error excepcional de la naturaleza o por corrupción.*

El *bárbaro simpliciter*, sobre el que quiero extenderme, corresponde, según definición de Las Casas, a:

Aquellos hombres que, [...] ajenos a la razón, no se gobiernan ni con leyes ni con derecho, ni cultivan la amistad ni tienen constituida la

7 Esta categoría está basada en el pensamiento de Santo Tomás de Aquino: “Este bárbaro podría describirse entonces como cualquier hombre que viva en una comunidad sin las ventajas de la formación humanística y, por tanto, sin poder acceder al conocimiento y también a la justicia natural (*ius*)” (Pagden, 1988: 183).



república o la ciudad de una manera política; [...] viven disipados y desperdigados, habitando bosques y montes, contentándose solo con sus mujeres, como hacen los animales no solo mansos, sino también fieros. [...] al no cuidarse de llevar una vida sociable, su vida es muy semejante a la de los animales. [...] Hombres de costumbres corrompidas, esto proviene de que los hombres, desde su tierna edad, se educan entre los bienes corporales y sensibles (Casas, 1975: 127-139).

Roger Bartra (1992) sostiene que Las Casas en realidad confunde el bárbaro *simpliciter* con lo que se entendía por el salvaje. Esta común confusión –aclara Bartra– es consecuencia de un proceso en el que los habitantes del Nuevo Mundo y su realidad habrían disuelto el mito del Buen Salvaje: “mientras Europa colonizaba a los salvajes americanos, éstos a su vez colonizaron al mito europeo del salvaje, y contribuyeron a su transformación” (Bartra, 1992: 151). Mientras que “bárbaro” se destinaba desde la Antigüedad a los extranjeros, el salvaje se utilizaba para denominar al *homo sylvestris* o *sylvaticus* que “vivía” en los montes apartados de Europa. Lo que Bartra plantea es que, a partir del conocimiento de las Indias, el salvaje será también el extranjero del Nuevo Mundo. Las Casas siempre se refiere a “bárbaros” y nunca utiliza el término “salvaje” a pesar de aparecer muchas veces entre los escritos de sus contemporáneos, Oviedo y Sepúlveda entre estos.

Rolena Adorno (1992) ha analizado cómo, en la Conquista y en los debates previos y durante las Juntas de Valladolid, nadie niega a los indios su condición de verdaderos hombres, a pesar de que se busca someterlos y de que se recurre a consideraciones de inferioridad. Retomando esta propuesta, concibo que Las Casas ha asociado el maltrato a los indios “como si fuesen animales” con concepciones cristianas rígidas sobre las bestias para acusar a conquistadores y encomenderos y provocar que la corte y el Consejo de Indias tomen conciencia y parte en los hechos. El mismo Debate de Valladolid fue asumiendo un camino diferente en parte por imposición de Las Casas: donde se pretendía dirimir la justicia de los actos de conquista y colonización, finalmente el eje del debate recayó sobre la naturaleza de los indios. Como muchos de los integrantes del Consejo de Indias estaban formados en la escolástica o en el humanismo

renacentista, el dominico sabía que, si aludía a argumentos cristianos, podría triunfar su tesis de manera contundente. Por eso insiste en la humanidad de los indios, manifestada en índices tales como lengua, gobierno y urbanidad. Las Casas afirma la imposibilidad de considerar irracionales a los indios. Al demostrar que no son como las bestias, no cabe otra opción que clasificarlos como humanos tanto como a los españoles.

Las referencias a las fiestas y a las formas de intercambio y comercio indígenas son ejemplos concretos en cuya descripción los cronistas se disputan una visión del amerindio y, por lo tanto, de la conquista y colonización y del sujeto de la Historia. Al contrario de la fiesta de los chorotegas que describe Oviedo, cuya organización surgía espontáneamente de la gente del pueblo, las que describe Las Casas en Nicaragua se dan “todas las veces que el señor quiere” (Casas, 1909: 636). El fraile está dando pruebas, con esta representación, de que es errónea la idea de que los indios carecen de gobierno entendido en términos de jerarquía, que es uno de los argumentos más utilizados por los “enemigos” de los indios. También, invierte las concepciones acerca de la ferocidad del nativo. En el *Democrates Alter*, Sepúlveda especificaba que la ley natural ordena resistir la fuerza con la fuerza dentro de los límites de la justa defensa. La guerra para defensa de la propia integridad era un argumento irrefutable que admitían tanto Santo Tomás como Erasmo de Rotterdam como fray Francisco Vitoria para el ámbito español del siglo XVI y que no puede omitir Las Casas. Como para éste los indios son inocentes, mansos y dóciles, la guerra defensiva es un principio que retoma para favorecer y victimizar a los indios.<sup>8</sup> Por ejemplo, el crimen del español Cristóbal de Sotomayor, precedido y organizado por los indios en un areito en la isla de San Juan, para Las Casas es guerra defensiva: “viendo las gentes de la isla que llevaban el camino para ser consumptos como los de esta isla [Española], acordaron de se defender y concertaron que cada señor con su gente para cierto tiempo tuviese cargo de matar los españoles” (Casas, 1981, MC II: 388).

8 Esta técnica de refutación es la *retorsión*: “Se retomarán los datos y los principios del adversario para alcanzar en el terreno del otro, conclusiones nuevas, desfavorables para el refutado y favorables al refutador”. Véase Marc Angenot (1982: 219-220).

Sobre los trueques con nativos, Oviedo considera que estos lo practican de forma desatinada, poco astuta, de lo que se desprendería una representación acerca de cómo los indios conciben la vida de manera efímera, sin ninguna constancia. El cronista los desmerece frente a los astutos mercaderes de Europa que engañan a los simples. Este pensamiento se sustenta en las ideas que vinculaban las prácticas ambiciosas con la constitución de la vida civil y, a la falta de ella, con un desvío “antinatural”. Oviedo adhiere a la idea del desarrollo humanista y cristianizador de la humanidad. El sistema de valores morales que confluyen en la Historia de Oviedo considera positivamente la astucia y la ambición, porque las vincula con las sociedades complejas. Al contrario de Oviedo, el fraile dominico sustenta y adhiere a la idea platónica de corrupción de los tiempos. El Cristianismo, en su interpretación de Hesíodo, pero, sobre todo, de las edades descritas por Ovidio, caracteriza la evolución de las edades humanas en un ciclo de involución de los caracteres prístinos y edénicos de los hombres. Las preocupaciones religiosas de fines de la Edad Media y el Renacimiento acerca de decadencia de los valores del cristianismo primitivo –tales como la austeridad y una doctrina accesible a todos– convergerán en los deseos de la Reforma y, también, de la Contrarreforma, con sus anhelos de retorno a un modelo de vida sencilla y piadosa. De esta manera, el encuentro entre Europa y América, desentrañado aún en estos años, produce, para la visión europea, distintas interpretaciones en torno al contacto entre culturas en diferentes estadios de evolución o edades. Para Las Casas, por caso, el encuentro es nocivo para aquellos que, desde su visión, han quedado viviendo en una edad de oro, en parte, infantil y, en parte, de felicidad y armonía.

Así, Las Casas, para defender a los indios, adhiere a los principios que acompañan a las edades del hombre y que ven como positivo lo que otros llamaban “atraso”. Sin embargo, ambos, de alguna manera, conciben a los indios como niños. Mientras que el Cronista Oficial respalda una imagen del nativo como niño desatinado, el fraile opone, a este punto de vista, una visión de pureza, bondad y generosidad de estos “niños”. El rescate –piensa Las Casas– cumple una función valiosa dentro de la economía austera del cristianismo primitivo: las piedras preciosas son intercambiadas por piedras “hermosas” como vidrios y espejos, y, en vez del brillo “superficial”

y corruptor del oro, los indios obtienen latón,<sup>9</sup> que emite el sonido del cascabel novedoso y agradable para los indios. De esta manera, el fraile entiende y traduce como injuria lo que es una descripción denigratoria en Oviedo y en otros actores de la Conquista. Advierte sobre el intento avasallante del lenguaje detrás de los discursos historiográficos contemporáneos. No solo la acción de los conquistadores irrumpe con violencia sobre amerindios y sobre la naturaleza indiana en la representación de Las Casas, el lenguaje y sus apelativos del mismo modo, con el insulto, instalan la diferencia de un modo violento y estratificador.

Para finalizar, quiero referirme a otras estrategias de Las Casas para descomponer el discurso de su rival. “Viendo el Almirante que aquesta gente era tan doméstica y mansa, parecióle que seguramente podía dejar allí algunos cristianos” (Casas, 1981, III: 335). Esta que evocamos, en realidad, es una cita de Fernández de Oviedo que elige Las Casas para su capítulo 146 de la *Historia de las Indias*. Se refiere al Puerto de la Navidad, primera población de españoles, que Cristóbal Colón fundó en las Antillas y que, a su regreso, encontró asolada por los nativos que asesinaron a los españoles dejados allí. Por un lado, Oviedo señala el error o la ingenuidad de Colón, quien se habría dejado engañar por las apariencias mansa y doméstica de los nativos de las Indias. Así, este cronista se encarga de “desenmascarar” la amenaza que el “otro” nativo aparenta. Por su parte, Bartolomé de las Casas, luego de haber citado estas palabras de Oviedo, “corrige” el episodio: “que si los treinta y nueve españoles [que quedaron] no hicieran agravios a los indios, ni se desaparecieran unos de otros, metiéndose por la tierra dentro, que nunca los mataran” (Casas, 1981, III: 335-336). Con esto, amplía el contexto y, de esta forma, subraya que la culpa primera, originaria, fue de los españoles. Así, restituye la visión preferida del fraile: la de los nativos como seres amables y racionales, que atacan solo para defenderse y que, por esto, no son merecedores de ser combatidos con ninguna Guerra justa, tema candente en todos estos años de plena conquista.

9 El latón cumple una función significativa en el episodio de captura del rey Caonabó de la Española, pues éste es atrapado con unos grillos y esposas de latón que le dio como regalo Alonso de Hojeda y que lo fascinaron: “En tal contexto, el latón era para Caonabó, como son todos los metales en las culturas amerindias, emanación de los dioses y poseía cualidades curativas” (Arrom, 1982: 36).

Nos queda preguntarnos cuál es la repercusión e, incluso, actualidad de esta contienda discursiva para los lectores de hoy en día. Oviedo, por su parte, al registrar las “diversidades” de ese reino español que eran las Indias para conquistarlo y someterlo, permitió que se deslizaran algunas voces, costumbres y razonamientos de los indios que aún hoy siguen siendo útiles al análisis historiográfico, discursivo, etnográfico y antropológico. De algunas expediciones españolas, por ejemplo, solo queda el registro de la Historia de Oviedo. Desde otro lado, a pesar de la reiteración de tópicos y tramas de textos antiguos, podemos valorar en Las Casas el haber reconocido, en el amerindio, a un Otro muy diferente del europeo occidental del siglo XVI. A pesar de esto, tampoco se detuvo en auscultar la alteridad de los nativos del Nuevo Mundo. El “desconocimiento” respecto de los indios del que se acusa al fraile cronista desde la voz de Todorov (1982) probablemente se deba a la imposición de la época de escribir repitiendo los modelos retóricos antiguos y los contemporáneos, o a una concesión también retórica hacia el jurado en el Debate de Valladolid o, en general, hacia el Consejo de Indias. Pero, más posiblemente, se deba a la configuración en sus textos de una voz que procuró la conservación del nativo en un ambiente aislado y cerrado a la mirada extranjera. Quizás la etnografía, ya desde sus primeras e incipientes formas –y la antropología posteriormente –, sean disciplinas resultantes de la mirada imperial. Lo mismo que la geografía y la cartografía para el avance sobre el espacio. Las Casas atribuyó todas las virtudes cristianas a los indios y representó a España y a Europa en términos de corrupción de los valores religiosos. Aun restándole importancia al registro etnográfico de la diversidad, Las Casas procuró vehementemente preservar a los mismos indios y a su integridad y este fue su verdadero aporte, de una trascendencia diferente, pero muy evidente y necesaria por cierto.

## Bibliografía

Adorno, R. (1992). “Los debates sobre la naturaleza del indio en el siglo XVI: textos y contextos”. En *Revista de Estudios Hispánicos. Letras Coloniales*, no 9, 47-66. Universidad de Puerto Rico-Facultad de Humanidades.

Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire*. París, Payot.

Arrom, J. (1982). "Bartolomé de las Casas. Iniciador de la narrativa de protesta". En *Revista de crítica literaria*, no 16, 27-39.

Bartra, R. (1992). *El salvaje en el espejo*. México, UNAM.

Casas, B. de las (1909). *Apologética Historia sumaria*. ed. de Serrano y Sanz, Madrid, Bailly/ Bailliére e hijos.

\_\_\_\_\_. (1981). *Historia de las Indias*. ed. de A. Millares Carlo y estudio preliminar de Lewis Hanke, México, F.C.E.

\_\_\_\_\_. (1975). *Apología contra Juan Ginés de Sepúlveda*. Edición de Ángel Losada, Madrid, Editora Nacional.

Oviedo, G. Fernández de (1535). *La historia general delas Indias. Libros 1-20*. Sevilla, imprenta de Juan Cromberger.

Pagden, A. (1988). *La caída del hombre natural*. Madrid, Alianza l.

Reale, A. y Vitale, A. (eds) (1995). *La argumentación*. Buenos Aires, Ars.

Said, E. (2004). *Cultura e imperialismo*. Madrid, Anagrama.

Sepúlveda, J. G. de (2006 [1892]). *Democrates alter, sive de justis belli causis apud Indos = Demócrates segundo o De las justas causas de la guerra contra los indios*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Todorov, T. (2003 [1982]). *La conquista de América: la cuestión del otro*. Buenos Aires, Siglo XXI.

# HÉCTOR LIBERTELLA Y LA REESCRITURA COMO OPERACIÓN CRÍTICA DE LA LITERATURA EN LATINOAMÉRICA

Silvana R. López

La reescritura, en su vínculo inescindible con la lectura y la escritura, tiene instancias en las que el reescritor encuentra en lo que lee operaciones similares a las que reescribe, produciéndose, en esa inflexión, la transformación tanto de lo leído como de lo escrito. Héctor Libertella, en un giro inusual para un escritor argentino, plasma esa intersección en *Nueva escritura en Latinoamérica*,<sup>1</sup> publicado en 1977 por la editorial Monte Ávila, texto en el que se lee tanto un estado de la cuestión de la literatura latinoamericana como una afirmación de la poética libertelliana.

La “nueva escritura” es una urdimbre textual que reescribe –cocina, tritura, deglute y regurgita– con ojo crítico la tradición, produciendo residuos, restos, huellas, textos. La operación crítica de Libertella, en la que domina una exhibición desaforada de lectura, articula un conjunto de maniobras relacionadas con una posición de escritor que, por un lado, se desmarca del espacio literario argentino inscribiéndose en otras genealogías; y por otro, lee críticamente la literatura latinoamericana y los procedimientos singulares de esa “nueva escritura” o vanguardia. Asimismo, en esa lectura, teoriza y afirma lo que para Libertella es la literatura y el proceso de inscripción de la escritura. La escritura es siempre reescritura en tanto operación en la que se implican lectura, escritura y una posición política del escritor, en un proceso que retoma o vuelve sobre la productividad de un texto para configurar otro, que despliega –mediante el recorte, la apropiación y la transformación– una organización y “espacialidad” otra que, en el marco de la *NEL*, opera como una textualidad disruptiva y de resistencia frente al espacio literario.

1 Todas las citas corresponden a esa edición del libro que, en adelante, se refiere como *NEL*.

La perspectiva libertelliana es un flujo inesperado que recoge la conmoción del descubrimiento y la conquista de América, acontecimientos que generan un campo de posibilidades que provoca un modo particular de hacer literatura en el continente. Si se piensa la historicidad como la cualidad distintiva de la historia y la historiografía, como los registros históricos, *NEL* interseca historia y literatura exponiendo los problemas de la literatura latinoamericana en su relación con la tradición y con las influencias de Europa y Estados Unidos como polos literarios dominantes, en pos de señalar una renovación literaria que implosiona sus procedimientos para dar a leer una *dispositio* que se plasma como “nueva”.

*NEL* articula maniobras críticas y teóricas, ficcionalizando ciertas estrategias con las que Libertella reflexiona sobre el “cuerpo histórico” (13) de la literatura latinoamericana y los procedimientos de un corpus textual en el que se despliega otro modo de inscripción de la grafía. El texto se presenta dividido en cuatro capítulos y un apéndice, en el que Libertella aborda las especificidades de la “nueva escritura” en el contexto de una “historia poética de la escritura” (43) latinoamericana, expone los modos de la práctica recortando un corpus de textos aparecidos entre 1965 y 1976, y plasma, en el apéndice, el “juego de la novela aplastada” en tanto *ars poética* de la escritura como reescritura.

### **Las formas de la estrategia en la propuesta libertelliana**

Libertella lee la literatura latinoamericana y sus modos de producción y encuentra en esa lectura, tradiciones, formas textuales estereotipadas, desplazamientos. En ese marco, la “nueva escritura” es el “acontecimiento enunciator” (Grüner, 1996: 16) que lo compele a escribir sobre ella, desmontando y desenmascarando la lógica del sistema literario.<sup>2</sup>

El sujeto de *NEL* se identifica como un “practicante” –un procedimiento de ficción crítica– que con su “ojo corrosivo” ve en el

2 La heterodoxia libertelliana se imbrica con la forma del ensayo y con la ficción crítica, lo que le permite yuxtaponer, volver y revolver, en los meandros de sus especulaciones, subjetivas o iluminadas por una teoría literaria o por la teoría del propio texto leído, reflexiones críticas que se abren sin la exigencia de la rigurosidad teórica ni la de cerrarlas o darlas por concluidas.



“cuerpo histórico” de la literatura latinoamericana “los restos de un viejo combate” literario: el de “realistas contra metafísicos, constructivos contra decadentes, “novelistas de la tierra” contra “poetas malditos”. Ve que él y esas literaturas están atravesados por un mismo “hábito” de “reproducción”, que esas escrituras muestran signos de dependencia, aún dividiéndose entre aquellas de tendencia europeísta y de tendencia localista, ya que observa que los grupos se aglutinan en torno a ideologías y dogmas literarios por motivos de “sobrevivencia” y de mecánica “herencia” entre generaciones (3-14).

Ve que hay una literatura que copia modelos o se somete a este-reotipos dominantes y otra literatura que se resiste, que implementa otras maniobras que se plasman como reescritura.

Ante ese estado de la cuestión, el practicante busca algo que “diferencie” a la literatura latinoamericana del concierto mundial; la vanguardia o “nueva escritura” es, precisamente, lo que “parece diferir” (4):

“Nueva” escritura no ha de ser aquí la de los jóvenes: tendrá apenas como referencia una manera de escribir trazada sobre cierta lectura activa de la tradición, y asociada al proyecto de la crítica en una convivencia (no explicable por alianzas generacionales) donde la productividad de parte de la ficción tiene su negativo fotográfico en otro tipo de productividad dado por la pesquisa teórica (14).

Esa “nueva escritura” demanda una crítica y una teoría, las prácticas literarias se plantan y se camuflan frente a las leyes del mercado y la nominación “literatura latinoamericana”, “nueva escritura” o “vanguardia”, se vincula con el elegir críticamente qué y cómo se reescribe en Latinoamérica.

Lo nuevo –que ahora no toma la forma del ruido de los *happening*, de los descatos de las *performance*, de las apropiaciones del *pop art*, del cine, del teatro, de la música– no es lo mismo que “joven” ni lo que hacen los “jóvenes” (14). Lo “nuevo” se constituye en relación con la “tradición” y con la “lectura activa” de la tradición, proceso que reúne un conjunto de herramientas constructivas, críticas y teóricas que producen la “nueva escritura”, y eso es, en la lectura de Libertella, lo que “difiere” de la producción textual como acatamiento o copia de modelos que practica cierta escritura del

continente. No solo la “nueva escritura” lee críticamente la tradición sino que los escritores hacen esa lectura, aunque no lo sepan, puesto que es esa lectura y la lectura crítica lo que potencia el recorte y la emergencia de un proyecto literario.

En la arena de las diversas estéticas que componen el “cuerpo histórico” de la literatura latinoamericana, aún después de las vanguardias históricas, la “nueva escritura” es vanguardia y se mueve camuflada estratégicamente dentro de un caballo de Troya. En ese sentido, el “practicante” es una voz disidente que provoca con su intervención una puesta en valor y una dinamización de lo que ese corpus está produciendo.

### **Corroer el espacio. La piedra como continente**

Libertella propone una imagen del continente “como una piedra” (5) en la que coexisten dos vanguardias,<sup>3</sup> focalizándose en la vanguardia de “la escritura de las cuevas” o “nueva escritura”, que vacía los significados históricos de las expresiones literarias y, mediante la operación de un escritor-reescritor que, en consonancia con la constelación semántica de la “piedra” se llama “cavernícola”, lee, se apropia y reprocessa la tradición literaria, utiliza como “herramientas” los materiales que lee, los incorpora críticamente y, sin negarlos ni reprimirlos, los reescribe produciendo otro texto en el que, a puro artificio, los “elementos aparecen proyectados, aplastados, des-representados” (18) en un nuevo espacio de escritura que provoca una tensión con el mercado y con la dominancia literaria de Europa y Estados Unidos. *Sobregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig, *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas y *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn, representan esa “nueva escritura”, así

3 Una, “que apoyada en cierto aparato teórico, alimenta la fantasía de una evolución crítica (la vanguardia de pasos sucesivos)” y otra, “que simula operar en el cuerpo social como escondida en un caballo de Troya, que mientras espera el momento ilusorio de estallar se va comprendiendo en su disfraz, reinstaura el mito griego de la astucia, hace su negocio incluyéndose en un campo convencional de posibles negocios, invierte a largo plazo indiferente del mecanismo de las pérdidas o de las ganancias, y que, ajena a la conquista de rápidos efectos en el mercado, solo “funciona” –pica, graba, talla– compulsivamente en las cuevas” (30).

como otros textos y escritores que Libertella menciona, entre ellos, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Emar.

La “nueva escritura”, a diferencia de un mapeo por temas de literatura, hábitos de grupos de escritores o de mitologías personales, construye un espacio que resulta de una “suma de inscripciones” (15). En el prólogo a la segunda edición de *NEL*, Martín Kohan lo plantea como el armado de un mapa:

Libertella dispuso un mapa. Con ese mapa fabricó cierto espacio y en ese espacio fundó un continente con su correspondiente geografía. A esa geografía la ofreció a su vez “como una suma de inscripciones”, luego cavó en ella y reconoció “napas críticas” [...] ese mapa es América Latina (10).

Lo literario no es solo geográfico sino también geofísico. La imagen que proyecta el ojo es la de un continente latinoamericano como “piedra”, que implica no solo las connotaciones minerales de lo pétreo, es decir –aparente– ‘fijeza’, sino el movimiento que le imprime la “suma” de inscripciones” que remiten a la sedimentación de capas sobre capas –“en capas” como la poética libertelliana– que conjugan, en la superficie y en lo profundo, a su tiempo y dominando de un modo u otro, elementos de la escritura de vanguardia o “nueva escritura” que estructura el cavernícola para reescribir sus “residuos”: lectura, ficción, crítica, teoría, tradición y mercado.

La nominación de “piedra” no es una operación menor ni inocente. El sujeto del texto, como practicante y lector crítico del corpus histórico y de la vanguardia, aún en la imagen de la “piedra” la reescritura de una lectura crítica de la tradición, conecta el mundo pre-colombino y los “cinco siglos” (13) posteriores con la “nueva escritura”, actualizando en la elección del término una cosmovisión, un imaginario, un lugar de cruces y resistencias: la piedra es el sedimento de América, no un vacío ni la existencia de la nada sino una materia en la que se inscriben los acontecimientos americanos antes de ser y siendo “latín-américa”.

“La expresión americana” (1957) de José Lezama Lima atraviesa *NEL* y, en ese sentido, la lectura de Héctor Libertella se entrecruza con el pensamiento de descolonización y la construcción de una singularidad latinoamericana en tensión con lo europeo que propone

Lezama. Desde esa perspectiva, la imagen de continente pétreo, sedimentado, se liga con la existencia de un “espacio gnóstico” americano (1988: 292) que Lezama lee, en relación con la piedra, en las narraciones del Inca Garcilaso de la Vega y el valor de la piedra en el mundo incaico en *Comentarios reales de los Incas* (1609). La lectura de José Lezama Lima señala la perfección en el manejo de la piedra por el inca como resultado, no de “obras del hechizo” (292) como pensaron los conquistadores, sino por ese espacio gnóstico en el que subyace el mito de “la piedra que sangra” y en el de las piedras convertidas en “guerreros” (292) cuyas huellas se leen en la “temeridad de la piedra” (231) del barroco de América y en el “plutonismo” (231) de sus superficies y torsiones. La piedra es la materia en la que se cifran esas expresiones americanas que connotan como huellas en las diversas inscripciones literarias. Escribe Lezama Lima, antes de ponerle el punto final a “La expresión americana”:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes. El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza. ¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y África, y sí en su totalidad en América? Porque ese espacio gnóstico esperaba una manera de fecundación vegetativa, donde encontramos su delicadeza aliada a la extensión, esperaba que la gracia le aportase una temperatura adecuada, para la recepción de los corpúsculos generatrices (291).

El texto de Lezama es productivo para la nominación libertelliana de “piedra” ya que, por un lado, privilegia la dimensión del espacio y, por otro, señala en América, en su “mundo ancestral”, la existencia de un espacio propio de conocimiento que pone en jaque la antinomia Europa-América o las antinomias con las influencias,

debido a que las expresiones americanas mixturan, superan, conviven o transgreden esa invasión o tránsito de lo foráneo.<sup>4</sup> El “perfeccionamiento” (1988: 292) de la piedra y el tratamiento del espacio mediante su demarcación en el Incanato es funcional a la tesis de Lezama que enviste al “paisaje” como productor de cultura en una fusión entre hombre y naturaleza que tiende no solo a la transformación del hombre por el conocimiento, sino a su transfiguración. El “espacio gnóstico” americano no es solo “de”, sino “para” el conocimiento, es un abrirse hacia; de allí el valor de la “comprensión de la mirada” de lo que trae Europa –en *NEL* es lo que invade– y la apertura a la “recepción de los corpúsculos generatrices” para, luego de una selección y operación con los diversos influjos, producir la transformación; siempre en un campo de tensiones entre las fuerzas que constituyen el espacio que, en Libertella, se convierte en “espacio” de reflexión crítica.

El “*simpathos*” que brega por la empatía con las influencias (en decadencia o no), sin embargo, no deja de estar asediado por el *pathos* y la constelación de sentidos que connota ese término en los acontecimientos históricos de América. La nominación del continente como piedra, leída desde la reflexión lezamiana, subraya el carácter combativo de la propuesta libertelliana. La piedra “perfecta” tiene en potencia la posibilidad de mixturar y transformar lo que trae el “espíritu invasor” cuyas transfiguraciones se esculpen en cada inscripción, de capa sobre capa.

*NEL* no reflexiona sobre el pasado indígena, asume el “ser latinoamericano”, al igual que la piedra, como el resultado de una “mentalidad superpuesta ¿indígena, europea, mestiza, grecolatina?” (17) que se lee en las expresiones de la cultura, de la lengua, de la literatura, desarticulando los sentidos unívocos.

El continente como “una piedra”, entonces, no configura tan solo una geología o una geografía, sino un mapa cognitivo, un yacimiento en tensión con lo propio, con las influencias y con las conquistas de esas influencias. Así el “ojo” de *NEL*, política y semiológicamente, observa una cartografía compleja compuesta por los países

4 No es este el espacio para discutir si la tesis de Lezama Lima es la especulación de “un genial boticario de pueblo” como alguna vez comentara Edmundo Desnoes. Lo que interesa en la lectura son las especulaciones de Lezama que Libertella considera para pensar lo latinoamericano.

americanos, desde Norteamérica hasta Sudamérica, en la que ve las marcas opuestas de una cultura atlántica, cosmopolita y desarraigada, y de una cultura local que tiende a la conservación de patrimonios culturales. En relación con los procesos históricos, registra una “expresión americana” (15) que estructura un conjunto de proyectos como los de “Fray Servando a Martí, Sarmiento, Whitman, Darío, Mariátegui, Martínez Estrada, Lezama Lima” (15), y otra que depende de la relación por rechazo, sumisión o soberanía con Europa; también, una escritura norteamericana que rompe la naturaleza indivisa del mapa y hace que el ojo del practicante se detenga en los movimientos comunes de la lengua española y lea sus matices en el español del Caribe y en el del Río de la Plata.

En ese campo de tensiones, el practicante ve que el “Continente” (35) ya está “gestado” (16). Una multiplicidad de escrituras se fijan sobre la piedra, los distintos estilos la saturan; sobre ella se imprime la mirada del practicante para leer y ella es la piedra en la que se produce la desintegración, la dispersión, el estallido, que provocan la aparición de las vanguardias como “nueva escritura”, que una vez desocultados los determinismos geográficos o políticos, se concibe, no como el resultado o tema de un continente, sino como una literatura “críticamente latinoamericana” (16).

La noción de “piedra” dialoga también con la lectura de Severo Sarduy y el barroco como roca, como “densidad aglutinada de la piedra –barrueco o berrueco– quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico” (Sarduy, 2011: 5), que marca la productiva inflexión de la confluencia del descubrimiento de la piedra como nódulo geológico del continente americano, de la piedra barroca. La lectura escritura de Héctor Libertella se impregna de ese asedio sarduyano proliferante que resulta, como críticamente propone Irleamar Chiampi, del cruce entre el paradigma del neobarroco de Sarduy con la tesis de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1994:10), que diluye la interdependencia lenguaje/mundo, con la separación de las palabras y las cosas y el fin de la era de las semejanzas –ya Walter Benjamin, en *Origen del Trauerspiel alemán* (2012: 90), señala el barroco como la primera forma de la pérdida del aura– aunque Sarduy especula que ese universo móvil y descentrado es aún armónico, sostenido por la homogeneización y el ritmo del logos exterior que lo organiza y precede.

El escritor de las cuevas graba la piedra y deja estampada su “inscripción”, como un “fantasma crítico” (35)<sup>5</sup> para patentizar, no la ilusión de un continente explicado por sus textos, sino, tan solo, el efecto estructurado del “grabado” (35).

Ante una literatura latinoamericana que muestra signos de “dependencia” y por lo tanto, de signos que aceptan, se acostumbran o intentan romper con esa situación, el énfasis crítico está puesto en qué recorta el ojo para procesar lo que reescribe, contra qué se escribe y qué produce esa reescritura en el sistema literario. El ojo construye la mirada lectora y es el que compone la instancia crítico-ficcional:

Cavernícolas, antigüedad, reliquia, tallado, pulido...Y además trabajo de colorido, inscripción, esculpido. Un desfiladero que sugiere el mismo efecto crítico y coloca a los “escritores de las cuevas” en la situación de dibujar otra piedra donde la tradición literaria del Continente se proyecte materializada para sobrevivir. También aquí muere la ilusión de un Continente explicado por sus textos, o, inversamente, de una literatura tipificada como “latinoamericana”; en todo caso la escritura va haciéndose, mira todos sus signos y sus formas de trabajo, arrastra los del pasado y los reelabora en la oscuridad de su propio ojo: ahora el ojo que ve, ve que todo lo de afuera es igual, lo único distinto es el propio ojo que está mirando, entonces el ojo vidente quiere ser ciego: no ve nada fuera de su deseo de volver a la caverna y *trabajar* (en) *lo oscuro* (35, sic).

La “nueva escritura” articula las condiciones de producción de los textos, el mercado y los sistemas literarios dominantes con la figura de un reescritor crítico. Esa literatura es leída por Libertella como un lugar de resistencia, un muñeco hecho de letras que desafía las normas mediante una política de la lengua que se articula, sin dilaciones, con la activa posición crítica que el escritor toma, en tanto la lengua posibilita como reprime lo que puede decirse del mundo, y el

5 Operación que Libertella ve en *Satiricón*, la película de Fellini, y la transpone a *NEL*. Al final de la película, los dos personajes aparecen dibujados en una piedra, procedimiento que concentra el ademán de mostrar la artificialización de una representación, tanto en el sentido de la reconstrucción de la historia, como en el de la historia que transcurre en el *film*.

individuo se encuentra sujeto a las dependencias e interdicciones de la sociedad en la que vive. Perturbar la lengua, desplazarla de la norma, se traduce en una “marca de estilo” de escritor que se trama en un “trabajo” de artificialización de los textos y de exasperación del “trazo, de sistema escrito”, para desocultar la mimesis y la represión que impone el código dominante, y con ella, su ideología.

### **Nueva escritura y vanguardia**

La “nueva escritura” al reconocerse en su tradición latinoamericana, registrando la ilusión de universalidad impuesta desde antiguo a las colonias, ve la literatura europea y toda literatura que se propone como dominante, como ajena. Ese movimiento de adentrarse críticamente en la propia genealogía y leer la tradición hace que la nueva escritura no repita la historia, ni los modelos europeos, ni se doblegue frente a las estrategias de mercado que impone Estados Unidos, sino que los triture, distanciándose de tipificaciones y arquetipos que le son ajenos para focalizarse, sin pretensión de universalidad, en sus propias problemáticas y condiciones de materialidad. De ese modo, esas poéticas se apartan de las vanguardias europeas y de la continuidad de la dependencia con el viejo continente.

Asimismo, frente al ocultamiento del “valor” que sostienen las ideologías, la propuesta libertelliana se centra en la funcionalidad material de la escritura en tanto “*trabajo*” (25, énfasis del autor). El oficio de escribir es un trabajo en el que el escritor-reescritor se reconoce como un sujeto dividido en el mercado y se identifica con sus leyes a través de su producción, la escritura, disipando de ese modo “antiguos mitos sobre la función “divina” o “aristocrática” o “creadora” de su rol, en modelos de funcionamiento de típico tono monárquico o feudal o burgués” (27). El reconocimiento que se asume a partir de la toma de una posición política y como “trabajador” es importante ya que Libertella agrega que el escritor establece una red de productos y sistemas textuales que, atravesados por la mirada crítica que potencia la escritura como trabajo, transforma el espacio común del mercado en un espacio crítico.

Libertella, que cita *Vanguardia, ideología y lenguaje* (1969) de Edoardo Sanguinetti, afirma, como contrapunto, la utopía de que el escribir como trabajo disuelve el dilema de las antiguas vanguardias



europas, el de venderse en la feria o morir en el museo, debido a que –a diferencia de las vanguardias vistas como fenómeno romántico burgués que mantienen una relación de ambivalencia (ruptura y dominación) frente a las acciones del mercado, en el que el mercader le pone precio e iguala los productos– en la nueva escritura es el “escritor trabajador”, el que organiza un sistema de relaciones económicas entre su “producción” y el capital, revisando continuamente sus estrategias que lo hacen “distinguirse”(27) dentro de la lógica de la igualdad, porque para el escritor de vanguardia no se trata de vivir fuera del mercado, sino de “sobrevivir”, crítica y políticamente, en él.<sup>6</sup>

Recortar críticamente un canon que lee y reescribe la tradición, que considera la “escritura” como trabajo y como potencia que produce una transformación, ya que desoculta la lógica de las ideologías en diversos planos (posición del escritor, relación del escritor con su texto y con los polos dominantes, relación texto-mercado, conformación de una textualidad latinoamericana, entre otras), es el modo con el que Libertella establece, en *NEL*, la relación de la literatura con la sociedad. La enunciación de que la “nueva escritura” trastorna y transforma la lógica del mercado y, por lo tanto, la sociedad, puede ser leída bajo el sesgo de teorías que establecen una relación entre arte y sociedad que reflejan u ocultan los procesos productivos, pero la lectura de Libertella no va en esa dirección, sino en la de las operaciones que se producen *en* la escritura, concebida no como producto, sino como producción.

El reescritor cavernícola reescribe tomando una textualidad del interior de la tradición mediante un proceso de picar y grabar o de comer y deglutir; la mano y el ojo acompañan las maniobras. De ese modo, produce el texto de vanguardia que no se corresponde con la etimología de la palabra “vanguardia”, con lo que está “más

6 La especulación se reviste aquí del tono del manifiesto para desmarcarse y jaquear la ideología mercadológica cuyo proceso final, ineludible, puede leerse a partir de la intersección del *dictus* de Flaubert –“el estado burgués es un mal incurable que se adhiere al escritor y que solo puede ser tratado asumiéndolo con lucidez, lo que es propio de un sentimiento trágico” (citado en Barthes 1997: 67)– con la afirmación de Edoardo Sanguinetti de que el burgués no se asusta ante nada, sabe que cada cosa tiene su precio y también sabe “que todo producto artístico, antes o después, ha de hallar su propio museo” (1969: 12-13). El vanguardista y Libertella también lo saben.

adelante” sino que se desvía y va en el sentido de lo que “está más íntimo” (34). En esa dirección, la nueva escritura es una vanguardia que restablece su relación más que con un pasado, con una huella que lo desvía, dado que, además de una relación de ruptura y cuestionamientos de la tradición, la tradición es el magma que leída críticamente y reescrita va a provocar el desplazamiento no por vías deterministas sino citacionales y transformacionales. A esa textualidad de posibles narrativos, hegemonícamente cristalizada y heteróclita, el escritor aplica la fórmula cavernícola.

La cocina y el aparato digestivo funcionan como analogías de la escritura del cavernícola que elige condimentos “locales’ (letras de tango, poemas precolombinos)” y “cultos’ (fragmentos homéricos, *Belle époque*, corriente de conciencia o ideogramas chinos” (33), y mezcla, come, deglute, digiere, raspa la olla y encuentra las marcas de “viejos cocineros” (33) de los que se apropia, desplaza de la marginalidad y los define en el espacio de la nueva manufactura. La “escritura gorda” de Lezama Lima, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, la trituración de la metafísica y las especies universales de Macedonio Fernández (39) se mixturán en esa olla, no solo de textos y escritores latinoamericanos ya que la tradición es la literatura universal.

La fórmula cavernícola, por lo tanto, puede ser leída a partir del cruce con el *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade que resuena en la idea de lo latinoamericano como producto de una “mentalidad superpuesta” que piensa Libertella (2008: 17). El *pólemos* que permea en *NEL* se resignifica con la reflexión de Haroldo de Campos sobre el arte brasileño y su relación con Oswald de Andrade que cruza los acontecimientos americanos con la tradición, lo nacional y lo universal:

con la “antropofagia” de Oswald de Andrade, en los años 20, tuvimos la intuición aguda de esa necesidad de pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica con lo universal. La “antropofagia” oswaldiana es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliadora del “buen salvaje” [...] sino según el punto de vista irrespetuoso del “mal salvaje”, devorador de blancos, antropófago. Ella no supone una sumisión (una catequesis) sino una transculturación: aún mejor, una “transvaloración”, una visión crítica de la historia como

función negativa (en el sentido de Nietzsche), susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, deconstrucción. Todo pasado que nos es “otro” merece ser negado. Vale decir: merece ser comido, devorado. Con esta especificación elucidatoria: el caníbal era un “polemista” (del griego *pólemos* = lucha, combate), pero también un “antologista”: solo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para extraer de ellos la proteína y la médula necesarias para el robustecimiento y la renovación de sus propias fuerzas naturales (de Campos, 1982: 13).

La antropofagia, como la deglución cavernícola, trasciende la dicotomía nacionalismo-universalismo y resalta el carácter productivo de lo “ajeno” para la productividad de lo “propio”. Si lo “otro” constituye lo latinoamericano, el “otro”, entonces, se modifica por él. La “devoración crítica” rompe con los sistemas cerrados y homogéneos, todo es plausible de ser comido, con lo cual, es una textualidad de la piedra latinoamericana tanto *Farabeuf* de Salvador Elizondo –que reescribe sobre los rastros de las fotografías de un suplicio chino llamado *Leng-Tché* (tomadas el 10 de abril de 1905)– como *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas –que interfiere las memorias de otro latinoamericano, Fray Servando Teresa de Mier y Noriega.

El mal “salvaje” transvalora el espacio con ese proceso, no tiene “hábitos cortesanos” ni de sumisión ya que el “polemista” y “antologista”, el cavernícola de Libertella, devoran, incluso, al dominador mismo, porque todo lo que “es otro” merece ser negado y devorado, para el robustecimiento y la renovación de un proyecto artístico. Así como el manifiesto oswaldiano sostiene: “Hicimos a Cristo nacer en Bahía. O en Belém do Pará” (1993: 32 [1928]), Ricardo Piglia dice en la presentación de *¡Cavernícolas!* de Héctor Libertella (2014) que ellos creían “que Joyce era un escritor argentino”.

La especulación libertelliana se nutre de la antropología que brinda sus aportes a la fórmula propuesta. La maniobra epistemológica del *bricoleur* da sustento a las operaciones de transformación y desplazamiento del cavernícola. “*¿Bricolage*, recomposición, nuevo golpe de dados?: “hacer cosas nuevas con cosas viejas” reactualiza otra certidumbre en el espacio del mercado” (40) escribe Libertella,

haciendo referencia al concepto de Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*.<sup>7</sup>

La fricción de texto sobre texto que realiza el cavernícola no tiene a la síntesis sino a dejar las marcas de las huellas de una escritura que se muestra de segundo grado, cuyos rastros en “su nueva manufactura” aparecen, dice Libertella, “representados como lo que ahora son: ruinas” (34) que debería leerse con la cesura del guión: re-presentados, como restos de lo regurgitado.

Trabajar con restos y residuos, resignificar el *bricoleur* y el *bricolage* no apunta en la propuesta libertelliana a envestir la operación cavernícola del pensamiento mítico que Lévi-Strauss contrapone con el del científico; el *bricolage* no deja de ser una ciencia “primera, más que primitiva” que en su acepción antigua, se aplica, por ejemplo, al del desvío de un caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo (Lévi-Strauss, 35). El cavernícola articula su tarea a partir de estructuras previas que ha ido construyendo para tal efecto, en la huella del *bricoleur* retiene la impronta del apartarse del obstáculo y trabajar con los restos, pero la devoración y la reflexión crítica se constituyen a partir de un proyecto complejo que contempla la heterogeneidad de la materia en virtud de un objetivo que causará sus efectos.

### El efecto “cavernícola”

En el capítulo “Los modos de la práctica”, Libertella lee los “procedimientos” de la “escritura” de *Sebregondi retrocede*, *Fara-beuf*, *Cobra*, *The Buenos Aires Affaire*, *El mundo alucinante* y *La*

7 El *bricoleur* es el que trabaja con las manos, utilizando medios desviados por comparación con los hombres de arte, es la estrategia de una persona que realiza una acción apelando a lo que tiene o puede disponer ya que no busca la obtención de materias primas y de instrumentos. su universo está cerrado y la regla de juego es la de arreglárselas siempre con “lo que uno tenga”, con un conjunto de materiales heteróclitos, que no están en relación con el proyecto del momento. El conjunto de los medios del *bricoleur* no se define por el diseño de un proyecto, sino por su instrumentalidad (Lévi-Strauss, 1997: 34-37). En una nota del traductor, se lee que los términos *bricolage*, *bricoleur*, “no tienen traducción al castellano. El *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obra, con sobras y trozos” (35).

*orquesta de cristal*,<sup>8</sup> haciendo un deslinde de “lo literario” (“anécdota”, “fábula”) para centrarse en maniobras que le dan al corpus un sentido de grupo que lo distinga en el espacio literario, lo que busca es “más bien un procedimiento” (64). ¿Qué lee Libertella en los textos? ¿Qué efecto provoca ese corpus cuyo espesor y extrañeza motiva la escritura de *NEL*? La lectura microscópica y las maniobras de reescritura tejen una red que aúna las textualidades del corpus recortado y pueden agruparse en torno a lengua, tiempo, narrador, autor, materiales y procedimientos.

Los textos de la “nueva escritura” yuxtaponen modos tradicionales del relato con materiales que ingresan al texto y se articulan mediante un conjunto de procedimientos que perturban la linealidad de la forma y del sentido. La insistencia de la escritura en el trazo, en la letra gorda y engolosinada, dispuesta en forma de fragmento, produce un efecto de artificialización de las textualidades. Libertella lee esos procedimientos bajo la metáfora de la “escritura como cuerpo”. Leer en el “cuerpo” es leer en una superficie en la que se inscriben los acontecimientos y allí es donde la “nueva escritura” perturba:

La lengua: 1) se vuelve ilegible e incommunicable, una “sintaxis re-torcida” y el sentido de “múltiple filigrana” son generadas por una práctica exasperada, paranoide, que muestra un juego de “costuras microscópicas” que no cesa de trabajar (*SR*); 2) produce un efecto de golpe fotográfico en actitud de saturar los modos de “dramatización” de los signos (*FB*); 3) despliega una teatralidad de la lengua, un “maquillaje retórico” y un “derroche: “soy un millonario del lenguaje”, se lee en *CB*, en una cita al pie; 4) enunciativa y despojada, crea efectos de flujo psicoanalítico y de “pura información” (*TBAA*); 5) muestra una “gozosa artesanía” e interferencia de los lenguajes (*EMA*); 6) provoca el trizado y la proliferación de la “represión y censura” de los códigos “que compila” (*LCC*).

El tiempo: 1) la novela y su “decoración” se ponen al servicio de la narración de un “instante”, suspendiendo la línea de tiempo cronológico (*FB*); 2) despliega una rigurosa enunciación de fechas sin

8 En adelante *SR*, *FB*, *CB*, *TBAA*, *EMA*, *LODC*. La enumeración de los procedimientos busca, independientemente del texto y del autor, mostrar ese efecto de artificialización que exhibe la “nueva escritura”.

linealidad acomodada al tiempo propio del flujo del inconsciente (*TBAA*); 3) exhibe un montaje contradictorio de las cronologías (*EMA*).

El narrador: 1) “balbucea” en la situación obsesiva de escribir la lengua errante y expeler los fantasmas de ficción (personajes, géneros, anécdota, mensajes) (*SR*); 2) reaparece una voz “personal”, limpia de todo esfuerzo objetivista, un aire personalista, de puro estilo, que revela a un practicante gozoso y de sus gustos y predilecciones por elementos recargados, baratos, camp, rococó (*CB*); 3) exhibe la “prescindencia” de una “voz personal” que unifique el libro (*TBAA*); 4) no hay ni sujeto dudoso con la función de narrador veraz, ni narración verídica tras el disfraz engañoso del personaje (*EMA*); 5) figura un narrador sinuoso, su voz se confunde con la de los diversos cronistas (*LCC*).

El autor: 1) “rompimiento” con la categoría en los textos del corpus; aparece un “ojo crítico” que muestra, gozoso, sus lecturas, interfiriéndolas.

Los materiales: 1) restos de relatos, de argumentos y de imaginación, tradicionales (*SR*); 2) “decoración” típica de la narrativa (lugares, tiempo, I-Ching, juego de ouija, una mosca, una fotografía) (*FB*); 3) fábrica de muñecas, cuerpo, máscara, “citas, autocitas, pedazos y fragmentos que se hablan, graciosas combinaciones de sentido (*CB*); 4) un ojo postizo y un pene desmedido junto a elementos que no privilegian el “matiz literario”: recortes de diario, trozos de manual de medicina, conversaciones telefónicas, versiones taquigráficas; reportajes en revistas, reconstrucción de un sistema silenciosamente periodístico (*TBAA*); 5) “memorias”, “diarios de viaje”, hechos fabulosos asumidos por un desorbitado Fray Servando Teresa de Mier (*EMA*); 6) una orquesta de cristal, las crónicas apócrifas que se acumulan sobre ellas, restos de una tradición culta (*Belle Époque* francesa) y la invasión nazi a Francia (*LOC*).

Los procedimientos: 1) dibujados restos de anécdota que no quieren cuajarse en representación, efecto de estructuras grabadas sobre el texto –dibujados, borroneados, reescritos– en forma de corte, de coágulo, de desarticulación, de dispersión y collage que producen un efecto de borrador permanente y de intercambio entre la lengua y el residuo (*SR*); 2) dramatización de los elementos de la cultura, recurrencia al hexagrama, un teatro óptico en tensión con el

alegórico y el metafórico (*FB*); 3) travestismo y metamorfosis, interferir la narración con toda clase de pompas teóricas que funcionan como elementos de adorno, artificios, sobrecarga, desperdicio (*CB*); 4) convivencia de elementos que serializados, combinados y repetidos, desarman los supuestos del género novelístico ahora desnudo, multitud de fragmentos que se multiplican entre sí (*TBAA*); 5) traición a la reconstrucción histórica, mezcla de documentos, la “fabulación”, típica de la novela de aventura, queda relativizada como un modo posible –y no necesario– de organización del texto, revelación de un trabajo moderno de mostrarse como costura de textos (*EMA*); 6) monografía indecisa entre la crítica y la narrativa, proliferación de crónicas irreales que provocan sucesivas reescrituras, disfraz, mimetización, la escritura como productividad en la lectura de otro trabajo, humos, parodia, cocinar y revolver documentos (*LOC*).

Los textos de la “nueva escritura” no despliegan la tradicional composición de nudo, peripecia, y desenlace, tampoco lo hacen en la organización del tema, de los personajes, del tiempo y del espacio. El cavernícola estructura procesos de ruptura y desplazamiento de los conceptos tradicionales mediante procedimientos que impactan en una operatoria citativa, intertextual y transgenérica, literaturaliza textualidades que pertenecen a otros lenguajes mediante procedimientos de artificialización que muestran cómo las huellas de la tradición se plasman en reescritura como residuos, huellas, restos.

La escritura descentrada y “terrorista” (38) provoca un efecto que puede ser leído como contrapunto de las verdades metafísicas, a la univocidad del sentido y al *telos* de las escrituras fonéticas. Los procedimientos y materiales que *NEL* lee, aparecen en otros textos de la literatura latinoamericana bajo otras nominaciones y clasificaciones de la crítica y si bien todo recorte es arbitrario, el corpus textual elegido replica el encuentro de poéticas de la reescritura en gesto de leerse y de leer el archivo latinoamericano, como operación que transforma los lenguajes y lo ya escrito, y que descentradas, se despliegan, no con fines deterministas, sino en revulsivo *tren de hacerse*.

## Bibliografía

Barthes, R. (1997). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Benjamin, W. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires, Gorla.

Chiampi, I. (1994). “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”. En *Criterios*, La Habana, no 32. En línea: <http://www.institutoimago.com/pdf/0007-chiampi-la-literatura-neobarroca.pdf>

de Andrade, O. (1928). “Manifiesto Antropófago”. En *Revista de Antropofagia*. Año 1, mayo, no 1.

de Campos, H. (1982). “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”. En *Vuelta*. México, no 68, junio.

Grüner, E. (1996). “El ensayo, un género culpable”. En *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Rosario, Homo Sapiens.

Lévi-Strauss, C. (1997) *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, J. (1988). “La expresión americana”. En *Confluencias*. La Habana, Letras Cubanas.

Libertella, H. (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, El andariego.

Sanguinetti, E. (1969). *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Caracas, Monte Ávila.

Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de plata.



# LA GENEALOGÍA DE LAS VIOLENCIAS EXPRESIVAS MEXICANAS

DE LA REVOLUCIÓN A LA INTEMPERIE FRONTERIZA

Paula Daniela Bianchi

## ¿Cuándo nos matarán?

“...y retiemble en sus centros la tierra”

Desde las primeras líneas del libro *Dolerse. Textos de un país herido* (2011) de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza es inevitable no asociar los cuerpos dolientes y sin entrañas con el verso del Himno Nacional mexicano –retomado por Gonzalo Celorio en el título de su novela publicada en 1999–. En la descripción de la escena inicial de la primera crónica de *Dolerse...* se alude a las entrañas expulsadas del abdomen del cadáver de una mujer que cuelga de un puente. La imagen diagrama un escenario espectacularizado de la muerte. Las entrañas condensan lo interno de un torso de mujer, lo entrañable como aquel sentimiento intenso e íntimo, los órganos hacia un afuera –o fuera de lugar–. No hay nada que se asemeje más a las entrañas que el centro de la tierra como un proceso de desterritorialización (Deleuze y Guattari, 1985) de pertenencia nacional, como el fruto de las entrañas del vientre de un posible cuerpo gestante. El fruto, la simiente, es el hijo varón, ciudadano y guerrero de una tierra teñida de sangre que no nacerá. Para Deleuze y Guattari, la desterritorialización opera en el plano de la organización y deshace los códigos y enunciados en una línea de fuga que se traduce como devenir. Pero cuando existen líneas de fuga también se producen líneas moleculares que reterritorializan los desvíos (líneas de fuga) en líneas molares para configurar planos de organización y codificación y acabar con el devenir y así volver a buscar desvíos para desterritorializar otra vez en un continuo devenir. Entonces, los cuerpos desprotegidos, vulnerables, abiertos, lacerados que

proliferan en *Dolerse* tiemblan porque la ciudadanía no existe y en su lugar irrumpe la “intemperie más atroz” (Rivera Garza, 2011: 11) y marginal de un Estado “sin entrañas” (11) que abandona “cuerpos desentrañados” (11) y fragmentados. Intemperie, margen y entrañas precisan cadenas de sentidos en los tres textos en los que intentaré capturar esa genealogía<sup>1</sup> de la “violencia expresiva” (Segato, 2003) mexicana. Rita Segato piensa la violencia demarcatoria como un dispositivo que impacta de manera directa en la constitución de las subjetividades disruptoras. A este tipo de violencia la denomina “violencia expresiva” porque se produce sobre el cuerpo de las mujeres o cuerpos débiles y se escribe en ellos un mensaje que se envía a otros hombres a modo de pacto.

Me pregunto cómo a partir de la escritura de Cristina Rivera Garza se puede armar un linaje de las violencias mexicanas entretejidas con otras ficciones que organizan un recorte del mapa que la autora selecciona para este montaje. En su obra se percibe una intencionalidad insistente de reescrituras y de ensambles entre diferentes materiales: literarios, de archivos, fotográficos, crónicas que forjan una escritura polifónica que da cuenta de esa genealogía que constituye la “violencia expresiva” de la literatura mexicana a través de la “necroescritura” y, por lo tanto, de una literatura de lo político y de reapropiación (Rivera Garza, 2013).

Para Cristina Rivera Garza, el concepto de necroescritura –término reconfigurado a partir de las teorías de Achille Mbembe (2011) y Sayak Valencia (2010)– está basado en esa trama en la que se conjugan la violencia horrorosa y las escrituras tecnodigitales. Dice al respecto que este tipo de relatos se legitiman en épocas en las que las decisiones sobre el poder no forman parte de conservar la vida sino que producen la muerte. Es decir que son “escrituras que sitúan en estado de alerta las violencias y las producciones de las muertes de los sujetos que a la vez nos activan la posibilidad de resistir o de leer entrelíneas ese pasado/presente para estar atentos” (Rivera Garza, 2011: 45).

1 El término genealogía lo tomo no desde una fundamentación filosófica, no desde una genealogía estructural sino teniendo en cuenta la historicidad del presente sin dejar de actualizarlo con las memorias del pasado, porque hay que revisar que el presente depende del ejercicio de la memoria y de la concepción de los parámetros para concebir la historicidad del presente.

Desde esta perspectiva, me centro en algunos itinerarios que Cristina Rivera Garza trabaja a modo de memoria actualizada o de historicidad del presente a partir de archivos diversos que funde con la narrativa ficcional en *Nadie me verá llorar* (1999), *Dolerse. Textos de un país herido* (2011) y *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) para mostrar que la violencia obscena de este presente mexicano es reabsorbida por escalas temporales de la memoria de un pasado consumado de violencias cruentas desde antes de la Revolución mexicana (1910-1917).<sup>2</sup>

Estos tres textos se entrecruzan con otras voces de la historia y la literatura mexicanas. La novela que le valió a Rivera Garza el premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2001, *Nadie me verá llorar*, se abre como un rizoma con su tesis doctoral, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930* transformada en libro en 2010 pero también con la revolución y la génesis

2 La Revolución Mexicana tuvo varias etapas, escenarios, componentes sociales y facciones políticas. Se toma como fecha de inicio el 20 de noviembre de 1910 durante el gobierno de Porfirio Díaz (1877-1911) y como fecha de finalización varixs historiadorxs toman 1917, cuando se proclama una nueva Constitución Nacional. Dicho período es definido por Javier Garciadiego como “un complejo proceso mediante el cual fue destruido el Estado oligárquico y neocolonial de fines del siglo XIX” (2008, 393). Estudiantes, juristas, médicos y gente influyente de la ciudad formaron el Movimiento Liberal, mientras los opositores al porfiriato publicaban en el diario *Regeneración* las denuncias de los abusos del gobierno tirano. A su vez, en 1906 en Sonora estalló una de las mayores huelgas mineras en México, la huelga de Cananea, que fue reprimida. Hacia 1910, Emiliano Zapata, Pancho Villa y Pascual Orozco se tornan protagonistas de la lucha armada, unidos con intelectuales liberales. Sin embargo, es el pueblo mexicano el que transforma las ideas en la gesta de la verdadera Revolución en pos de la libertad de derechos para todos. Madero quiso un gobierno democrático, Zapata quería recuperar las tierras y que gobernara gente del pueblo, Villa y Orozco se preocupaban por restablecer un mejor nivel socioeconómico para los pueblos norteños, algunas urbes y sectores campesinos. Carranza buscaba establecer un “Estado fuerte, legal y nacionalista” (394) y los sonorenses ansiaban que las clases medias lideraran los poderes del Estado. Finalmente, Carranza, Calles y Cárdenas intervinieron en la creación de la nueva Constitución. En la Revolución también participaron mujeres que se involucraron desde diversos sitios en la lucha: soldaderas (compañeras de los soldados campesinos, enroladas en el ejército), feministas (que luchaban contra el papel subordinado que les otorgaba el porfiriato), propagandistas (periodistas y escritoras que denunciaban el régimen) y enfermeras, entre otras. Como aclara Ana Lau “se convirtieron en agitadoras, contrabandistas, correos, portavoces, espías y enfermeras. Y en todos los ámbitos y en todas sus misiones lucharon con igual intensidad y compromiso que sus compañeros varones” (2009, 11).

de una patria donde se conjura la voz de lxs ausentes con el presente político ficcional y de archivo testimonial. El otro relato al que me referiré es *Dolerse. Textos de un país herido* (2011) cuyas crónicas nos conducirán de la moderna ciudad de México del 900 hasta la Ciudad Juárez, Tijuana, Tamaulipas, Guerrero, zonas del desierto fronterizo vigentes en las que se ahondan las necroescrituras del dolor para finalmente detenerme en el ensayo *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) donde las Luvina y Comala de Juan Rulfo disponen otro desierto de las violencias silenciosas del pasado reactualizado en el presente.

### ***Nadie me verá llorar: revolución, locura y parodia***

En *Nadie me verá llorar* (1999) la escritora cuestiona las ciudadanía vedadas para las mujeres y para los sujetos considerados desechables para construir la nueva Nación, porque quedan en las periferias de la Modernidad.

La novela refiere la historia de Matilda Burgos, un personaje prismático: es prostituta, obrera, amante, amada, loca, presa, lesbiana, bisexual, pansexual y de Joaquín Buitriago, un fotógrafo de putas y locas que trabaja y habita en el psiquiátrico La Castañeda,<sup>3</sup> última morada de Matilda Burgos. La narración se inicia en el 1900, unos años antes de que comience la Revolución y los procesos modernizadores de México.

3 El Manicomio General de La Castañeda (1910-1968), ubicado en Mixcoac en las afueras de la ciudad de México “es el primer monumento inaugurado por Porfirio Díaz, con motivo de las celebraciones del centenario de la Independencia” (Castro Ricalde, 2005). En él se recluía a todas las corporalidades del dolor que mostraran una conducta considerada desviada para la concepción higienista de la época: sífilíticas, prostitutas, locas, madres solteras, pobres, morfínomanas e incluso los médicos y enfermeras que nunca podían escapar porque siempre flotaban “al margen de la Historia” (Rivera Garza, 1999: 26). El proyecto higienista inserto en la corriente positivista europea penetró en América Latina en pleno proceso modernizador y de consolidación de los Estados latinoamericanos alrededor de 1880. Se establece como un modelo de organización y control dentro del marco del orden y progreso de las naciones latinoamericanas. En las instituciones sociales, políticas, jurídicas y médicas a partir de esta corriente se imparte un discurso homogenizador que parte de una concepción biologicista, de un ideal eugenésico en pos de la salud social. Busca como objetivo crear el ideal del ciudadano varón como precursor del Estado nación excluyendo a toda persona que este proyecto considere desviada o peligrosa de infectar la nueva nación.

Una de las líneas que recupera la novela aborda la exposición de la Revolución y la modernización de la Ciudad de México en las que se colocan en tensión las sexualidades desviadas, la locura y el progreso como aquello que oscurece el futuro de la Nación. Si bien quiero en este artículo contar las violencias expresivas, no deja de llamarme la atención las preguntas que se hace la voz narradora de esta novela y de *Había mucha neblina...* respecto de que estas son a pesar de todo historias de amor: “—¿Es una historia de amor? [...] — No me gustan las historias de amor. —A mí tampoco” (Rivera Garza, 1999: 155). Este diálogo se produce entre Matilda y Paul, uno de sus tantos amores. Sin embargo, los relatos que se trenzan en *Nadie me verá llorar* pueden pensarse como discursos amorosos que circulan por los márgenes de un México en pleno proceso modernizador en los inicios del siglo XX. En este sentido, la novela, desde la visión crítica del siglo XXI, aborda la consolidación del Estado nacional mexicano a través de la narración de historias de amores heterogéneos y sexualidades flexibles en la medida en que transgreden la concepción del proyecto higienista. Así el eje literario acentúa la representación del ciudadano definido como la construcción de un sujeto nacional en términos políticos y jurídicos. Ciudadano inserto en un modelo literario y cultural que plantea una ciudadanía para las subjetividades disidentes, que concreta una cartografía amorosa y exclusiva, en el intento de sobrevivir a los discursos jurídicos, políticos, científicos y sociales que legitiman o deslegitiman ciertas prácticas y subjetividades. Este modelo de Nación excluye las subjetividades que considera desviadas en tanto no cumplen roles productivos dentro del sistema genuino, por ello son proscriptas como, por ejemplo, las prostitutas, locxs, travestis y adictxs, entre otras.

La proliferación de la palabra y la mezcla de discursos no abunda en la novela solo en boca de los personajes o en la voz narradora sino que se manifiesta también a través de las intertextualidades que operan como paratextos o dentro del mismo texto: los epígrafes, los documentos de los expedientes de los pacientes de La Castañeda —producto del trabajo de la tesis doctoral de Rivera Garza—, las referencias poéticas y literarias a narraciones de la época muy significativas como la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa, los versos de Manuel Gutiérrez Nájera, las minas del

Real de catorce<sup>4</sup>, las menciones a los diarios *El universal*, *El imparcial*, *El hijo del Ahuizote*, el Himno Nacional mexicano, *La génesis del crimen en México* (1901) de Julio Guerrero. Este recurso de tantas textualidades articuladas en la novela se relaciona con la heterogeneidad de los personajes que integran o rodean desde los márgenes el proyecto de un Estado nación hegemónico.

Matilda Burgos<sup>5</sup> como protagonista decide parodiar a Santa, el personaje de la novela homónima escrita por Federico Gamboa, pero a diferencia de esta no busca ser redimida por nadie. Matilda sabe esconderse y mantenerse al margen de ese progreso que la hiere protegiéndose en el monumental loquero La Castañeda. Como dije anteriormente, la novela es producida a medida que la autora finaliza su tesis doctoral de historia en la Universidad de Houston. El trabajo de archivos que rescata el discurso médico, la deficiencia hospitalaria y una historia de locuras y excepciones tanto en la novela como en las *Escrituras dolientes* (2010) se forja como una fusión de textos de distintos órdenes. Así, Rivera Garza justifica la necesidad de ese ensamblaje: “la función del collage es sostener tantas versiones como sea posible y colocarlas una tan cerca de la otra como para producir contraste, asombro, gozo; es decir el conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, su arquitectura” (2010: 260).

Matilda Burgos va a recorrer igual que Santa los años previos a la Revolución mexicana: serán protagonistas del progreso, de las represiones, del nacimiento del Estado nación mexicano desde

4 Hace referencia a la explotación minera descubierta alrededor de 1778 rica en cuarzo y plata. El nombre que recibió el lugar fue Real de Minas de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de Guadalupe de los Álamos de Catorce, pero con el tiempo se le llamó simplemente Real de Catorce, que es como hoy lo conocemos en San Luis de Potosí. Su establecimiento y desarrollo se encargó a Silvestre López Portillo, experimentado minero –y esto marca la diferencia– que había trabajado en los reales de Guanajuato, Guadalcázar y Cerro de San Pedro. Éste puso su mejor empeño por lograr que se asentase la población, por suplirla en tiempos de escasez y apoyarla en sus mayores dificultades, que fueron muchas si se piensa, por ejemplo, en la epidemia de tifo o tabardillo que llegó a Catorce en 1778 (Monroy, 2016).

5 Como se cuenta en las últimas páginas de *Nadie me verá llorar*, el personaje de Matilda Burgos se corresponde con el de la interna Modesta Burgos, paciente internada en el Manicomio General de la Castañeda. Su historia clínica se encuentra en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud Rómulo Ceballos en Ciudad de México.

diferentes ópticas temporales. A partir de esas miradas, sus cuerpos y subjetividades presenciarán hendiduras del proyecto nacional que se inicia entre la finalización del siglo XIX y el comienzo de siglo XX y continúa hasta la actualidad: el progreso como sinónimo de consumo deviene en la *humanimalidad* de los cuerpos que no valen la pena ser tenidos en cuenta, ni en el 900 y ni en el 2000, a partir de la intervención del Estado, el poder punitivo y del paradigma médico. Si en el 1900 lo moderno implica mantener limpia la nación, centrarse en las grandes ciudades –planificación edilicia, tendido eléctrico, transporte público, entre otras prácticas de consumo– y construir majestuosos edificios, muchos de ellos con finalidades opresivas: cárceles, manicomios, edificios para albergar a los funcionarios públicos, hospitales y orfanatos; entonces en el siglo XXI los proyectos estatales han evolucionado pero la intervención del Estado para unxs pocxs, la juricidad aplicada a discreción y el discurso médico dominante continúan funcionando como delimitadores de ciudadanías.

Santa y Matilda desde distintos inicios de siglos traspasan las fronteras mexicanas marcadas por una “violencia expresiva” (Segato, 2003; 2014) en aumento donde son los cuerpos los que duelen: “Es el olvido del cuerpo, tanto en términos políticos como personales, lo que le abre la puerta a la violencia. Son los ex humanos los que la atravesarán” (Rivera Garza, 2011: 77). Ya ni siquiera cuentan con el estatuto de persona, son apenas cuerpos dolientes que deambulan como Santa y Matilda. Mientras Santa es joven y casta, rebosa de salud y su tez blanca tiene pómulos rozagantes, luego, al ser violada, se transforma en mercancía de segunda: la prostituta más valorada de la ciudad mientras sea joven y mantenga fuerte la carne. Finalmente, en decadencia y marchita, acaba en las cercanías de las alcantarillas de las afueras de la ciudad. Suerte similar corre Matilda quien no desintegra su cuerpo pero sí su subjetividad prismática, cansada de ver que la modernidad la incomoda elige volver al psiquiátrico en el que la habían encerrado y callar para siempre como esos “ex humanos” espectrales.

Lo político y lo literario son significados que se dirimen en ambos textos a través del paso del tiempo, unidos en una revolución permanente que traspasa las “fronteras filosas y sangrientas” (Valencia, 2010: 14) de la cotidianidad mexicana. Las tecnologías y la

modernización transportan a Matilda en tren desde su pueblo jarocho a la ciudad para presenciar el desmoronamiento revolucionario, mientras Santa llega en carro al prostíbulo, situado al lado de una pulcra carnicería. Dos escenarios que con cien años de distancia refuerzan la negación de las ciudadanías descuidadas por el sistema jurídico y la participación estatal. Me refiero con esto a las fronteras de los entresiglos, tanto Santa como Matilda ingresan a la ciudad desde pueblos alejados del progreso y de la revolución porfiriana. Hablo de fronteras temporales, donde una es escrita desde la misma Revolución y la otra, casi cien años después, reescribe esos lindes que se reactualizarán en *Dolerse* con los presentes límites. Pienso en “la Bestia y la cosecha de mujeres”<sup>6</sup> como un inquietante efecto de no permanencia. Rivera Garza respecto de Santa escribe al igual que Gamboa en los cambios de siglo. En este caso, la Revolución mexicana perdura disfrazada en necropolítica en la emblemática Ciudad Juárez donde otros cuerpos, como el de Santa y Matilda, continúan sujetos a la violencia unilateral de las fronteras, percibidos como productos de consumo.

Gamboa con *Santa* –cuya protagonista es una prostituta– gana dinero y brinda con su esposa porque la novela se convierte en un texto fundacional, además de constituirse en el primer *bestseller* mexicano. Logra también hacer de ello un cruce entre la literatura y lo político. Es decir, consigue que *Santa* sea una novela ejemplificadora, punitiva al goce y al trabajo sexual y también evidencia el funcionamiento de las maravillas monumentales del México previo a la Revolución. Gamboa es simpatizante del régimen porfirista. Escribe en su *Diario* el 14 de febrero de 1902:

6 La Bestia es el tren que cruza la frontera sur de México y llega hasta la frontera norte mexicana desde finales del siglo XX hasta la actualidad con algunas interrupciones temporarias. Allí todas las subjetividades son vaciadas de derecho, pero más las mujeres que saben al subir que serán violadas al menos más de tres veces en el camino si no mueren antes o si no quedan en trozos partidas por las ruedas de la máquina Bestial. *La Cosecha de Mujeres. Safari en el desierto mexicano* (2005) hace referencia al libro que escribe Diana Washington para denunciar los primeros crímenes de Ciudad Juárez cuando apenas se comenzaba a hablar de femicidios, porque como canta el grupo popular Los Wawancó: “la cosecha de mujeres nunca se acaba”.



Al fin del mediodía, alcanzó término y remate la novela de mi pobre pecadora Santa. Si a augurios vamos, el libro vivirá. [...] Notificada mi mujer de la terminación de mi obra, va hasta mi mesa, sirve dos copas, y solos ella y yo, brindamos porque Santa llegue a vieja, y con la narración de su endiantrado vivir nos agencie montañas de pesos, la cordillera de que habemos menester para que subsistamos sin servir ni a reyes ni a roques (1995: 89).

No obstante, Rivera Garza, un siglo después, indudablemente avanza de modo similar, pero advirtiendo una deconstrucción narrativa. Subraya en *Dolerse*: “El cuerpo dolorido habla [...] entrecortadamente, titubea, tropieza, pausa. Hay que encontrar una manera de representar [...] que encarne esa manera de hablar” (2011: 37). Con esta cita intensifica lo político con lo literario y se consigna una fuerte crítica del porfiriato, de la reclusión y del dolor de los cuerpos de las mujeres sin ciudadanía y de los varones desviados del régimen y, por lo tanto, castrados ciudadanamente, para la Nación. Ella narra la dolencia de la historia del 900 y también de la historia vigente a través de los cuerpos del dolor. En el desierto en el que se encierra/refugia Matilda con su amor extranjero “el lenguaje se vuelve tenue como la memoria” (1999: 168) en la medida en que la soledad mezclada con los silencios y el peyote que consume la pareja recrea una atmósfera de lentitudes traducida a la casi suspensión del tiempo y de la narración misma: “Matilda en esos años aprende todas las estrategias del silencio” (1999: 168). Ella cuenta los cuerpos muertos en esas explosiones del Real del Catorce que hoy nos recuerda a la Ciudad Juárez de *Dolerse*, pero también al encierro de la Castañeda, ese manicomio colosal que inaugura Porfirio Díaz en 1900 donde terminaban todas las corporalidades del dolor. Matilda reescribe desde la parodia el padecimiento de Santa, violada en el pueblo bucólico donde nació, expulsada por su madre y hermanos, reinando en el mejor prostíbulo de la ciudad de México hasta acabar en los sumideros conurbanos, enferma y terminando en la mesa de autopsia de un hospital pagado por un ciego ante las miradas exploratorias de los médicos.

En *Nadie me verá llorar*, Rivera Garza desbarata la idea de progreso, las sexualidades disidentes y los tratamientos psiquiátricos. Una de las mejores formas que tiene de hacerlo es parodiando la

novela de Gamboa. Si bien Gamboa, como varios escritores de la época, mata a su personaje en busca de la redención, sin quererlo logra dejar rastros ínfimos, pero rastros al fin, de una Santa transgresora para 1904. Huellas que Rivera Garza no duda en recoger para enfrentarla con Matilda que la representa en unas performance del prostíbulo La Modernidad. Matilda a diferencia de Santa nunca se redime, sino que cuando se cansa de querer ser rescatada a su pesar, se vuelve a recluir en el manicomio y deja de hablar. Recordemos que cuando no encaja en ningún sitio, ni en la casa de su tío, ni en la de la primera médica universitaria mexicana, ni en la fábrica de cigarrillos, ni en el prostíbulo es encerrada en La Castañeda. En *Santa* no se menciona el manicomio, pero es un espacio muy presente en Gamboa que en su *Diario*, en la entrada del 14 de agosto de 1935 escribe:

Atardecía cuando me asomé a presenciar el crepúsculo en la sierra, desde la ventana de mi dormitorio. Dos alienadas jóvenes, internas de la clínica frontera de mi casa, me saludaron desde el jardincito privado en que las *pobres locas* se pasan varias horas del día, *vigiladas por robustas* enfermeras. Les devolví el saludo y una de ellas, con su mala voz, púsose a cantar la popular canción que Agustín Lara compuso para mi Santa y todavía al concluir, me la ofrecieron ambas y ambas tornaron a saludarme... Es decir, que a pesar de su razón perdida, en raptó de lucidez me identificaron a la distancia, quisieron halagarme... Más que halagarme, me impresionaron hondamente con ese calderón de lucidez en sus cerebros desequilibrados (1995: 322, énfasis propio).

En este sentido, Matilda y Santa son desordenas y desobedientes y a pesar de los esfuerzos de los cien años de tiempo que las separan, abren zonas de silencio, acaban sin hablar, sin pronunciar logos posible ya sea por la muerte de una, ya sea por decisión propia de la otra, pero ambas violentadas por el sistema del Estado nación mexicano.

En sendas novelas, la Revolución funciona como la solidificación de un Estado mexicano en ciernes de violencias infinitas, en los 2000, mientras escribe la novela, el Estado genera otros mecanismos de exclusión floreciente: Ciudad Juárez. En 2008 esta problemática

será plasmada a la inversa en la novela de Rivera Garza *La muerte me da*. Allí la autora irrumpe con un proceso inverso de escritura paradigmática policial, se deduce que la que mata y castra hombres es una asesina que actúa en las fronteras de la noche urbana y la voz narradora deja flotando una pregunta: “¿por qué siempre la víctima es femenina?” (26). A lo que responde que no siempre lo es:

–Pero si es un cuerpo. [...] –Si, es un cuerpo [...] –Es un cuerpo [...] Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, solo estaba el cuerpo. [...] Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un Contexto. Un punto de ebullición. Algo desecho. (2008: 16).

La disociación de los sentidos y los desmembramientos no concluyen en *Nadie me verá llorar*; la matriz del germen de la violencia higienista continúa en las otras novelas, cuentos y ensayos de Rivera Garza donde los cuerpos aparecen “sin manos o sin orejas o sin narices [...] invisibles, incapaces ya de reclamar sus maletas en las estaciones de autobuses a donde sí llegan sus pertenencias [...] Esto es la versión actual de un tipo de horror moderno” (2011: 11). Los cuerpos en relación íntima con la disputa concreta de lo político se dimensionan como torsos, trozos de pieles, restos de huesos sin nombre, donde el horrorismo (Cavarero, 2009) de esos cuerpos despliega el espectáculo del poder más extremo. Por eso, en *Nadie me verá llorar* se fraguan los cuerpos excluidos de ciudadanías, de género, de razón, y más adelante, ya postergados de todo y en extrema fragilidad, en intemperies baldías. Los personajes son asumidos como los despojos que legitiman la suspensión de los derechos en una absoluta descorporización. Es así que en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) Rivera Garza no duda en marcar un hilo narrativo que mezcla reflexiones y recuerdos del pasado traídos a un presente de la enunciación descarnada en la que expone una Comala, una Oaxaca, o Ciudad de México de la intemperie brutal, de muertos parlantes, de cuerpos que titubean desde sus miembros esparcidos y un Estado que narra cuentos de humo “porque la diferencia entre el amparo y la intemperie es esa línea delgada” (2016: 13).

En este sentido, México cumple el papel de encarnar un matadero de cuerpos que no valen la pena ser llorados ni tenidos en cuenta (Butler, 2006; 2010). Gamboa –tal vez sin sospecharlo– anticipa en su novela estos mataderos de cuerpos dolientes, que retoma Rivera Garza en el siglo XXI, cuando Santa ingresa al burdel. Allí la voz narradora en tercera persona enfatiza el marco de la producción y circulación de mercadería, de las reses de la carnicería La Giralda emplazada al lado del prostíbulo y de un jardín de infantes:

carnicería a la moda, de tres puertas, piso de piedra artificial, mostrador de hierro y mármol, con pilares muy delgados para que el aire lo ventile todo libremente; con grandes balanzas que deslumbran de puro limpias; con su percha metálica, en semicírculo, de cuyos garfios penden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por en medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinolento de carne fresca y recién muerta; con nubes de moscas inquietas, voraces, y uno o dos mastines callejeros, corpulentos, de pelo erizo y fuerte, echados sobre la acera, sin reñir, dormitando... (Gamboa, 2006: 19).

En contraste con esta escena, Santa traspasa la puerta del burdel con 15 años y la colocan en una vidriera del mismo modo que la carne que se vende en La Giralda. En paralelo su carne es autenticada por la libreta sanitaria que le extiende el Ministerio de Salud Pública.

La carne de res y la carne de las prostitutas recorren un circuito mercantil cotidiano ante la mirada expectante de los compradores. Algo similar ocurre con los cuerpos en serie que representa Rivera Garza en *Nadie me verá llorar* cuando los obreros efectúan huelgas o trabajan en la fábrica de cigarrillos, lo que marca la diferencia es que Matilda elige con quién sí y con quién no vincularse y también cuándo retirarse del trabajo sexual para hacer otra cosa. No solo Santa adquiere visibilidad de producto de consumo sino también sus hermanos proletarios: “a la esclavitud mansa de bestias humanas que practican la honradez, a fin de huir de las malas tentaciones” (Gamboa, 2006: 69) quienes desean conquistar el mundo alejándola del brutal “vampiro” urbano y cruel.

De una manera u otra volvemos a la territorialidad, a los cuerpos desperdigados en las fronteras de los tiempos y de la patria o de la Nación. Se celebra en *Santa* el día de la independencia mexicana donde las nociones de patria se confunden: para inmigrantes andaluces, la patria es Andalucía, para el pueblo, el Palacio Nacional, para Santa, la patria es el prostíbulo. La patria en *Santa* es del pueblo, de los andaluces, de las prostitutas. La *patria es el otro*, un territorio prostibular y extraño. Podría decirse que la patria es la “chingada” del Artemio Cruz de Carlos Fuentes o que está bien chingada.

Para Matilda, la patria identifica el margen de la Historia, simboliza el contorno de la ciudad, porque su cuerpo y su subjetividad nunca alcanzan la ciudadanía, sino que se estancan en los lindes: “haré de ti una buena ciudadana” (Rivera Garza, 1999: 72) le dice su tío cuando recién baja del tren y llega a la ciudad, inculcándole la higiene y el trabajo; proyecto que para el tío fracasa. El proyecto nacional y el proceso modernizador mexicanos quedaron resumidos en esa cita. La ciudadanía de la que fueron excluidas las mexicanas, recién en 1928 comienza a otorgarles igualdad de derechos. En este sentido, la formación del ciudadano como “sujeto de derecho” en el porfiriato solo era posible dentro del marco de las instituciones disciplinarias y dentro de un campo de identidades homogéneas y estandarizadas. La novela *Nadie me verá llorar* retorna a los últimos años del siglo XIX y a las primeras décadas del siglo XXI para repensar la problemática de la construcción del sujeto moderno por medio de la configuración de personajes no adaptados a la heteronormalidad social y, por ello, degradados en la historia oficial de México.

### ***Dolerse o las violencias expresivas***

Ya anticipé varios fragmentos de *Dolerse...* (2011) que comienza con una primera crónica que dispone la imagen de un Estado desentrañado que ha desmantelado todo de manera precisa, “quirúrgica” (2011: 22), y que ha abandonado cuerpos que deben hallar los modos de expresarse, de hablar, de decir. Pero cómo contar el horror entonces. Una de las propuestas es a partir de la escucha y desde la mirada de eso que acontece. Sentencia la voz doliente: “Tenemos

que oír; aprender a oír. El momento de la micropolítica es, también, el gran momento de la escucha social” (2011: 26).

Es en esa micropolítica de los cuerpos que quieren expresar su pesar y producir así en la superficie social y propia una acción performática y visible donde se resuelve el dolor. Afirma Rivera Garza que la Revolución de 1910 en la actualidad mexicana se ha transformado en “una épica oficial y fundamental” (2011: 35) en la que no se le ha prestado la atención suficiente a los orígenes trágicos de esa lucha y mucho menos a los trágicos sujetos dolientes.

¿Cómo se narra el dolor? Interrogante que muchxs se han planteado porque desde lo no dicho se escenifica una violencia cruenta y disciplinadora (Segato, 2003: 21) y, de ese modo, se acalla la enunciación de lo que se quiere decir. El acallamiento se establece como el acto de la borradura del cuerpo y, por consiguiente, en la clausura final. Lo no dicho en el discurso está en tensión con el silencio y con la imposibilidad de contar el dolor. El silencio opera como el discurso de lo que no se puede nombrar y se consolida con las relaciones de poder hegemónicas. La ausencia de la palabra hace que eso no dicho se llene de sentido porque, como propone Julia Kristeva: “Los discursos elípticos designan un naufragio de las palabras frente al afecto innombrable” (1997: 212).

Ante este recurso narrativo entonces repito: ¿cómo se narra el dolor? Al respecto Veena Das intenta dar cuenta de esta imposibilidad de nombrar el dolor que puede producir, por ejemplo, una violación y hace una crítica vinculada con la dificultad que existe en el lenguaje para decir esas cosas que no se pueden decir y que ella liga con lo simbólico y lo real lacaniano. Es decir, lo real como lo que no se puede nombrar. Observa, entonces, una rigidez entre el lenguaje y los cuerpos femeninos cuando estos han pasado por experiencias de violencia. Sostiene que el lenguaje intrínsecamente es incapaz de enunciar la violencia más extrema. Das relata haberse quedado sin palabras para nombrar eso innombrable y ve en el acto de callarse una valoración positiva porque expresarlo sería desatar un “veneno en la sociedad” (2004: 330). Para Das no solo es importante destacar que existen aspectos que no se pueden enunciar sino que de hacerlo la sociedad no podría soportarlos y sentiría ese dolor narrado como un “veneno” violento que podría generar más violencias colectivas sobre un hecho particular. En este caso, donde

se sugiere el silencio rescato las reflexiones de Giorgio Agamben cuando señala que lo no dicho, que la imposibilidad de decir o de nombrar lo ocurrido “solo contribuye a la glorificación” (2000: 57) de esa práctica violenta. Esto es, que se le otorga un poder mayor al que posee. Claro que esto es discutible porque algunas personas sostienen que para conferirle menos poder no habría que nombrar, como lo asegura Das. Aunque no nombrar los hechos contribuye a aumentar el miedo a que el estigma sea más aleccionador aún y a la invisibilización de los hechos. Respecto de no contar lo ocurrido, Agamben propone el acto de enunciación como una “vocación de la memoria”, nombrarlo, decirlo es la posibilidad de reconstruir la subjetividad deshecha y de insertar el discurso en la esfera pública, lo cual puede resultar “venenoso” (Das: 2004, 331) pero que es, también, una estrategia de lo político.

Por su parte, Virginie Despentes manifiesta que mientras no se enuncien ciertas palabras como violación o tortura, la agresión pierde su especificidad (2007: 34). En esta dinámica, el silencio actúa como una decisión política, un control de lo que se puede o no decir y, por lo tanto, funciona como un mecanismo de dominación. En concordancia con esta línea de pensamiento, Judith Butler sostiene que dentro de la esfera pública se decide qué es lo impronunciable, cuáles son “los límites de lo decible, los límites de lo que puede aparecer circunscribe el campo en el que funciona el discurso político” (2006: 19). Al respecto, Elaine Scarry (1985) se refiere a las prácticas violatorias o de violencia extrema sobre los cuerpos como la aniquilación de las percepciones que tienen las víctimas de su entorno, destruyendo la interioridad además del propio cuerpo. Se entabla una situación de asimetría entre una víctima en estado de indefensión y dominación, respecto de un violador o torturador que deja a su presa en una pasividad inerme, de horrorismo (Cavarero, 2009). La asimetría supone condiciones de fragilidades puntuales de quien esté desamparado y su vinculación con el horror como herramienta de lo político para sojuzgar, en este caso, a víctimas, porque el horrorismo borra todo rasgo de humanidad posible. Entonces, entre el narrar o no el dolor se produce una tensión teórica y política.

Es así como Rivera Garza toma el último escrito de María Luisa Puga: *Diario del dolor* (2004) donde el dolor de la escritura va amarrado a la artritis reumatoide crónica de la escritora. Allí expone su

sufrimiento y lo obliga a expresarse: “es esa conversación silenciosa, ese diálogo a gritos mudos, este tú a tú que la doliente establece, de manera activa y sin misericordia alguna, con su otro Otro, su símil, su sombra interna. Su Dolor.” (Rivera Garza, 2011: 38). El dolor de su cuerpo es el dolor más cruento, ese del luto butleriano, ese del que no puede escindirse su piel, su cuerpo, sus huesos porque palabra y Dolor son “la casa de la transformación más ardua. La casa donde el cuerpo cae” (Rivera Garza, 2011: 40).

Ese Dolor con mayúsculas que reescribe Rivera Garza sobre el Dolor de Puga acopia el dolor de lo privado que se vuelve público, así como el mismo dolor de los testimonios de los padres y madres de las niñas y mujeres masacradas en Ciudad Juárez, en Tijuana, en Guerrero, en Chihuahua, en cada frontera en la que el cuerpo propio pasa a ser una corporalidad azotada por el dolor de lxs otrxs, por el dolor que infringen las pedagogías de la crueldad corporativas (Segato, 2014) de esos que asesinan por nada y por todo a la vez. A esta espectacularización de la vida privada se antepone la de los cuerpos expandidos por el desierto como mensajes: el de las asesinadas de Juárez, el de periodistas, el de niñxs, el de tantxs no ciudadanxs o aquellxs que buscan cruzar con la Bestia o a pie las fronteras. El “show escópico” (Sepúlveda y Valencia: 2016) se torna morbo, curiosidad, impotencia. Sayak Valencia y Katia Sepúlveda sostienen que la violencia obscena actúa como una “ideología *live*” que pone de manifiesto la vigilancia, el espectáculo, lo cotidiano y las violencias encadenadas en significantes de múltiples capas de la realidad (2016: 81).

En la misma consonancia casi musical se pregunta Rivera Garza: “¿Cómo evadir el shock comercial de la violencia y tocar, y trastocar si es del todo posible, el mundo de los sufrientes?” (2011: 41). La respuesta reclama una lengua de lo político como una alternativa a eso que no se puede dejar de ver y de nombrar, a la vez que el Estado la descarta porque es “desentrañado y descarnado”. Es decir, se rotula solo apariencia espectral, no cuerpo. Así el cuerpo fragmentado y despedazado se recupera por partes en el lenguaje ya que “el dolor no solo destroza sino que también produce realidad: de ahí que sus lenguajes sociales sean sobre todo lenguajes de la política: lenguajes en que los cuerpos descifran sus relaciones de poder con otros cuerpos” (2011: 44). Cuerpos que solo son espectros, que dejan desiertos



tendidos de fantasmas, de pueblos vacíos, arrasados por la violencia feroz y disciplinadora del Estado. Pueblos ficcionales como Comala o Luvina de Juan Rulfo donde lxs habitantes flotan entre desiertos monstruosos que hay que atravesar y baldíos corporales diseminados en la intemperie y cuerpos en tránsito que intentan en la actualidad mexicana cruzar las fronteras hacia el norte. Todos cruzan fronteras entre limbos o reales: “Todos ellos están cruzando” (2011: 56). Ese gerundio *que no cesa* es el permanente *pasar haciendo camino* o dejando huella, huesos, dermis, miembros, partes, cascajos. El p/P/aso por la frontera, por el desierto, los femicidios, los fantasmas, todo eso es el dolor público que también asoma en la escritura de Puga: el Dolor de los huesos de lo privado.

A cien años de la Revolución, Rivera Garza en *Dolerse...* se cuestiona si no se sigue pugnando por tierras, desigualdades y poder como en toda historia. Retoma a Mariano Azuela y piensa en el narrador de *Los de abajo* (1915) que tiene una visión de desprecio por soldaderas y campesinos resaltando el racismo y la mirada elitista. Pero también piensa en Nellie Campobello y en *Cartucho* (1931) donde esa mujer con ojos de pequeña narra aquello que cien años después se sucederá en violencias iteradas: esos decapitados, esos muertos, esas muertas. El relato de Campobello distingue lo cotidiano, como el Dolor de Puga, los detalles de las muertes en la mirada de esa niña que era Nellie y contaba la violencia sin morbo, solo describiéndola. Ella ¿intuiría que esos juguetes sin cabeza en el siglo XXI serían cuerpos y torsos reales?

El miedo, confirma Sara Ahmed en *Las políticas culturales de las emociones* (2004), es el que paraliza, el que deja sin respiración. Es pues, el discurso del Estado, son las palabras que selecciona para que se adentren en el habla social. Pero a la vez, el miedo es poroso, de una materialidad maleable, flexible en la que se puede revertir la memoria activa. Sin embargo, el miedo a no salir a la calle porque algo malo puede ocurrir funciona como una operación primordial de muchos Estados americanos, desde Canadá hasta la Argentina. El Estado “sin entrañas” nos abyecta a un estado de desprotección, de aislamiento, de soledad, de temor, de precariedad, en la intemperie del desierto continental. Con estos relatos, Rivera Garza deja al descubierto las estéticas de la crueldad que irrumpieron en la Revolución, en el discurso de la medicina higienista, en la actual

medicina (el desamparo desde un Estado desentrañado). Señala el descuartizamiento de los cuerpos y la enunciación de un discurso del miedo implementado por las violencias expresivas y filiatorias, unidas en una espiral que asciende o desciende dejándonos en el baldío ese, en el que “no existe tal lugar”. Se cuestiona al igual que Butler (2006; 2010) cuánto vale una vida, al igual que Segato (2014) y Valencia (2010; 2014) respecto de esas microviolencias eficaces estatales para desechar cuerpos por fuera de la ciudadanía.

En *Dolerse...* la herida prevalece, lo segmentado y lo escópico también. En *Dolerse...* se articula ese proyecto modernizador, la Revolución y los desaciertos de la medicina psiquiátrica en los cautiverios de los manicomios cuando se depositan cuerpos locxs al no ser consideradxs ciudadanxs, por lo tanto, remanentes que no interesan. Entonces, se exalta el arrancar las entrañas desde el núcleo de la Modernidad mexicana hasta la actualidad. En *Dolerse...* impera el horrorismo, ese estado de vulnerabilidad de aquellos cuerpos inermes de los que habla Adriana Cavarero (2009). Nada importa, solo el mensaje inscripto en las pieles. El enunciado más eficaz es ese que se escribe e inscribe en los cuerpos dislocados. Un claro ejemplo de ello son las narcomantas que aparecen exhibidas por todo el territorio mexicano. Las narcomantas son trozos de telas colgados en las calles en los que los cárteles de drogas envían mensajes cifrados o amenazas expresas a otros cárteles o políticxs. La finalidad es que el narcomensaje sea eficaz. Rivera Garza respecto de esa vulnerabilidad afirma que: “Más que vulnerables –una condición que compartimos todos– desarmados. Más que frágiles, inermes. Por eso el horror es, sobre todo, un espectáculo –el espectáculo más extremo del poder” (2011: 10). Si en *Nadie me verá llorar* Rivera Garza hablaba del nacimiento de un Estado y de una ciencia médica y jurídica exclusivos y expulsivos, en *Dolerse...* denuncia un Estado responsable y descarnado que desde 1917 ha violado la Constitución Nacional. En *Dolerse...* se refleja esa certeza de que los cambios no son buenos si a pesar de asumir nuevos gobiernos, de reformar el sistema de justicia penal y civil, “logrará transformar el espectáculo del cuerpo desentrañado hasta que el Estado –que somos una relación encarnada, es decir, una relación viva entre cuerpos–” no esté dispuesto constitucionalmente a preservar los cuerpos, esos “muertos míos y tuyos” (2011: 76).

De esta manera, la autora lo que hace es coser fragmentos del dolor de la historia mexicana y de relatos canónicos para organizar en palabras los cuerpos en ruinas donde rescata la experiencia de la violencia expresiva mexicana. Así hilvana las necroescrituras del pasado actualizándolas para darle sentido a este presente violento. Por eso rescata en *Nadie me verá llorar* los archivos de La Castañeda, rebela que no todas las Santas fueron sumisas aunque las hubo y las habrá, anuncia que las indómitas de Elena Poniatowska como Jesusa tienen nombre y que, como Matilda, tuvieron una existencia replicada en miles y para ello es imprescindible la noción de comunidad de redes tentaculares (Haraway: 2016) y solidaridades humanas: “Porque utilizar el lenguaje o dejarse utilizar por él, eso es una práctica cotidiana de la política. Trastocar los límites de lo inteligible o de lo real, que eso y no otra cosa es lo que se hace al escribir, es hacer política” (Rivera Garza, 2011: 175).

### ***Había mucha neblina***

“La diferencia entre el amparo y la intemperie es, en efecto, esa línea delgada, con frecuencia horizontal, que es el techo” (2017: 13). Así casi comienza *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016). Se inicia el recorrido de la escritura con fronteras difusas en medio de la intemperie y de un refugio con una limitación: ese techo que no deja ver qué hay arriba, adentro o afuera. De alguna manera, la intemperie y la necesidad de amparo o resguardo demarcan las fronteras de las pieles, de los cuerpos y de los huesos que interfieren en esa antigua pero vigente dicotomía de lo público y lo privado: “Lo oculto sale a relucir. Lo privado se vuelve atrozmente público. La intimidad del cuerpo queda así en plena conexión con la vida de los astros y de las máquinas” (2016: 13).

En este relato que se centra en la obra de Juan Rulfo, de su Rulfo y de ella, Rivera Garza no puede escapar a escribir otra historia: la de la violencia primera de ese México, de este y del que vendrá. Habla de su Rulfo, de la sesgada reescritura en verso de *Pedro Páramo* que realizó en 2011 en su blog “Mi Rulfo mío de mí”. Sabe que Rulfo intuyó que Juárez, Oaxaca, San Juan Luvina seguirían siendo ese *Llano en llamas*, ese páramo desierto, ese sitio violento que se debate

entre los muertos espectrales de *Pedro Páramo* y los cadáveres que yacen en el suelo del país del humo.

Y retorna sobre la pregunta de siempre: ¿cómo escribir en un país que se ha olvidado del cuerpo? Esa pregunta que se hace en *Dolerse...* se responde en *Había mucha neblina...* y, de ese modo, Rivera Garza se encarga de narrar la vida de Rulfo a su manera, reuniendo diversos materiales como fotografías, archivos, entrevistas. Es así como la autora rearma y logra ligar el trabajo de Rulfo como escritor, como empleado y su obra respecto de la modernización mexicana: “Ese huracán pasó por Comala [...] y por un llano en pleno incendio, dejando solo los murmullos sin cuerpo y las ruinas que, luego de destruirlas, formaron parte del universo Juan Rulfo” (2016: 108).

Me interesa resaltar lo que Rivera Garza repone con el personaje de Doroteo de *Pedro Páramo* (1955) en el capítulo “Doroteo/Dorotea” (2017) y la manera en la que sitúa la violencia en la mezcla de género y capturas del pasado mediante una reactualización del futuro porque la memoria es importante para reconstruir esa historización vital para estas entrañas de un Estado desalmado: “Porque yo no olvido. Porque no olvidaré. Porque no olvidaremos” (2011: 179). De ese modo, Rivera Garza conceptualiza un planteo dialógico con fragmentos y recalca una violencia estructural expresiva y sensible de lo brutal: “–Dicho de un cuerpo, penetrar significa introducirse en otro. Dicho del frío, penetrar quiere decir hacerse sentir con violencia e intensidad” (2017: 171). Penetrar es irrumpir, cortar, rasgar, hundirse, violar, amar.

Si en su blog reescribe algunos de los pasajes en versos, son fragmentos selectivos y lo hace desde un recordar, desde una reescritura de esos muertos en vida que flotan en Comala. Las necroescrituras construyen cuerpos marginales, muertos, fantasmales o despedazados y no existe historia sin violencias fundacionales que mal naturalizado oculte una historia de amor. Si retomo la novela *Nadie me verá llorar* podemos mostrar otro ejemplo en el que el desierto y la muerte se amalgaman. Matilda se enamora de Paul, en el desierto, y dice:

El amor no se puede contar. El amor es inocuo. Está hecho de gestos anodinos y costumbres difíciles de cambiar. El amor es los años que pasan uno tras otro sin variar. En el desierto, el amor es una planicie

donde no crece nada, una mina que escupe plata de cuando en cuando, un párroco que se muere, la falta de agua. El amor es lo que hay bajo la lengua cuando se seca y a un lado de los pasos cuando no se oyen [...] El amor es una tonadilla, apenas una canción (1999: 116).

Luego lo que hace Rivera Garza es repetir esa fórmula en *Había mucha neblina...*:

Toda historia es una historia de amor. Y toda historia de amor, es sobre todo, un amor a la historia. *Pedro Páramo*, la muy leída y muy interpretada novela de Juan Rulfo publicó en 1955 es una historia de amor: una historia rota y un amor no correspondido. Mejor decir: un amor no correspondido y una historia en forma de interrupción (2017: 165).

Justamente por la detención del tiempo, por el deterioro de esa historia es que “una historia de amor imposible precisa de una enunciación imposible” (2017: 166). Y lo imposible son esos cuerpos parlantes, agujereados por fuera de la historia que desean ser vistos y escuchados. Así que Doroteo en *Pedro Páramo* encuentre una manera de leer otros cuerpos resuelve como estrategia, también los cuerpos castrados en *La muerte me da* y en *Nadie me verá llorar* porque, al fin y al cabo, Joaquín Buitriago tampoco logra penetrar a Matilda. El penetrar que se repite en *Había mucha neblina...* es un pene que no entra y que no fecunda, es un pene sin simientes, que no procrea ciudadanxs. Demuestra que los cuerpos masculinos no solo son cuerpos muertos o aislados o alienados sino castrados. Juan Preciado le dice: “Tienes razón Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo? Da lo mismo aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo” (Rulfo, 2017: 181). Si da lo mismo ser Doroteo o Dorotea se pone en juego la flexibilidad del género del que escribe Rivera Garza respecto de Matilda en *Nadie me verá llorar*: ella es Matilda, es la Diabla, es la prostituta, es la lesbiana, la bisexual, finalmente es el Menso y es esa subjetividad prismática e inaprensible, esa que no se deja fijar en ninguna categoría de género.

Lo mismo ocurre con Madame Porfiria que viste de mujer pero con bigotes y se la llama a/o. No es él, no es ella, no es trans, no es travesti, no es Porfirio Díaz pero lo es desde la enunciación paródica

en el baile de los 42. Esa inestabilidad del género también habla de la castración o de la infertilidad, ni Doroteo/a, ni Matilda dan a luz, no alumbran, deambulan por los márgenes fantasmales o loqueros pero no están, porque “no hay tal lugar”. Joaquín Buitriago tampoco la posee a Matilda, se conforma con sacarle fotos a las muertas en la morgue, con sacarle fotos a las putas, con ser morfinómano y renunciar a su fortuna, con travestirse para Matilda porque, al fin y al cabo, no son ciudadanxs sino seres recludxs por el régimen violento y opresivo que anticipa *los cadáveres de la Nación*, los femicidios, los asesinatos en la Bestia, las muertes en las transfronteras que perciben a esos cuerpos como remanentes de lo sacrificial, sumidos en una estética de la crueldad, bien escópica en un continuum de violencias. Por eso Rivera Garza está atenta a estas filiaciones, y presta atención a las temporalidades del presente sin borrar las viejas temporalidades, dado que sin memoria es inexplicable esta historia, es imposible enunciarla, por eso hace un collage de capturas temporales y lo plasma en palabras para exponer esa violencia iterada y ver hacia dónde se dirigen esas latencias para estar atentxs.

### **Finales que se bifurcan: “desbordar, rebasar, desbocarse”**

Para concluir, Rivera Garza no busca reescribir la historia o deconstruir la historia sino “sujetar un recuerdo cuando aparece en momento de peligro” (2010: 33). Narrar en retrospectiva aquello que aconteció y traerlo de regreso a un sitio extraño demuestra la capacidad de contacto que nos hace vibrar en ese territorio común del miedo y de la violencia que nos tajea. Porque el pasado por más lejano que esté se torna inevitablemente presente, reciente.

Rivera Garza forja la genealogía de las violencias expresivas mexicanas con preguntas inquietantes en sus obras, pero por sobre todo, pone en el tapete la tensión manifiesta de la filosofía respecto de la aporía entre la continuidad (o discontinuidad) con el pasado.

*Nadie me verá llorar* comienza con dos interrogantes nucleares: “¿Por qué motivo se convierte alguien en una prostituta?” y “¿[C]ómo se convierte uno en una loca?” (1999: 16). Como afirmé antes, en *La muerte me da* (2008) el personaje de Cristina Rivera Garza se cuestiona: “¿por qué siempre la víctima es femenina?”. En *Había mucha*

*neblina o humo o no sé* qué apunta: “¿De qué se hace una identidad nacional? De mentiras, por su puesto” (2017: 59) y en *Despavoridas no* (2015), poema dedicado a Marisela Escobedo, activista social mexicana, asesinada el 16 de diciembre de 2010 de un disparo en la cabeza cuando protestaba en la Plaza Hidalgo, Chihuahua, frente al Palacio de Gobierno por el femicidio de su hija Rubí ocurrido en 2008 escribe: “Balbucir. Trastabillar. Que es quebrarse, entiéndase. Decir: Aquí Decir: Duele. Repetirlo. Que significa no me levantaré. Que es pedir que regresen vivas... que encuentren el camino a casa [...] que despavoridas no. [...] Sentir el peso del cuerpo que no está” (Rivera Garza, 2015: 99-100).

Es decir, los cuerpos de Rivera Garza entrecruzados con lo político y el horrorismo espectacular continúan en una perpetua re-evolución que involuciona, que desarticula los huesos amortiguados en palabras, surge así una violencia expresiva que aúna los entresiglos de la intemperie que va más allá de la ley y que el Estado lo deja escrito en “Nuestros cuerpos”. Enfatiza la autora sinceramente, ¿darse por vencidas? Y en este contexto de necropolíticas y guerras diarias ella lanza un manifiesto: “Ellas y nosotros. Nosotras. Reparando las fuerzas. Con quietud o sin quietud, pero reparando las fuerzas. Alistándonos para la batalla siguiente que es el siguiente día o el siguiente minuto. Éste” (Rivera Garza, 2016).

Y para una última puntada a este tejido de textos y violencias dialógicas, Rivera Garza convoca con sus palabras a salir a las calles, a las revueltas, a la revolución del no silenciar esos cuerpos acallados, dejar de ser sujetos pasivos para accionar: “Lo supimos de inmediato: a eso no lo detendría nadie ni nadie lo controlaría. Desbordar. Rebasar. Desbocarse. Eso es un movimiento social. Nadie participa en una revuelta alzando la mano y esperando su turno para hablar. Lo que sale a la luz es humano y aterrador” (2019).

## **Bibliografía**

Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. México, PUEG/UNAM.

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona, Anthropos.

Das, V. (2004). “Language and Body: transactions in the Construction of Pain”, en Scheper–Hughes, N. y Bourgois, Ph., *Violence in War and Peace*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 327-333.

Deleuze G. y Guattari, F. (1985 [1972]). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

Gamboa, F. (1995[1910]). *Mi diario II (1897-1900). Mucho de mi vida y algo de la de otros*. México, Conaculta.

\_\_\_\_\_. (2006 [1904]). *Santa*. México, Editores Mexicanos Unidos.

Garciadiego, J. (2008). “La Revolución”. En *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*. México, El Colegio de México, pp. 393-467.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.

Kristeva, J. (1997 [1987]). *Sol negro, depresión y melancolía*. Venezuela, Monte Ávila.

Lau, A. (2009). “Todas Contra La Dictadura: Las Precursoras”. En *Proceso*, pp. 4-11. México.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

Monroy, M. I., Calvillo Unna, T. (2016). *Historia Breve. San Luis Potosí*. México, El Colegio de México.

Rivera Garza, C. (1999). *Nadie me verá llorar*. México, Tusquets.

\_\_\_\_\_. (2008). *La muerte me da*. México, Tusquets.

\_\_\_\_\_. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México, Surplus.

\_\_\_\_\_. (2012). *Mi Rulfo mío de mí*. Blog. <https://mirulfomiode-mi.wordpress.com/>

\_\_\_\_\_. (2013). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desappropriación*. México, Tusquets.



\_\_\_\_\_. (2015). “Que despavoridas no”. En *La imaginación pública*. Ciudad de México, Práctica mortal.

\_\_\_\_\_. (2016). “Las miradas que ellas tenían sobre el mundo”. En *Literal*. Disponible en: <http://literalmagazine.com/la-mirada-que-ellas-tenian-sobre-el-mundo/>

\_\_\_\_\_. (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Buenos Aires, Random House.

\_\_\_\_\_. (2019). “El fin del silencio de las mujeres”. En *Literal. Latinoamerican voices/ Voces latinoamericanas*. <http://literalmagazine.com/el-fin-del-silencio-de-las-mujeres/> Consulta: 16 de abril de 2019.

Scarry, E. (1985). *The body in pain. The making and Unmaking of the World*. Oxford, Oxford University Press.

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes.

\_\_\_\_\_. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla, Pez en el árbol.

Sepúlveda, K. y Valencia, S. (2016). “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore”. En *Mitologías hoy*. Vol. 14 pp. 75-91.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.



## POSFACIO

### FILIACIONES Y DESVÍOS: DE LA LITERATURA A LOS ESTUDIOS CULTURALES Y DE LOS ESTUDIOS CULTURALES A LA LITERATURA

Verónica Garibotto

En *Against Literature*, John Beverley propone que la literatura latinoamericana se ha sostenido históricamente sobre una paradoja (1993: 1-22). Por un lado, sus orígenes son los de una institución colonial, una institución traída a las Américas, junto con la viruela, el sistema de encomienda y el catolicismo, como herramienta de dominio imperial. Por el otro, la literatura ha sido crucial en el desarrollo, primero, de una conciencia criolla autónoma y, algo más tarde, de las culturas nacionales en la región. En realidad –concluye Beverley después de hacer un recorrido por las páginas de José Martí, Roberto Fernández Retamar y Mario Vargas Llosa, entre otros– esa paradoja se resuelve si, en vez de pensarla como ruptura, la pensamos como continuidad. La literatura latinoamericana contemporánea, la del siglo XIX y la del periodo colonial no deberían verse como modelos opuestos, sino como tres instancias de una misma práctica social a través de la cual los estratos altos y medio-altos se han configurado a sí mismos como las clases dominantes de la región. Los escritores del *boom* no son, en este sentido, tan diferentes a los letrados criollos decimonónicos como Domingo Faustino Sarmiento o Andrés Bello: todos ellos comparten una visión idealista del lenguaje escrito como antídoto contra la barbarie, el atraso o la violencia en el continente.

El supuesto de que la literatura y los valores literarios son los significantes clave de la identidad regional –continúa Beverley– se ha institucionalizado como parte de la ideología de las humanidades en América Latina. Incluso la política cultural de izquierda se sostiene aún sobre un modelo de autoridad en el que el escritor es considerado un líder político-moral y la literatura está posicionada como el discurso privilegiado en la formación de la identidad regional –una observación que repetirá casi dos décadas más tarde respecto de

*Tiempo pasado*, el libro en el que Beatriz Sarlo favorece la literatura en tercera persona por sobre los discursos de la memoria (Beverley, 2011: 72-94). Para lograr una verdadera democratización cultural –propone– los intelectuales latinoamericanos deberían ir en contra de la literatura. Es decir, deberían poner en cuestión las jerarquías disciplinarias y los modelos de autoridad cultural, y reconocer que la literatura es un discurso más entre muchos otros.

Las ideas de Beverley me parecen productivas para establecer dos posibles entradas a los artículos de *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana*: una que podríamos llamar “beverliana” y otra “anti-beverliana”. Por un lado, subyace en todos los textos esa visión idealista del lenguaje escrito que sugiere que, para los autores reunidos en el volumen, la literatura no es un discurso más entre muchos otros. En primera instancia, ninguno de los artículos trata de otras formas de producción cultural (aunque muchos exploran textos coloniales o decimonónicos, estos entrarían dentro de la definición de literatura que manejan tanto Beverley como los programas académicos de Letras en América Latina en general). Es decir, las reescrituras y los desvíos respecto de la tradición, el discurso oficial, la identidad nacional o el lenguaje colonial se plantean en todos los textos a partir de la literatura misma. Tomados en su conjunto, los artículos reunidos en el volumen proponen que el cuestionamiento de los discursos hegemónicos en la región no se lleva a cabo en la cultura popular, la cultura masiva o la cultura oral, por ejemplo, sino dentro de la misma producción literaria. Los desvíos, descentralizaciones y cuestionamientos se manifiestan en la elección de otros géneros *literarios* (la dedicatoria, el retrato, la *causerie*, la carta, la polémica) o en la postulación de otras genealogías *literarias* (autorales, estilísticas, intertextuales).

Para Ana Eichenbronner –por poner algunos de los ejemplos del volumen que resultan más representativos en este sentido– la literatura cubana disidente funda su disidencia en la reivindicación de una tradición literaria centrada en Virgilio Piñera y diferente a la oficial. Para María Vicens, la resistencia a la autoridad patriarcal del escritor y la creación de una comunidad de autoras se llevan a cabo a partir del uso estratégico de otros géneros narrativos –un uso estratégico que, en otro contexto, destaca Vanina Teglia cuando analiza el modo en que Bartolomé de Las Casas polemiza con Gonzalo

Fernández de Oviedo para crear un contradiscurso de la Conquista. En otras palabras, el lenguaje escrito sigue tan posicionado como lenguaje privilegiado que parece ser, incluso, el único capaz de descentralizarse a sí mismo. En su artículo sobre la nueva escritura latinoamericana encarnada en Héctor Libertella, Silvana López lo explica de manera cabal: “Lo nuevo –que ahora no toma la forma del ruido de los *happening*, de los desacatos de la performance, de las apropiaciones del pop art, del cine, del teatro, de la música– no es lo mismo que “joven” ni lo que hacen los “jóvenes” (Libertella, 1977: 14). Lo “nuevo” se constituye en relación con la “tradicción” y con la “lectura activa” de la tradición” (201, en este volumen).

En segunda instancia, y en estrecha relación con lo anterior, los artículos parecen confirmar el veredicto beverliano de que la literatura latinoamericana ha funcionado históricamente como una práctica discursiva a través de la cual los estratos altos y medio-altos han configurado y preservado su estatus social mediante la reafirmación del escritor como modelo de autoridad y faro moral. Los artículos del volumen que examinan distintas reconfiguraciones de imágenes autorales son indicativos de la continuidad histórica de este mecanismo de preservación y legitimación. El establecimiento de una distancia respecto de la figura del ilustrado europeo deviene, para Mariana Rosetti, en la legitimación de la figura del letrado criollo. A su vez, según Rodrigo Caresani, el replanteamiento de la imagen del letrado tradicional se realiza a través de la configuración de una imagen de escritor modernista o, según señala Leandro Simari respecto de Lucio Mansilla, de la oscilación entre exhibir el saber del letrado y las habilidades del hombre de acción. En otras palabras, los artículos trazan una cronología que pone en evidencia que el escritor latinoamericano no ha cambiado fundamentalmente su posición como sujeto de enunciación privilegiado. El escritor latinoamericano continúa siendo aquello que, siguiendo a Michel Foucault en *La arqueología del saber* (2002), podemos llamar una función enunciativa determinada por su posición particular dentro de una formación discursiva; posición que depende a su vez, como ya enfatizaron sobre todo Julio Ramos (*Desencuentros*, 1989) y Ángel Rama (*La ciudad letrada*, 1984), de su ubicación privilegiada respecto del poder y de la palabra escrita.

Por otro lado, los textos incluidos en *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana* pueden funcionar también de manera “anti-beverliana”, como un desafío a los postulados básicos que desarrollé en los párrafos anteriores. En su libro, Beverley plantea que un modo de poner en cuestión las jerarquías disciplinarias y los modelos de autoridad cultural es reemplazar la crítica literaria por los estudios culturales. Que el referente cultural sea el consumidor en vez del productor, Molina en vez de Valentín en *El beso de la mujer araña*, Walter Benjamin en vez de Theodor Adorno, los ochenta en vez de los sesenta, Rigoberta Menchú en vez de Carlos Fuentes, la televisión en vez del cine (1993: 5). Si realmente quieren fomentar una democratización de la cultura –dice Beverley– los intelectuales latinoamericanos necesitan abandonar su política verticalista de la representación y abrazar en cambio un modelo más horizontal de pedagogía y crítica que esté cimentado en una práctica de la solidaridad.

Esta apelación programática no tiene en cuenta, sin embargo, que el reemplazo de referentes culturales y objetos de estudio no es, desde el punto de vista de los estudios culturales, una condición necesaria para la descentralización de modelos de autoridad disciplinar. Quizás sea Lawrence Grossberg el que lo explica de manera más convincente. Los estudios culturales –dice Grossberg en *Cultural Studies in the Future Tense* (2010: 8)– no son exactamente estudios sobre la cultura, aunque la cultura sea un concepto central para el proyecto. No son tampoco estudios de la realidad social en tanto texto, ni se definen por su enfoque en la cultura de masas, la cultura popular o la cultura subalterna. Los estudios culturales buscan describir e intervenir en los modos en que las prácticas culturales se insertan dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y de las formaciones sociales con el fin de develar (y quizás transformar) las estructuras de poder existentes. Los estudios culturales buscan dilucidar cómo la vida cotidiana está atravesada por la cultura y articulada en torno a trayectorias de poder económico, social, ideológico y político. Esta búsqueda –y esto es lo que me resulta decisivo a la hora de proponer otra lectura de los artículos del volumen– no depende ni del referente cultural ni del objeto de estudio elegidos. Es decir, se pueden hacer estudios culturales prefiriendo al productor en vez de al consumidor, a Valentín en vez de a Molina, a Adorno en

vez de a Benjamin, a Fuentes en vez de a Menchú. Se pueden hacer estudios culturales y elegir los sesenta en vez de los ochenta y el cine en vez de la televisión. Se pueden hacer estudios culturales, como lo hacen los textos incluidos en *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana*, a partir de la literatura misma.

Además de los artículos mencionados anteriormente, que podrían ser todos releídos desde esta perspectiva, los artículos de Paula Bianchi y María Inés Aldao constituyen ejemplos representativos de esta segunda posibilidad. A pesar de que analiza los textos literarios de la que probablemente sea la escritora más canónica del México contemporáneo (Cristina Rivera Garza), Bianchi apela a Gilles Deleuze, Judith Butler y Rita Segato para desarmar, rearmar y, finalmente, exhibir cadenas de sentido en torno a los significantes “intemperie”, “margen” y “entrañas”. Este ejercicio de ensamblaje —que en gran medida replica el que realiza la propia Rivera Garza cuando desarma las fronteras entre discurso académico, clínico, literario y político y los recombina como parte de una misma formación discursiva— revela, como pedían los estudios culturales, las trayectorias de poder económico, social, ideológico y político que atraviesan la vida cotidiana mexicana desde antes de la revolución hasta hoy en día. De manera similar, el artículo de Aldao podría filiarse con el proyecto de los estudios culturales en tanto aborda un tipo de texto canónico dentro de los estudios coloniales, las crónicas mestizas, con el objetivo de rastrear, en el interior mismo de estos textos, perspectivas indígenas invisibilizadas en la historiografía tradicional. Especialmente a través del estudio del uso de metáforas y de la reproducción de elementos sonoros, Aldao lee cómo estas perspectivas se contornean a contrapelo de la narración principal en *Historia de Tlaxcala* y en *Historia de la conquista*.

Del mismo modo, artículos como los de Luciana Del Gizzo y Pablo Martínez Gramuglia también pueden filiarse con el proyecto de los estudios culturales en tanto se sostienen sobre una descentralización del lenguaje disciplinar y una reorganización de las fronteras disciplinarias. Del Gizzo, por ejemplo, propone un desafío a los fundamentos conceptuales de la teoría vanguardista (y, por extensión, de la teoría poética y la teoría literaria en general) cuando analiza cómo el trazado de una genealogía latinoamericana con centro en

Huidobro nos obliga a repensar el concepto mismo de vanguardia. La “estética de umbral” en la que, en términos de Del Gizzo, surge por definición cada movimiento de vanguardia –estética que el trazado de esta genealogía latinoamericana vuelve especialmente visible– señala la cesura histórica en la que se inscribe y pone así en cuestión la viabilidad de esta noción sobre la que gran parte de la teoría literaria ha fundado su autoridad. Martínez Gramuglia invierte la dirección disciplinar del lenguaje historiográfico al proveer tres casos concretos en los que el archivo hace la historia. Si el discurso historiográfico moderno adquiere legitimidad en la doble afirmación de que sin documentos no hay historia posible y sin un relato histórico tampoco es posible un archivo, Martínez Gramuglia interrumpe el flujo circular de ese razonamiento al agregarle una dimensión de futuro: la publicación de tres colecciones específicas de documentos no solo abren la posibilidad de una interpretación histórica alternativa, sino que también apuestan a un historiador futuro que reorganice el archivo y genere otra historia.

Hacia el final de su texto, Beverley vuelve a revisar la afirmación programática de que los estudios culturales deben suplantar el enfoque literario tradicional de las humanidades. Semejante reemplazo, se pregunta, ¿no correría el riesgo de acabar en una idealización y celebración de la cultura popular, subalterna o de masas? ¿No podría entonces este llamado a la democratización resultar en una “estetización” de la cultura no literaria que finalmente no sea otra cosa que una variación de la misma ideología de las humanidades que se pretende combatir? Tal vez la respuesta –arriesga Beverley– no sea realmente suplantar la literatura como referente cultural u objeto de estudio, sino ejercer estudios literarios anclados en una postura más agnóstica sobre la literatura, anclados en una historización radical del concepto de literatura. En vez de abandonar los estudios literarios –dice Beverley, y parecería estar refiriéndose a la apuesta central de los artículos de *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana*– habría que hacer un psicoanálisis de la literatura; un psicoanálisis que no busque ni liquidar ni curar al sujeto, sino redefinirlo para que sea más capaz de establecer alianzas basadas en la solidaridad.



## Bibliografía

Beverly, J. (1993). *Against Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

\_\_\_\_\_. (2011). *Latinamericanism after 9/11*. Durham, Duke University Press.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Grossberg, L. (2010). *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham, Duke University Press.

Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.



## COLABORADORES

**María Inés Aldao.** Doctora en Letras (UBA) y Magister en Literaturas Española y Latinoamericana (UBA). Becaria posdoctoral de CONICET. Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) y del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP). Investigadora del proyecto UBACYT “Agendas, léxicos y conceptos en la crítica literaria latinoamericana” dirigido por Beatriz Colombi y del proyecto PICT-2014 “Materialidades, circuitos y sujetos de la lectura y la escritura en la literatura colonial latinoamericana (siglos XVI y XVII)” que dirigen Valeria Añón, Loreley El Jaber y María Jesús Benites. Se desempeña como ayudante de primera de la cátedra Literatura Latinoamericana I-A, dirigida por Beatriz Colombi, en la que dicta clases para la carrera de Letras (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Se especializa en literatura latinoamericana colonial. Su investigación se ocupa de las crónicas mestizas y misioneras del México colonial, siglo XVI. Publicó artículos en revistas y participó en numerosos congresos con temas relativos a su área de estudio.

**Paula Daniela Bianchi.** Doctora en Letras (UBA) con la tesis “Cartografías ficcionales de lo político prostitucional en Argentina, Chile y México en los cambios de siglo” dirigida por Nora Domínguez. Becaria posdoctoral de CONICET. Investigadora del Instituto de Literatura Latinoamericana (UBA) y del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA). Es codirectora del proyecto “Géneros y territorialidades: cuerpos, violencias y sexualidades desde una perspectiva de derechos humanos” (UNDAV) que dirige Lucila Alvarellos e integra como investigadora los UBACYT “Pensar la literatura: Formas de la temporalidad” dirigido por Nora Domínguez y “Enfermedad, monstruosidad y biopolítica en la literatura latinoamericana” que dirige Andrea Ostrov. Docente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II a cargo de Enrique

Foffani y en el Taller de tesis en la Maestría en Estudios y Políticas de Género (UNTREF). Ha publicado varios artículos en revistas académicas.

**Rodrigo Javier Caresani.** Licenciado en Letras (UBA). Escribe su tesis doctoral (UBA) “Poesía y traducción en el modernismo latinoamericano: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig” dirigido por Beatriz Colombi. Es investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Integra el UBACYT “Agendas, léxicos y conceptos en la crítica literaria latinoamericana” que dirige Beatriz Colombi y el proyecto “Crisis, pobreza y género. Imaginarios de la exclusión en las culturas de América Latina” (UNTREF) dirigido por Adriana Rodríguez Pérsico. Docente de la cátedra Literatura Latinoamericana I–A (UBA) a cargo de Beatriz Colombi y del Seminario de Metodología de la investigación en la Maestría en Estudios Literarios (UNTREF). Dictó clases y conferencias en las Universidades de Valencia, Autónoma de Barcelona, Católica del Perú, de la República, de Newcastle y de Columbia. Asesor del proyecto *Obras Completas de José Martí* (Centro de Estudios Martianos) y miembro de los consejos editores de las *Obras completas de Rubén Darío*, de *Repertorio dariano* (Academia Nicaragüense de la Lengua) y *Exlibris* (UBA). Desde 2016 coordina el Archivo Rubén Darío (UNTREF). Publicó *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013), *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014), *Rubén Darío. Crónicas de arte argentino* (2016), *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)* (2017). Sus investigaciones sobre traducción y literatura latinoamericana se editaron en revistas académicas de prestigio internacional.

**Andrea Cobas Carral.** Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Está finalizando su doctorado (UBA) dirigida por Celina Manzoni con una tesis sobre las narrativas de hijas e hijos de militantes y desaparecidos de Argentina. Fue becaria doctoral de CONICET. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) y del Instituto de Estudios de América

Latina y el Caribe (UBA). Integra como investigadora el UBA-CYT “Figuras de la catástrofe: representaciones de la transformación urbana en México DF y Buenos Aires a fines del siglo XX” dirigido por Margarita Martínez y Ezequiel de Rosso y un proyecto de cooperación bilateral CONICET/CNR (Italia) radicado en UNSAM que dirigen Ruy Farías y Luciano Gallinari. Es docente en la cátedra Literatura Latinoamericana II (UBA) dirigida por Enrique Foffani y es profesora adjunta a cargo de la materia Literatura Latinoamericana en la carrera de Cine Documental (IAMK/UNSAM). Publicó numerosos artículos sobre literatura latinoamericana en libros colectivos y en revistas académicas nacionales e internacionales.

**Luciana Del Gizzo.** Doctora en Letras (UBA). Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana. En 2019, ha sido seleccionada para ingresar como investigadora al CONICET, organismo que el que fue becaria doctoral (2009-2014) y posdoctoral (2015-2017). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la materia Problemas de Literatura Latinoamericana “B” (UBA) que dirige Andrea Ostrov y como docente de la cátedra Problemas de Literatura Argentina (UBA) que dirige Sylvia Saítta. También fue docente de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA). Ha trabajado como traductora y editora en organismos internacionales. Publicó varios artículos en revistas y capítulos en volúmenes. Es autora del libro *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires* (Madrid, Aluvión, 2017) y, junto a Facundo Ruiz, compiló la *Antología temática de la poesía argentina* (Buenos Aires, EUFyL, 2017).

**Ana Eichenbronner.** Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Dirigida por Celina Manzoni, cursa el Doctorado en Literatura (UBA) especializándose en narrativa cubana contemporánea, para el cual obtuvo el apoyo de una beca UBACyT. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) donde integra el Grupo de Estudios Caribeños dirigido por Celina Manzoni. Trabaja como profesora de Literatura en nivel medio y en la Universidad del Cine. También dicta cursos

de capacitación docente. Publicó trabajos en revistas académicas y volúmenes colectivos de su área de especialización.

**Verónica Garibotto.** Profesora e investigadora en la Universidad de Kansas. Hizo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires y su maestría y doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Publicó los libros *Crisis y reemergencia: el siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay* (Purdue University Press, 2015), *Rethinking Testimonial Cinema in Postdictatorship Argentina: Beyond Memory Fatigue* (Indiana University Press, 2019) y co-editó con Jorge Pérez el volumen *The Latin American Road Movie* (Palgrave Macmillan, 2016). Sus artículos sobre las relaciones entre cultura, política e ideología fueron publicados en revistas académicas como *Revista Iberoamericana*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Studies in Hispanic Cinemas*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Latin American Research Review* y *Latin American Literary Review*, entre otras. Actualmente trabaja en un libro que examina el impacto del psicoanálisis en la cultura argentina desde el punto de vista de la interseccionalidad.

**Silvana R. López.** Doctora en Letras (UBA) con una tesis sobre la escritura de Héctor Libertella. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Crítica literaria. Dirigió la sección literatura de la revista digital *Puesta en escena* (2014-2015). Integra como investigadora el proyecto UBA-CYT “Formas y efectos del erotismo en la literatura latinoamericana contemporánea” que dirige Gustavo Lespada. Ha publicado ensayos sobre literatura en revistas especializadas, nacionales e internacionales. Editó y prologó los libros *Transgenericidad. Ensayos críticos* (2015), *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (2016) y *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico* (2020).

**Pablo Martínez Gramuglia.** Doctor en Letras (UBA) con una tesis sobre prensa, política y poesía en Buenos Aires en la última década de dominio español. Especialista en Ciencias Sociales

(Universidad Nacional de Luján). Es investigador y coordinador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Ha sido docente en universidades del país y del exterior y becario de ANPCyT y CONICET. Es docente en la cátedra Pensamiento Argentino y Latinoamericano (UBA) a cargo de Elías Palti. Integra como investigador el proyecto UBACYT “Letras de imprenta en la cultura del Cono Sur” que dirige Adriana Amante. Ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre literatura e historia intelectual americana. Editó *Figuras y figuraciones críticas* (2012, en colaboración con Facundo Ruiz) y *80 años en América Latina* (2018). Su libro *Lecturas del Martín Fierro* (en prensa) obtuvo el segundo lugar en el Concurso de Ensayos “Eduardo Mallea” de la Ciudad de Buenos Aires (2007) y su artículo “Gregorio Funes, último letrado colonial” obtuvo el primer Premio de Ensayo de Historia Intelectual (AHILA) en 2016.

**Mariana Rosetti.** Doctora en Letras (UBA) con una tesis sobre la conformación de un nuevo letrado criollo en el período de independencias hispanoamericanas. Becaria posdoctoral de CONICET. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), miembro Investigador del Centro de Historia Intelectual en la Universidad de Quilmes y becaria PROMAI con una estancia de investigación en la UNAM (México) en 2014. Integra un grupo de investigación UBACYT y dos PICT dirigidos por Beatriz Colombi y Adrián Gorelik respectivamente. Junto con Pablo Martínez Gramuglia, dictará dos seminarios de posgrado sobre los oficios intelectuales del letrado americano del siglo XIX en la Universidad de Quilmes y en la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana (UBA). Dictó un seminario intensivo de posgrado y una conferencia en la *XIX sesión de la Cátedra Katz* de la Licenciatura de Historia de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México) invitada por dicha Institución. En diálogo con su proyecto de investigación doctoral, publicó numerosos artículos en revistas académicas y en volúmenes conjuntos sobre literatura colonial americana.

**Leandro Simari.** Licenciado en Letras (UBA). Se encuentra desarrollando su tesis de doctorado (UBA) sobre las inflexiones de la animalidad en la cultura de Buenos Aires del siglo XIX dirigido por Alejandra Laera. Becario doctoral de CONICET. Es investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Participa como investigador en el proyecto UBACYT “Los lectores y sus modos de leer en la Argentina (1810-1930)” que dirigen Alejandra Laera y Graciela Batticuore. Ha publicado artículos en revistas académicas y volúmenes colectivos.

**Vanina M. Teglia.** Doctora en Letras (UBA) con una tesis sobre Utopía de América en Bartolomé de las Casas y en Fernández de Oviedo. Investigadora Adjunta de CONICET. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Especialista en literatura colonial hispanoamericana, actualmente trabaja sobre los temas de universos míticos y lo maravilloso en crónicas de Indias y relatos de viaje del siglo XVI. Es becaria de la comisión Fulbright, del Ministerio de Educación de la Nación, de la John Carter Brown Library, de la Huntington Library y del GRISO-UNAV. Realizó una pasantía como investigadora en la Casa de Velázquez à Madrid. Dirigió un proyecto sobre crónicas de Indias de la Agencia Nacional de Promoción Científica y es Investigadora Responsable de la misma institución sobre conceptos y términos críticos de la Literatura Latinoamericana. Es docente en la cátedra Literatura Latinoamericana I-A (UBA) que dirige Beatriz Colombi. Publicó varios artículos en volúmenes conjuntos y en revistas académicas del área. Elaboró las ediciones críticas de *Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, *Cristóbal Colón* y *Bartolomé de las Casas*.

**María Vicens.** Doctora en Letras (UBA) y magíster en Estudios Interdisciplinarios de Género por la Universidad de Salamanca. Como becaria posdoctoral de CONICET, continúa con las líneas de investigación de su tesis “La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos”. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Se desempeña como docente de las cátedras de Literatura



Argentina I-A (UBA) dirigida por Alejandra Laera y de Narrativa Argentina I (UNA). Ha publicado artículos y reseñas centrados en las escritoras hispanoamericanas, la prensa y las redes culturales de finales del siglo XIX y principios del XX, y colaborado en la edición crítica de *Veladas Literarias de Lima, 1876-1877* (2016), tomo que integra la reedición de las *Obras Completas* de Juana Manuela Gorriti.



# ÍNDICE

Introducción. Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana, *por Andrea Cobas Carral* .....5

## **I- Rediseñar la tradición: redes literarias y figuras de escritor/a**

La edición del saber ilustrado peninsular en algunos escritos de Servando Teresa de Mier, *por Mariana Rosetti*.....17

Lectura y experiencia en Lucio V. Mansilla. Del lector furtivo al vademécum de citas, *por Leandro Simari*.....39

De lectoras a escritoras. Redes de legitimación y autoría en la prensa porteña (1870-1880), *por María Vicens*.....59

Escribir y reescribir con Piñera en el centro.  
Un lugar para los narradores cubanos del nuevo siglo,  
*por Ana Eichenbronner* .....81

## **II- Relectura como operación estético-política de lo por venir: filiaciones, identidades y desvíos**

Lecturas del archivo rioplatense en busca de la identidad.  
Funes, De Angelis, Lamas, *por Pablo Martínez Gramuglia*.....105

“Las testas viriles cubiertas de canas”. Rubén Darío  
y la génesis del lenguaje poético, *por Rodrigo Javier Caresani*....125

Vicente Huidobro o una genealogía latinoamericana  
para la vanguardia invencionista, *por Luciana Del Gizzo* .....147

### **III- Reescrituras polémicas: imaginarios, cánones y subjetividades**

“Las velas durmiendo en profundo sueño”. Versiones de la Noche Triste en dos crónicas mestizas, <i>por María Inés Aldao</i> .....	171
Bartolomé de Las Casas, lector de la historia oficial de Fernández de Oviedo, <i>por Vanina M. Teglia</i> .....	185
Héctor Libertella y la reescritura como operación crítica de la literatura en Latinoamérica, <i>por Silvana R. López</i> .....	199
La genealogía de las violencias expresivas mexicanas. De la Revolución a la intemperie fronteriza, <i>por Paula Daniela Bianchi</i> .....	217
Posfacio. Filiaciones y desvíos: de la literatura a los estudios culturales y de los estudios culturales a la literatura, <i>por Verónica Garibotto</i> .....	243
Colaboradores.....	251

## COLECCIÓN ASOMANTE

*Figuras y figuraciones críticas en América Latina*  
Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coordinadores)

*Literatura y representación en América Latina.*  
*Diez ensayos críticos*  
María Guadalupe Silva (coordinadora)

*Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana*  
Hernán Biscayart (coordinador)

*Cuerpos, territorios y biopolíticas*  
*en la literatura latinoamericana*  
Andrea Ostrov (coordinadora)

*Genealogías literarias y operaciones críticas*  
*en América Latina*  
Carlos Battilana y Martín Sozzi (coordinadores)

*El factor literario. Realidad e historia*  
*en la literatura latinoamericana*  
Gustavo Lespada (coordinador)

*Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes*  
Mario Cámara y Adriana Kogan (coordinadores)

*Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico*  
Silvana López (coordinadora)

*Prensa, pueblo y literatura. Una guía de consumo*  
Juan Ignacio Pisano y María Vicens (editores)

*Territorio de sombras. Montajes y derivas*  
*de lo gótico en la literatura argentina*  
Marcos Zangrandi (coordinador)

*Filiaciones y desvíos. Lecturas y reescrituras*  
*en la literatura latinoamericana*  
Andrea Cobas Carral (coordinadora)

Los artículos críticos reunidos en este volumen –que abordan un conjunto amplio de textos latinoamericanos– se focalizan en el estudio de las dinámicas de relectura y de reescritura en tanto procedimientos privilegiados de legitimación cultural y de posicionamiento en la esfera literaria. Los escritores como críticos, los críticos como lectores, los lectores y escritores como personajes componen en los textos una urdimbre que permite indagar diversas relaciones de intertextualidad y transgenericidad. La construcción de linajes donde ubicar la propia escritura, el desplazamiento respecto de tradiciones percibidas como obsoletas y la producción de textualidades atravesadas por marcas de afiliación, de reapropiación o de ruptura son recuperadas en las lecturas críticas como algunas de las estrategias elegidas para la autofiguración autoral, para la producción de escrituras capaces de reordenar un canon, de proponer otros sentidos y de armar nuevas redes estéticas y políticas.

