

Prensa, pueblo y literatura
Una guía de consumo

Juan Ignacio Pisano
María Vicens
(editores)

NJ
Editor

**JUAN IGNACIO PISANO
Y MARÍA VICENS**

EDITORES

**PRENSA, PUEBLO
Y LITERATURA**
UNA GUÍA DE CONSUMO

**NJ
EDITOR**

Prensa, pueblo y literatura : una guía de consumo / Juan Ignacio Pisano... [et al.] ; comentarios de Inés De Torre ; editado por María Vicens ; Juan Ignacio Pisano. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2020.

Libro digital, PDF - (Asomante / 10)

Archivo Digital: online

ISBN 978-987-47861-1-1

1. Ensayo Literario. 2. Crítica Literaria. I. Pisano, Juan Ignacio, ed. II. De Torre, Inés, com. III. Vicens, María, ed.

CDD 809.04

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: 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

EL GIRO POPULAR

POLÍTICA Y ESTUDIOS CULTURALES EN LATINOAMÉRICA

En 1984, a menos de un año de la vuelta de la democracia, Ricardo Piglia inauguró en el primer número de la revista *Fierro* una nueva etapa para la crítica literaria argentina con un prólogo de apenas unos párrafos: la presentación de *La Argentina en Pedazos*. Sección dedicada a traducir (y reinventar) al lenguaje de la historieta una antología de cuentos clásicos argentinos, de “El matadero” en adelante, la apuesta de Piglia funciona también como el hito inicial de un reposicionamiento respecto de cómo lee la crítica, qué lee, para quién lee y dónde lo publica. Porque esa breve introducción a la sección y al relato de Esteban Echeverría, además de convertirse en un texto infaltable en las clases de literatura argentina, presenta una serie de preguntas centrales para el período: ¿cómo se compone el elusivo referente del significante *pueblo* y quién lo representa: la cultura popular, la cultura letrada, la cultura letrada recreando la popular?; ¿qué lugar ocupa la literatura en esos mundos?; ¿cómo se posicionan los escritores y las escritoras frente a ese pueblo y esa cultura? Y, ante todo, ¿cómo analizar la historia de esos lenguajes desde el presente?

Breve y político, el texto de Piglia no se limitó al gesto crítico, sino que continuó resonando en esos primeros años de nueva democracia de la mano de otros trabajos —como los de Adolfo Prieto, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo— que buscaron interpelar al canon desde sus orillas, vinculadas ya no solo con las relaciones entre lo popular y lo letrado, sino también con las masas, el consumo y el análisis de otro tipo de fenómenos culturales propios de la modernidad. En esas orillas, la crítica local, abocada tanto a la literatura argentina como a la latinoamericana, encontró un nuevo socio, estimulante y en plena ebullición por esos años: los estudios culturales.¹ De hecho,

1 Queda fuera de este libro el ámbito de Brasil, dado que nos hemos propuesto poner en relación estudios que atendieran a lo estrictamente hispanohablante.

en 1993 Frederic Jameson propuso observar en los estudios culturales no “una nueva disciplina”, sino un “bloque histórico” (2014: 707). Es decir, no un modo de ser para cierto conjunto de trabajos que se reunirían bajo esa designación, sino un síntoma de la época, un modo de emergencia de la investigación que no solo refiere endo-gámicamente a su propio ejercicio crítico, sino a una coyuntura mayor, que lo incorpora y lo excede. A continuación, Jameson agrega:

en un momento en el que la derecha ha empezado a desarrollar su propia política cultural, con foco en la reconquista de las instituciones académicas y, en particular, de los fundamentos de las universidades mismas, no parece adecuado continuar pensando la política académica y la política de los intelectuales como una cuestión exclusivamente académica (2014: 707).

El tiempo, lejos de aminorar el impacto de la afirmación, lo refuerza. Hoy aquella frase de 1993 adquiere cierto matiz profético ya que, de hecho, el giro que han experimentado los estudios culturales durante este periodo busca otorgar un nuevo lugar a la política en el campo de su aplicación, donde incluso la propia política académica y la política de los intelectuales es puesta en cuestión. En 1998, Eduardo Grüner prologó el libro *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, editado por el propio Jameson y por Slavoj Žižek. Allí critica el desplazamiento del concepto de lucha de clases dentro de este campo de trabajo crítico y señala como una falencia de estos estudios su tendencia a despolitizar el debate y los objetos mismos de estudio a partir de miradas muy particularizantes. No podemos afirmar hoy que el concepto de lucha de clases haya sido incorporado por pleno derecho a los estudios culturales. De hecho, su presencia en ese campo continúa siendo un tema abierto de debate. Pero aquello que sí queremos destacar reside en que, a partir de cuestionamientos como el de Grüner y el de Jameson, en los últimos años se percibe una innovación a partir de una mirada renovada y dirigida hacia los fenómenos políticos.

Resulta necesario, en este punto, detenernos en la especificidad de lo ocurrido en nuestro continente. Por un lado, como ya señalamos, los ochenta y los noventa fueron décadas de eclosión de investigaciones en las que los aspectos culturales ocuparon un lugar

central: *La ciudad letrada* (1985), de Ángel Rama; *Escribir en el aire* (1994), de Antonio Cornejo Polar; *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989),² de Julio Ramos, se sumaron a los ya mencionados trabajos de Adolfo Prieto (1988) y Beatriz Sarlo (1985). Todas estas investigaciones renovaron las directrices de un campo que se preocupaba por establecer vínculos entre el devenir de la literatura y ciertos aspectos culturales vinculados al consumo y al lugar de los sectores populares y sus propios consumos en una historia que tenía, hasta poco tiempo antes, a la élite como el eje exclusivo de la articulación crítica.

Por otro lado, ese viraje hacia los consumos culturales como instancias de condensación significativa propició que dentro del campo de los estudios literarios cobrara particular relevancia el rol de la prensa, que tradicionalmente había ocupado el lugar de reservorio de textos y fuente de archivo para enarbolar rescates o hallazgos textuales y discursivos, pero sin que se tuviese en cuenta la relevancia de las singularidades que esa materialidad podía otorgar a la escritura literaria, ni la relación entre el dispositivo y el ejercicio de la letra. Vinculado, además, al campo de los estudios sobre la edición y el libro y a los trabajos que colocan en el centro la lectura y la escritura, estas décadas han sido años en los que la prensa periódica ha recibido atención desde miradas diversas como nunca antes.³ Estudios como los de Roger Chartier (2003), Robert Darnton (2013) y Martyn Lyons (2012) se destacan entre investigaciones que brindaron miradas novedosas para analizar la relación del dispositivo efectivo que permite la circulación de los textos con la escritura y la lectura consideradas como prácticas culturales. Por su parte, en el ámbito historiográfico, trabajos como los de François Xavier-Guerra y Annick Lempérière (1999) constituyen la punta de lanza de un cambio que sigue en proceso de desarrollo.

2 En el ámbito colonial, además del trabajo de Ángel Rama y Cornejo Polar, se destacan también de ese contexto los textos de Rolena Adorno y Mary Louise Pratt.

3 Claudia Roman, Hernán Pas, Sylvia Saytta, Elías Palti, Graciela Batticuore, son solo algunos nombres que en nuestro medio orientaron sus trabajos para prestar atención a la materialidad de la prensa. Lo mismo puede decirse en relación con las tesis de doctorado de integrantes de este volumen: María Laura Romano, Mariana Rosetti, María Vicens y Juan Ignacio Pisano.

Esas líneas de trabajo presentan, además, como uno de sus ejes centrales la interdisciplinariedad.⁴ No es extraño observar cómo hoy en día en volúmenes de crítica literaria intervienen historiadores/as y, a la inversa, trabajos destinados a resolver problemas historiográficos cuentan con el apoyo conjunto y articulado de críticos y críticas literarias. Esa confluencia brindó la ampliación de dos campos de estudios particulares: el que se aboca al rol y el trabajo intelectual, por un lado, y el de las clases populares desde una mirada cultural, por el otro.⁵ Sin embargo, cabe hacer notar que los estudios correspondientes al primer grupo son mayoritarios continuando con una tendencia que se arrastra desde hace largo tiempo. De algún modo, este volumen intenta poner a prueba esa diferencia y si bien no es posible saldarla con un conjunto de diez trabajos, sí pretende visibilizar el problema ya que aquí podrán encontrarse textos que respondan a ambas líneas.

El giro político de los estudios culturales al que nos referimos se hace patente en los trabajos de diversos críticos y críticas del presente. Un ejemplo claro de ello lo constituyen los dos últimos libros de Graciela Montaldo (2011, 2016), que muestran una fuerte vocación por interpretar textos literarios en clave cultural y con una impronta política –“La escena populista”, en efecto, es el título de uno de sus artículos– que no pierde de vista los rasgos coyunturales de la dinámica del período que estudia.

Esta politización en los estudios deriva, también, de un elemento de los estudios culturales que tempranamente había sido mencionado (y que aparece en el ya citado libro editado por Jameson y Zizek): el multiculturalismo que se desprende de ese campo de trabajo, en muchas ocasiones, tiende a homogeneizar lo heterogéneo, a englobar dentro de categorías abarcadoras (mujeres, pueblo, entre otras)

4 En el trabajo citado, Jameson señala que los estudios culturales son “posdisciplinarios” (709). Luego de veinticinco años de permanencia de las disciplinas, consideramos más adecuado hablar de interdisciplinariedad aceptando las tensiones y problemas en la realización efectiva que este tipo de mirada puede acarrear. Porque lo que sí puede comprobarse, en los programas de becas y planes de estudio de nuestro espacio, es que las disciplinas continúan siendo un elemento rector.

5 En el ámbito argentino, la *Historia crítica de la literatura argentina*, a cargo de Noé Jitrik, así como la *Historia de los intelectuales en América Latina*, a cargo de Carlos Altamirano, son fieles ejemplos de ello.

provocando un efecto de relativismo apaciguador de las tensiones inherentes a las configuraciones culturales. La politización que surge en los últimos años debe ser pensada como una respuesta a esa tendencia –particularmente presente en la academia estadounidense, pero expansiva a otros ámbitos–. El problema de fondo no es académico, en el sentido de la construcción de saber o conocimiento, sino político en tanto se pone en juego el debate en torno a cómo construir ese conocimiento y qué objetos pueden formar parte del trabajo mismo de esa construcción.

En una coyuntura como la que toca vivir hoy a Latinoamérica, con un notable giro hacia la derecha de las políticas de algunos gobiernos, resulta necesario replantear los modos de leer y las formas de agenciar ámbitos de trabajo que de lo contrario permanecerían separados. De ese modo, categorías como las de pueblo, masa y comunidad son puestas en juego en este volumen junto a debates que hacen al lugar de la mujer en la historia hispanoamericana.

Prensa, pueblo y literatura: una guía de consumo propone, en este sentido, un amplio recorrido por nuestra literatura, desde la colonia hasta la actualidad, tomando como eje diversos núcleos en los que las nociones de pueblo y de público cobraron importancia en la esfera pública y, en particular, en la prensa. Qué es el pueblo, a quiénes representa y cómo se lo interpela se presentan como preguntas centrales que formularon los hombres y las mujeres de letras de Hispanoamérica en diversas épocas a la hora de intervenir en la esfera pública, desde la colonia y ciertas figuras excepcionales como la de Sor Juana Inés de la Cruz, hasta el siglo XX y sus diversas revoluciones nacionales. Frente a este panorama, el volumen buscó trazar una amplia línea temporal y geográfica, que organizara los materiales en una serie de problemas específicos de un período y un territorio. Así, la primera sección, “Camino a la fama. De la colonia y los libros a la revolución y la prensa”, se centra en el proceso de consolidación de la figura del letrado criollo, a partir de sus vínculos con la metrópoli y con un nuevo público americano, local. En este marco, Carla Fumagalli analiza la edición de las obras de sor Juan Inés de la Cruz en España y Mariana Rosetti retoma la figura de Fernández de Lizardi en la prensa novohispana de principios del siglo XIX para pensar el período revolucionario. La segunda sección, “Papeles impresos, públicos en disputa”, recorta el espacio rioplatense como

un territorio de disputa política, lingüística y cultural, que es analizado en dos inflexiones opuestas y complementarias: por un lado, Juan Ignacio Pisano y María Laura Romano se concentran en las tensiones que introducen las voces populares de las gacetas de Luis Pérez, mientras que Eugenia Vázquez trabaja sobre la noción de traducción en los románticos exiliados en Montevideo, a partir de la figura de Bartolomé Mitre. Por su parte, la tercera sección, “Consumos modernos: claroscuros de lo nuevo”, se instala en el escenario de entresiglos para reflexionar sobre las tensiones que la noción de consumo y la incipiente sociedad de bienes culturales disparan en el campo de la literatura hispanoamericana, como analizan Ariela Schnirmajer en las crónicas de José Martí y María Vicens respecto a la figura de Emilia Pardo Bazán como corresponsal del diario *La Nación*.

Las últimas dos secciones del libro, “¿Cómo escribir la revolución? Dilemas del intelectual ante el pueblo” y “Nuevos soportes, otras voces. *Spin offs* de la tradición”, se instalan de lleno en el siglo XX. En el primer caso, los trabajos de Ximena Espeche y Mairaya Almaguer López retoman las revoluciones de Bolivia y de Cuba, respectivamente, para repensar los posicionamientos de Carlos Dujovne, Alicia Ortiz y David Viñas ante esos procesos de los cuales son testigos y las tensiones que surgen en sus escritos a la hora de buscar formas de narrar esas experiencias. Finalmente, los trabajos de Nicolás Suárez sobre *Huella*, la trasposición filmica de *Facundo*, y de Isabel Stratta sobre las reescrituras de *Martín Fierro*, ya en el siglo XXI, se concentran en los desplazamientos y las resignificaciones que emergen cuando la tradición es reinterpretada a través de nuevos soportes y perspectivas, demostrando a la vez en esos retornos la capacidad inagotable de una tradición de ser moldeada, cuestionada, reescrita, reelaborada. En resumen, de estar siempre viva, en proceso de construcción.

Juan Ignacio Pisano y María Vicens

Bibliografía

Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte.

Chartier, R. (2003). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. México, Gedisa Editorial.

Darnton, R. (2013). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, Fondo de Cultura Económica.

Grüner, E. (1998). "Introducción. El retorno de la teoría de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek". *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Paidós.

Jameson, F. (2014). *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires, Editoras del Calderón.

Guerra, F.-X., Lempérière, A. (1998). *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

Montaldo, G. (2010). *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (1993). *La Argentina en Pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

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

Rama, Á. ([1985] 2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile, Tajarar Ediciones.

Ramos, J. (2003 [1989]). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires, Catálogos.

**1. CAMINO A LA FAMA
DE LA COLONIA Y LOS LIBROS
A LA REVOLUCIÓN Y LA PRENSA**

¿CÓMO VENDER A SOR JUANA?

ESTRATEGIAS EN LAS PORTADAS
DE SU PRIMER LIBRO EN ESPAÑA (1689-1725)

Carla Fumagalli

La obra de la poeta mexicana sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) se imprime en formato libro entre 1689 y 1725 en España. Sin embargo, este hecho no constituye un punto de partida para su popularidad en América, sino uno de llegada. En la península, por el contrario, sí se establece como el comienzo de su fama, por lo que podríamos decir que la obra de la monja recorrió el camino del desconocimiento a la popularidad dos veces y en dos espacios distintos: a un lado y otro del Atlántico. En América, esta dependió, más que nada, de su participación como escritora de la Iglesia y la corte. En España, de los editores que vieron en la venta de su obra un negocio rentable.

Intentaremos dar cuenta de los pasos previos a la aparición de su primer libro y cómo la obra de sor Juana pasa de una cierta inestabilidad que dependía de la impresión –suelta o en volúmenes compartidos–, de la copia manuscrita y de la reproducción oral en el virreinato, a la estabilidad (también relativa) del formato libro en el centro del Imperio¹ y qué estrategias de presentación, promoción y apelación al público lector pueden verse en las portadas de las ediciones y reimpressiones españolas de ese primer tomo, además de considerar los vínculos –si existiesen– que se presentan entre la poeta y la obra en Nueva España y las que lo hacen en la península.

1 Aunque ya ha sido señalado por Armando Petrucci (2011) es importante recordar que con la impresión de libros no se dio por finalizada la circulación de manuscritos o “literatura de cordel”. De hecho, de sor Juana se han conservado algunos manuscritos (ajenos, no de ella), especialmente de sus obras de teatro (ver William C. Bryant, 1975).

Y antes de *Inundación Castálida*, ¿qué?

Con respecto a la difusión de la obra de sor Juana, parecería que la publicación en 1689 de *Inundación Castálida* en Madrid, su primer libro, fuera el comienzo de todo. Sin embargo, hubo muchos textos previos que, de algún modo, funcionaron como justificación de esta empresa editorial. En 1667 escribe el poema “Suspende cantor cisne” que funcionó como preliminar a la *Poética descripción de la pompa plausible...*,² una dedicación a la Catedral de México, publicada por Diego Ribera en 1668.³ El soneto “¿Qué importa al Pastor Sacro...” fue incluido en otro volumen compendiado por Ribera en 1676, *Defectuoso epílogo...de las obras que ha hecho en México el Excmo. e Ilmo. Sr. Don Fray Payo Enríquez de Ribera*⁴. En él, por primera vez se le da a sor Juana el epíteto de “Fénix”.⁵ El soneto “Dulce, canoro Cisne Mexicano” se imprimió en el *Panegyrico con la que la muy noble imperial Ciudad de México aplaudió al*

2 Ribera, D. (1668). *Poética Descripción de la Pompa Plausible que admiró esta nobilísima Ciudad De México, en la suntuosa Dedicación de su hermoso, magnifico, y ya acabado templo, Celebrada, Jueves 22 de Diciembre de 1667 Años. Conseguida en el feliz, y tranquilo Gobierno del Exmo. Señor Don Antonio Sebastián de Toledo, Molina y Salazar, Marqués De Mancera, Virrey y Capitán General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia y Cancillería que en ella reside, Etc. Escrita por el Br. D. Diego de Ribera Presbítero, que obsequiosamente la dedica al Capitán Joseph De Largacha, Apartador General del Oro de la Plata de este Reino Por su Majestad. Con Licencia.* México, Francisco Rodríguez Lupericio.

3 Este soneto tiene la particularidad de haber sido escrito en los tres meses entre que sor Juana salió del convento de las Carmelitas Descalzas el 18 de noviembre de 1667 y principios de 1668, cuando ingresa a las Jerónimas, por lo que aparece como autora “Doña Juana Inés de Asuage, glorioso honor del Museo Mexicano” (Schons, 1925: 17).

4 Ribera, D. (1676). *Defectuoso epílogo, diminuto compendio, de las heroicas Obras, que ilustran esta nobilísima ciudad de México: Conseguidas en el feliz Gobierno del Ilusmo. y Excmo. Señor MDF. Payo Enríquez de Ribera Dignísimo Arzobispo de México Virrey, Gobernador, y Capitán General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia, que en ella reside a cuya sombra lo dedica rendida. Consagra afectuosa, en nombre de México su patria, la conocida ignorancia del Br. D. Diego de Ribera, Presbítero, domiciliario de este Arzobispado. Con Licencia.* México, Por la Viuda de Bernardo Calderón.

5 El epígrafe que así la nombra dice: “De la nunca vastamente alabada, armónica Fénix del Indiano Parnaso, la Madre Juana Ynés de la Cruz, Religiosa Professa del Convento de San Jerónimo” (Tapia Méndez, 1993: 61).

Conde de Paredes publicado por Carlos de Sigüenza y Góngora en 1680, con motivo de la impresión de su arco triunfal a la llegada de los virreyes, Condes de Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga y Tomás de la Cerda y Aragón.⁶ Estos tres sonetos, incluidos en volúmenes ajenos son, según Sara Poot Herrera:

testimonio de la presencia de sor Juana [...] en publicaciones que se pueden describir como canónicas de época: el primero (de 1667-1668) marca una transición entre su salida del convento de las carmelitas –noviembre de 1667– y su ingreso al convento jerónimo –a principios de 1668–; el segundo (de 1676) esboza sus relaciones tanto con el autor del *Defectuoso* como su cercanía con Fray Payo Enríquez de Rivera, por entonces arzobispo de México y virrey de la Nueva España. Con el tercero (1680), la visibilidad prestigiosa de sor Juana en los festejos más importantes del momento: el arco triunfal de Sigüenza y Góngora que, con el de ella, daban la bienvenida a los virreyes de la Laguna a la Ciudad de México (2018: 264).

Un año más tarde, las décimas “En tus versos, si se apura” se imprimieron como preliminares al libro de José de la Barrera Varaona, *Festín plausible con que el convento de Santa Clara festejó la entrada de la Excm. D. María Luisa...*⁷ y un poema con el seudónimo en anagrama Juan Sáenz del Cauri “Cuándo, invictísimo Cerda”, se imprimió en el *Triunfo parténico*, de Carlos de Sigüenza y Góngora de 1683, un libro que reunía los textos premiados de dos certámenes

6 Sigüenza y Góngora, C. (1680). *Panegírico con que la muy noble e imperial Ciudad de México aplaudió al Excmo. Sr. Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Conde de Paredes, virrey, al entrar por la triunfal portada que erigió con magnificencia a su feliz venida, y que ideó Don Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático de Matemáticas en la Real Universidad de esta Corte*. México, Por la Viuda de Bernardo de Calderón (Schons, 1925: 18-19).

7 de la Barrera Varaona, J. (1681). *Festín plausible con que el religiosísimo Convento de Santa Clara de esta Ciudad celebró en su felice entrada a la Exma. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique Lara, condesa de Paredes, marquesa de La Laguna y virreina desta Nueva España... A cuyas plantas lo dedica obsequioso y ofrece rendido Br. D. Joseph de la Barrera Varaona*. México, Juan de Ribera.

que celebraban la Inmaculada Concepción de la Virgen en 1682 y 1683.⁸

Además de estos sonetos que la ubicaban en una escena cultural letrada y cercana al poder, fueron los villancicos las publicaciones más abundantes previas a 1689.⁹ En un período de siete años, sor Juana publica siete juegos de villancicos: dos en 1676 (uno a la Asunción de María y otro a la Purísima Concepción), dos en 1677 (uno a San Pedro Nolasco y otro a San Pedro Apóstol), uno en 1679 a la Asunción de María, otro a San Pedro Apóstol en 1683 y otro a la Asunción en 1685. De todos estos, solo uno lleva su nombre impreso, el de la Asunción de 1676. De los demás se sabe su autoría ya por su posterior publicación en los volúmenes españoles, ya porque llevan manuscrita su adjudicación por algún/a lector/a (Eguía Lis Ponce, 2002: 56). De este modo, podrían todavía encontrarse otros villancicos de la poeta sin su nombre y sin notas. En este sentido, como señala Gabriela Eguía:

La suerte de estos textos (anónimos en su mayoría) no se ha terminado de escribir, aunque vale la pena insistir en que las dos cate-drales más importantes del virreinato, la de México y la de Puebla, encargaban a la escritora [...] los villancicos que habrían de cantarse allí en las distintas festividades (2002: 57).

8 Otro poema en ese libro fue atribuido a sor Juana desde *Fama y obras pósthumas* (1700) en adelante. Es una décima a Góngora que comienza “Con luciente velo airoso” firmada por Felipe de Salaizes Gutiérrez. En el libro, Sigüenza dice que es “glosa de Mongi-belo”, en alusión a una monja de velo, pero de ella dice que es poblana. La publicación en *Fama...* continúa el yerro y le otorga autenticidad –además de que el que está firmado con su anagrama y claramente es de sor Juana, no fue incluido–, pero luego se descubrió que el bachiller poblano Salaizes Gutiérrez sí existió (Cruz, 1995: 77-80).

9 Los villancicos barrocos son “piezas poéticas con una estructura determinada (generalmente introducción, estribillo y coplas), agrupadas en series o juegos que siguen la conformación de los maitines (tres nocturnos, cada uno con tres letras), puestas en música por un maestro de capilla, para ser cantadas en iglesias con motivo de las distintas fiestas litúrgicas” (Tenorio, 1999: 23). En este sentido, los villancicos son las piezas más populares de sor Juana, ya que alcanzan un público mayor al letrado cortesano o eclesiástico, específicamente por su circulación oral y en suelta.

En 1680, el arzobispo- virrey Fray Payo Enríquez de Rivera deja su cargo y es reemplazado por don Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, casado con doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, quien sería la impulsora de la edición del primer volumen de las obras de sor Juana. El texto que la Catedral de la Ciudad de México le encarga a sor Juana para el recibimiento de los nuevos virreyes marca un punto de inflexión en su centralidad y publicidad en el virreinato. El recibimiento incluía un arco de 25 metros de alto y 13 de ancho, con ocho lienzos, cuatro basas y dos intercolumnios. Este arte efímero, perdido, se complementaba con el texto: la “Razón de la Fábrica alegórica y aplicación de la Fábula”, los argumentos de cada lienzo, basa e intercolumnio, y la explicación del arco en verso. Esta explicación en verso constituyó una publicación separada del texto en prosa, de la que Facundo Ruiz sugiere, a partir de fuentes contemporáneas y de las hipótesis de Manuel Toussaint (1952), que fue impresa primero y que debía leerse en voz alta frente al arco, para explicarlo (2012: 37). Así, dos impresiones constituyeron en 1680 el *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta, Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal...*, una de Juan de Ribera, al término de la cual figuraba la *Explicación del arco*, y otra con el título de *Explicación succincta del Arco Triunfal, que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México...* que se imprimió suelta para la ocasión. El texto completo formó parte, luego, de *Inundación Castálida*. El resto de su obra, hasta 1689, aunque vasta gracias a la información contenida en epígrafes sobre las circunstancias de algunos poemas,¹⁰ no fue impresa en México, sino que estaba manuscrita y dispersa. Sin embargo, aun cuando su obra se sostuviera en esa inestabilidad, su fama y renombre eran incuestionables, debido, principalmente, a la notoriedad por la confección del Arco Triunfal y a la enorme cantidad de villancicos que las catedrales de

10 Me refiero especialmente a lo que se llama “poesía de ocasión”, es decir textos compuestos a demanda por alguna circunstancia concreta como ser un nacimiento, cumpleaños, fallecimiento, etc.

México y Puebla (entre otras), le solicitaban para las fiestas.¹¹ Ningún otro motivo se desprende de la separación de su confesor, hecho que testimonia la *Carta al Padre Núñez* de 1682. En ella, sor Juana le pregunta al confesor qué hubiera hecho él de haber sido solicitado para la confección del Arco:

Aora quisiera yo que V.R., con su clarísimo juicio, se pusiera en mi lugar y, consultado, ¿qué respondiera a este lance? ¿Respondería que no podía? Era mentira. ¿Que no quería? Era inobediencia. ¿Que no sabía? Ellos no pedían más que hasta donde supiese. ¿Que estaba mal votado? Era sobre descarado atrevimiento, villano y grosero desagradecimiento a quien me honraba con el concepto de pensar que sabía hacer una muger ignorante lo que tan lúcidos ingenios solicitaban: luego no pude hacer otra cosa que obedecer (Alatorre, 1987: 620).

La decisión de sor Juana de desvincularse de Núñez, aunque fuera momentáneamente, ya que volvería a ser su discípula dos años antes de morir, se justifica, como han señalado muchos (Alatorre, 1987; Colombi, 2015; Glantz, 1996; Méndez, 2001; Ruiz, 2012b; entre otros), en que la figura de la poeta a partir del *Neptuno Alegórico* había tomado un cariz público incompatible con el concepto de “monja de clausura” de su confesor. Como señala Ruiz: “el *Neptuno Alegórico* podría considerarse la obra que inaugura definitivamente la fase pública (y política) de su carrera como escritora” (2012: 25). La amistad con la virreina, iniciada con el Arco, fue sin dudas la plataforma necesaria para la proliferación de los escritos de sor Juana. Según Hortensia Calvo y Beatriz Colombi, “Su mecenazgo y continuo estímulo a la poeta mexicana, a quien solicitó piezas como el auto sacramental *El divino Narciso*¹² para ser representado en

11 “[...] era la poeta de moda, y muy probablemente las catedrales se disputaban el honor de que ella compusiera los villancicos para sus festividades. Sor Juana tenía oficio y sabía lucirse con cada entrega. Se podría decir que era toda una “profesional” de la poesía, pues su tarea –además de ser remunerada–, estaba vinculada a una política de relaciones públicas que le permitía una convivencia con las elites política y eclesiástica no solo armónica sino también ventajosa.” (Tenorio, 1999: 56).

12 *El divino Narciso* es un auto sacramental, precedido de una loa, que se publicó suelto en 1690 en México, en la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón.

Madrid, evidencia su interés en promover las letras y el pensamiento novohispano en la corte española” (Calvo y Colombi, 2015: 74). Tan pronto como en 1682, la Condesa de Paredes le escribe en una carta a su prima, la Duquesa de Aveyro,¹³ que una de sus actividades favoritas entre tanta soledad colonial es “la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer [...]. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta” (177). En la misma carta refiere brevemente a la biografía de sor Juana, su lugar de nacimiento, su paso por las Carmelitas Descalzas y la opinión que sobre ella tenía Fray Payo Enríquez de Rivera. Este párrafo sobre la cercanía de María Luisa con sor Juana es testimonio de una amistad que vio su clímax de colaboración en la publicación española de sus poemas. El apoyo de la ex virreina en 1689 inició más de una década de libros impresos de sor Juana, que se fueron sucediendo como una bola de nieve.

***Inundación Castálida* y sus múltiples reediciones/reimpresiones**

La poesía de la monja mexicana vio la luz por primera vez en formato libro en 1689, justamente gracias a la intervención de la virreina quien se llevó a Madrid luego de terminar su mandato los manuscritos que conformaron *Inundación Castálida*. Luego, fue reeditada en 1690 y 1691 y reimpressa en 1692, dos veces en 1709,

Su título completo dice “Auto sacramental del Divino Narciso, por alegorías: compuesto por el singular numen y nunca bien alabado ingenio, claridad y propiedad de frase castellana, de la Madre J. I. de la C., Religiosa Profesa en el Monasterio del Sr. S. Gerónimo de la Imperial Ciudad de Méjico: a instancia de la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, Virreina desta N.E., singular Patrona y Aficionada de la M. Juana, para llevarlo a la Corte de Madrid para que se representase en ella. Sacola a luz pública el Dr. D. Ambrosio de Lima, que lo fue de Cámara de Su Excia., y pudo lograr una copia”. Es interesante considerar que en México, para 1690, una sor Juana central en la corte novohispana no necesitaba figurar de nombre completo en la portada de este texto. Sus siglas y otras referencias, como la pertenencia a San Gerónimo o el vínculo con la Condesa, ya eran sus marcas de autora.

13 Sor Juana le escribe el romance “Grande Duquesa de Aveyro”, publicado en *Inundación Castálida* (132).

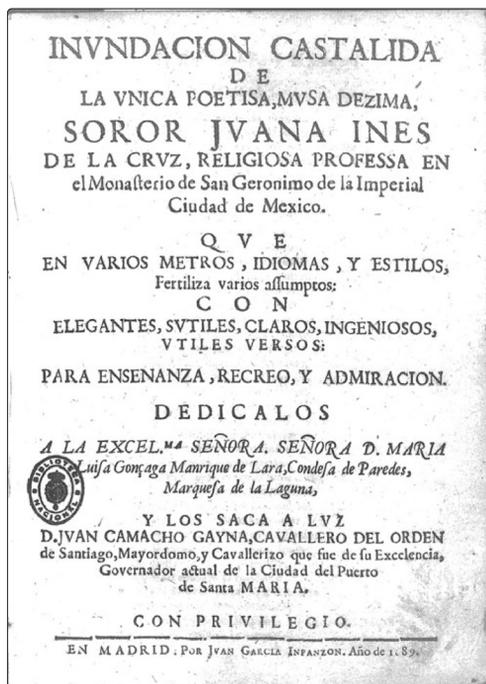
1714 y otras dos en 1725.¹⁴ Estas empresas editoriales son solo las de su primer libro. Sor Juana publicó tres, dos en vida y uno póstumo. El segundo que se imprime de sus textos sale en 1692. Se reedita tres veces en 1693, y se reimprime en 1715 y 1725. El póstumo se publica en 1700 con dos reimpressiones en 1701, y otras en 1714 y 1725. Después de 1725 las impresiones de la obra de sor Juana se detienen, sin antes haber mermado significativamente luego de la primera década del siglo XVIII. Frente a este panorama, podríamos organizar la distribución de sus impresiones en tres etapas. La primera, de 1689 a 1693, que incluye impresiones casi sin pausa de sus primeros dos libros mientras sor Juana vive; una segunda entre 1700 y 1709, que se centra en la edición de su libro póstumo, principalmente, y una tercera enfocada en 1714 y 1725 cuando se reimprimen los tres tomos juntos en dos oportunidades. La primera etapa concentra la mayor cantidad de impresiones en el menor tiempo, mientras que las otras dos se separan por décadas y agrupan proyectos específicos.

Esta multiplicidad de libros, especialmente en los primeros cuatro años, contrasta con las ediciones sueltas y anónimas mexicanas que describimos en la primera parte de este trabajo. Si bien la manufactura del Arco y la visibilización de la poeta que la Virreina llevó adelante en el ámbito cortesano son algunos de los antecedentes que colaboraron con la existencia misma de estos volúmenes, no explican cómo se sostuvo este éxito editorial una vez desvinculadas estas dos figuras femeninas en la materialidad de las ediciones.¹⁵ Las portadas de cada edición pueden brindarnos algunas pistas sobre las maniobras que los responsables llevaron a cabo para convertir

14 Cuando usamos el término “reedición” estamos refiriéndonos a nuevas impresiones del libro con cambios, en general incorporación de textos inéditos. Cuando usamos el término “reimpresión” estamos refiriéndonos a impresiones nuevas del mismo libro, sin cambios –más allá de posibles erratas, o alteraciones mínimas–.

15 Si bien en las reediciones y reimpressiones del primer volumen sigue apareciendo la figura de la Virreina, no siempre lo hace en la portada como en las primeras. Además, en el *Segundo Volumen* y en *Fama y Obras Póstumas*, la Condesa de Paredes desaparece del entorno que hace posible cada edición. Solo en el último libro, Antonio Alatorre sostiene que la “Décima Acróstica” es de la Condesa (2007, 143-144). Beatriz Colombi argumenta mucho más extensamente la misma hipótesis (2017: s/p).

su negocio en uno redituable, a la vez que contribuyeron a la construcción de una figura de sor Juana que incluyó su origen colonial y su fama metropolitana.



La portada de *Inundación Castálida*¹⁶ tiene la responsabilidad de presentar a sor Juana a España.¹⁷ Desde el barroco título que reluce cierta proliferación, al vínculo con la fuente de las musas y el epíteto de “musa décima”, sor Juana es inmediatamente ligada con la más alta cultura clásica. La filiación jerónima y mexicana será un sello de identidad presente en cada una de las veinte portadas de sus libros. La variedad poética augurada (“en varios metros, idiomas y estilos”) también funciona como una estrategia, ya que apela a un espectro del gusto ampliado, como señalan Pedro Ruiz Pérez

y Ana Isabel Martín Puya: “Las referencias explícitas a este valor en las portadas se hacen lugar común, como atención a una estética y como reclamo comercial (por la apertura a mayor diversidad de lectores y gustos)” (2015: 26) y es una característica que solo va a desaparecer

16 *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el monasterio de San Gerónimo de la imperial ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración. Dedicados a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna. Y los saca a la luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la ciudad del Puerto de Santa María. Con Privilegio. En Madrid. Por Juan García Infanzón.*

17 Un análisis muy pormenorizado de esta portada se publicó en mi artículo “*Inundación Castálida. Aproximaciones a una portada*” (2017).

en la última impresión, de 1725. La presencia de la Condesa de Paredes también otorga autenticidad y auspicio, desde una clara posición de mecenazgo, que será central en el libro, no solo porque el primer poema es el soneto en que sor Juana le dedica el volumen (“El hijo que la esclava ha concebido”), sino por la gran cantidad de versos dedicados a su figura que proliferan en su interior. Por último, como contrapeso a la Condesa, surge la personalidad de Camacho Gayna, un antiguo criado del Virrey, que incluso va con él a Nueva España en 1680 y que desde 1689 es Gobernador del Puerto de Santa María, nombrado por el Duque de Medinaceli, hermano del Conde de Paredes. Además, es a quien se le otorga el privilegio de publicación, es decir quien tiene el derecho de impresión en Castilla por diez años. Su nombre y sus cargos también respaldan la publicación del libro de una monja mexicana, desconocida por entonces al público español.¹⁸

Con respecto a las reediciones de este volumen, podemos ver que en la primera, de 1690, se modifica el barroco título de *Inundación Castálida*, por el más austero *Poemas*.¹⁹ Es bastante fácil, gracias a los preliminares firmados entre agosto y noviembre de 1689, darse cuenta de que el título de *Inundación Castálida* fue tardío en la preparación del volumen, ya que la Suma del Privilegio lo llama Varios

18 El “público español” estaba compuesto principalmente por los grupos socio-profesionales más familiarizados con la posesión del libro: los eclesiásticos, altos funcionarios, abogados, médicos y la nobleza. Artesanos modestos, jornaleros o criados poseían libros muy raramente y cuando esto ocurría se trataba de pocos y baratos. La posesión de libros, sin embargo, no agota el público lector, ya que el préstamo, la lectura pública y la lectura en voz alta eran prácticas no excluyentes. La ampliación del público entrado el siglo XVIII y consolidado hacia el final como efecto del aumento de la escolarización y enseñanza de primeras letras, propiciado por las reformas educativas que tuvieron lugar en España, fue acompañado por un mayor desarrollo de la edición y el consumo de libros (Arias de Saavedra Alías, 2009: 18-30).

19 *Poemas* de la única poetisa Americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dedícalos a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna. Y sacalos a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la Ciudad Puerto de Santa María. Segunda Edición, corregida y mejorada por su autora. Con privilegio. En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1690.

poemas castellanos, y la Fe de erratas y la Suma de la Tasa lo llaman *Poemas*.²⁰ El cambio entre 1689 y 1690 fue no solo en el título. Además, se añade por primera vez a modo de estrategia de ventas un “Corregido y aumentado por su autora”. La corrección se encuentra en los cambios en epígrafes, en el título, en un párrafo de la “Aprobación” escrita por el fraile Luis Tineo de Morales, el añadido de cinco sonetos satíricos, el romance prólogo “Esos versos, lector mío” que reemplaza un anónimo prólogo en prosa, dos redondillas, un soneto y un romance epistolar. Sin embargo, entre la edición de 1689 y 1690 transcurren solo ocho meses. Los problemas que encuentra la crítica en considerar que fue sor Juana quien corrigió y añadió personalmente poemas al libro se deben al tiempo insuficiente para que los papeles viajasen ida y vuelta entre México y Madrid (Sabat de Rivers, 1995: 26). Antonio Alatorre, por su lado, ha coqueteado con la idea de que sí fue posible, porque justifica el cambio de título en el gusto de sor Juana misma (por lo que sugiere que ella tuvo el libro en sus manos antes de solicitar la modificación), aunque también señala el poco tiempo entre ediciones para que la poeta tuviera algo que ver con la incorporación de los sonetos burlescos (1987: 631). Tanto Gabriela Eguía Lis Ponce (2002: 76) como Georgina Sabat de Rivers (1995: 26) opinan que, si bien hay una posibilidad de participación de la poeta, esta es demasiado remota y que los cambios entre ediciones son consecuentes con matizar cierta exageración pomposa, que también se aprecia en la eliminación del párrafo de la “Aprobación” de Tineo de Morales, que comparaba a sor Juana con San Agustín.²¹ De este modo, la de 1690 es una reedición con varias modificaciones y, sin duda desde la portada, lo que se publicita como un modo de atraer al lector es la participación autoral, un hecho que había estado ausente de *Inundación*

20 La Suma del Privilegio es el documento legal que otorga una licencia exclusiva de impresión por diez años y en Madrid a Juan Camacho Gayna. Esto suponía que si otra persona quería imprimir el libro en el mismo territorio mientras durara el privilegio, se enfrentaría con multas y hasta confiscaciones. La Fe de Erratas establecía los cambios entre el original y un ejemplar impreso. La Suma de la Tasa establecía el valor del libro por pliegos. Todos estos textos legales eran obligatorios en el Reino de Castilla y Aragón desde la Pragmática de 1558 (Díaz, 2000: 22).

21 Lo elidido dice: “que ha de ser muy santa y muy perfecta, y que su mismo entendimiento ha de ser causa de que la celebremos por el San Agustín de las mujeres” (Eguía Lis Ponce, 2002: 132).



Castálida, en donde desde el primer poema –el soneto-dedicatoria a la Condesa de Paredes– sor Juana se borra del lugar de autora para ubicarse como quien ofrenda su arte sin solicitar la atención del público, una estrategia presente en otras zonas de su obra.²² Desde la portada de 1690, las palabras “corregida y aumentada por su autora” sugieren una figuración opuesta. No solo sor Juana es la autora, sino que participó activamente (por lo menos en la información que se le administró al lector) en la corrección del libro, al que ade-

más se le suman nuevos textos. Por otro lado, al título se le añade el adjetivo “americana” para referirse a sor Juana. Este dato no es menor, en la medida en que construye una figura más reconocible de la autora, la individualiza y le confiere cierto exotismo, ya presente en los textos que circulaban en México bajo su nombre, en los que se la llama “mejicano museo” y “Fénix del Indiano Parnaso”, como vimos. Este epíteto se repetirá en todas las reediciones de este primer libro, pero no en los dos siguientes. La edición de 1691,²³ reitera el

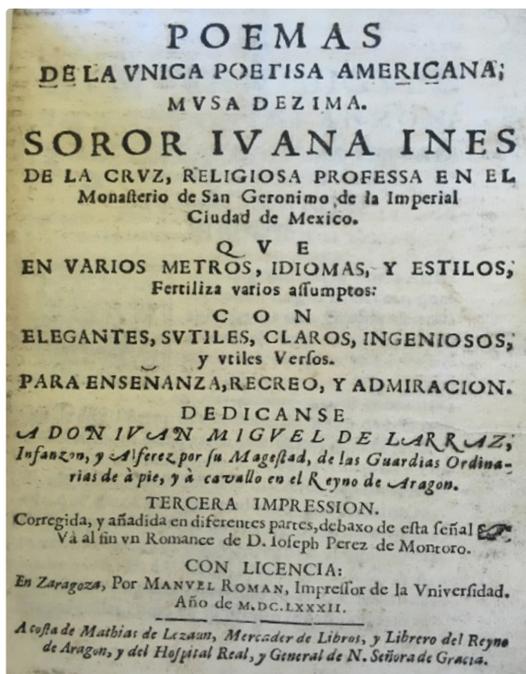
22 En la *Respuesta a sor Filotea*, en el poema “Cuándo númenes divinos”, incluso en el prólogo “Esos versos, lector mío”.

23 *Poemas de la única poetisa Americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dedicalos a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna. Y sacalos a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la Ciudad Puerto de Santa María. Tercera Edición, corregida, y añadida por su Authora. Impresso en Barcelona por Joseph Lloptis y a su costa. Año 1691.*

“corregida y aumentada por su autora”, y añade tres juegos de villancicos, y la loa y auto al Divino Narciso. Esta edición no cuenta con preliminares legales propios, por lo que no podemos asegurar exactamente cómo fue el proceso de impresión con todas las fechas, aunque sí sabemos que el editor e impresor, el barcelonés Joseph Llopis, también será el encargado de tres ediciones del Segundo Volumen, donde añade el Villancico a Santa Catarina, de 1691. Si bien no se cuenta con demasiada información sobre él (hasta donde nuestra investigación nos permitió avanzar), podemos aventurar que tenía contactos con Nueva España, quizás a través de algún intermediario en la Carrera de Indias, debido a que se había hecho de ediciones sueltas americanas para incorporarlas a su producto.²⁴ Coincidentemente, cuando el Segundo Volumen se imprime en 1692 en Sevilla, cuenta con los textos que Llopis había añadido a *Poemas* un año antes, por lo que (gracias a los preliminares de la edición sevillana, que señalan julio de 1691 como la fecha en que se otorga la licencia) podemos suponer que se estaban preparando casi en simultáneo. La portada de esta edición incluye su marca de imprenta, un lobo con una pata sobre un escudo con las iniciales “IL”, cuyo sentido se nos escapa. Sobre él, la leyenda *En lupus in fabula* en una cinta decorada. El lobo es el animal de la familia Llopis, ya que proviene de la traducción al catalán del español “López”, que viene de lupo, “lobo” en latín. Por otro lado, la sentencia latina se origina en la comedia *Adelphoe* de Terencio. El sentido literal de la locución es “el lobo de la fábula”, pero connota que se acerca la persona de la que se habla, algo así como la expresión moderna “hablando de Roma”, que a su vez deriva de “Hablando del rey de Roma, por la puerta asoma” (Terencio, 2014.: 195). Es interesante que el escudo de un destacado librero se vincule directamente con el hecho de estar en boca de otros. La locución hace alarde de cierta fama de Llopis, que lo precedía a él y a sus libros. Este escudo puede encontrarse en otras ediciones del barcelonés (como *Desengaños de religiosos y de almas que tratan en virtud de María de la Antigua [1697]* o la *Historia de la Conquista de México de Antonio de Solís [1691]*), mas

24 Tomás López de Haro, editor sevillano del *Segundo volumen...* de 1692, era un conocido exportador de libros a Nueva España, y este contacto, seguramente, lo acercó a los materiales para esa empresa editorial (Rueda Ramírez, 2016: 43-66).

no en las que hace del Segundo Volumen de sor Juana en 1693, cuyas portadas decora con distintas viñetas.



Por último, la edición de 1692,²⁵ impresa en Zaragoza por Manuel Román a costa de Mathias de Lezaun, además de copiar el “corregida y añadida” (sigue la edición de 1690, no la de Barcelona de 1691, por lo que no cuenta con la Loa y Auto al Divino Narciso, pero sí añade un poema nuevo a la colección, como veremos), aprovecha otros dos dispositivos de atracción de público: el primero, ya mencionado, la dedicatoria. Este volumen está dedicado a “Don Juan

Miguel de Larraz, Infanzón y Alférez por su Magestad de las Guardias ordinarias de a pie y a caballo del reino de Aragón”, un militar de familia noble, tradicional de Aragón. El segundo dispositivo de persuasión es la siguiente afirmación: “Va al fin un romance de D. Joseph Pérez de Montoro”. El nombre de Montoro estaba asociado con este primer volumen porque inauguraba los preliminares

25 *Poemas de la única poetisa Americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dedicanse a Don Juan Miguel de Larraz, Infanzón y Alférez por su Magestad de las Guardias ordinarias de a pie, y a caballo en el Reyno de Aragón. Tercera Impression. Corregida y añadida en diferentes partes, debaxo de esta señal [manecilla]. Va al fin un romance de D. Joséph Pérez de Montoro. Con Licencia. En Zaragoza, por Manuel Roman, Impresor de la Universidad. Año de MDCLXXXII. A costa de Mathias de Lezaun, Mercader de Libros, y Libroero del Reyno de Aragon, y del Hospital Real, y General de N. Señora de Gracia.*

encomiásticos con su romance “Cítaras europeas”. Pero Mathias de Lezaun incluye, al final del tomo, el romance al que sor Juana responde cuando escribe “Si es causa amor productiva”, cuyo epígrafe dice: “Discurre, con ingenio, sobre la pasión de los celos, muestra que su desorden es senda única, para hallar al amor; y contradice un problema de Don Joseph Montoro, uno de los célebres poetas de este siglo”.²⁶ Por primera vez, ambos poemas, el de Montoro y la respuesta de sor Juana son impresos en el mismo volumen. Llamativamente, esta idea, atractiva para los lectores debido a la relativa fama que Montoro tenía en España (aun cuando sus obras se publicaran póstumas en 1734),²⁷ no se reprodujo en ninguna otra edición. Por último, la portada promete ser la “tercera edición”, como lo hace también el texto de la dedicatoria a Larraz, pero, estrictamente, nos encontramos ante la cuarta, lo cual habla de la relativa independencia entre los mercados editoriales de cada ciudad.

Entre 1693 y 1709 no se volvió a publicar el primer tomo de poesías de sor Juana, sino que, aun cuando la cantidad de ediciones de la poeta bajó, las que sí salieron fueron de los tomos segundo y tercero. De todos modos, las reimpressiones del primer tomo que se publicaron luego de la muerte de sor Juana fueron cinco: dos en 1709, una en 1714 y dos en 1725.²⁸ Los ejemplares de cada par simultáneo son prácticamente idénticos (con excepción del tamaño) y los trataremos en conjunto, ya que en este caso nos interesan las portadas y sus estrategias de promoción. Las de 1709,²⁹ a costa del editor

26 Según Antonio Alatorre (1987: 656) y Martha Lilia Tenorio (2004: 666), Montoro tenía contacto con la Condesa de Paredes (con quien parece hasta compartió un certamen poético en España en 1672 de acuerdo a Alain Begué (2000: 74), y fue ella quien solicitó la respuesta a la poetisa, como un juego, ya que, como el final del mismo romance anuncia, ella creía personalmente lo contrario de lo que escribe.

27 Afirma Alain Begué que “su obra poética está incluida en numerosas recopilaciones y otras florestas manuscritas de finales del XVII –un poco más de treinta hasta la fecha– conservadas hoy en distintas bibliotecas tanto españolas como extranjeras” (1999: 188).

28 Un número considerable si recordamos que Sigüenza y Góngora, por ejemplo, contemporáneo de sor Juana no fue casi reimpresso en México durante el siglo XVII y que, en el otro extremo, una comedia de Lope de Vega, en España, podía llegar a las veintiocho reediciones (Zugasti, 1994: 37).

29 *Poemas de la única poetisa americana, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad*

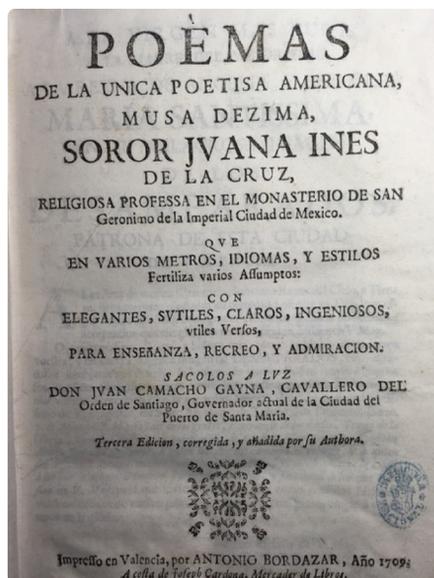
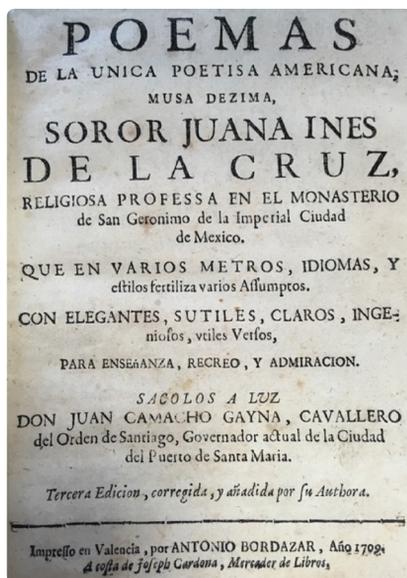
Joseph Cardona y a cargo del impresor Antonio Bordazar, dicen en sus portadas “Tercera edición, corregida y añadida por su autora”, una afirmación que da cuenta de que la edición que sigue es la de 1691 (y no la de 1692, porque no incluye el poema de Montoro). Estas impresiones, por otro lado, son las quinta y sexta. Estéticamente son ordenadas, aireadas, armónicamente compuestas y poco ornamentadas. Bordazar de Artazu (así es su nombre completo), junto con su padre y su viuda, fue uno de los impresores más importantes de España. Fue Impresor de la Ciudad, del Arzobispado y de la Inquisición y escribió tratados de historia, gramática, matemáticas y astronomía (Delgado Casado, 1996: 81-82; Faus Prieto, 1988). En 1709 hacía poco tiempo que se había encargado de la imprenta de su padre, por lo que este libro se encuentra entre las primeras composiciones, si consideramos que fallece en 1744. Esta portada repite estrategias y epítetos de ediciones anteriores, aunque el diseño en sí es claramente más despojado, por lo menos en lo que al aire entre renglones y letras refiere. Tiene menos información, y, por ejemplo, no incluye la dedicatoria a la Virgen de los Desamparados.

La de 1714 del impresor José Rodríguez Escobar y del mercader y editor Francisco Lasso está dedicada a San José y Santa Teresa y anticipa que es el primer tomo de una serie.³⁰ El nombre de Francisco Lasso podría leerse como un modo de captar público lector, ya que era un importante mercader de libros.³¹ La dedicatoria, por otro lado, no busca el favor de un poderoso, como podría

de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Sacolos a la luz Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, gobernador actual de la Ciudad del Puerto de Santa María. Tercera Edición, corregida y añadida por su Authora. Impresso en Valencia, por Antonio Bordazar, Año 1709. A costa de Joseph Cardona, Mercader de Libros.

30 Poemas de la única poetisa americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Tomo primero. Dedicado al glorioso patriarca San Joseph y a la Doctora Mysthica, y Fecunda Madre, Santa Teresa de Jesús. Con Licencia. en Madrid. En la Imprenta Real. Por Joseph Rodriguez y Escobar, Impresor de la Santa Cruzada. Año de 1714. Véndese en Casa de Francisco Lasso, Mercader de Libros, frente a las Gradas de San Felipe.

31 A su muerte, su fortuna ascendía el millón de reales (Agullo y Cobo, 1992: 151).

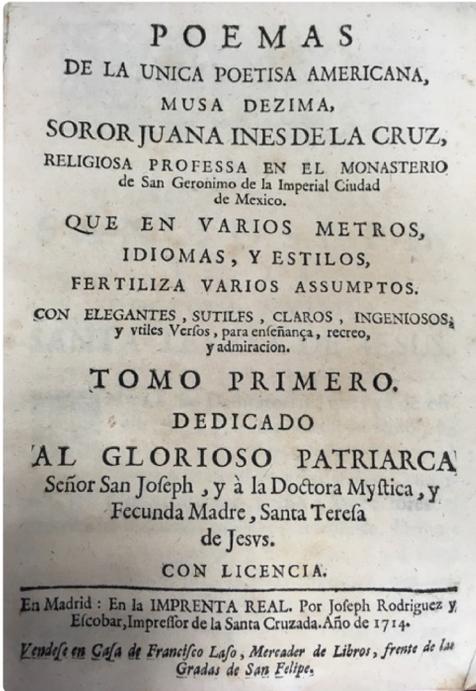


encontrarse en otras portadas de la obra de sor Juana, sino vincular el nombre del que firma con una actitud desinteresada y piadosa (García Aguilar, 2009: 163; Díaz, 2000: 134). Por otro lado, creemos que también puede haber, en este caso y basándonos en el texto de la dedicatoria que aquí no analizaremos, un vínculo entre la materia literaria que se imprime y los personajes a los que se dedica este volumen. Es decir que, desde 1709, el primer tomo de las obras de sor Juana están dedicadas –con excepción de una de las 1725, como veremos– a figuras celestiales, lo que supone un acercamiento entre la esfera de lo religioso y el contenido del libro de sor Juana, el que menos textos vinculados explícitamente con la Iglesia tiene. Esta estrategia editorial construye de este modo un volumen cada vez más pío y menos poético, movimiento que alcanza el clímax en 1725, cuando el libro deja de llamarse *Poemas*. Al mismo tiempo y en consonancia, la representación de sor Juana como monja también se intensifica gradualmente, desde el *Segundo volumen* (1692), luego en *Fama y obras póstumas* (1700) y en las reediciones después de su muerte, como vimos. Los preliminares de estas dos ediciones originales muestran la evolución y, como señala Margo Glantz sobre los de 1692, al tiempo de elaborar una sor Juana con rasgos cada vez más masculinos,

controlan su lectura y la guían hacia el terreno de lo comprensible: una monja muy varonil que, como las abejas o los colibríes, puede *parir* obras sin desmedro de su virginidad (1999: 211-228). Este control que categoriza la figura autoral y el primer libro de sor Juana como literatura religiosa también puede ser considerado una estrategia editorial, ya que este tipo de libros y autores fueron, sostenidamente, los

que mayor éxito de ventas tenían y por lo tanto de los que mayores reediciones se hacía, seguidos de ciertos libros de ficción como el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o el teatro de Lope (Arias de Saavedra Alías, 2009: 23-24).

Las de 1725,³² una a cargo de Francisco López y otra de Ángel Pascual Rubio también son idénticas y siguen la de 1709. Su portada coincide con las que se imprimen en simultáneo del *Segundo volumen* y de *Fama y obras pósthumas* y arman unas obras completas cohesivas visualmente.



32 Tomo primero. *Poemas de la única poetisa americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Ciudad de México. Dedicadas a María Santissima en su milagrosa imagen de la Soledad. Sacolas a la luz Don Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago. Quarta impresión, completa de todas las Obras de su Autora. Pliegos 50. Con Licencia. En Madrid. En la imprenta de Angel Pascual Rubio. Año de 1725.*

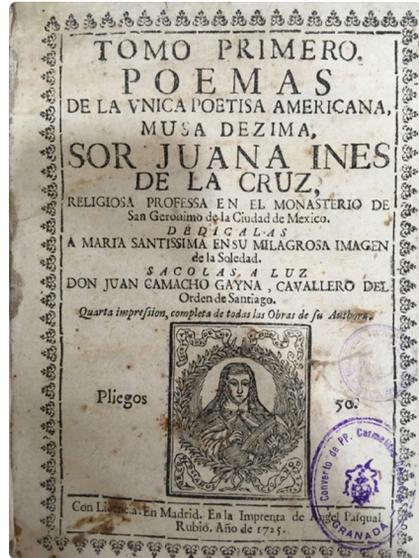
Tomo primero. *Poemas de a única poetisa americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Ciudad de México. Dedicadas a la Excelentissima Señora Duquesa de Fuensalida. Sacolas a la luz Don Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago. Quarta impresión, completa de todas las Obras de su Autora. Pliegos 50. Con Licencia. En Madrid. A costa de Francisco López, vive enfrente de las Gradas de San Felipe el Real. Año de 1725.*

Estas portadas son casi idénticas, aunque cambian las dedicatorias. La de Rubio está dedicada a la Virgen de la Soledad y el texto de este preliminar es idéntico al de la Virgen de los Desamparados de 1709. La de López está dedicada a la Duquesa de Fuensalida, Doña Bernarda Dominica Sarmiento de Valladares Guzmán Dávila y Zúñiga, hija en segundas nupcias del 32^o Virrey de Nueva España, muerto en Madrid un año antes. El ducado de Fuensalida era de su marido, Félix de Velasco y Ayala, por lo que podemos suponer que este preliminar sigue la línea de las que José Simón Díaz llama “dedicatorias indirectas” a mujeres de hombres poderosos, para lograr su favor.³³ Ambas portadas están decoradas con guardas, tienen un pequeño retrato de sor Juana y dicen ser la “Quarta impresión, completa de todas las obras de su Authora”. Esta declaración solo se imprime con el primer tomo y no es verídica para ninguno de los tres, ni siquiera para el conjunto. El trío de Pascual Rubio (López solo imprime el primer tomo) es la segunda impresión de las obras completas.³⁴ Con respecto al retrato, es uno bastante genérico, de busto y de frente, en el que sor Juana aparece con su hábito, y con un libro y una pluma en las manos. Está rodeada por una corona de laureles y dos cintas, abajo y arriba, dicen “Sor Juana Inés de la † (sic). Religiosa Gerónima en México” y “De edad de 44 años. Nació año de 1651”, respectivamente. Tanto el retrato como la orla decorativa hacen atractivo el volumen y prometen una edición de calidad de la obra de una autora ya hartamente reconocible y reconocida. De hecho, Trevor Dadson relevó decenas de inventarios de libros del período comprendido entre 1640 y 1730. En sesenta de ellos halló libros de poesía y, si tenemos en cuenta que de sor Juana solo podría encontrar a partir de 1689, sorprende que ella, junto con otros autores más obvios como Lope, Góngora y Quevedo, sea parte del grupo de poetas cuyos libros encontró con más frecuencia (2011: 13-42).

Podemos decir que esta portada apela a un lector que conoce a la poeta, que escuchó hablar de ella, ya que la importancia del retrato provoca que la preponderancia de la figura autoral sea evidente en términos visuales. Este detalle compone una portada que comunica

33 Estas dedicatorias indirectas solían realizarse a cualquier allegado de alguien poderoso, pero con mayor frecuencia estaban dirigidas a esposas (Díaz, 2000: 142).

34 El primero es de 1714-1715.



que aquello que se vende, la materia literaria, el género (*Poemas*), es tan importante como por quién fueron compuestos. Esto no quiere decir que en las ediciones anteriores el nombre de sor Juana no fuera un factor determinante, solo que estas portadas desafiaron un diseño preexistente y prácticamente copiado desde 1690 y propusieron otro tipo de producto, menos despojado, más simbólico. Es evidentemente una apuesta publicitaria muy fuerte, ya que este primer tomo se publicita como tal, no solo como *Poemas*, lo que lo propone como parte de un conjunto. Además, la uniformidad con las portadas de los otros dos libros que lo acompañan (*El Segundo volumen* y *la Fama y obras póstumas*) compone una imagen de obra completa, de una autora consolidada.

Algunas conclusiones

Para recapitular, las portadas del primer tomo de la obra de sor Juana Inés de la Cruz proponen una serie de estrategias que captan la atención del lector y valorizan la obra, al tiempo que construyen una figura de autora con sutiles maniobras. El anuncio de la participación de sor Juana en las ediciones como correctora, la inclusión de otras voces autorizadoras –desde nobles y otros poetas, hasta

figuras celestiales—, marcas de impresores y retratos de la monja se convierten, en esta pequeña historia material de la propuesta editorial en torno al primer libro de sor Juana, en modos de autorizar, legitimar, pero principalmente —en un contexto en el que la poeta y su escritura avanzan desde el desconocimiento total a quizás unos 25.000 ejemplares impresos—³⁵ como un modo de individualizar ese libro en particular, de proponerlo, no como una mera copia, sino como un objeto con valor agregado. Son justificaciones de inversión y apuestas a futuro. Pero no debemos olvidar que, en la posibilidad de la venta, del negocio fructífero en el que evidentemente el libro de sor Juana fue capital, también se están configurando una serie de características que sostienen y solventan la figura de una obra y de una autora entre el siglo XVII y el XVIII.

Bibliografía

Agullo y Cobo, M. (1992). *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Alatorre, A. (1987). “La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”. En *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 35, no 2, 591-673. México, El Colegio de México.

_____ (2007). *Sor Juana Inés de la Cruz a través de los siglos (1668-1910)*, vol. I. México, El Colegio de México.

Arias de Saavedra Alías, I. (2009). “Libros, lectores y bibliotecas privadas en la España del siglo XVIII”. En *Chronica nova: Revista de historia moderna*, no 35, 15-61. Granada, Universidad de Granada.

Beguè, A. (1999). “Un poeta olvidado de fines del siglo XVII: Josef Pérez de Montoro”. En *Actas del V Congreso de la Asociación*

35 Enrique Rodríguez Cepeda propone que para 1725 había 25.000 ejemplares impresos de los libros de sor Juana. Es necesario recordar que el crítico español cree que de *Poemas* de 1690 hubo dos tiradas de mil ejemplares cada una, y que del *Segundo Volumen* de López de Haro (1692) hubo por lo menos tres. Cuenta aproximadamente mil ejemplares por cada impresión, de ahí el número final de 25.000 (1998: 25, 34, 73). Es una cifra muy abultada para una poeta americana, especialmente en el número de reediciones, infrecuente para la época, con las excepciones antes mencionadas. Los mil ejemplares por tirada sí son habituales, según Trevor Dadson (2011: 21) e Inmaculada Arias de Saavedra Alías (2009: 25).

Internacional Siglo de Oro. Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

_____. (2000). “Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro”. En *Criticon*, no 80, 69-115. Toulouse, Université de Toulouse-Jean Jaurès.

Bryant, W.C. (1975). “Sor Juana Inés de la Cruz y la literatura de cordel del siglo XVIII. Noticias bibliográficas”. En *Anuario de letras, lingüística y filología*, vol. 13, 273-276. México, UNAM.

Calvo, H. y B. Colombi (2015). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid/Frankfurt/México, Iberoamericana/Vervuert.

Colombi, B. (2015). “Fama, pasión y razón en la carta de Montreyy de sor Juana Inés de la Cruz”. En *Caracol*, no 10, 240-263. San Pablo, Universidad de San Pablo.

_____. (2017). “Sor Juana Inés de la Cruz y la ‘divina Lysi’: retratos cruzados”, *Coloquio Internacional: Modernidad, Colonialidad y Escritura en América Latina*. Tucumán, en prensa.

Cruz, S. (1995). “Felipe de Salazares Gutiérrez no fue un seudónimo de sor Juana”. En *Memoria del Coloquio Internacional: sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

Dadson T. (2011). “La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII”. En *Bulletin Hispanique*, no. 113, vol. 1, 13-42. Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux.

Delgado Casado, J. (1996). *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVIII. Tomos I y II)*. Madrid, Arco Libros.

Díaz, J. S. (2000). *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Madrid, Ollero y Ramos. Disponible en <https://www.bvfe.es/autor/9375-bordazar-de-artazu-antonio.html>.

Eguía Lis Ponce, L.G. (2002). *La prisa de los traslados*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.

Faus Prieto, A. (1988). “Aspectos geográficos en la obra de Antonio Bordazar de Artazu, impresor erudito valenciano del siglo XVI-II”. En *Cuadernos de geografía*, no 43, 1-22. Valencia, Universitat de València.

Fumagalli C. (2017) “*Inundación Castálida*. Aproximaciones a una portada”. *Perífrasis*, Vol. 8, N. 16, 29-47. Bogotá, Universidad de los Andes.

García Aguilar, I. (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid, Calambur.

Glantz, M. (1996). *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*. Toluca, Gobierno del Estado de México e Instituto Mexiquense de Cultura.

Martín Puya, A. I. y P. Ruiz Pérez (2015). “El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco”. En *Criticón* no 125, 25-48. Toulouse, Université de Toulouse-Jean Jaurès.

Méndez, M.A. (2001). “Antonio Núñez de Miranda, confessor de sor Juana y las mujeres”. En *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 76-77, 411-420. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Petrucci, A. (2011). *Libros, escrituras y bibliotecas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Poot Herrera, S. (2018). “Los otros sonetos de sor Juana”. En *Romance Notes*, vol. 52, no 2, 259-274. Carolina del Norte, University of North Carolina at Chapel Hill.

Rodríguez Cepeda, E. (1998). “Las impresiones antiguas de sor Juana en España. Un fenómeno olvidado”. En Buxó, J.P. (ed.). *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México, UNAM.

Rueda Ramírez, P. (2016). “Los catálogos de Tomás López de Haro: las redes atlánticas del negocio europeo del libro en Nueva España (1682-1683)”. En Rueda Ramírez, P. y L. Agustí. *La publicidad del libro en el mundo hispánico (siglos XVII-XX): los catálogos de venta de librerías y editores*. Madrid, Calambur.

Ruiz, F. (2012a). “*Neptuno Alegórico*: emblemático arco en la obra de sor Juana”. En *Imago*, no 4, 23-39. Valencia, Universitat de València.

_____. (2012b). “Sor Juana, íntima. El conflicto de lo público en la ‘carta’ al Padre Núñez (1682)”. En *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En *Memoria Académica*: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2587/ev.2587.pdf>

Sabat de Rivers, G. (1995). *Bibliografía y otras cuestiúnculassorjuaninas*. Salta, Biblioteca de Textos Universitarios.

Schons, D. (1925). *Bibliographical Notes on sor Juana Inés de la Cruz*, Austin, University of Texas Press.

Tapia Méndez, A. (1993). *Carta de sor Juana a su confesor. Auto-defensa espiritual*, México, Producciones Al Voleo El Troquel.

Tenorio, M.L. (1999). *Los villancicos de sor Juana*. México, El Colegio de México.

_____ (2004). “Sor Juana y Pérez de Montoro: el asunto de los romances de celos”. En Lerner, I., R. Nival y A. Alonso (coords.). *Actas XIV Congreso AIH. Vol. IV: Literatura hispanoamericana*. Madrid, Juan de la Cuesta.

Terencio Afro, P. (2014). *Los hermanos (Adelphoe)*. Trad., introd. y notas de M. Breijo et al., Buenos Aires, Instituto de Filología Clásica (FFyL-UBA).

Tousaint, M. (1952). *Homenaje del Instituto de Investigaciones Estéticas a sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Zugasti, M. (1994). “Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarro, Tirso de Molina y Vélez de Guevara”. En Hernández Valcárcel, M. del C. *Teatro, historia y sociedad*. Murcia, Universidad de Murcia.

JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI Y SU MANEJO DE LAS VOCES POPULARES EN LA PRENSA PERIÓDICA (1811-1814)

Mariana Rosetti

La crítica literaria y cultural suele dedicar sus estudios a analizar el rol pionero de José Joaquín Fernández de Lizardi como vocero de los sectores populares de la heterogénea Nueva España. Destacados estudios reclaman la sagacidad, valentía y adaptación creativa de las propuestas pedagógicas ilustradas europeas en suelo americano.¹ Por momentos, esta perspectiva encauza la escritura reformadora de Lizardi con propuestas claras y firmes de construcción de una nación mexicana todavía inexistente.² Este camino crítico le asigna a Lizardi una lucha contra la corrupción del sistema virreinal y los comerciantes monopolistas que aprovecharon las crisis tanto externa (vacancia del rey Fernando VII e invasión napoleónica a la península) como interna (lucha entre realistas e insurgentes, censura política y pública).

El presente artículo busca matizar las lecturas que consideran a Lizardi y su escritura de forma homogénea al verlo como un paladín de los derechos populares y un configurador de una conciencia patriótica que luchó contra un sistema despótico virreinal peninsular y los excesos tanto de los funcionarios como los comerciantes en Nueva España. Para ello, analizaremos en una primera instancia el lugar que ocupó la prensa periódica moderna

1 Nos referimos a Álvarez de Testa (1994), Palazón Mayoral y Chencinsky (1968), Paredes (2006), Insúa (2014), Galván y Alfaro (2010), entre otros.

2 Destacamos al respecto la lectura minuciosa de la especialista Palazón Mayoral (en especial en su obra *El laberinto de la utopía* y en “Introducción sobre un grajo” de la obra sobre *José Joaquín Fernández de Lizardi, Amigos, enemigos y comentaristas*). En esta línea de estudio se encuentran también los análisis de Jesús Hernández García dedicados a la pedagogía reformista de Lizardi. En relación con la escritura periodística y las diferencias entre la comunidad letrada del *Diario de México* y las propuestas patrióticas de Lizardi, destacamos los escritos de Ozuna y Cruz Soto (2009). A su vez, y no menos importante, resaltamos el estudio de Anderson, *Comunidades imaginadas*, en el que dedica unas páginas a analizar el rol de Lizardi en el cauce entre periodismo y nacionalismo.

en Nueva España en vínculo con el espacio urbano y la figura de autor; en segundo lugar nos detendremos en ciertos diálogos del primer periódico de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (1812-1814), con el objetivo de ver de qué forma las voces populares adquieren espesor e injerencia en su escritura periodística. Sostenemos que este letrado criollo hizo uso de las voces populares una vez que su diálogo con la comunidad letrada presentó fisuras difíciles de resolver a través del recinto letrado propiciado por el *Diario de México*. La defensa y puesta en escena de las voces populares en la escritura de Lizardi corre paralela a la defensa de una escritura periodística de tiempo completo, escindida de las autorizaciones o elisiones de la figura del Sr. editor o juez letrado y el respectivo público de ese cotidiano.

El buen gusto, la voz del pueblo y el flujo de autor

Palos, latigazos, aplausos y gritos. A lo largo de los distintos números del *Diario de México* (1805-1817), primer cotidiano de Nueva España, se destacaron polémicas entre distintos letrados sobre aspectos estéticos y culturales.³ Estas contiendas verbales hicieron foco en las características necesarias para que prevaleciera el *buen gusto* en el discurso literario considerando a los impresos como lentes mediante los cuales el extranjero miraba y juzgaba la evolución cívica y cultura americanas. Así, se destacaron en varias de las polémicas del cotidiano, la preocupación constante de muchos “lectores-colaboradores” (Martínez Luna, 2011: 22) a raíz de la venta al público de papeles indignos tanto de circulación como de lectura:

Sr. diarista [...] Usted bien sabe que los impresos han sido en todos los tiempos los datos menos equívocos para calcular el grado de ilustración de una nación. ¿Y cuál será el juicio que formarán de la nuestra cuando lean esa sarta de refranes y dicharachos de bodegón, glosados fríamente por unos despreciables autorcillos [...] que, o no

3 Este artículo toma en cuenta el primer período del diario (1805-1812), momento de despliegue y auge de la Arcadia Mexicana que participa y exige cierta calidad poética a los colaboradores del diario. A partir del año 1812, se incluyeron temáticas políticas, militares y jurídicas que exceden los planteos estéticos y culturales. Cf. Wold (1970); Ruiz Castañeda (1998) y Martínez Luna (2011).

pueden contener el pujo de escritores o escriben tal vez con poca gana y menos talento, sólo porque el hambre los hace hablar? (M. G.).⁴

Esta proliferación de papeles públicos (poesías, folletos, cartas, fábulas) generó, no solo preocupación sino también vergüenza e indignación de algunos letrados que concibieron estos escritos cual peste que contaminaba a toda América: “[...] es muy bochornoso que en América, mi patria, donde empezaba ya a brillar el buen gusto en todo género de literatura, corran impunemente algunas producciones que la desacreditan, lo mismo que a sus dueños, y que servirán de crítica a los extranjeros partidarios” (J.M.L.).⁵ Las preocupaciones y lamentos se articularon a través de un nuevo modelo de clase letrada, la Arcadia Mexicana, nacida en 1808 en las filas del *Diario de México* y fundada por Mariano Rodríguez del Castillo y Juan María Lacunza. Este sector se configuró como un grupo heterogéneo y procuró ser un poder autónomo con respecto a las instituciones y las dependencias gubernamentales a las que muchos de los miembros letrados pertenecían, como las audiencias, cabildos, capítulos, seminarios, colegios, etcétera. Así, este “gremio simbólico” se articuló “gracias a su libre concurrencia en el espacio público representado por el Diario” (Martínez Luna, 2011: 25) y les solicitó a sus lectores que enviaran sus producciones para formar parte del proceso ilustrado de creación de un nuevo público comprometido con los aires de cambio propiciados por la decadencia del poder colonial. Lo interesante de esa propuesta fue que este cotidiano se pensó de forma independiente al poder virreinal y como una comunidad virtual con miembros dispersos por distintas zonas de México (como fue el caso de fray Manuel Martínez de Navarrete). Estos miembros contribuyeron a evaluar las poesías, fábulas, folletos, es decir, colaboraciones de “calidad, crítica y autocrítica” (Martínez Luna, 2009: 75) que los lectores enviaron para su publicación en el diario.⁶

4 M[anuel] G[orriño], “Censura”, en *Diario de México*, t. XV, núm. 2132, pp. 137-139, domingo 4 de agosto de 1811. Cita extraída de Esther Martínez Luna (2011: 225).

5 J[uan] M[aría] L[acunza], “Palo de ciego”, en *Diario de México*, t. XV, núm. 2220, pp. 494-496. Cita extraída de José Joaquín Fernández de Lizardi (2006: 3-6).

6 Resulta fundamental la convocatoria abierta que posee este cotidiano de recepción de composiciones poéticas para aquél que se encuentre interesado en colaborar con el crecimiento intelectual de la patria literaria novohispana. “En su primer

Este periódico se concibió como una empresa colectiva conformada por hombres educadores que promovieron y vigilaron el buen uso de la cultura en el plano urbano-público. Esta empresa cultural fue regulada por dos figuras ya existentes en el Antiguo Régimen, pero que cobraron otro valor a comienzos del siglo XIX: el diarista o editor y el público. Ambas figuras actuaron como instancias de evaluación y como jueces del *buen gusto*, que desempeñaron un papel estratégico en las discusiones letradas del Diario. La regulación del gusto constó en el cotidiano de un proceso de retroalimentación constante entre el Sr. diarista, la Arcadia Mexicana y el público que consumía y participaba de sus números. Así, los escritos enviados adquirirían visibilidad cuando el Sr. diarista⁷ les cedía un espacio en el cotidiano. Sin embargo, devinieron útiles una vez que fueron materia de debate o de discusión por parte del público: “[...] que si en el Diario se consienten producciones menos que medianas no es por falta de conocimientos de los señores censores y diarista [...] sino para que algunos ingenios que empiezan a hacer sus ensayos se apliquen, enmienden sus defectos, y después se vean con notables progresos [...]” (Martínez Luna, 2011: 219)⁸. El accionar conjunto del editor y sus lectores consistió en ceder un espacio público para suscitar debates sobre la calidad de los escritos recibidos. Se generó así un diálogo en el que la producción literaria fue un vehículo de generación de la tan necesaria polémica letrada que fertilizó a la “comunidad retórica” (Martínez Carrizales, 2009) del diario. En palabras de Alfonso Reyes: “[L]a prensa se abre a la literatura por una verdadera exigencia del público” (1996: 344).

El fenómeno de apertura de la prensa a favor de la literatura resultó problemático en los escritos de índole popular de José Joaquín Fernández de Lizardi (1763-1827). Si bien no fue el único letrado que se aproximó al pueblo haciendo uso de sus modismos, refranes

número, el *Diario de México* publicó una lista de los lugares donde sería vendido el periódico, además de los sitios donde se establecerían los buzones para recolectar los textos que el público lector quisiera publicar [...] (Martínez Luna, 2011: 21).

7 Jacobo de Villaurrutia y Carlos María de Bustamante fundaron el diario que empezó a publicarse el 1 de octubre de 1805 y que contó con Nicolás de Galera y Taranco como silencioso socio capitalista (Wold: 10-11).

8 José Mariano Rodríguez del Castillo, “Albricias, albricias”, *Diario de México*, núm. 2139, pp. 167-168, domingo 11 de agosto de 1811, en Martínez Luna (2011).

y un lenguaje vulgar,⁹ fue sobre Lizardi que cayeron las mayores críticas. La polémica con José María Lacunza tomó lugar desde fines de octubre de 1811 hasta mediados de febrero de 1812 e involucró la participación de otros letrados como fueron Carlos María de Bustamante, Anastacio de Ochoa y José Mariano Rodríguez del Castillo. Nos interesa esta polémica letrada porque evidencia la heterogeneidad de la incipiente República de las Letras novohispana que por mantener un proyecto público en conjunto no abandonó, por ello, las perspectivas y proyectos culturales de sus miembros. Esta disputa mostró una multiplicidad de aristas que implicaron distintos vínculos letrados como una suerte de rizoma o entretejido fértil. Es así como una polémica que comenzó de forma triangular (Lacunza se dirige al Sr. diarista para hablarle sobre Lizardi), terminó siendo una polémica multifacética que configuró y articuló el estilo y propuesta didáctico-periodística del periódico de Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (1812-1814).

La airada discusión inició el 31 de octubre de 1811 con la carta “Palo de ciego” escrita por Lacunza e incluida en el número 2220 del *Diario de México* en la que criticó específicamente la poesía “La verdad pelada” de Lizardi publicada de forma suelta y con sus iniciales (J.F.L.) sin solicitar su inclusión en el *Diario de México*. La carta de Lacunza reunió tres motivos para desalentar composiciones poéticas como las de Lizardi. En primer lugar, porque estos escritos populares contaminaban la ciudad: “[H]ace días que una multitud de papeles, ya impresos, ya manuscritos, infestan nuestro México, y aun todo el reino, con descrédito del carácter común de nuestra nación”. En segundo lugar, porque el autor de esta desnudez violenta de la verdad posee sus iniciales (J.F.L) muy similares a las de Lacunza (J.M.L): “[...] iniciales sobredichas, que siendo muy semejantes a las de mi nombre [...] han dado motivo a algunos para creer sea yo su autor”. Por último, porque el contenido era tan craso, tan vulgar, que aun los más ignorantes “le dan luego el destino de la estampa [...] (vuestra merced me entiende), se burlan de su autor, y no pueden sufrir su arrogante vanidad en imprimirlo fuera de los papeles públicos que tenemos en México [...]” (5). Como se ve, estos

9 Se destacan, a modo de ejemplo, varias composiciones de Anastacio de Ochoa y Acuña, árcade mexicano y amigo de *El Pensador Mexicano* (Martínez Luna, 2003).

tres motivos recubrían tres aspectos de la vida colonial como son los paseos públicos, el valor de la imagen como signo de prestigio y de reconocimiento y, finalmente, el peso de la mirada religiosa para un pueblo en su mayoría ignorante y analfabeto que calificaba los escritos según su ortodoxia o heterodoxia. Este recorrido por los planos social, familiar y religioso le permitió a Lacunza (tanto en esta carta como en la que dirige a Ochoa y Acuña)¹⁰ plantear un juego denigratorio e integrador entre la heterodoxia de la estampa de muchos de estos papeles públicos, el hecho que estuviesen impresos (se les había dado la estampa) y su carácter de escurridizos frente a cualquier tipo de análisis culto (la estampida o huida de estos papeles sin la venia de la erudición).

Si bien Lacunza rescató las capacidades poéticas de Lizardi, le pidió que limara sus composiciones y que, sobre todo, recurriera al *Diario* para darles visibilidad satisfaciendo así “el *flujo del autor* (si acaso lo llevó esto a la imprenta, y no el motivo que dijimos antes) [refiriéndose a motivos económicos]” (6). Las críticas que el árcade señaló, ligadas al plano escriturario, fueron trasladadas y aumentadas por el latigazo epistolar de José Mariano Rodríguez del Castillo al plano personal del escritor público. Según Rodríguez del Castillo, Lizardi se destacaba como referente de los autores improductivos y nocivos para la sociedad novohispana: “[...] no quiera vuestra merced que lo cuenten entre la fertilísima cosecha que hay en el día de autorcillos ramplones y miserables, como el de *La verdad pelada*, etcétera, que dejo en el tintero, de donde no debían de haber salido” (15). Esta crítica *ad hominem* fue cuestionada tanto por Ochoa como por Carlos María de Bustamante y por el mismo Lizardi en sus participaciones en el *Diario de México*.¹¹ Ellos pidieron, por un lado, que se desestimara la práctica de la censura previa de ciertos árcades que no se molestaban en leer los papeles que circulaban y se valían solo de sus títulos. Por el otro lado, revalorizaron la figura del poeta por sobre la del crítico, labor esta última demasiado grande para ciertos árcades que denigraban toda composición publicada más

10 T. XV, núm. 2251, pp. 618-620. A este responde Fernández de Lizardi en *Respuesta a los números 2220 y 2251 del Diario* CF. Obras XIV-Miscelánea (2010, s/d).

11 Nos referimos a los números 2231, 2256, 2266 y 2267, respectivamente.

allá de las páginas del *Diario*. Así, Bustamante criticó duramente la “Censura” propuesta por M.G. y publicada en el número 2259 en la que se dirigía a los árcades letrados (“hombres sensatos”) y les pedía que se desengañaran y persuadieran de la peligrosidad e inutilidad de la publicación de “fárragos ociosos” (225).¹² La labor de la Arcadia Mexicana cual guardiana de la buena letra y configuradora de una opinión pública como calabozo de la letra, fue desestimada por Bustamante quien señaló el mérito de Lizardi que “[...] ha tomado la pluma, o para corregir los vicios o para lucrar [...] ¿Quién le ha conferido la gran tutela nacional para que cuide de la distribución del medio real que cada pobrete gasta en divertirse?, ¿ni a quién se le pone un puñal al pecho para que compre cada papelucho de éstos?” (Lizardi, 2006: 23).¹³

En el caso de Lizardi, observamos cómo su réplica hacia las críticas recibidas se desarrolló tanto en el plano literario como en el plano argumentativo de la polémica letrada. Debido a ello, su folleto “Quien llame al toro sufra la cornada” fue escrito en simultáneo a sus poesías “El crítico y el poeta” y su “Epigrama del Dios Momo”, las tres producciones escritas a fines del año 1811. Ellas constituyeron una clara pintura de los problemas de acomodación por los que estaba pasando el letrado colonial que incluyó de forma estratégica (tanto política como culturalmente) las voces y murmullos del pueblo, acercarse a la realidad cotidiana y plantear reformas tangibles sin desdeñar las enseñanzas impartidas por la tradición neoclásica o el saber ilustrado peninsular.¹⁴ Esta amalgama de tradición cultural, saber popular y proximidad con la ciudad real de Nueva España lo llevó a Lizardi a plantear una escritura reformista de las

12 Cita extraída de la carta “Censura” escrita por M[anuel] G[orriño] y publicada en el *Diario de México*, t. XV, núm. 2259, p. 651, jueves 9 de diciembre de 1811 (Martínez Luna, 2011: 225).

13 Bustamante, Carlos María, “Aplaudo el mérito y la virtud donde la encuentro”, *Diario de México*, t. XV, núm. 2266, pp. 677-680, en Fernández de Lizardi (2006).

14 *El Diario de México* (1805-1817) y otros periódicos previos a este cotidiano (tal es el caso de *El Mentor Mexicano* (1811) de Wenceslao Sánchez de la Barquera) ya trabajaron con el uso de las voces populares en sus páginas. Sin embargo, es gracias a las inquietudes de Fernández de Lizardi sobre las fallas en el sistema colonial que las voces populares adquieren peso y sistematización en sus páginas a través de distintos diálogos y notas del publicista.

costumbres viciosas desde un lugar asequible y viable para los lectores, fueran estos letrados o parte de la plebe. A sus ojos, resultaba despreciable aquel que no producía y que, por el contrario, juzgaba desde un pedestal inexistente los esfuerzos de los demás: “[...] pues conozco yo/en Méjico Momos varios/críticos estrafalarios,/cuya descortés, censura,/cuanto no hacen, lo murmura/con dicterios: lee los Diarios” (Fernández de Lizardi, 2010: s/d).¹⁵ La caracterización del crítico como un ser “estrafalario” o ridículo fue reforzada en la poesía “El crítico y el poeta” en la cual el crítico intentó por todos los medios convencer al poeta que buscara otra ocupación, pero su autoridad era desestimada por un escritor que vivía al día de su pluma: “[D]eje usted eso allá para los viejos/experimentados, doctos y virtuosos,/ a éstos sí les conviene, no a los mozos/ de una vida...[...] se ha notado/que quien tiene de vidrio su tejado,/parece desatino,/ que se ponga a apedrear al del vecino” (Fernández de Lizardi, 2010, s/d). Como vemos, en estas dos poesías Lizardi consideraba a una mala crítica como más perjudicial que una mala poesía o escrito ya que bastardeaba la confianza que pueda entablar el letrado con su público y, así se coartaban las posibilidades de reforma de las costumbres de la plebe.

El folleto “Quien llama al toro sufra la cornada” funciona, en este punto, como la síntesis de toda la polémica letrada entre Lizardi y Lacunza. Consideramos a este folleto como un manual de instrucciones para los demás letrados sobre cómo debían proceder tanto el buen poeta, la crítica letrada como el publicista en los tiempos que se vivían de decadencia del sistema colonial español. Este papel fue dirigido tanto a Lacunza como al Sr. Público, encargado de medir la conducta moral y cualidades estéticas de cada contrincante letrado: “¿[d]e quién de los dos formarán mejor concepto, a lo menos en cuanto a la conducta moral de cada uno? Por Dios, señor público, no deje de responderme [...] (2010, s/d).

Nos interesa esta polémica suscitada en los años de 1811-1812 ya que fue el antecedente de la escritura periodística de Lizardi y, sin

15 Para el caso de las poesías, cartas y folletos de Fernández de Lizardi, trabajamos con la edición digitalizada de la UNAM que no cuenta con datos de paginación y que fue publicada en el año 2010. La edición la realizó la Dra. María Rosa Palazón Mayoral y contó con la participación de investigadores como la Dra. Mariana Ozuena, entre otros.

dudas, articuló su periodismo como espejo de la realidad urbano-social y civil novohispana. Destacamos cómo Lizardi buscó separarse de una concepción regulada de prensa ilustrada como la pensaron los árcades participantes del *Diario de México* (más allá de los esfuerzos de apertura cultural de sus primeros editores como Villaurrutia y Bustamante).¹⁶ A lo largo de su primer periódico, Lizardi recurrió a la “voz del pueblo” como una modulación discursiva estratégica a partir de la cual plantear series de diálogos que mostraran las fallas del sistema colonial y plantearan posibles soluciones, en la escritura de este publicista el pueblo pasa a ser un personaje de sus páginas, que lo busca e interpela para que interceda ante las autoridades burocráticas del virreinato. De esta forma este publicista buscó plasmar caminos discursivos que permitieran salidas a la prensa académica o “embutida”.¹⁷

Las voces populares, un artificio retórico moralista

Los cambios acaecidos en el período que escribió Lizardi implicaron la apertura y resignificación de la opinión pública y de sus funciones. La palabra pública sufrió una transformación en su principal objetivo o función de ser meramente “informativa” sobre las actividades del engranaje burocrático colonial para pasar lentamente a ejercer el rol de dispositivo de expresión de diversas voces del pueblo que difícilmente lograron ser controladas por las autoridades virreinales y terminaron cimentando la lógica jerárquica estamental del Antiguo Régimen. En palabras de François-Xavier Guerra:

Años de discordia y de guerra civil [...] antes que la voz de la razón, la palabra escrita es un arma que todos usan: los gobernantes y los

16 Estos esfuerzos letrados son rescatados y minuciosamente analizados por Martínez Luna. Citamos en la bibliografía algunos de sus estudios críticos.

17 Estos sujetos, embutidos en sus palacios y gabinetes; dedicados con el más profundo tesón al desempeño de unos asuntos naturalmente pesados y ejecutivos; reducidos a no conversar casi, por razón de estado, de asuntos que parezcan triviales; precisados a no familiarizarse con los pobres y a tolerar la chusma de los aduladores que los rodea; constituidos a no ver sino el exterior de la ciudad que gobiernan, y esto en la precipitación de la carrera y entre los embarazos de un coche [...] (*El Pensador Mexicano*, no 2. Tomo I: 42).

gobernados, las élites y el pueblo [...] Guerra de información y guerra de valores [...] todo el espacio americano está recorrido por una infinidad de papeles públicos y privados que vanamente los contrincantes intentan controlar (2002: 383).

Esta “guerra de información y de valores” implicó nuevas formas de significación para aquellos conceptos como el del *público* y el de la *soberanía* que regían el funcionamiento de la información en el antiguo régimen permitiendo que surgiera, así, la noción de ‘tribunal de la opinión’” (Palti, 2005: 68). Sin embargo, este tribunal tuvo que dialogar inextricablemente con el todavía legítimo sistema monárquico y su cultura pública premoderna. Como señala Annick Lempériere: “[L]a ‘libertad política de la imprenta’ decretada por las Cortes de Cádiz desencadenó por muchas décadas, un conflicto de palabras y de conceptos no menos enconado que la lucha institucional o la guerra de insurgencia” (55). Esta lógica representativa que habilitó la “libertad política de la imprenta” necesitó del sector letrado, en especial, de los publicistas que actuaron como los intérpretes de problemáticas sociales y los nuevos maestros del pueblo en el arte de la construcción de ciudadanos capacitados para participar del debate cívico-político (Insúa, 2014).

Elías Palti caracterizó este período la “era de Lizardi” al considerar a este periodista como el representante de su época y el sujeto clave para repensar el mecanismo de funcionamiento del lenguaje jurídico-político que se estaba gestando desde la dinámica y cambiante opinión pública moderna. Esta perspectiva crítica se concentró en la labor de Lizardi como publicista y consideró las incursiones de este escritor en el plano ficcional como aportes a la lucha por construir una opinión pública cual “reino de transparencia enfrentado al ámbito de la oscuridad de los sujetos particulares, en el que se incluye a los funcionarios coloniales” (2005: 75). En consonancia con esta perspectiva cultural, destacamos el estudio de Liliana Álvarez de Testa quien analizó de forma precisa cómo “no había lugar para las reformas de corte ilustrado en las sociedades coloniales hispanoamericanas” (1994: 151). Al respecto, esta investigadora profundizó las distintas estrategias retóricas a las que recurrió Lizardi para implementar reformas socioculturales en la sociedad novohispana y denunciar sus vicios al ejercitar el didactismo como

estilo literario. En otras palabras, Álvarez de Testa sostuvo que en el contexto de producción político-cultural en el que se inscribió Lizardi las propuestas ilustradas dialogaron con un estilo neoclásico en vínculo con recursos arquetípicos de un estilo pedagógico que incluyó el uso de utopías, el recurso a la mirada de un forastero que evaluaba el progreso y vida de la urbe que transitaba, el uso de la repetición o de las constantes digresiones narrativas por parte del publicista o escritor, el uso de formas autobiográficas fingidas que incluían confesiones y arrepentimientos sobre las decisiones erradas (1994: 175-178).

Todos los recursos que enumera y analiza Álvarez de Testa los encontramos a partir del número 11 del periódico de Lizardi, *El Pensador Mexicano*. Este número es escrito desde la prisión, luego de que el virrey Venegas lo detuviera por desacato y prohibiera la libertad de imprenta que tuvo una efímera vida en Nueva España (del 5 de octubre al 7 de diciembre de 1812)¹⁸

[E]l pensar es una facultad que Dios liberalmente me concede, y así, yo me consuelo con tener dentro de mi cerebro un amigo permanente con quien platicar y divertirme a todas horas, sin riesgo de que se sepan sus errores ni se interpreten, por mal explicados, sus más sanos sentimientos [...] En esta batahola de discursos, suelo entretener los ratos ociosos y las amargas de mi soledad y desamparo (no 11, Tomo I: 97).

Hasta el número 11 de su periódico, Lizardi practicó un periodismo de corte político con el que estableció un diálogo directo con periódicos gaditanos y, sobre todo, cuestionó el despotismo ilustrado practicado por la monarquía española para articular y plantear caminos de aplicación de la Constitución de Cádiz (promulgada el 19 de marzo de 1812) en Nueva España. Consideramos, tomando

18 Sobre el castigo del Virrey hacia Lizardi, recomendamos los estudios de Álvarez de Testa, Palazón Mayoral-Chencinsky, Ozuna, Castelán Rueda, Rojas. Lizardi estuvo preso desde el 7 de diciembre de 1812 hasta el 1 de julio de 1813, “al ocurrir el advenimiento de Calleja al virreinato, el 4 de marzo de 1813, [Lizardi] escribe en su honor la Proclama del Pensador a los habitantes de México; consigue que su caso sea revisado y finalmente se le concede la libertad [...]” (Palazón Mayoral-Chencinsky, 1968: 11).

las apreciaciones de Elia Acacia Paredes, los diálogos y escritos del periódico a partir de este número propios de una “etapa de repliegue estratégico”.¹⁹ El cambio de tono y de anclaje discursivo (de político a moral-reformista) le permitió erigirse en vocero del “reino de transparencia”, de las virtudes sociales y morales a través de la construcción de la prensa como espejo de los vicios y yerros de las costumbres novohispanas. El número 11 de su periódico dialoga con el suplemento 2, titulado “La voz del Pueblo”. En este suplemento, gratuito para sus suscriptores y publicado con anterioridad al número 11,²⁰ el Pueblo (lector asiduo del periódico) le pide a Lizardi y a los demás publicistas que actúen como mediadores de su sufrimiento:

Pensador: cuando acabo de entrar en posesión de la alta soberanía que me pertenece, y he arrancado de las manos a los déspotas a vos y a los demás periodistas y escritores, toca velar sobre los particulares que los aduladores impiden lleguen a noticia del gobierno, y estar alerta sobre los asaltos más indirectos de la arbitrariedad, procurando que la felicidad común sea la base fundamental de nuestra economía política. Así, que, decid al gobierno que el mismo motivo de justicia y necesidad que le obligó a imponer contribuciones a nuestras casas, y sobre los víveres de primera necesidad, le manda ahora imperiosamente que atienda con particularidad a nuestras urgencias, toda vez que se le presenten arbitrios [...] Pues está sucediendo así a nuestro pesar, y el gobierno desde luego que no lo sabe. Escritores, advertid estos particulares a quienes pueden remediarlo, si tratáis de cumplir con vuestro ministerio, y Dios os ayudará y si no, os lo demande (Suplemento 2, Tomo 1: 126).

19 Paredes sostiene en su tesis de doctorado que la etapa de repliegue de la escritura de Lizardi se ubica entre los años de 1813 a 1820 y que los diálogos que crea el escritor en este período son de corte mexicanista (167). Nosotros consideramos que este repliegue estratégico lo empieza a ejercer a fines de diciembre de 1812, momento en el que debe producir dentro de un calabozo y ser evaluado por el censor Dr. Mariano Beristáin.

20 Los suplementos del primer tomo del periódico de Lizardi no cuentan con fechas de escritura o impresión. Por los temas que trabajaron y el diálogo que estipularon con los números del periódico, Palazón Mayoral y Chencinsky estimaron que se trataron de escrituras realizadas en el año de 1812.

En este fragmento el Pueblo les pide a los publicistas que sean sus voceros con las autoridades. Es interesante notar que no volvió a aparecer esta voz amalgamada en ningún otro momento del periódico luego de la prohibición de la libertad de imprenta. A partir del número 11, Lizardi recurrió a otras autoridades como el Tiempo (no 11), o la Verdad en el número 13 del tomo III de su periódico (1 de noviembre de 1814), su gran compañera en su periódico siguiente *Alacena de frioleras* (1815-1816) que lo guiaría en sus recorridos por la ciudad de Nueva España y le señalaría vicios y recomendaría acciones a tomar. ¿Qué sucedió con el Pueblo como voz homogénea y consolidada? Este personaje de peso se fragmenta a partir de su número 11 de 1812 en diálogos que ocuparon varios números. En estos intercambios se recrean situaciones de injusticia, de excesos por parte de comerciantes y se señalan costumbres ridículas de los novohispanos con respecto a la imitación de las modas europeas (vestimenta, forma de vida, lecturas, forma de criar a los hijos, entre otras). Seleccionamos tres ejemplos para observar los aspectos que Lizardi trabajó: “Diálogo fingido de cosas ciertas”, “Diálogo entre el tío Toribio y Juanillo, su sobrino” y “Diálogo sobre una materia interesante”. Estos tres diálogos poseen como marco una crítica clara al “ejército formidable de polillas” (112):

Cuando la Europa y las Américas arden en unas sangrientas guerras, combate a los pacíficos el terrible ejército de las mentiras. Sus falanges matan las honras, saquean las reputaciones, devoran los buenos conceptos, destruyen las familias, incendian los corazones y hacen todos los males que sabemos, sin pólvora ni bayonetas. Un trocillo de carne musculosa, dirigido sin prudencia o con malicia, es todo el armamento y fornitura de esos bravos campeones. Ejército vil, a la verdad, porque su general es no menos que el perverso Satanás [...] Sí, por cierto; tenemos en esta capital una respetable división de mentirosos, que trabaja incesantemente en distinguirse sobre todos los embusteros del universo (*El Pensador Mexicano*, no 13, Tomo I: 112).

Los diálogos fingidos que recreó Lizardi tuvieron dos destinatarios claros: sus colegas letrados y el pueblo.²¹ Con el primer desti-

21 Tomamos el concepto plurisemántico de *pueblo* del estudio de la Dra. Eugenia Roldán Vera para el caso de Nueva España en el período de 1780-1850: “[L]os

natarío buscó polemizar y criticar su mal desempeño como voceros del Pueblo; con el segundo destinatario buscó crear alianzas de fraternidad con el objeto de reformar sus costumbres a través de la sátira y la denuncia (sobre el doble destinatario de los escritos de Lizardi, retomamos las observaciones de Álvarez de Testa (110)). Estos diálogos deben leerse como “regalito para los embusteros” (112), es decir, como espejo de realidades cotidianas del pueblo que los otros publicistas se negaban a visibilizar o que minimizaban. Para Lizardi, la mejor forma de combatir y erradicar estos males consistió en su exposición pública desde dos planos o ámbitos como son el íntimo-familiar y el extranjero-externo.²² Dentro del primer ámbito este publicista desplegó los diálogos de Toribio y su sobrino Juanillo, el de la Muchacha y su Tata y el de la Ciega y su hija. Si bien estos *diálogos entre americanos* (Colombi, 2009: 309) son indispensables para analizar la mirada familiar sobre la ciudad, el del tío con su sobrino abarcó una extensión considerable en la producción de este escritor (desde el 7/8/1813 hasta el 21/3/1814) y es clave para entender la reubicación dolorosa o despojo que han sufrido muchos criollos dentro del espacio urbano corrupto.

significados de este concepto, de por sí múltiples, se diversifican a partir de la doble revolución que constituye la irrupción de la modernidad y la conformación de México como país independiente. Sus transformaciones semánticas en el período de 1780-1850 se desarrollan básicamente en tres sentidos entrelazados: a) de un concepto de pueblo como conjunto de individuos iguales ante la ley con derechos pre-políticos; b) de pueblo como contraparte del cuerpo del rey con quien establece un pacto para su buen gobierno, a pueblo como el único depositario de la soberanía; c) de “los pueblos” –en plural– como entidades políticas diversas que, en virtud de un pacto, en su conjunto constituyen el reino, a “pueblo”, en singular, como toda la población de un país (sinónimo de “nación”) (Roldán Vera, 2009: 1202).

22 El fenómeno de la prensa ilustrada y romántica americana imitó el lema horaciano de “ilustrar y entretener”, de hecho, este lema fue el que utilizó Fernández de Lizardi en todos sus periódicos. El tipo de acercamiento que planteó Lizardi en su primer periódico, *El Pensador Mexicano*, difiere en relación con el uso y el manejo del uso de la palabra pública como novedad de consumo como lo plantea Goldgel en su estudio y lo practicaron los románticos argentinos de la generación del ‘37 (siendo el periódico *La Moda* un buen ejemplo) (Goldgel, 2013: 111-114). En sus artículos, Lizardi denunció la connivencia peligrosa entre la crisis del contexto político-social y el aprovechamiento vil de los comerciantes novohispanos. Para la prensa romántica argentina, sugerimos la lectura del artículo de Eugenia Vázquez, presente en este tomo.

Los tres diálogos antedichos muestran el fraude que cometían determinados comerciantes al engañar la vista de sus clientes y no cumplir así las reglas del intercambio estipulado: el Tata denuncia las grandes contribuciones que debe pagar el pueblo sobre los bienes de consumo (en especial el pan); Toribio lo comprueba pesando el arroz y el chile que le obsequia su sobrino; la hija de la Ciega regresa a su hogar quebrada en sollozos por tener dinero que los comerciantes consideraban fuera de circulación. En los tres casos los familiares denunciaban haber sido estafados por un sistema comercial corrupto amparado por la ceguera administrativa-política. Así, le dice Juanillo a su tío: “¿No se acuerda usted que le dije el jueves pasado que estos semilleros tienen la gracia de robar *a ojos vistas*?”. Esta “ceguera administrativa” engendró la perdición de la ciudad y la animalización de la misma. De forma astuta, Fernández de Lizardi estableció una alianza indisoluble entre la corrupción de los monopolistas y el aval de los árcades o escritores de la *ciudad letrada*. Englobó así a ambos sectores, los animalizó en su periódico, al renombrarlos como *polillas* (110) que devoraban todo vestigio de esperanza en la recuperación de la ciudad de México:

El cuartel de esta gente miserable está en toda la ciudad, pero sus academias y plazas de armas son el portal, cafés y billares. Allí se juntan, se reconocen y comunican estos incidentes comilitones; allí dan los plácemes y enhorabuenas de sus conquistas; allí se adiestran en el grosero manejo de su terrible armita; allí se enseñan a tirar el blanco del marido pobre, de la doncella honesta, de la buena casada, del útil ciudadano, y, finalmente, allí ejercitan sus evoluciones y asestan, sin temor ni riesgo, sus depravados tiros contra los indefensos prójimos (1968: 112).

Lo dicho se reafirmó en el “Diálogo fingido de cosas ciertas” en el que la Muchacha confundió la palabra “monopolio” con el neologismo “mono-podrido” y le preguntó a su Tata: “¿Y esos monopodristas son animales a modo de los gorgojos, que se comen el maíz, el trigo, frijol y todo”? (1968: 115). Este creativo neologismo pergeñado por Fernández de Lizardi tenía dos funciones precisas: por un lado, aunar y homogenizar las prácticas corruptas bajo un accionar animalesco (tanto los comerciantes como los políticos

se ven encerrados en ese “todo” devorador); la otra función fue la de conectar el accionar comercial-político y el espacio urbano. La ciudad se erigía gracias a los recorridos que se trazaban sobre sus calles. De esta forma, el accionar corrupto confeccionaba un mapa decadente del espacio: la podredumbre invadía la grilla perfecta del damero colonial y contaminaba la vida cotidiana de sus pobladores. Al respecto, se destaca cómo Fernández de Lizardi configuró una “localización” y graduación de la corrupción según la injerencia y el lugar donde vivía el pueblo. En su diálogo, la ciudad se dividió entre el centro y la periferia: a medida que el habitante se alejaba del centro, la luz se disipaba y las prácticas corruptas lo teñían todo. Las palabras de Juanillo ilustraban esta situación de desidia de la policía: “[E]n las calles principales hay muchos faroles y cuidado con ellos, y en los barrios y albarradas casi obscuro [...] todos pagan y contribuyen para el aseo, la limpieza y seguridad de la ciudad [...] pero ya se ve, en el centro viven los señores...” (*El Pensador Mexicano*, no 7, Tomo II: 194).

Esta división de espacios estipuló un recorrido particular: el paseo en coche en las zonas céntricas; el “arrastraderito” en las zonas periféricas.²³ Ello implicó una predisposición antitética del cuerpo para cada lugar: mientras que en el centro prevalecía el resguardo del cuerpo del contacto con el exterior, en la periferia el cuerpo se “arrastraba”, se hundía en la más desgarradora oscuridad del juego, la vagancia y la marginalidad frente a la ausencia de la ley. Ambos recorridos son criticados duramente por Lizardi ya que observaba en ellos la perdición del habitante como ser útil para la comunidad. En los dos casos este publicista denunciaba el egoísmo del ser humano en pos de conformar una imagen vacía de sí, carente de sentido social.²⁴ La ciudad se veía, a su vez, atravesada e invadida

23 Con respecto a estos espacios de juego (bares donde prevalece el azar y la violencia), la novela *El Periquillo Sarniento* de Lizardi (1816) elabora un universo narrativo bien detallado de su funcionamiento y sus códigos. Tanto Jean Franco (1983) como Juan Pablo Dabove (1999) analizan las implicancias narrativas, sociales y económicas de estos lugares periféricos y marginales.

24 Es interesante la crítica que hace Lizardi en boca de un francés sobre las prácticas del paseo en coche que realizan preferentemente las mujeres: “[...] Y creo que hay personas que duermen en coche, y hacen vida maridable en coche, y paren en coche; quizá por eso les acomoda tanto [...]” (no 17, Tomo II: 1813).

por otra ruta urbana llevada a cabo por muchos ciudadanos devenidos en pobres como consecuencia de la gran desproporción en la circulación de bienes. Dicho sector transitaba la urbe diariamente en reclamo por sus derechos y era continuamente desoído por las autoridades: “¿Cómo se podrán ver con ojos enjutos las lágrimas de tantos infelices que acosados de el hambre, desnudez y enfermedad, gimen en vano a las puertas de tanta opulencia?” (*El Pensador Mexicano*, no 11, Tomo I, 102).

Fernández de Lizardi insistió en cada número de su periódico en mostrar cómo la pobreza era causada por el exceso de vicios y por la desidia tanto del gobierno colonial como de los malos publicistas. Para lograrlo, recurrió al género menor del diálogo, como bien lo señala Colombi, instauró un nuevo matiz en el uso de dicho género discursivo al trabajar con *diálogos democráticos* (310). En ellos se equipararon los hablantes en relación a su posición social de enunciación: ambos pertenecían al mismo sector social y se perfilaban, en muchos casos, como seguidores activos del periódico de Fernández de Lizardi.²⁵ A su vez, como señala Mariana Ozuna Castañeda (2009: 206), en estos *diálogos patrióticos* se recurría al “diálogo socrático” que destacaba la figura de uno de los enunciadores que le impartía sus conocimientos a su interlocutor, lo ayudaba a ver aquello que la ciudad oculta. En el periódico sobresalen conversaciones entre miembros de una familia, estipulando una diferencia de roles que no estaba ligada específicamente a parámetros económicos o políticos, sino a distinciones en relación con la experiencia vital y de edad de los participantes.

Sin embargo, el que educaba o impartía conocimiento no era siempre el mismo hablante: tal fue el caso de Juanillo y su tío Toribio que realizaron una “transacción cultural” según las experiencias y conocimientos que adquirieron con el correr de los números del periódico. Este publicista creó “ficciones familiares” con el objetivo

25 En relación con lo dicho, se destaca el diálogo entre Toribio y Juanillo en el que hablan específicamente de uno de los números del diario *El Pensador Mexicano* de Lizardi, al tomar la postura de nuestro escritor como modelo a seguir: “Era bueno también que, como anunció el Pensador, se obligara a los introductores de víveres a venderlos públicamente en las plazas de esta ciudad, sin valer la excusa de los usureros y monopolistas que viven consignados a sujetos particulares” (no 6, Tomo III, octubre 1813).

de modificar la vida pública y evidenció el todavía uso intercambiable y ambiguo de los términos de *vecino* y *ciudadano* que se manejaba en los albores de las independencias de Hispanoamérica. Guerra señala que este uso mezclaba y confundía las voces de “ciudadano” y “vecino”. No estaba claro para principios de 1810 que el ciudadano fuese un individuo desligado de sus pertenencias comunitarias. Los hombres de esta época pensaban a la sociedad constituida por comunidades siendo la familia la primera de todas. Debido a ello, la importancia del espacio urbano era esencial: “[E]n cierta manera, la nación moderna es concebida como una vasta ciudad. Por tanto, muchos de los atributos del ciudadano remiten, generalizándolos y abstrayéndolos, a los del vecino” (Guerra, 2002: 47).

La imbricación de los conceptos de *ciudadano* y *vecino* nos permite observar el cuestionamiento específico de Lizardi en relación con la familia criolla. Este publicista se centró en una familia (Toribio y Juanillo) que sufrió la crisis política-económica acaecida en la ciudad. A causa de ella, Toribio perdió sus ganancias y debió rehacer su vida junto con su esposa e hijas, que presenta como grillos que reclaman su manutención (*El Pensador Mexicano*, Tomo II: 332); Juanillo no sufrió penurias económicas, pero sí político-culturales (reniega tanto del accionar corrupto de los gobernantes gachupines, como de la falta de sentido de comunidad de los criollos).

El campo representaba para el joven Juanillo la libertad y la prosperidad por sobre el sistema degradado de signos urbanos que oprimía a sus habitantes. Esta “arcadia” (de carácter rural) era la crítica a la arcadia letrada o arcano sobre la que se había construido la *ciudad burguesa criolla* (Romero, 2001). De hecho, esta comunidad externa al ámbito urbano (constituida por insurgentes, según la mirada de Lizardi) fue la primera que reconoce sus méritos y lo integra rápidamente en sus filas: se transforma en escribiente de los insurgentes, en letrado del proceso de emancipación gracias a su educación. (“Suplemento al Pensador Mexicano”, Tomo II, 29/11/1813: 356). Sin embargo, la bienvenida comunitaria por parte de los insurgentes no satisfizo los deseos económico-sociales de Juanillo quien pretendía el ascenso veloz dentro de esta organización solo por su condición de criollo urbano y culto. Frente al estancamiento, Juanillo regresó a la ciudad que lo oprimía pero que, sin embargo, permitía movimientos económicos dentro de su trazado.

En relación con los diálogos que presentaron una mirada externa, sobre la ciudad novohispana, analizamos el diálogo entre un francés y un italiano que Lizardi publicó en los números 16, 17 y 18 (diciembre de 1813) a fines del segundo tomo de su periódico. Esta serie la publicó luego de proponer en el número 15 soluciones posibles a la mendicidad de México. El diálogo actuó como soporte de un escrito programático en el que el publicista le indicó al gobierno acciones a tomar. En este diálogo, Lizardi criticó el funcionamiento decadente del sistema urbano y la disgregación de los mexicanos que deseaban la “patria” sin respetar el “paisanaje”.²⁶ Para lograrlo, el italiano y el francés que dialogaban rescataban la belleza de la ciudad, pero denigraban la pobre arquitectura de la misma, la prevalencia de la oscuridad en cada rincón de la urbe y la superficialidad de los criollos que actuaban como “monos” de Europa al imitar sus modas y estilo de vida. Al respecto, dice el francés: “[...] aún hoy que estamos en guerra con los españoles, no se desdeñan éstos de imitarnos; y lo mismo son los americanos [...] España es el mono de Francia y la América el mono de España [...]” (259).

Coda: El arte de acomodar el cuerpo y la palabra en la prensa novohispana

Los diálogos analizados evidencian la decadencia de la ciudad de México y la ineficacia del sector letrado para brindar respuestas o soluciones. Fernández de Lizardi realizó una lectura ética de dicha caída al representar el espacio urbano como un pantano donde los habitantes se sentían inseguros de caer en el abismo del vicio o de ser atrapados en las redes de la corrupción político-comercial. Para reforzar este constructo ético-metafórico, este escritor se valió del recurso de animalización de los ciudadanos corruptos que nomina como “polillas” y “monos”. Estos animales representaban el peligro político-económico para la ciudad al devorar los bienes y riquezas de sus habitantes (como es el caso de los comerciantes monopolistas) o al imitar conductas extranjeras de manera superficial (como es el

26 Al respecto, el francés sostiene: “Los americanos se precian de muy amantes a su patria; pero son muy desamorados con sus paisanos [...] el paisanaje no influye en nada en el corazón de aquellos egoístas [...]” (Fernández de Lizardi, J. J., *El Pensador*, no 18, tomo II, 1813: 271).

caso de las mujeres y su obsesión por la moda europea o la *ciudad letrada* y su deseo de continuar ligada al sistema colonial español). Para evitar la caída de la ciudad, *El Pensador Mexicano* propuso enmendar las conductas y publicitar las acciones. Las producciones de Lizardi dejaron bien en claro sus propósitos reformistas y su deseo de subsistir a través de su pluma, plan que lo llevó a acomodar, sin miramientos o remordimientos su cuerpo en medio de las actividades del vulgo, entre el “aguador, la cocinera y el muchacho”.

Bibliografía

Álvarez de Testa, L. (1994). *Ilustración, educación e independencia. Las ideas de José Joaquín Fernández de Lizardi*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Anderson, B. (2000 [1983]). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Bustamante, C. M. (2006). “Aplaudo el mérito y la virtud donde la encuentro”, *Diario de México*, t. XV, no 2266. En *José Joaquín Fernández de Lizardi, Amigos, enemigos y comentaristas*, T.I (1810-1820). Palazón Mayoral, María Rosa y *et al.* (recop., ed. y notas). México, UNAM.

Colombi, B. (2009). “Diálogos de la independencia”. En *Noé Jitrik (comp.), Revelaciones imperfectas. Estudios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, NJ Editor.

Chencinsky, J. y M. R. Palazón Mayoral (1968). “Introducción”. En *Fernández de Lizardi, J. J., El Pensador Mexicano, Obras III: Periódicos*, Chencinsky, Jacobo y María Rosa Palazón Mayoral (coord.). México, UNAM.

Cruz Soto, R. (2009). “Panorama histórico del Diario de México: un periódico en busca de la modernidad”. En *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada (1805-2005)*. Esther Martínez-Luna (ed.). México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.

Dabove, J. P. (enero-marzo de 1999). “Espejos de la ciudad letrada: El “arrastraderito” y el juego como metáforas políticas. En *El Periquillo Sarniento de Fernández de Lizardi*”, *Revista Iberoamericana*, LXV, no 186, 31-48. Madrid, Iberoamericana.

Fernández de Lizardi, J. J. (1968). *El Pensador Mexicano*, en *Obras III: Periódicos*, Chencinsky, Jacobo y María Rosa Palazón Mayoral (coord.), México, UNAM.

_____. ([1812] 1968). “La voz del pueblo”. En Suplemento al Tomo I del periódico *El Pensador Mexicano*, 127-128.

_____. (2010). “Epigrama del Dios Momo”. En J. J. Fernández de Lizardi, *Obras, Vol. XIV, Folletos*. Palazón Mayoral, M. R. (coord.), edición digital, sin paginación, México, UNAM.

_____. (2010). “Quien llama al toro sufra la cornada”. En J. J. Fernández de Lizardi, *Obras, Vol. XIV, Folletos*. Palazón Mayoral, M. R. (coord.), edición digital, México, UNAM.

_____. (2010). “La verdad pelada”. En J. J. Fernández de Lizardi, *Obras I-Poesías y fábulas*. Palazón Mayoral, M. R., (coord.), edición digital. México, UNAM.

_____. (2010). “Respuesta a los números 2220 y 2251 del Diario”. En J. J. Fernández de Lizardi, *Obras XIV-Miscelánea*. Palazón Mayoral, M. R., (coord.), edición digital. México, UNAM.

_____. (2010). “Tercer diálogo crítico. El crítico y el poeta”. En J. J. Fernández de Lizardi, *Obras, Vol. I-Poesías y Fábulas*. Palazón Mayoral, M. R. (coord.), edición digital, México, UNAM.

Galván Gaytán, C., Alfaro Aguilar, N. (2010). “Jugueteillo dedicado a *El Pensador Mexicano*”. En *Archipiélago*, no 15, 13-16. México, UNAM.

Goldgel, V. (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Guerra, F. (2002). ““Voces del pueblo”. Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814)”. En *Revista de Indias*, vol. LXII, no 225, 357-384. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____. (1999). “El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina” En *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*. H. Sabato (coord.). México, Fondo de Cultura Económica.

Hernández García, J. (2003). *Fernández de Lizardi, un educador para un pueblo. La educación en su obra periodística y narrativa*, volumen I y volumen II. México, UNAM-Universidad Pedagógica Nacional.

_____. (2006). “Ilustración y educación en la primera infancia. Un ejemplo: Fernández de Lizardi”. En *Revista de Educación*, no 341, 495-515. Madrid, Ministerio de Educación y formación Profesional.

Insúa, M. (2014). “Hacia la constitución del maestro ejemplar en el México ilustrado: el caso de Fernández de Lizardi”. En *Hispanófila*, no 171, 59-75.

J[uan] M[aría] L[acunza]. (2006). “Palo de ciego”. En *Diario de México*, T.XV, no 2220. Cita extraída de J. J. Fernández de Lizardi (2006), *Amigos, enemigos y comentaristas (1810-1820)*, I-I, 3-6. México, UNAM.

Lemperiére, A. (2008). “Hombres de letras hispanoamericanos y secularización (1800-1850)”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, Altamirano, C. (dir.), Myers, J. (ed. del volumen). Buenos Aires, Katz Editores.

M[anuel] G[orriño], “Censura”. En *Diario de México*, T. XV, núm. 2132, 137-139, domingo 4 de agosto de 1811. Cita extraída de Esther Martínez Luna (2011). *El debate literario en el Diario de México (1805-1812)*. México, UNAM.

Martínez Carrizales, L. (2009). “Comunidad retórica” y “república literaria”. En *El Diario de México, Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada (1805-2005)*. Martínez-Luna, E. (ed.). México, UNAM.

Martínez-Luna, E. (2003). “Anastacio de Ochoa y Acuña, un aliado de Lizardi: una polémica en el Diario de México”. *Revista de Literatura Mexicana*, vol. XIV, no 1, 225-240, México, UNAM.

_____. (2009). *A, B, C, Diario de México (1805-1812). Un acercamiento*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, Colección de Bolsillo.

_____. (2011). *El debate literario en el Diario de México (1805-1812)*. México, UNAM.

Ozuna Castañeda, M. (2009). “Fernández de Lizardi y las páginas del Diario de México. Polémica sobre las letras nacionales”. En *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada (1805-2005)*. E. Martínez-Luna (ed.). México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.

_____. (2009b). “Géneros menores y ficcionalidad en el periodismo de Fernández Lizardi”. *Revista Literatura Mexicana*, no XX.1, 5-40, México, UNAM.

Palazón Mayoral, M. R. (ed.). (2006). *José Joaquín Fernández de Lizardi, El laberinto de la utopía, una antología general*. México, UNAM-Fondo de Cultura Económica.

_____. (2006). “Introducción sobre un grajo”. En José Joaquín Fernández de Lizardi, *Amigos, enemigos y comentaristas*. Tomo I, M. R. Palazón Mayoral et. al. (recop., ed. y notas). México, UNAM, XV-LXVI.

Palti, E. (2005). *La invención de una legitimidad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Paredes Chavarría, E. A. (2006). *El discurso didáctico político en los diálogos de José Joaquín Fernández de Lizardi*, Tesis de doctorado. México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

Reyes, A. (1996). “Un recuerdo del *Diario de México*”. En *Obras completas de Alfonso Reyes. Tomo I- Cuestiones estéticas, Capítulos de literatura mexicana, Varia*. México D. F., Fondo de Cultura Económica-Letras mexicanas.

Rojas, R. (2003). *La escritura de la Independencia. El surgimiento de la opinión pública en México*. México, Taurus-CIDE.

Roldán Vera, E. (2009). “Pueblo/ Pueblos” -Caso Nueva España- México. En *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones (1780-1850). Iberconceptos I*. Javier Fernández Sebastián (dir.). C. Aljovín de Losada, Noemí Goldman, et al. (eds.). Madrid, Fundación Carolina-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Romero, J. L. [(1976) 2001]. *Latinoamérica, Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Ruiz-Castañeda, M. C. (1998). “Capítulo V-El *Diario de México* (1805-1817)”. Reed Torres, L., Ruiz-Castañeda, M. del C., *El periodismo en México. 500 años de historia*. Ciudad de México, EDA-MEX- Club Primera Plana.

Wold, R. (1970). *El Diario de México. Primer cotidiano de Nueva España*. Madrid, Gredos.

2. PAPELES IMPRESOS, PÚBLICOS EN DISPUTA

DIVERSIDAD ANIMAL PARA UN ANTAGONISMO POLÍTICO

EL TORITO DE LOS MUCHACHOS
Y LOS BORDES DE LO HUMANO

María Laura Romano
y Juan Ignacio Pisano

I. Imaginería animal: de los usos morales a la lengua injuriente

Desde épocas muy lejanas, las manifestaciones artísticas acogieron la curiosidad del hombre acerca de las semejanzas y diferencias de su especie respecto de esos otros seres que habitan el dilatado y multiforme reino animal. La relación que el ser humano estableció con los animales varió según las perspectivas que el conocimiento científico y estético de cada época fue capaz de imaginar. En el campo pictórico, la llamada animalística se remonta a las pinturas rupestres en una línea de continuidad que incluye los retratos ecuestres, las pinturas de caza y los bodegones. En literatura, uno de los géneros más poblados de representaciones zoológicas ha sido la fábula. Animales antropomórficos parlantes que personificaban virtudes, vicios y pecados protagonizaron pequeñas narraciones y composiciones poéticas con final moralizante sedimentadas en una longeva tradición literaria que alcanzó una expansión inusitada en el llamado “Siglo de las luces”. La imagen no estuvo ausente de este tipo de literatura. La palabra de y sobre los animales se entrelazó con el dibujo de las fábulas ilustradas, de los bestiarios iluminados y de la *pictura* de los emblemas. El ser humano hizo de esos géneros, asociados tanto con la moral religiosa como laica, un campo fértil para el desarrollo de la imaginación artística en clave de zoología natural y fabulosa.

En el ámbito latinoamericano, el uso de las metáforas zoológicas se entrecruza a través de múltiples sentidos con “tradiciones que hicieron del animal un revés sistemático y otro absoluto de lo

humano; tradiciones en las que las imágenes de la vida animal trababan el confín móvil de donde provenían el salvaje, el bárbaro y el indisciplinado” (Giorgi, 2014: 11). De cierta manera, se trataba de la puesta en práctica de una tradición occidental que encontraba una de sus formulaciones más clásicas en la *Política*, de Aristóteles. Allí, el Estagirita planteó una división tajante, ya que, si bien todos los animales poseen “voz” para expresar sentimientos diversos, solo el hombre tiene “la palabra para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto” (1988: 51).¹ En la sociedad virreinal rioplatense, estas concepciones se pusieron en acto durante una polémica desarrollada en el marco de la festividad en honor del patrono de Buenos Aires, San Martín de Tours. El 10 de noviembre de 1786, día en que se homenajeaba al patrono, el cortejo en el que iba el virrey Loreto se encontró en la Plaza Mayor con un cura que escoltaba a un moribundo. El virrey decidió acompañar el trayecto del enfermo hasta su casa. Ese gesto desencadenó la escritura de dos sonetos de elogio al vicario real compuestos por el sacerdote Juan Baltasar Maziel, los cuales fueron a su vez atacados por un letrado de Lima que se escondió bajo el seudónimo de “Doctor Perinola”.² En los versos de este provocativo doctor, se afirmaba que las poesías del clérigo porteño no eran dignas de la figura del virrey por tratarse de un hecho lógico para su función y que, en consecuencia, podrían interpretarse como una ofensa hacia su investidura. La disputa continuó con la intervención de Manuel de Lavardén, discípulo de Maziel, cuya respuesta recurrió a la animalización para desprestigiar al limeño que había osado tratar de “incivil” (inculto, bárbaro) al pueblo de Buenos Aires: “pues cualquier mulatillo palangana / con décimas sin número remite / a su padre el Marqués una banana” (1937: 202). La animalización simiesca de la voz poética

1 La referencia clásica al animal no comienza con Aristóteles. Antes, Platón en la *República* llamaba la atención “contra ‘el gran animal’ popular” (Rancière, 1996: 36). Allí, la metáfora del gran animal sirve “para rechazar hacia el lado de la animalidad a esos seres parlantes sin cualidades que introducen perturbación en el logos” (*Ibidem*). Es decir, para hacer de la plebe un objeto de injuria y descrédito.

2 Detrás del seudónimo, se escondía el presbítero Juan Manuel Fernández de Agüero y Echave, quien durante el proceso independentista tendría un destacado papel en el bando de los defensores del régimen colonial (Olsen de Serrano, 1982).

contendiente suponía la construcción de una otredad ajena y repudiable.³ Pero, en realidad, Lavardén no hacía más que responder al limeño con su propia lengua, ya que este se había preguntado en sus versos, “si rebusna [Maziel] como canta?”. Lo “incivil”, lo otro, quedaba retratado bajo figuras animales de voz rudimentaria.

Ya en la era independiente, el prolífico cura-escritor Francisco de Paula Castañeda demostró tener menos pelos en la lengua que Lavardén y su contendiente poético juntos y se largó a componer cuantiosas injurias basadas en el uso sistemático de la animalización. En los múltiples periódicos que publicó en la Buenos Aires de la década de 1820, Castañeda abrevó de la imaginería literaria animalésca otorgándole sentidos religiosos y poniéndola al servicio de la sátira de su corrosiva maquinaria de prensa. En un tiempo en que las formas fabulísticas estaban cerca de agotar sus virtudes estéticas y morales, el fraile aunó en su escritura tradiciones dispares solapando la fábula, el bestiario y la picaresca.⁴ La galería de pícaros a la que recurrió para construir sus tipos políticos rioplatenses (“chotos”, “chacuacos” y “putos”) se intersectaba con la “fauna de los antiteócratas” (hurones, raposos, zorrinos, “conejos alcahuetes de las pampas”) en la que descollaba el Perico Ligerito Anchopiteco, clase de perezoso americano en el que el fraile buscaba cifrar la desidia e inacción de los políticos porteños para salvar la ciudad de las pretensiones de los caudillos del litoral, que habían provocado la desarticulación de las Provincias Unidas del Río de la Plata al despuntar 1820.⁵

3 La animalización no finalizaba ahí, ya que, luego de vincularlo al mono, Lavardén igualaba al autor de los versos críticos a una “sigarra Vosinglera” y a un “Asno ataviado” (1937: 197).

4 Dice un artículo publicado en el número 23 de *La moda*: “La parábola y el apólogo están desacreditados: los poetas suelen todavía hacer sonetos pero no fábulas. La verdad envuelta en alegorías ha cedido el paso á la verdad engastada á fuego y martillo en punzantes ironías” (2).

5 Castañeda usaba a estos personajes para satirizar el tipo político rioplatense. Los definió en su primer periódico, el *Despertador Teofilantrópico Místico-Político*. Véanse especialmente los números 3 y 18.

II. El animal, categoría política de usos múltiples

Los sentidos que adquieren las alegorías animales desplegadas en los periódicos de Castañeda trazan un enlace que descubre otro de los campos de fructífero desarrollo de las metáforas zoológicas: la teoría y la filosofía políticas. El pensamiento en torno al gobierno en las sociedades humanas recurrió muchas veces a ese tipo de imágenes al igual que las fábulas fueron interpretadas de manera reiterada en clave política. “La razón del más fuerte siempre es la mejor” dice La Fontaine en *El lobo y el cordero*, moraleja que funciona de hilo conductor de las reflexiones que desarrolla Jacques Derrida en las clases compiladas en *La bestia y el soberano*. De los dilatados rulos que dibuja el pensamiento derrideano acerca de esa capsula de la literatura didáctica, nos interesa uno de sus corolarios: “el soberano es aquel que, como se dice en nuestra lengua, mete a los demás en razón, vence a los menos fuertes y pisotea la soberanía, incluso la razón de los demás” (2010: 249). Esa fuerza que se impone y de la que resulta triunfal el sujeto gobernante quizá no haya sido mejor representada que en el más famoso de los monstruos políticos de la modernidad, el Leviatán, bestia marina de poder descomunal de la que habla el Antiguo Testamento y que Thomas Hobbes eligió para representar el omnipoder del Estado absolutista del seiscientos.

Sin llegar a la trascendencia internacional de la criatura de Hobbes, la imaginación de monstruos políticos tuvo en el Río de la Plata decimonónico un desarrollo local, que se desplegó en el ámbito de la prensa. Entrelazando componentes culturales ibéricos y muchos de los rasgos de una sociedad ganadera, apareció en Buenos Aires, durante el primer gobierno de Rosas –más precisamente, el 19 de agosto de 1830– un periódico federal de nombre taurino y marcado corte popular y plebeyo, *El Torito de los Muchachos*. Mientras la elite ilustrada buscaba promover el debate público en tanto intercambio racional de ideas, la escritura de *El Torito* animalizó las discusiones e hizo de la fuerza física que la investía una garantía eficaz para imponer un orden social y político: “Mire que si desperdicia / Esta tan linda ocasion / ¡A dios Diablos! Nuestra Patria / A dios la Federación” (1, 2), le advierte un corresponsal al editor del periódico en una composición en la que no faltan consejos en torno

a dar golpizas y a usar riendas y bozales.⁶ El vacuno macho que dio nombre a la gaceta constituía el epítome del vigor viril y reproductivo característico del orden ganadero. Articulado por la construcción de genitivo con “los muchachos”, devino la bestia política de la hora, cifra de la fuerza de la vigilancia que el poder rosista debía ejercer sobre la ciudad para amedrentar y castigar a los opositores.

El Torito era un periódico gauchesco y, como tal, su dispositivo enunciador se construyó en la ficción de que quien escribía era un paisano, Juancho Barriales. El autor real era Luis Pérez, un aguerrido partidario rosista que meses antes había metido bulla en la escena pública porteña cuando sacó a la luz el primer periódico de especie gauchesca, *El Gaucho*.⁷ Pero lo que nos interesa resaltar es que, en *El Torito*, las remisiones a prácticas y costumbres paisanas y el uso del dialecto rural, elementos fundantes del género gauchesco, se torsionaban adoptando un cariz particular que ligaba el periódico y su voz enunciativa con el mundo tauromáquico y con la plaza de toros como un margen inquietante de la ciudad.

Otra de las particularidades del periódico residía en el hecho de que, en oposición a los significados negativos asociados habitualmente a las animalizaciones (los ejemplos de Lavardén y del padre Castañeda funcionaban en esa dirección), Pérez resignificó el procedimiento para otorgar al toro un sentido positivo. Sin embargo, al mismo tiempo, empleó una serie de imágenes animales con el fin de desacreditar a los unitarios, facción ligada históricamente con los sectores patricios de la ciudad y con el ala “civilizada” de la política porteña. Esto borroneaba las líneas divisorias entre

6 Citamos los periódicos indicando entre paréntesis el número dentro de la serie y luego la paginación original si la tiene. En el caso de *El Torito*, dado que usamos el facsímil, anotamos la página de esa edición. En la transcripción, respetamos la ortografía y los signos gráficos utilizados en las fuentes (puntuación, cursivas, negritas, mayúsculas), salvo en los casos en que ese proceder dificulte la legibilidad del texto.

7 En sentido estricto, el primer periódico de corte gauchesco, y donde su editor es un paisano, fue *Las Cuatro Cosas*, de Pedro Feliciano de Cavia. Este periódico fue de corta vida. Tuvo un prospecto y cinco números que se extendieron entre enero y marzo de 1821. Cavia era un enemigo público de Castañeda, y su periódico buscaba responder al fraile dentro de las reglas de juego e invención periodísticas que aquel practicaba. Más allá de eso, Luis Pérez se afirma como el primer escritor de la prensa en consolidar una obra periodística de raíz gauchesca dentro de un proyecto sostenido y fértil en publicaciones.

lo animal-bárbaro y lo humano-civilizado (y los espacios que le correspondían a cada díada). Así, en *El Torito*, quien era excluido del espacio ciudadano era el unitario, representado en sus páginas a través de un repertorio variopinto de animales. El animal federal, por el contrario, se postulaba como el centro de la vida de la *polis* federal. Esa lógica trastocada se reflejaba en los modos de definir a los integrantes de la comunidad: “*Cielito cielo que si / Cielito*; y es evidente / El hacendado es de plebe, / Y un tiendero hombre decente” (2: 8).

En la ficción que desplegaba *El Torito*, la animalización de los unitarios se asentaba en un modo de representarlos mediante criterios que caían por fuera de una definición particular de lo humano: “Yo he tenido por decente / A todo hombre que es honrao; / Pues puede ser muy de bien / Y ser mozo desgraciao / Cielito cielo que si / Cielito del Federal / El que llevase este nombre / Debe ser hombre cabal” (2: 8). De este modo, ser “hombre cabal” no significaba diferenciarse del animal, sino pertenecer al federalismo. Pérez disputaba así el monopolio del sentido sobre el discurso civilizatorio que ostentaba la élite letrada. Hacía funcionar un criterio de selectividad, político y binario, en torno a los rasgos usados para referir a lo humano, que trazaban la línea divisoria entre el unitario y el federal, entre el salvaje y el “hombre cabal”, pero que por momentos resultaban transversales a la oposición tradicional hombre-animal.

Lo animal, entonces, no se vinculaba aquí a lo plebeyo y a lo tradicionalmente bárbaro, sino a un salvajismo particular que se correspondía con el modo en el que los unitarios ejercían el poder.⁸ Como ya indicamos, diversas son las figuras animales empleadas en la representación del unitario. Entre ellas, la del potro resulta muy ilustrativa: “Un hombre de estos [un unitario] merece / Que lo traten como à potro / Y en haciendo un escarmiento / Sirve el

8 Agamben señala que en “nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y un alma, de un viviente y de un *lógos*, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de estos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación” (2007: 35). En esa dirección se orienta nuestra lectura del periódico gauchesco de Pérez, lectura que intenta pensar la hiancia entre la “pura” fuerza física y el *logos* y también los usos móviles a los que se puede destinar cada uno de esos elementos.

remedio para otro” (15: 58-9). Desde la perspectiva de Pérez, los unitarios requerían disciplinamiento, ya que sin esa educación no había posibilidad de utilidad comunitaria –y cabe recordar, en este punto, que Juancho Barriales era domador–. El salvajismo que los caracterizaba se vinculaba, en el periódico, con el incumplimiento de las leyes en el que habitualmente incurrieran y con su tendencia innata a la desobediencia, fruto de no haber sido “domados” y de estar acostumbrados a conducirse siempre en pos de lograr un beneficio propio.

En *El Torito*, la figura del animal aparece, en consecuencia, no solo como cifra del machismo y la violencia que caracterizaban a la cultura política rioplatense de la época (Schvartzman, 1998; Rama, 1982), sino también como metáfora de las distribuciones materiales de poder, según las cuales se medía la correlación de fuerzas de los partidos en pugna (esa distribución determinaba, entre otros aspectos, quién podía hablar/escribir para el espacio público, qué elementos de lo cotidiano debían volverse visibles y cuáles debían silenciarse).

III. Zoología del enemigo (una yapa)

Dentro de las animalizaciones de las que era objeto el unitario, además de las que ya se han nombrado, caben destacar: el loro, el burro, el pollito y el mono.⁹ De ellas, la del loro y la del mono presentaban un *plus*. Se trataba de animales no investidos de un carácter de autoctonía, que consolidaban el sentido, construido dentro de la discursividad federal, del unitario como filo-extranjero dispuesto a horadar los cimientos de la patria en *post* de un beneficio que siempre iba en contra de los intereses comunitarios y plebeyos. El loro que aparece en el número 3 del periódico repite una frase: “¡Cuidado con el Torito!”. A causa de esa repetición, la voz del poema, encarnada en un niño de escuela, dice: “tengo apuntados / en un

9 El burro aparece en su clásica significación de persona con pocas capacidades intelectuales, que en *El Torito* es vinculada con un sector acomodado de la sociedad porteña. Un breve poema que incluye la figura se titula “Burros de dos clases”, y su sentido beligerante hacia los segmentos sociales altos (y unitarios desde esta mirada) es evidente: “Si en cuatro pies anda el burro / No hay animal que mas sufra; / Mas si en dos, ninguno tiene / Mas segura la fortuna” (7: 28).

pequeño librito / aquellos que han de tener / ¡Cuidado con el Torito!” (3: 10). La estrofa, en clara tonalidad amenazadora, operaba como sentencia. Los apuntes del enunciador, que recogían a todos los que habían de tener “cuidado con el Torito”, funcionaban como información disponible para emplear en la disputa política y dejaban abierta la posibilidad de que en el siguiente número el público evaluara y cotejara si el torito los embestía. Llamativa complicidad, los lectores adquirirían así un lugar de imaginaria decisión al interior del periódico colocándose en el sitio del juez que evalúa la acción de un sujeto, que podía ser calificado de enemigo (y ser así víctima de una cornada) o amigo federal.

El mono se significaba como un hombre vuelto otredad por su apariencia y sus acciones. Aparecía, al igual que el loro, por debajo del toro en la jerarquía. El primero de sus usos se brindó al público en el número 11 del periódico, donde los unitarios son llamados “mocitos macacos” (44). En un gesto clásico de inversión de insultos, una carta publicada en el periódico indica: “ellos dicen sabalaje / a los que no usan relós” (11: 44). Y, precisamente, al decir eso se equivocaban porque, en la lógica semántica construida por Pérez, el salvajismo no se definía por la posesión material de bienes, sino por aquellos otros rasgos que condensaban en la figura del unitario, explicitada aquí a través del macaco como un animal sin ley ni gobierno, dañino para la patria: he allí el verdadero salvaje. En el número 14, los unitarios son llamados “monos / que causan risa” (14: 54). Aunque ellos rían de la divisa punzó, la hilaridad la provocaba su apariencia al salir a los espacios públicos con jopo y cuello en la camisa. Esos, así preocupados por su apariencia, no eran gente “para hacer a su patria / independiente”. No merecían ni la aclamación del público, ni el reconocimiento dentro de la patria. Pérez realizaba, de este modo, un acercamiento estrecho entre moda y política: así como los defensores de la “unidad” dependían de los europeos para vestir, también dependerían de ellos para gobernar. La imagen volvía en una nota al pie donde se discute un texto escrito por un unitario ficcional: “De diversos modos / Un mono hace gestos / Y en palanganadas / Lo mismo son estos” (16: 62). Los unitarios, entonces, no solo se presentaban como monos por la risa que causaba su aspecto, sino también por su modo de actuar y escribir: aquello que los definía como civilizados, en la

vestimenta, en la acción política y en sus habilidades con la letra, devenía motivo de risa y exclusión.

Tanto el mono como el loro aparecían como animales improductivos para hacer la patria y resaltaban por un rasgo de extranjería que los volvía más salvajes ante los ojos de la autóctona comunidad federal. Esto los diferenciaba del toro que, además de ser el sustento de la economía ganadera, sabía embestir cuando Juancho Barriales escribía y los muchachos así lo demandaban.

IV. Tauromaquia

Las corridas de toros durante la colonia eran recurrentes. Se realizaban, en general, en el marco de festejos oficiales y concurrían a ellas todos los segmentos de la sociedad. Incluso, el Río de la Plata llegó a brindar un torero de fama, Mariano “El Indio” Ceballos, que hizo carrera en la Península, donde murió trágicamente en 1780 ejerciendo su peligroso arte.¹⁰ Pero en la metrópoli, ya para finales del siglo XVIII, el arraigo cultural y la popularidad de las que gozaban las corridas de toros fueron cuestionados por algunos representantes de la “ilustración católica”. Entre ellos, Gaspar de Jovellanos, que en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1796) criticó con desprecio las lides taurinas:

[...] creer que el arrojo y destreza de una docena de hombres criados desde su niñez en este oficio, familiarizados con sus riesgos y que al cabo perecen o salen estropeados de él, se puede presentar a la misma Europa como un argumento de valor y bizarría española, es un absurdo (s/n).

En la Buenos Aires posrevolucionaria, el rechazo a las corridas también prendió entre las elites criollas bajo el tamiz del mismo criterio ilustrado que ostentaban los letrados peninsulares. Así lo demuestra la ironía con la que el periódico *El Censor*, publicación oficial del Cabildo porteño, describía en 1815 esa clase de funciones:

¹⁰ La fama de “El Indio” está comprobada por ser uno de los toreros que Goya inmortalizó en los grabados de su *Tauromaquia* (Garavaglia, 2007: 48).

El Domingo se celebró una excelente corrida de toros, en que la juventud de esta capital concurrió a tomar lecciones a ese gimnasio de moral y filantropía, que conservamos en honor de las dulces costumbres de nuestros padres. Hubo la concurrencia agradable de dos caballos muertos a cornadas, en las que los niños nutrieron sus corazones de sentimientos filosóficos [...]. También colmaban sus almas de una agradable ilusión al ver los toreros con las espadas ensangrentadas [...]. Estas escenas académicas se coronan entregando un toro a los muchachos, a fin de que se vayan aficionando e instruyendo en un punto tan útil y principal de la educación (8: 5-6).¹¹

Es fácil imaginar que, en la otrora capital del Virreinato del Río de la Plata, un texto como este estuviera sobredeterminado. El rechazo a las corridas no solo se debía a que era un espectáculo desagradable para una sensibilidad iluminista, espectáculo por lo demás ligado ya para ese entonces al ocio y a la diversión popular. Lo que era aún peor, a los ojos de las dirigencias locales, era que se trataba de una más de las costumbres perniciosas heredadas de la ex-metrópoli, símbolo del atraso cultural al que habían estado sometidas las colonias americanas en los siglos de dominio español.

El periódico de Pérez capitalizó eficazmente la impugnación de las elites porteñas al gusto popular por los toros. Al elegir el imaginario tauromáquico como articulador de su escritura, dotó a su verba gauchesca de una retórica del desafío y de una escenografía acorde con su tono plebeyo y pendenciero. En su gaceta, a la oposición federales-unitarios se sobreimprimían otras, entre las que resaltaba la dicotomía campo-ciudad. Si la pampa era el lugar donde Rosas había construido el poder que lo catapultó a la gobernación de la provincia de Buenos Aires, de ese espacio debían provenir los auxilios para lidiar con las díscolas elites de la ciudad. *El Torito* movilizaba imágenes relativas a los espacios liminales de la ciudad (mataderos y plazas de toros) o a sitios que estaban más allá de sus fronteras (como las estancias), lugares donde reinaba la plebe, mayormente federal, y que conectaban con la pampa. Así, Buenos Aires se convertía, bajo los efectos de las metáforas de la gaceta, en una

11 Debemos el hallazgo de este texto a Hernán Pas. Lo consideramos un “hallazgo” porque echa luz sobre las significaciones sociales de la gaceta de Pérez.

plaza de toros (imagen que se deslizaba fácilmente a los espacios contiguos mencionados), donde las persecuciones sangrientas estaban a la orden del día.¹²

Ya está el Torito en la plaza
 ¡Cuidado los del primero!
 Porque aquel que se descuide
 Le ha de andar con el trasero.
 [...]
 Por la facha con que sale
 Nuestro Torito a la plaza
 No está seguro ninguno
 Si no se mete en su casa (3:10).¹³

La última cuarteta de esta composición resulta iluminadora de los efectos performáticos que perseguía el discurso altamente amenazante de la gaceta de Pérez: las composiciones de raigambre popular y ritmo pegadizo que daban a leer sus páginas buscaban amedrentar a los opositores para forzarlos a abandonar los espacios de la esfera pública porteña y refugiarse en los lugares domésticos de la intimidad.

12 En su estudio sobre la aplicación del *Reglamento para los Corrales de abasto de Carne* de 1834, la historiadora Patricia Sastre afirma: “La lectura del contenido del Reglamento sugiere que los mataderos porteños eran, a esa fecha, un espacio en el que sujetos subalternos de la sociedad llevaban a cabo sus tareas con una independencia que hoy nos resulta asombrosa” (2013: 3). Por lo tanto, se trataba de un lugar donde efectivamente mandaban los abastecedores y, en mayor proporción, los peones-vendedores, los carniceros y matarifes, quienes realizaban las tareas directas del faenado y de la posterior comercialización. Los primeros sujetos mencionados gozaban de una posición social más privilegiada que los otros: eran intermediarios entre los productores y consumidores y dueños de las herramientas de producción (útiles de matanza, carretas y puestos de venta). José María Ramos Mejía atribuye gran importancia al gremio de los abastecedores –que incluía toda la red de sujetos mencionados que participaban del proceso de producción– como base popular urbana del rosismo. Para un análisis de la composición social del sector en la época, véase el análisis de Sastre (2009).

13 El periódico de Pérez desplegaba todo el imaginario asociado al toreo. De hecho, en una carta publicada en el número 12, un corresponsal, para consolidar la imagen poderosa del animal, decía: “Que aun el mismo Alonzo el ñato / Que picó a mil maravillas, / Daria por no picarte / Su sombrero y sus patillas” (12: 48). Alonso “el Ñato” Alcadio fue un famoso picador, poco querido, aparentemente, por su tendencia al latrocinio. Murió embestido por un toro de gran tamaño (Balmaceda, 2010).

V. Los enigmáticos muchachos. Devenires de una palabra con proyección histórica

Los “muchachos” a los que refiere el título del periódico de Pérez suponían una referencia prístina: la juventud de la plebe.¹⁴ Si los signos lingüísticos significan por la oposición que se establece entre unos y otros, nada más revelador del sentido plebeyo de la voz “muchacho” que su funcionamiento enfrentado a la palabra “joven” en “El matadero”.¹⁵ En el cuento de Echeverría, el primer término se destina para mentar a los seres ínfimos que habitaban el establecimiento donde se sacrificaban las reses; el segundo es usado con exclusividad para referirse al refinado unitario que termina siendo víctima de los matarifes. Palabras que coincidían en su denotación de la juventud, pero que reflejaban el abismo del enfrentamiento

14 El “Cielito de Maipo” (1818) así lo ratifica en su particular fraseo y en la pertenencia de este tipo de composición poética al ámbito de la cultura popular: “La tercera es la vencida / dicen viejas y muchachos: / ya están pues, en San Lorenzo, / en Chacabuco y en Maipo” (Becco, 1985: 40). Por su parte, la “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las Fiestas Mayas en Buenos Aires, en el año 1822” (1822), de Bartolomé Hidalgo:

Aquel potro, amigo Chano,
Que el muchacho que montaba,
Contra el suelo, y ya trepando
Estaba otro, y zas al suelo;
Hasta que vino un muchacho
Y, sin respirar siquiera,
Se fue el pobre resbalando
Por la guasca, llegó al fin
Y sacó el premio acordado.

La palabra también aparece en una anónima “Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras, con respecto a las Fiestas Mayas de 1823” (1823). Allí, los muchachos aparecen vinculados a la plebe con el agregado de que, además, realizan una travesura: según cuenta Chano, le cortan y tajan el poncho durante las funciones patrias. Parece que, antes de apropiarse del torito, la ficción ya veía a los muchachos como “ocupas” de hecho del espacio urbano.

15 Este aspecto dicotómico del uso del término se observa en el contraste que el propio relato brinda del término “muchachos”, que es mencionado en dos párrafos continuos: primero en singular, y luego en plural. La primera de las referencias alude a una escena en donde una “tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro de sangre”; la otra, a un momento en el que “dos muchachos [...] se adiestraban en el manejo del cuchillo tirándose horrendos tajos y reverses”. Juventud y plebe, entretenimiento bufo y clases populares se ligan en esta referencia.

social del que la gauchipolítica de Pérez se nutrió para la conformación de su imaginario ciudadano y de su singular lógica semántica. En alguna medida no siempre del todo discernible, la voz escrita de los muchachos impregnaba toda la gaceta haciendo de su discurso un espacio de inextricable mezcla de decir orillero y lengua rural dada a leer a través del dispositivo de enunciación gauchesco.

En la publicación de Pérez, el lugar relevante que tienen estos sujetos de contornos difusos está dado de entrada por la partícula de genitivo. El “*de los muchachos*” explicitaba un vínculo de propiedad derivado de la supremacía jactanciosa de ese personaje colectivo sobre el animal, supremacía para nada extraña en la pampa bonaerense cuya actividad económica se basaba en la matanza de ganado. En efecto, los muchachos se comportaban como los dueños legítimos del toro y reivindicaban el derecho al usufructo de su fuerza física y de su fuerza simbólica. “Ya los muchachos tenemos / Derecho para escribir, / Y como es nuestro el Torito / Nadie lo podrá impedir”, celebraban en un cielito de su autoría (3: 11). Para que no quedasen dudas de la relación entre posesión y ejercicio de autoridad, otra composición firmada por ellos, en la que ordenaban al vacuno embestir a las mujeres unitarias, lleva como título “Correspondencia á su Torito”.

Especies de “comisarios políticos” del rosismo, los muchachos controlaban la fidelidad del animal-periódico regulando la intensidad de sus “embestidas”. Algo del arte bufo que Leónidas Lamborghini (2002) encontró en la poesía gauchesca reverbera en el comportamiento de este personaje de naturaleza plural: lo juvenil, la travesura, el ejercicio del aprendiz se tuerce en ellos en mueca de sadismo. Después de todo, como permite deducir el texto de *El Censor* citado arriba, el torito de los muchachos era un animal en el que los novatos de la plebe cebaban sus rudos instintos ejercitando sobre él un arte mortífera que implicaba destreza y diversión.

VI. Coda animal

El periódico de Pérez, al plantear una caracterización del antagonismo político a partir de figuras animales, con la carga semántica que ese uso arrastraba en la tradición occidental, no solo intervenía en los espacios públicos de un modo beligerante, sino que ponía en cuestión las clásicas lógicas de lo humano, lo civilizado y lo ilustrado

como centros de significación para pensar la vida humana en comunidad. La escritura de Pérez tensionaba los modos de decir lo humano instalando una lógica semántica que desconcertaba por su funcionamiento poco esquemático, anclado, más que en la fijación de sentidos, en la continua resignificación. “¿Qué significa señores / Este rumor imprevisto?” (3:10), se pregunta un estudiante de escuela en un poema publicado en la gaceta. Es decir, la palabra (y no la simple voz de la tradición aristotélica), la palabra pública encarnada en las letras impresas del periódico, se desplazaba mediante el movimiento simbólico de los muchachos y su animal: “Significa que tengais / ¡Ciudadado con el Torito!” (3: 10).

Este torito vigilante y pendenciero, dado que respondía a los “muchachos”, componía la figura de un monstruo que no estaba fuera de la dimensión humana; esa es la torsión específica que le corresponde a la zoología política en lo local. Como si la súper abundancia de ganado de la que hablaban los viajeros decimonónicos a estas tierras hubiera generado aquí una particular cohabitación hombre-animal y de ella derivase una mitología política idiosincrática, surge de la hoja de Luis Pérez un minotauro de las pampas destinado a surcar la capital laberíntica de un país que no terminaba de cuajar debido a las divisiones facciosas. Hay algo de voluntarioso en el título híbrido de la hoja del escritor federal: la cifra del tamaño de la vigilancia de un orden que se afirmaba contra las fuerzas que buscaban hacerlo tambalear. Hay también, en esa hibridez, la dimensión colectiva, juvenil y plebeya de cierta zona de la historia política argentina (ila que se liga con (la voz) “de los muchachos”!) que cosechará descendencia en los procesos políticos autodefinidos como populares y contrarios a las élites.

Teniendo en cuenta la complejidad del discurso de *El Torito*, la figura de Pérez como escritor cobra una renovada dimensión: ya no se trata solo de un ignoto autor, cuya estela desapareció misteriosamente, que, como la crítica ha señalado tardíamente, reconfiguró la tradición gauchesca y periodística porteña retomando la herencia literaria de Bartolomé Hidalgo y la polifonía desbordante de Castañeda; se trata también de un escritor que discutió los criterios ilustrados que definían lo humano (y también la definición de la palabra, y sobre todo de la palabra escrita, como dote exclusiva de la humanidad) haciendo de lo animal y de sus múltiples

significaciones el escenario de la disputa que desgarraba la esfera política porteña de la década de 1830.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Lo abierto*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

Alberdi, J. B.; Corvalán, R.; Gutiérrez, J. M. (1837-1838). *La Moda*. Buenos Aires, Imprenta de la Libertad / Imprenta de la Independencia.

Aristóteles. (1988). *Política*. Editorial Gredos, Madrid.

Balmaceda, D. (2010). *Historias de corceles y de acero*. Buenos Aires: Sudamericana.

Becco, J. (1985). *Cielos de la patria*. Plus Ultra, Buenos Aires.

Castañeda, F. de P. (1820-1822). *Despertador Teofilantrópico Místico-Político*. Buenos Aires, Imprenta de Álvarez / Imprenta de la Independencia.

Derrida, J. (2010). *Seminario. La bestia y el soberano* v. I. Buenos Aires, Manantial.

Garavaglia, J. C. (2007). *Construir el estado, inventar la nación. El Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*. Prometeo, Buenos Aires.

Giorgi, G. (2013). *Formas comunes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Hidalgo, B. (1986). *Obra completa*. Edición a cargo de Antonio Pradeiro. Montevideo, Biblioteca Artigas.

Hobbes, T. (2018). *Leviatán*. Madrid, Alianza.

Jovellanos, G. de (1796). *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España (1796)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html> (Consulta: 21-2-2019).

Lamborghini, L. (2002). “La gauchesca como arte bufo”. En *Historia Crítica de la Literatura. Volumen 2. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé.

Olsen de Serrano Redonnet, M. L. (1982). “¿Quién fue el poeta limeño satirizado por Lavardén? Enfrentamiento con el Parnaso

de Buenos Aires”. En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 239-290. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Pérez, L. (1978). *El Torito de los Muchachos*. Edición a cargo de Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires, Instituto Bibliográfico Antonio Zinny.

Rama, Á. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Sastre, P. (2009). *Los mataderos en la época de Rosas: una aproximación a su estudio. Reforma versus costumbres en la instrumentación del Reglamento para los Corrales de Abasto de Carne de Buenos Aires de 1834*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (tesis de licenciatura).

_____. (2013). “Carniceros y milicianos. Disciplinamiento y resistencia en los Corrales de Abasto de Buenos Aires 1833-1835”. En *Actas de las XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Schvartzman, J. (1998). “¿A quién cornea El Torito?”. Cristina Iglesia (ed.). *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

V.V.A.A. (1937). “Una batalla literaria”. En *Revista de la Biblioteca Nacional*, Tomo I, no 1, 187-205. Buenos Aires, Imprenta de la Biblioteca Nacional.

VICTOR HUGO PARA EL PUEBLO

IMPORTACIÓN LITERARIA, CENSURA
Y TRADUCCIÓN EN DOS DRAMAS DE MITRE

Ana Eugenia Vázquez

Victor Hugo en el Nuevo Mundo

Con una trayectoria literaria que recorre la mayor parte del siglo y va de la impugnación juvenil de la institución teatral a fines de 1820 a la consagración definitiva, dada por el ingreso a la Academia Francesa en 1841 y la exhumación de sus restos en el Panteón, Victor Hugo encarna la figura del gran hombre de letras decimonónico, guía y modelo no solo de las por entonces nuevas generaciones de literatos franceses, sino también de los jóvenes porteños, que lo leían con avidez desde los distantes márgenes del Río de la Plata e hicieron del “Prefacio a Cromwell” el panfleto matriz de sus tempranas aspiraciones intelectuales. El líder del romanticismo francés es, junto a Chateaubriand y Byron, la referencia infaltable que la crítica sobre la Generación de 1837 ofrece para pensar las relaciones de influencia y recepción establecidas entre la literatura europea y la local (Weinberg, 1958; Jitrik, 1970; Myers, 2005; Sarlo y Altamirano, 2016). En efecto, basta recorrer los clásicos de la literatura argentina del siglo XIX para corroborar la presencia insistente de la escritura hugoliana: los versos de *Les Orientales* abren “La Cautiva” y dan forma al desierto bárbaro imaginado por Sarmiento en *Facundo*, así como al terror rosista denunciado por Mármol en *Amalia*. Sin embargo, cuando el interrogante por los vínculos entre literaturas se corre de los epígrafes laudatorios y los homenajes, vemos que la importación cultural constituyó un proceso complejo y contradictorio, aun en lo que respecta a una figura de prestigio indiscutible como la de Victor Hugo.

El enorme impacto del poeta francés en Latinoamérica se advierte con solo revisar las numerosas traducciones de su obra que se hicieron a lo largo del siglo XIX, incluso por parte de letrados que discutieron, cuando no directamente impugnaron, los principios

estéticos del Romanticismo. Las primeras traducciones de Hugo en el continente se hicieron con apenas unos meses de diferencia respecto de las ediciones europeas. Hacia el período de entresiglos, cuando el Romanticismo se consideró definitivamente caduco, Martí seguía traduciendo a Hugo, lo que da cuenta de su supervivencia como clásico, más allá de las contiendas entre escuelas. Si, tal como sostiene Paul Bénichou (1984), el Romanticismo francés se constituyó como respuesta paradójica a la emergencia de un nuevo orden social en el que las antiguas certidumbres se desvanecían, entendemos la pregnancia que tal literatura tuvo en el continente americano, que en sus diversas latitudes transitaba el fin del régimen colonial, la guerra y la consiguiente necesidad de definir programáticamente una nueva sociedad. Muchos americanos tradujeron al líder de la célebre Batalla de *Hernani*: los cubanos José de Armas y Céspedes, Agustín Zárraga y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Pagni, 2008); el guatemalteco Domingo Estrada, el salvadoreño Francisco Antonio Gavidia, el venezolano Salustio González Rincones. En 1889, José Marías Rivas Groot publicó en Bogotá la antología *Victor Hugo en América* que reúne casi cien poemas llevados al español por más de cuarenta traductores americanos, entre los cuales, además de los ya mencionados, encontramos a José Antonio Soffia, Ricardo Palma y Rafael Pombo. En Brasil, durante su juventud, Machado de Assis tradujo *Les travailleurs de la mer*. La primera traducción dramática de Hugo, *Le Roi s'amuse*, apareció en Río de Janeiro en 1836 y el primer poema, tomado de *Feuilles d'Automne*, en 1841 (Silva Reis y Costa Silva, 2013). Sin embargo, la hegemonía de la preceptiva clásica y el imperativo de preservar de cualquier desavenencia a la familia imperial hicieron que las versiones de *Marie Tudor* (1844) y *Ruy Blas* (1845) fueran suprimidas de la programación del Conservatório Dramático Brasileiro (Faria, 2003)¹. En Chile lo tradujeron,

1 Los dos dramas exhiben las consecuencias aciagas de las monarquías a través de monarcas despóticos que, arrebatados por un amor pasión lascivo y caprichoso, ponen en riesgo la estabilidad de sus reinos. *Marie Tudor* muestra el destino fatídico de la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, que se enamora del advenedizo Fabiano Fabiani sin saber que este la engaña. Cuando la traición es descubierta, la reina condena a su amante a muerte. Por su parte, *Ruy Blas* es un lacayo que, para servir los planes de venganza de su amo, seduce a la esposa del rey Carlos II. El favor de la reina le permite llegar a ser primer ministro, pero su antiguo señor interviene e intenta extorsionarlo haciendo público su romance. Para evitarlo, Ruy

entre otros, Guillermo Matta, Rafael Minvielle y Andrés Bello, quien publicó cinco poemas de Hugo en la prensa chilena en el contexto de las polémicas del romanticismo sostenidas por Sarmiento y Vicente Fidel López. Andrea Pagni (2004) ha analizado las estrategias de traducción desplegadas por Bello, que obedecen en su totalidad a una norma aclimatadora: el chileno adecuó los paisajes hugolianos a rasgos de la topografía latinoamericana, transformó al poeta-vate del romanticismo francés en un patriota calumniado y adaptó la métrica del poema al octosílabo asonante, propio del romance español y de ciertas formas de la poesía popular local. De este modo, a través de los periódicos, Bello ofreció a los chilenos las ideas novedosas de Hugo en una lengua menos culta, que poseía un esquema rítmico familiar –al menos para un público no letrado– y que no violentaba la normativa del castellano. Es decir, el traductor reescribe un Hugo acorde a sus propias concepciones literarias y lingüísticas, afines a las formas poéticas locales y al respeto por la regla peninsular.

Podemos establecer así una primera hipótesis: al menos en el Cono Sur, la temprana y poderosa gravitación del Romanticismo francés se evidencia en el hecho de que, hacia 1840 y durante todo el siglo, una serie de agentes consagrados (y, por lo tanto, consagradores) se ocupa de traducir a Hugo. Lo que cambia en cada caso son las estrategias de importación implementadas: mientras que en Brasil se prohibió su representación por atentar contra la imagen pública de la nobleza; en Chile, como señala Pagni, se adaptaron sus poemas a las formas del clasicismo local. Por su parte, el romanticismo porteño celebró la impronta liberal de ciertos dramas hugolianos, aunque desplegó en la traducción estrategias de reescritura atenuantes y moralizadoras, que reconducían los aspectos más transgresores de los parlamentos hacia una estética melodramática y pedagógica. En este trabajo, pretendemos analizar una escena de traducción decimonónica que tiene a Hugo como protagonista y entender dos intervenciones llevadas a cabo por Bartolomé Mitre en la vida teatral de Montevideo como producto de las oscilaciones ideológicas y estéticas que el romanticismo francés implicó para los

Blas lo asesina y luego se suicida. Los estrechos lazos de parentesco que unían a los emperadores de Brasil con la familia real española retratada en ambos dramas extremaban las precauciones de los censores.

letrados porteños exiliados en “la Nueva Troya” y para su proyecto de reforma de las costumbres populares a través del teatro.

Para las fiestas mayas de 1840, la compañía teatral dirigida por Fernando Quijano² se había propuesto estrenar el drama *Marie Tudor* en el teatro de San Felipe, una de las dos salas teatrales con las que contaba Montevideo por aquel entonces. La adaptación de la pieza fue rápidamente aprobada por la comisión censora correspondiente, conformada en la época por Andrés Lamas, Pablo Delgado y Joaquín Sagra (Pagés Larraya, 1943). Sin embargo, las críticas a tal decisión no tardaron en hacerse oír en la prensa, por lo que se dio marcha atrás y, a último momento, se pidió autorización a Bartolomé Mitre para representar un drama de su autoría, *Cuatro Épocas*.

Si bien era la primera vez que *Marie Tudor*, estrenada en París en 1833, se llevaba a las tablas de este lado del Atlántico; la puesta en escena de textos del romanticismo francés no constituía una novedad. El público de la época ya había podido asistir a varias obras de Hugo: *Marion de Lorme* (1831), *Le roi s’amuse* (1832), *Lucrecia Borgia* (1833) y *Angelo* (1835). El primer melodrama romántico, *Treinta años o La vida de un jugador* de Ducange, se había estrenado en Buenos Aires en 1831 y las piezas de Alexandre Dumas, Eugène Scribe y Casimir Delavigne no eran extrañas en el repertorio de esos años (Pellettieri, 2005). De hecho, en 1840 Hugo volvió a figurar entre los autores presentados en Montevideo y el 19 de julio de ese año se estrenó su drama trágico *Ruy Blas*, en traducción de Bartolomé Mitre. Doble (des)encuentro entre el líder espiritual y un discípulo periférico: la importación cultural en los años de emergencia de la

2 Fernando Quijano nació en Uruguay hacia 1805 en una familia de actores que estuvo a cargo de la vida teatral oriental desde la década de 1810. Con la invasión portuguesa a la Banda Oriental en 1816, se trasladó a Buenos Aires donde se integró como actor a la compañía autogestiva que trabajaba en el Teatro de la Victoria, una de las tres salas de la ciudad. En 1835, vuelve a Montevideo con su esposa, la actriz Matilde Diez, y establece la Compañía Nacional Estable, principal promotora del teatro romántico en la región. Al asociarse con José Lapuerta en 1838, hace de Montevideo uno de los centros teatrales más importantes de América (Serra, 2005). Su labor como renovador del repertorio dramático fue celebrada por los románticos porteños en las páginas de *El Nacional*: “hace poco tiempo que no ocupan nuestra escena sino los viejos dramas de la España, una que otra traducción de las antiguas y circunspectas tragedias del siglo 18; pero esperamos que en adelante, podremos ver, sino obras nacionales, al menos de lo más nuevo que la Europa produce” (LN; diciembre de 1838).

literatura nacional se dio como una necesidad imperiosa, a la vez que como un proceso de constante negociación y reacomodamiento de actores y discursos, que implicó una apropiación nacionalizadora de la literatura foránea e invistió a la traducción de una función polémica.

Dramas para la nación

*...vous êtes à Montevideo, la vice-reine
de ce grand fleuve d'argent dont Buenos Aires prétend être la reine.*

*...está usted en Montevideo, la virreina
de ese gran río de plata del que Buenos Aires pretende ser la reina.*

Dumas, *Montevideo ou une Nouvelle Troie*, 1850
(la traducción nos pertenece)

A partir de 1840, tras el bloqueo de Buenos Aires, Montevideo se convirtió en el único puerto del Plata abierto a las mercaderías europeas y, por lo tanto, en el principal centro regional del comercio librero. La Constitución uruguaya de 1830, de marcado cuño liberal, imponía pocas restricciones a la inmigración, por lo que en las concurridas calles de la ciudad se daban encuentro los proscritos unitarios, los románticos y cientos de exiliados franceses y de toda Europa.³ Entre ellos, numerosos escritores y trabajadores de la edición, tipógrafos, cajistas y libreros. Con la Guerra Grande (1839) y el segundo sitio (1843-1851), tal como señala Horacio Tarcus, Montevideo se transforma en el epicentro de un “escenario transnacional de guerra civil, luchas políticas, intrigas diplomáticas y periodismo” (2016: 241). Así, la politización de la ciudad trae aparejada una eclosión del impreso y sus prácticas. Hacia fines de la década de 1830, se produce un movimiento en la vida intelectual oriental similar al que se había dado en Buenos Aires desde finales de 1820: crece el número de periódicos, librerías e imprentas. Entre ellas, la librería

3 Pablo Rocca (2015) establece que la población de Montevideo y sus alrededores ascendía en 1843 a 31 mil habitantes, de los cuales 19 mil eran extranjeros. La mayor parte de ellos eran franceses, exiliados del gobierno de Luis Felipe. La presencia de figuras destacadas de la vida política europea, como Giuseppe Garibaldi, hizo de la región un verdadero “hervidero de ideas sansimonianas” (Tarcus, 2016).

de Hernández,⁴ ubicada en el número 96 de la calle San Pedro frente a la Casa de Comercio, era la más grande y aquella cuyos “anaqueles repletos de libros europeos en los cuatro idiomas principales de la ciudad cosmopolita” (Arrieta, 1958: 24) proveían de literatura francesa a los lectores orientales. A partir de 1834, Hernández también dirigió la Imprenta de los Amigos, responsable principal de la producción de impresos en la ciudad y, durante la década de 1840, la Imprenta Oriental, en cuyos talleres se imprimía *El Nacional*.⁵ De este modo, el periódico no solo servía como soporte de traducciones y polémicas literarias, sino que también era una plataforma desde la cual promocionar y difundir los productos de la librería. Los anuncios de venta de libros que Jaime Hernández publicó en *El Nacional* nos permiten ver que las preferencias de los lectores orientales no distaban significativamente de las de los porteños de por aquel entonces, es decir, que la novela francesa constituyó el principal consumo literario de la época. Un extenso anuncio publicado en febrero de 1839 promocionaba “Cándido ó el optimismo por Voltaire traducción de Moratin”, con debida consignación de autor y traductor, como también “Un sueño ó las tumbas, Julia ó los subterráneos del castillo de Magini, Ricardo y Sofia o los yerros del amor, la Familia

4 La librería fue instalada a principios de la década de 1830 por Jaime Hernández (circa 1800-1861), tipógrafo, editor y periodista español. El imprentero llegó a Montevideo en 1827 y durante varias décadas se dedicó al comercio de esclavos y a administrar varios emprendimientos vinculados con el rubro librero. En su librería se organizaba una tertulia, en la que era frecuente ver a Alberdi, Mitre o Lamas, desde los primeros años de su exilio. Según lo que sostiene Fernández-Saldaña (1944), Jaime Hernández entabló una cercana amistad con los románticos porteños e incluso fue quien trajo de París la biblioteca de Echeverría. Asimismo, en la librería funcionaba una imprenta en la que se editaron numerosos periódicos como *La Revista Española* (1841) o *El Iris* (1848-1849). Como editor, Hernández impulsó un proyecto notable, la publicación en 1847 de *El Conde de Montecristo* en diez tomos, primera edición americana del folletín de Dumas (Fernández-Saldaña, 1944, 1945). En la vidriera de la librería, se exhibían papeles informativos y partes oficiales enviados por el gobierno así como el primer daguerrotipo que circuló en la región, introducido por el Abate Louis Comte (Rocca, 2015; Ramírez, 1952; Fernández-Aldaña, 1944).

5 Luego de que se cancelara la primera publicación del periódico por orden de Oribe, la segunda época de *El Nacional. Diario político, literario y mercantil* se extiende de 1838 a 1846, período durante el cual se alternan diversos directores y colaboradores, todos ellos asociados al romanticismo porteño: Juan Bautista Alberdi, Juan Thompson, Félix Frías, Bartolomé Mitre. De 1839 a 1845, José Rivera Indarte fue el principal redactor (Zinny, 1883).

de Vieland ó los prodigios” (EN, 22 de febrero de 1839). Ya se trate de su vertiente filosófica e ilustrada o de las repercusiones transatlánticas del gótico, la novela es la dominante en estos anuncios en lo que de literatura se trata. Otro aviso, esta vez publicado por el Sr. Luis Baena, ofrece un catálogo de “obras liberales” de Laménais, Tocqueville y Blanqui para “las personas capaces de apreciarlas” y “al público en general”, obras de medicina, diccionarios y “*Romans à l'ordre du jour*” (novelas a la orden del día), entre las que se encuentran varios títulos de Soulié, Dumas, Balzac, George Sand y Jules Janin. Por su parte, la grilla teatral también era testimonio del gusto generalizado por la novela y de la ambición de las compañías de hacerse ver. Las adaptaciones de *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre, *Atala* de Chateaubriand, *El Conde de Montecristo* de Dumas o *El Castillo del Diablo* de Sue son sólo algunas de las tantas con las que los directores de la época se disputaban los deseos de consumo del público (Dubatti, 2005).

Con la entrada de ficciones novelescas a los puertos del Plata, los lectores de la región se aficionaban a un imaginario poblado de adulterios, emociones exacerbadas, castillos medievales, crímenes e intrigas cortesanas. Atento a las nuevas bogas, Fernando Quijano se desempeñó como un activo importador literario, que guiaba sus operaciones de selección del catálogo francés por un criterio moderno, el gusto del público. De hecho, por aquellos años, un anuncio difundido por la librería de Hernández en el periódico *El Nacional* rezaba:

Habiendo manifestado un notable número de personas el deseo de que se reimprimiese entre nosotros el drama del célebre Victor Hugo MARÍA TUDOR se ha formado una empresa con este objetivo; y ella tiene la satisfacción de anunciarle al público que saldrá a la luz dentro de breves días el mencionado drama *sin supresión ni modificación de ninguna clase* (EN, 16 de abril de 1840, las cursivas corresponden al original).

No resulta extraño, de todos modos, imaginar la contrariedad de cierto sector de los exiliados porteños que preparaban con nostalgia las celebraciones del 25 de mayo y que habían visto como homenaje sugerido la puesta en escena de un drama cuyo prefacio proclamaba

como héroe romántico a una reina, mujer y tirana.⁶ El origen foráneo de la obra no resultaba necesariamente un inconveniente para su representación en un festejo patrio, de hecho, el *Ruy Blas* traducido por Mitre se presentó en el certamen poético de Mayo de 1841. Sin embargo, *Marie Tudor* escenifica la historia de la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, locamente enamorada del advenedizo napolitano Fabiano Fabiani, quien a su vez la engaña con una joven huérfana. La obra aúna todos los motivos característicos de *la maladie romantique*, que los folletines de la época habían popularizado: decorados medievales, cadalzos, intrigas cortesanas, disfraces y cambios abruptos de identidad. Asimismo, sus dos protagonistas femeninas son, por un lado, una reina que hace y deshace caprichosamente la fortuna de sus amantes, y por otro, una joven plebeya, que, aunque angelical y comprometida, cede su honor a las manipulaciones del seductor. Si bien todos estos elementos ciertamente seducían al lectorado de la época, pocos principios didácticos o aleccionadores pueden deducirse de su lectura. En este sentido, la concepción pedagógica y cívica del teatro sostenida por los miembros del romanticismo porteño fue, en muchos aspectos, heredera de la impulsada durante el período rivadaviano: el teatro constituía un espectáculo de interés público en el que debían enseñarse pautas de conductas modélicas y patrióticas. En efecto, el teatro ocupó un lugar destacado en el proyecto cultural del romanticismo rioplatense, palpable desde sus primeras publicaciones literarias. Ya desde *La Moda* (1837-1838), los jóvenes nucleados por ese entonces en la librería del uruguayo Marcos Sastre dedicaban varias páginas de sus semanarios a publicar reseñas y artículos de crítica teatral, a partir de los cuales es posible reconstruir una poética del drama romántico, compuesta de una combinación de tesis propias y del

6 En el epistolario de Juan María Gutiérrez, se conserva una carta de Florencio Varela, en la que el hermano del poeta también declara manifiestamente su contrariedad ante *Marie Tudor* y las ideas “extrañas, exageradas, extravagantes” de su prefacio (Archivo del D. J. M. Gutiérrez: 215). El posicionamiento respecto de los principios más radicales de los romanticismos europeos permite advertir los lineamientos estéticos comunes entre clásicos y románticos en el Plata y atenuar la oposición entre ambos, que responde más a la retórica de la polémica periodística que a efectivas disidencias poéticas. En ese sentido, el rechazo a la novela ilumina un recelo común ante la democratización de los modos de leer y escribir que se operaron a principios del siglo XIX en Europa y América (Vázquez, 2016).

eclecticismo francés.⁷ En el número 13 de febrero de 1838, se incluye un artículo de Gustave Planché para la *Revue des deux Mondes* en el que se sostiene que la historia y la sociedad deben ser los materiales del dramaturgo, a quien le corresponde luego elaborar una interpretación (moralizante) de la historia, es decir, “agrandar”, “cambiar las proporciones” (95) de aquellos sucesos heroicos y aleccionadores. Por lo contrario, la pintura de la vida privada, los amores y los adulterios eran vistos como una “depravación” del hecho histórico y como un incentivo del “egoísmo social” (61), el individualismo. En otro artículo aparecido el 14 de abril de 1838, llamado “Del drama”, se declara “El drama no solo es un eco poético, sino también un eco social [...] debe conquistar los sentimientos e imponerles una ley que siempre debe ser de una moral creadora o reformadora” (LM: 153). Este es el fin obvio de *Cuatro épocas*, con la que se sustituye la vilipendiada *Marie Tudor*. Cada acto de la obra se sitúa en una coyuntura significativa de la incipiente nación: el inicio y fin de las guerras independentistas, luego el rosismo y el exilio. La protagonizan Eduardo y Delfina, cuya felicidad doméstica se ve convulsionada por los diversos avatares de la historia nacional. Desde el nombre elegido por Mitre para su heroína –el mismo que llevaba la joven a quien cortejaba por entonces y que terminaría siendo su esposa, Delfina Vedia–; se evidencia la voluntad de llevar al teatro el orden de experiencia que el mismo Mitre y sus compañeros de generación transitaron colectivamente, en especial el exilio y la subordinación de la vida privada a la política en el contexto del rosismo. En este sentido, el drama de Mitre responde cabalmente a lo que Osvaldo Pelletieri ha denominado “teatro de intertexto romántico” en su fase de politización y crítica, en la que las piezas tematizan el conflicto político entre unitarios y federales en términos de oposición entre civilización y barbarie y donde los protagonistas son jóvenes exiliados y comprometidos, que funcionan como sinécdoque de la patria

7 Con este nombre se conoce a la escuela filosófica dominante en Francia durante la primera mitad del siglo XIX, radicada en el seno de las instituciones universitarias. Bajo el liderazgo de Pierre Royer-Collard, sucedido por Victor Cousin luego de la caída de Napoleón, esta doctrina universitaria postuló una crítica al sensualismo ilustrado a partir de una lectura ideológica de pensadores escoceses y alemanes y constituyó así la filosofía oficial del Estado francés durante varias décadas (Lan-drin, 2009).

oprimida. Dentro de este esquema maniqueo, la pieza de Mitre se vale de la metáfora territorial para escenificar el enfrentamiento de ideas políticas o estéticas, lo que, tal como lo identificó Lía Noguera, la inscribe en la serie que forman otras obras teatrales románticas compuestas alrededor de esos mismos años, como *La Revolución de Mayo* (1839) y *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos* (1842) de Alberdi, *El cruzado* (1842) y *El poeta* (1842) de Már-mol, *Policarpa Salavarrieta* (1840) del mismo Mitre o *El charrúa* (1842) de Pedro Pablo Bermúdez (Noguera, 2017). Al igual que en estas obras, en el drama de Mitre la resignación frente a la guerra y el patriotismo conforman una didáctica explícita en pos del beneficio colectivo que los personajes enuncian constantemente en sus parlamentos, apropiándose de la retórica republicana como una forma de disputar el discurso rosista. La necesidad de resistir y combatir la tiranía, las máximas de los deberes de la mujer republicana, la reivindicación del juvenilismo como cifra del futuro de la nación, la resignación alegre y solemne frente a la batalla: cada uno de los puntos programáticos del romanticismo argentino se traslada casi sin mediaciones al drama. En este conjunto de obras, ya no ocupan la escena reinas enardecidas, sino madres devotas, que dulcifican la vida de los exiliados y ocultan proscriptos en sus hogares, y cuya insignificancia e inmovilidad parecen cristalizar a nivel argumental el tan mentado pudor femenino decimonónico. De este modo, la estética hugoliana de lo grotesco y lo sublime, de lo verdadero y lo grande, da aquí lugar a un intertexto propiamente melodramático, en el que el discurso sentimental, aunque dependiente de los aspectos políticos, ocupa un lugar preponderante, ya que en el éxito de la fórmula amor-patria se condensa el futuro nacional.

Como vemos, los textos dramáticos escritos por los románticos porteños a inicios de la década de 1840 se encuentran supeditados a aquellas problemáticas que eran objeto de discusión en el espacio público, de modo que los artículos de crítica teatral que al respecto se publicaban semanalmente en *El Nacional* constituían un refuerzo y reelaboración de los temas tratados en las secciones de política interior y exterior. En los días siguientes al estreno de *Cuatro Épocas*, el periódico publicó varias reseñas elogiosas, escritas por Juan Bautista Alberdi, Andrés Lamas y José Rivera Indarte, en las que se celebraba la obra del joven poeta “nacional por su forma y colores”

porque había “arrancado al pueblo cincuenta aplausos entusiastas y patrióticos” (*EN*, 29 de mayo de 1840). De este modo, los textos publicados en *El Nacional* reafirman y promocionan la concepción del teatro como *praxis* social imperativamente orientada al interés público y popular.⁸ La historia de cómo *Cuatro Épocas* llegó a ser representada exhibe las múltiples operaciones implicadas en la importación literaria (la traducción, la crítica, la polémica, la edición) así como un anhelo modernizador, que aunque no llegó a materializarse hasta el fin de siglo, es el núcleo duro de la doctrina cultural romántica. Impugnar, a través del debate en la prensa, la decisión tomada por el comité censor implica legitimar una nueva lógica, moderna, de regulación de la circulación de los bienes culturales. Se trata de reemplazar la directiva vertical tomada desde el gobierno por la discusión entre pares, mediada por la socialización de la lectura y el comentario ilustrado. Es decir, lo que emerge aquí es el deseo de constituir a la esfera pública, y con ella a sus publicistas, como una instancia de construcción de valor literario, capaz de competir con las novelas importadas, asociadas a la lectura individual y al placer, y por ende, a esas zonas del imaginario que se resisten al control de la razón y la utilidad.

¿Un *trador* americano?

Hacia fines de siglo, Enrique García Velloso se propone llevar a escena el *Ruy Blas* con el fin de incentivar el gusto del público porteño por el teatro nacional. En su autobiografía cuenta que cuando entrevista al ex presidente para pedirle su conformidad, aprovecha la ocasión y le pregunta por qué tradujo esa pieza (García Velloso,

8 El Romanticismo tuvo una relación sumamente paradójica con la idea de pueblo. Por un lado, su proyecto de transformación de las costumbres y creación de una literatura nacional requería de la existencia de un público que fuera receptor pero también sostén material de las diversas publicaciones y emprendimientos culturales que llevaban a cabo. Por otro, rechazaban con virulencia los consumos literarios del público de su época en una ciudad donde quienes podían leer no eran más que unos cientos. La fórmula acuñada por Alberdi en *La Moda*, “predicar en el desierto”, sintetiza bien la perseverancia dislocada de un grupo de letrados que niega el estatuto cultural de un público al que no reconoce como tal.

1942: 95).⁹ Mitre, un tanto esquivo, le dice que consiguió el libro en francés por medio del actor y apuntador teatral Manuel Igarzábal y que lo tradujo un tiempo después por pedido de Quijano. Sin embargo, lo cierto es que los manuscritos que se retienen de la obra son anteriores a esta supuesta demanda (Mitre, 1947).

Ruy Blas, que cuenta la historia de un joven lacayo enamorado de la reina y obligado por su señor a traicionarla, presenta una serie de motivos que podrían haber resultado más atractivos para los románticos exiliados durante el rosismo que los ofrecidos por *Marie Tudor*. Los letrados porteños podrían haberse identificado fácilmente con este protagonista masculino y moderadamente marginal, desfasado entre su posición social subordinada y su aspiración al ideal (encarnado en una mujer tan inalcanzable como virtuosa), individualidad excepcional que sufre y vive en las sombras, pero que finalmente se rebela ante el poder tiránico y que, a través del favor de la reina, logra llegar a ser un buen cortesano y justo administrador. En cuanto a la traducción de Mitre, esta mantiene los aspectos generales de la trama, sin ser en absoluto una traducción que siga palabra a palabra el original (a diferencia de lo que años más tarde declara el ya célebre traductor de la *Divina Comedia* y autor de la “Teoría del traductor”¹⁰ (García Velloso, 1942)). La mayor parte de los parlamentos son reescritos casi en su totalidad, lo que redundaba en una versión considerablemente más breve que el texto francés. Se despliega así una serie de estrategias de reducción que merman

9 Enrique García Velloso, nacido en la provincia de Santa Fe en 1880, fue otro agente orientado por un proyecto nacionalizador en el contexto de constitución temprana de la industria del entretenimiento argentina. Además de desempeñarse como profesor de literatura y lengua castellana, es autor de una *Historia de la literatura argentina* y de una cuantiosa obra teatral en la que se destacan géneros como el sainete, la zarzuelita y la comedia de costumbres. Fue también director de teatro y cine. En 1914, presentó con fines benéficos la transposición cinematográfica de *Amalia* en el teatro Colón, que llevó al teatro en 1936. En 1915, estuvo a cargo del film *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Murió en Buenos Aires en 1938 (Urquiza, 1963).

10 Claudia Fernández (2003), en su trabajo sobre las traducciones argentinas de la *Divina Comedia*, analiza las estrategias traductivas de Mitre así como los fundamentos de su “teoría del traductor”, basados en la fidelidad a un original producto del escritor genio. Sería interesante indagar los modos en que las continuidades y rupturas en su proyecto traductor responden a las diversas posiciones que Mitre ocupó en el campo letrado argentino a lo largo de su trayectoria.

notablemente el lirismo de la obra de Hugo. Por ejemplo “la lune étant couchée, hier” (Hugo, 1939: 32) se traslada al castellano como “ayer, por la noche” (Mitre, 1947: 274).¹¹ Muchos elementos del texto, que para Mitre podían contrariar el buen tono necesario en un espectáculo público, se omiten. Cuando don Salustio, para vengarse de la reina, busca contratar los servicios de su primo don César, un noble venido a menos que se dedica al hurto y las amantes, comienza por recriminarle una extensa serie de crímenes que se le imputan. Los personajes se tratan con altanería y se acusan de “*bandit*” (bandido), “*gueux*” (pordiosero, mendigo) o de “*compagnons à toute loi rebelles*” (“compañeros a toda ley rebeldes”) (Hugo, 1939: 3032). Las variadas injurias con las que se manejan (que poseen por momentos un notable valor cómico y picaresco) no se encuentran en la versión traducida. Mitre también atenúa algunas otras referencias que considera escandalosas. Cuando los primos hablan de sus muchas amantes, las “Lucindas de amor y las suaves (agradables, tersas, *douces* en francés) Isabeles” se transforman en “Lucindas celestiales e Isabeles que bendigo” (Mitre, 1947: 274). En la versión americana, la protagonista presiente el mal como una vaga sombra que la aterriza y reza para conjurarla, mientras que *la Reine* de Hugo sabe que es Don Salluste quien está complotando en su contra y no teme decir su nombre. A diferencia de lo que él mismo declaró a García Velloso, la traducción de Mitre priorizó otros criterios distintos a la fidelidad al texto fuente. Por un lado, la brevedad y ciertos giros de la oralidad americana señalan, al igual que en las traducciones de Bello, un claro interés por adaptar la pieza al contexto concreto de su representación en Montevideo. Por otro, las omisiones de aquello que pudiera resultar indecoroso o inapropiado, como las acusaciones en boca de la reina o cierta celebración cómica del delito, revelan una norma traductora heterónoma, que juzga la traducción bajo los mismos principios constructivos y pedagógicos que impone a la producción dramática local. Se trata pues de someter las novedades literarias europeas que más gustaban al público local a un uso

11 Una traducción literal de este verso podría ser: “habiéndose ocultado la luna, ayer”, expresión que refiere la oscuridad profunda que reina en la Plaza Mayor en el momento al que se hace referencia. La traducción de Mitre reduce la extensión del verso y altera el alejandrino a la vez que modifica el sentido de la frase centrándolo exclusivamente en la dimensión temporal del episodio.

didáctico, actualizando el tópico clásico del *prodesse et delectare* a las exigencias cívicas impuestas por el rosismo. Sin embargo, la selección de ciertas piezas y la censura de otras, así como la reescritura moralizante de Mitre señalan la relación conflictiva e incluso paradójica de los románticos con su público, al cual sermonean más de lo que entretienen.

A los dos días del estreno de *Ruy Blas*, el 21 de julio de 1840, se publicó también una reseña de la obra, en la que la labor del joven traductor fue ampliamente festejada. En esta crónica teatral en particular, el elogio del texto sustituye el comentario habitual sobre la representación. De hecho, el modelo genérico del artículo se aproxima más al prólogo de traducción que a las demás reseñas teatrales publicadas en *El Nacional*. La crítica empieza por defender el criterio de selección de lo extranjero. Más allá de la gloria de Victor Hugo, dice su redactor, este drama muestra el camino de ascenso y perfectibilidad del hombre que nace con grandes aspiraciones. Sobre la traducción dice: “es la que hace un poeta de otro poeta” (*EN*, 21 de julio de 1840). En esta crítica del espectáculo que privilegia el texto, el imperativo de consagración es patente, incluso para una traducción no publicada, sino oída. Este gesto parecería hacer de la dislocación la marca de la importación cultural en el Río de la Plata a mediados del siglo XIX. Dislocación geográfica, genérica y autoral, señala la precariedad, sino la inexistencia, de la institución literaria en la época y el consecuente estatuto de la traducción, lábil, irregular, casi arbitrario.

Los diversos itinerarios biográficos y discursivos que hemos ido señalando a lo largo del presente texto convergen en abril de 1842 cuando Fernando Quijano se propone publicar “El Recopilador Teatral”, “una colección de piezas dramáticas compuestas originalmente o traducidas en las orillas del Plata” (Klein, 1996: 42). Su editor era el librero Jaime Hernández y entre los traductores y autores se encontraban Mitre, Fernando Quijano, Miguel Cané, Santiago Viola y Andrés Lamas, además de algunas traductoras que hasta hoy permanecen desconocidas. Muy probablemente, “El Recopilador Teatral” sea la primera colección de literatura concebida en el Plata. Al igual que en las colecciones publicadas durante la segunda mitad del siglo (Willson, 2006), predominan las traducciones del francés, en especial de románticos como Hugo, Chateaubriand y De

Vigny. Así, el proyecto de importación del romanticismo rioplatense, en miras a acumular capital lingüístico literario en el período de constitución de la literatura nacional, hace uso de las dos funciones de la traducción señaladas por Pascale Casanova (2002): la traducción-consagración, que busca investir al traductor periférico de las aptitudes de los grandes escritores centrales, y la traducción-acumulación, que intenta reducir la distancia temporal al centro a través de traducciones que renuevan la oferta local. Sin embargo, la Guerra Grande (1843-1851) impidió la ejecución de la iniciativa¹² y dispersó a sus agentes.

El liberalismo en literatura

¿Quién nos produjo la tentación de tener papeles públicos, imprentas y escritores? Los extranjeros.

El Nacional, de marzo de 1838

El somero recorrido emprendido en estas páginas pretende señalar algunas de las numerosas tensiones que el consumo de libros europeos significó para los letrados locales entre las décadas de 1820 y 1840. El imperativo didáctico y social que el romanticismo argentino concibió como destino de la literatura decimonónica chocó en reiteradas ocasiones con el gusto del lectorado, aficionado a las novelas góticas y sentimentales que llegaban de Europa. Así, se impuso una tensión a la vez que una cooperación entre la lógica comercial, necesaria para el mantenimiento de las diversas empresas culturales en un contexto de reducidísima alfabetización y crisis política, y la lógica “autónoma”, con la que los románticos concibieron su intervención en el campo letrado de la época. Aunque supeditaran la ficción a una función política y moralizante, los jóvenes porteños buscaron establecer mecanismos propios de consagración y atribución de valor, por fuera de las esferas gubernamentales y de las leyes de oferta y demanda que regían la circulación transnacional de impresos. Producto de tales tensiones, los diversos avatares

12 Queda pendiente un análisis exhaustivo de este proyecto editorial así como su puesta en relación con la que se ha considerado nuestra primera colección nacional, *La Biblioteca Popular de Buenos Aires*, dirigida por Miguel Navarro Viola, y en la que también participó Mitre.

de las traducciones de Hugo iluminan la versatilidad y centralidad de la prensa periódica durante el período: soporte que posibilitó la emergencia de la primera literatura nacional, tribuna desde la cual mantener disputas estéticas que regulasen los consumos culturales de la época, plataforma de publicidad y casa editora. Asimismo, las intervenciones de Jaime Hernández, Fernando Quijano o, incluso, Manuel Igarzábal (del que poco sabemos y de quien supuestamente dijo Mitre “no sé cómo se las arreglaba para conseguir los últimos libros ingleses y franceses” (García Velloso, 1942: 95) plantean la necesidad de indagar con mayor profundidad la trayectoria de estas figuras anónimas de la importación. Se trata de esos “mediadores olvidados” a los que se refiere Robert Darnton (2010), cuyas estrategias fueron tan determinantes para la vida cultural de la época como la de sus protagonistas más prestigiosos. Reconstruir sus biografías permite vislumbrar las frágiles y siempre cambiantes redes que permitieron y organizaron la circulación de la literatura entre ambos márgenes del Plata y ambos márgenes del Atlántico.

Por su parte, las estrategias de traducción de Mitre perfilan la figura de un mediador activo y censor para quien el discurso consagratorio del genio romántico funcionaba doblemente, por un lado, invisibilizando las numerosas modificaciones que imprimía sobre el texto fuente, por otro, elevándolo al estatuto de autor. Aunque se concibiera la traducción como una práctica menor y subsidiaria (vinculada exclusivamente al beneficio económico y la falta de originalidad), en el débil campo literario de la época, los poetas se desempeñaban como publicistas y traductores y las áreas de vacancia eran tantas que traducir un drama en verso valía como escribir poemas. Mitre traduce a Hugo atenuando sus aspectos mórbidos y nocturnos para enfatizar la dimensión heroica y liberal de sus protagonistas jóvenes, exiliados, defensores de la libertad frente al tirano. En el caso de *Marie Tudor*, la centralidad femenina y la multiplicación de los adulterios fue directamente sustituida por una pieza melodramática, afín a la perspectiva maniquea con la que los letrados locales entendían el conflicto político con Rosas, y rebosante de color local. El *Ruy Blas* sorteó la censura, pero a través de una serie de prácticas (la traducción, el comentario crítico, la edición) que orientaron la interpretación del texto hacia la identificación entre el héroe y sus importadores. De este modo, la traducción local, como reescritura

de lo foráneo, reimprimió sobre los dramas de Hugo una política de la literatura propia en un contexto rioplatense en el que el gobierno comenzaba a concebirse como espectáculo público y el teatro como arena de la disputa política.

Bibliografía

Archivo del Dr. J. M. Gutiérrez. (1979). *Epistolario*. Tomo I. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.

La Moda. Edición facsimilar (1837-1838). (2011). Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Arrieta, R. (1958). *Historia de la literatura argentina. Tomo II*. Buenos Aires, Peuser.

Bénichou, P. (1984). *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica.

Casanova, P. (2002). “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme un échange inégal”. En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no 144, 7-20.

Darnton, R. (2010). *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Dumas, A. (1859). *Montevideo ou une nouvelle Troie*. París, Imprenta Central de Napoleón Chaix.

El Nacional (1840). Montevideo, Imprenta de *El Nacional*. Museo Mitre.

Faria, J. R. (2003). “Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil”. En *Lettres Françaises*, no 5, 105-116.

Fernandez-Aldaña, J. (1945). *Diccionario uruguayo de biografías (1810-1940)*. Amerindia, Montevideo.

_____. (1944). “Jaime Hernadez, famoso librero montevidiano”. *Diario El Día*, Montevideo.

Fernández, C. (2013). *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*. Tesis presentada con el fin para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras. Dir.: Alejandro Patat. Buenos Aires, FFyL-UBA.

García Velloso, E. (1942). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, Kraft.

Hugo, V. (1839). *Ruy Blas*. París, Société Belge de Librairie.

- _____. (1833). *Marie Tudor*. París, Louis Hauman Librairie.
- Jitrik, N. (1970). "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina". En *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.
- Klein, T. (1996). *Un proyecto editorial de 1842*. Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos.
- Mitre, B. (1947). *Policarpa Salavarrieta. Cuatro Épocas. Ruy Blas*. Buenos Aires, Museo Mitre.
- Myers, J. (2005). "La revolución en las ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas". En Noemí Goldman (dir.), *Nueva historia argentina. Tomo 3. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Noguera, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. Buenos Aires, Eudeba.
- Pagés Larraya, A. (1943). *La iniciación intelectual de Mitre. Trabajos literarios de 1837*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.
- Pagni, A. (2004). "Olimpio en América: usos hispanoamericanos del romanticismo francés". En *Estudios. América Latina: espacio de traducciones*, no 24, 117-132. La Plata, Katatay.
- _____. (2008). "¿Orientalismos americanos? Lugares de traducción de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Andrés Bello". En *Trans*, no 12, 43-50.
- Pellettieri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución*. Buenos Aires, Galerna.
- Ramírez, A., (1952). *Una librería de la época colonial*, Montevideo, s/e.
- Rivas Groot, J. M., (1889). *Victor Hugo en América: traducciones de ingenios americanos*, Bogotá, M. Rivas y Cía.
- Rocca, P. (2015). "Libros, esclavos y otras mercancías (Jaime Hernández y la trama cultural de la República entre 1834 y 1844)". En *Theomai. Estudios críticos sobre Sociedad y Desarrollo*, no 31, 146-162.
- Sarlo, B. y Altamirano, C. (2016). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Serra, O. (2005). *Comedia nacional. Crónica del acontecer de su vida institucional. Antecedentes, gestación y primeras décadas (1947-1957)*. Montevideo, MyS Impresos.

Silva Reis, D. y Costa Silva, J. (2013). “Notas historiográficas dos poemas de Victor Hugo traduzidos no Brasil”. En *Tradução em Revista*, no 2, 2-21.

Tarcus, H. (2016). *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Urquiza, J. J. (1963). *Enrique García Velloso*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Vázquez, E., (2016). “Entre infini et extravagance: le romantisme français dans l'épistolaire de Juan María Gutiérrez”. En *Synergies Argentine*, no 2, 15-28.

Weinberg, F. (1958). *El Salón Literario*. Buenos Aires, Hachette.

Willson, P. (2006). “Traducción entre siglos: un proyecto nacional”. En Rubione, A., (comp.), *La crisis de las formas*. Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 5. Buenos Aires, Emecé.

Zinny, A. (1883). *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay (1807-1852)*. Buenos Aires, Librería de Mayo.

3. CONSUMOS MODERNOS: CLAROSCUROS DE LO NUEVO

PASCUAS Y CHRISTMAS DE JOSÉ MARTÍ

LA CRÍTICA A LA MERCANCÍA Y SUS DISCURSOS

Ariela Schnirmajer

Martí en *La Opinión Nacional* de Caracas

Desde su exilio neoyorquino, las entregas periodísticas publicadas por José Martí en diversos diarios de América Latina entre 1880 y 1895 configuran un mapa de los conflictos centrales de la modernidad y cómo impactan en el consumo bajo la mirada de su aguda escritura. Junto al imperativo de actualidad, la agenda de sus crónicas se abre a una variedad de preocupaciones. En esta oportunidad, nos concentramos en las formas en las que se abordan las transformaciones que el acelerado desarrollo capitalista genera en la industria cultural, en la función de los artistas y en el vínculo de los sujetos con las mercancías.

La crónica cuyo resumen se inicia con “Las pascuas”, “Pascuas y *Christmas*”¹, publicada en *La Opinión Nacional* de Caracas el 7 de enero de 1882 (*EC*, 9, 201-209) propone, desde sus enunciados y su estructura, una reflexión acerca del concepto de mercancía y sus efectos y, asociado a ella, establece vínculos con la posesión territorial. El cronista reflexiona sobre las tensiones en la relación entre mercancía, novedad, sociedad y arte, aspecto que extenderemos a la propia praxis de Martí como artista y, específicamente, respecto de sus crónicas: ¿cómo piensa Martí este tipo de escritura? ¿Son sus crónicas mercancías por estar en condiciones de ser reproducidas en varios diarios al mismo tiempo? ²

1 En las *Obras Completas. Edición Crítica* (OCEC) se aclara que en inglés *Christmas* significa Pascuas de Navidad. Por lo tanto, en este artículo aludimos a la Navidad.

2 Las crónicas martianas sobre costumbres y objetos culturales tienen un estatuto diferente respecto de aquellas que publicaba en revistas como *La América. Revista mensual de Industria, Agricultura, e intereses generales hispanoamericanos* sobre cuestiones comerciales, técnico-científicas y manufacturas que producía Estados Unidos. Al respecto, véase Camacho (2016: 9-58).

“Las Pascuas” es una crónica temprana en la producción periodística martiana, escrita en el inicio de su exilio en Nueva York. El corresponsal publica dos crónicas tituladas “El centenario de Calderón” en *La Opinión Nacional* mientras vive en Caracas (15 y 28/06/1881, en *EC*, 8, 124-132). Poco después de su expulsión de Venezuela (1881), Fausto Teodoro de Aldrey, director del periódico, le propone continuar con la escritura de dos crónicas semanales, pero ahora desde su exilio en Nueva York. De este modo, entre el 4 de noviembre de 1881 y el 15 de junio de 1882 se transforma de cronista local en corresponsal de sus “Cartas de Nueva York”, escritas desde Estados Unidos bajo el seudónimo de “M. de Z”.³ En ese período escribe dos tipos de artículos: uno referido al ámbito norteamericano –agrupado póstumamente bajo el título de *Escenas norteamericanas* (*EC*, 9)– y otro al europeo (*EC* 10 y 11).

Si bien las crónicas martianas rara vez se refieren a un único suceso, de aquellas que publica en *La Opinión Nacional* sobre el ámbito norteamericano prácticamente la mitad se centra en el atentado al presidente norteamericano James Garfield y el juicio a su magnicida, Charles Guiteau. La otra mitad de las crónicas, pese a no ser demasiadas, despliegan tempranas concepciones político-culturales que serán centrales en el pensamiento de Martí. Un ejemplo de este aspecto es la necrológica de Emerson publicada en Bogotá, en donde se pone de manifiesto la identificación del cubano con el trascendentalismo emersoniano; otro caso es el de “Coney Island”, temprana reflexión sobre la industria cultural. Asimismo, en esta porción de crónicas, se advierte que acude al *fait divers* –interesantes para el público– para acercarle al lector caraqueño las formas del ocio (paseos, prácticas deportivas como el boxeo, las caminatas) de los norteamericanos y las costumbres y festejos de los innumerables inmigrantes que pueblan los Estados Unidos en fechas particulares como las Pascuas, el año nuevo o el Chanuka hebreo. Sin embargo, el cronista luego revierte en una segunda lectura conforme a su verdadero interés en el tema. Un buen ejemplo es la crónica que analizamos a continuación: “Las Pascuas”.

3 Envía también breves notas y comentarios agrupados, de redacción diaria, denominados “Sección constante”, sin firma (*OCEC*: 12 y 13).

Si bien Fausto Teodoro de Aldrey deseaba modernizar el diario, *La Opinión Nacional* continuaba ligado al interés de la elite, aún no estaba profesionalizado en el sentido comercial, y se hallaba sujeto a la censura. En el deseo por complacer al público general y por aumentar la tirada, Aldrey rechaza algunas publicaciones martianas. En una oportunidad no publica una de las “Cartas de Nueva York” sobre el Papa, aduciendo que el tono no era el conveniente. También objeta la extensión de las entregas martianas sobre Darwin y Emerson, alegando que el público deseaba leer acerca de política y “la menos literatura posible” (García Pascual, 2005: 129).

Cruce de estilos y tradiciones

Ingresando a “Las Pascuas”, en las antípodas de la tradición española, de la que se pretende distanciar, Martí reivindica la celebración navideña norteamericana en la medida en que esta adquiere sentido de unidad familiar. El relato navideño es un detalle privado de las virtudes de la vida pública; pero ese dar y recibir no queda al margen de la circulación del dinero (Cortés Rocca, 2008). Estos aspectos se representan en los primeros párrafos de la entrega, en los que, en estructuras paralelas, el cronista evoca las diferentes atmósferas que rodean a las navidades en Estados Unidos y en España.

Con abundancia de formas verbales conjugadas y de gerundios, reveladores de la actividad y el tránsito, el festejo norteamericano muestra el movimiento; se describen situaciones en las que cada una constituye un círculo de experiencia que entra en juego con la situación siguiente:

Los jefes de familia vuelven a sus casas, sonriendo con malicia como que llevan ocultos en los propios bolsillos del abrigo, los presentes para la esposa y los hijuelos. La abuela generosa, vuelve toda azorada de las tiendas, porque no sabe cómo podrá entrar a la casa, sin ser vista de los vigilantes niños [...] (EC, 9: 201). “Son las fiestas del dar y del recibir (EC, 9: 203).

Luego, la figuración de la festividad en España adopta la forma del bodegón, con predominio de sustantivos que sugieren fijeza.

No son, como aquellas de España, fiestas de pavo y lechoncillo, ni días de siegas de lechugas y aderezo de atunes y besugos [...] Ven-se debajo de las espaciosas capas descomunales prominencias y son pavos; y asoman por la cesta repleta, como diablillos retozones, los rábanos frondosos. La fiesta es la escena que remata la misa (EC, 9: 202).

En el interior de las descripciones, la enunciación evade la primera persona del singular y se escuda en la tercera del plural, una de las formas de la autfiguración. En el cierre del primer párrafo se lee: “los desterrados vuelven con desesperación los ojos a la patria” (201). El exilio se reitera en el final de los primeros dos párrafos con la invocación a la tristeza. Refiriéndose a las diferencias sociales en la adquisición de los presentes para Navidad, el corresponsal expresa: “La alegría es collar de joyas y manto de rica púrpura, manojo de cascabeles. Y la tristeza, –pálida viuda! Así son en Nueva York las Pascuas de diciembre” (202). La cita propone toda una concepción de pueblo que emerge en esa mirada: a través de la antítesis, el objeto lujoso se opone a la tristeza, personificada en la imagen de la “pálida viuda”. El pueblo se conforma por aquellos sujetos excluidos de la posibilidad de adquisición de bienes suntuosos y adopta las marcas de la carencia.

El itinerario vital e intelectual de José Martí estuvo signado por su deportación de Cuba y su consiguiente existencia en el exilio. Beatriz Colombi analiza las marcas que el exilio dejan en su lírica en “Domingo triste” de *Versos libres*, poemario inédito en vida de Martí, y sostiene que esta pieza reconfigura en clave moderna una *tristia* ovidiana (2016: 145-146). Retomando “Pascuas y *Christmas*”, más arriba habíamos señalado que en ella la tristeza personificada en la “pálida viuda” remite a las carencias materiales de los sectores populares; idéntica figura se halla presente en su poema “Dos patrias” de *Versos libres*, en donde Cuba se le aparece al yo lírico en forma de espectro como una viuda triste. Recordemos que Cuba era colonia española y, junto con Puerto Rico, fueron los últimos países americanos en conseguir su independencia. A partir de la reiteración de la misma personificación –“pálida viuda”– en “Pascuas y *Christmas*” y en “Dos Patrias”, podemos señalar que en ambos contextos se remite al campo semántico de la carencia. Tanto el pueblo como la Patria

sufren la falta. De bienes materiales, en la crónica; de libertad, en el poema.

Colombi sostiene que “en sus crónicas norteamericanas Martí construye diversas escenas de exilio donde el enunciador oscila entre la *precaria inestabilidad* del desterrado y la *fusión afectiva* que establece aquel que ha convertido una casa provisional en residencia permanente” (2016: 152). En diálogo con esta idea, consideramos que la mirada en torno a la mercancía en “Pascuas y Christmas” se halla mediada por su *fusión afectiva* con los sectores más humildes de la sociedad norteamericana y la representación de esa alianza adopta la forma del quiasmo. De este modo, si por una parte, en el comienzo de la crónica, Martí se diferencia de la fijeza de las navidades españolas para valorar el dinamismo norteamericano y la reunión familiar; en cambio, en el plano estilístico, la aparición del quiasmo –figura retórica que afecta a la sintaxis y al significado– reconfigura las tradiciones culturales y recoloca nuevamente la herencia hispana en la trama periodística martiana, a través de la impronta barroca. Recordemos que el quiasmo consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados en forma cruzada y simétrica. De esta manera, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, finalmente se ofrece una disparidad de significados que resulta antitética, pues el cambio de orden de las palabras influye en el sentido (Beristáin, 1998: 416).

Una mirada atenta descubre que la oposición entre el fluir de las navidades neoyorquinas frente a la fijeza de la festividad en España se complejiza para exhibir las fisuras en el ámbito norteamericano: el ojo ético martiano señala la diferencia en las navidades neoyorquinas entre la madre pobre que confecciona a su hija el traje nuevo de invierno, en oposición a los rubíes expuestos en las joyerías, apuntando que “¡Rubíes hay de precio en las acaudaladas joyerías, mas no vale ninguno lo que valen esas gotas de sangre que acorralan los dedos afanados de la madrecita buena” (201). En este caso, Martí juzga el carácter vano de la mercancía suntuosa: los rubíes de las acaudaladas joyerías valen menos que las gotas de sangre de los humildes dedos –suerte de rubíes humanos– del trabajo artesanal. En la cita nuevamente asoma una concepción de pueblo que recorre

la crónica: para Martí, las prácticas populares aparecen más valoradas que la mera posibilidad de acceso a la mercancía suntuosa. De esta manera, teniendo en cuenta que el pueblo es siempre una construcción, la corresponsalía configura un sentido particular del mismo que, en este caso, se entrama con los sedimentos de la tradición poética barroca. En la entrega periodística resuena el sorjuanino remate en su soneto “En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?”, en donde la monja novohispana, para invertir la acusación de la que es objeto, debe variar el lugar y el sentido de las palabras, empleando el quiasmo en los versos “consumir vanidades de la vida/ que consumir la vida en vanidades” (2014: 102). Martí abreva en el Barroco como un fondo del cual extrae metáforas, juegos de palabras y conceptos con los que elabora una crítica a la mercancía de la gran urbe y construye un sentido de las prácticas populares. En términos de Giorgio Agamben, en el caso de las navidades españolas, el cronista detecta la capacidad de profanación de los sectores populares. Para el filósofo italiano, profanar significa restituir las cosas al libre uso común de los hombres (2005). En “Pascuas y *Christmas*”, durante las navidades españolas, las madres disfrazan a sus hijos para que estos hagan un uso liberador de sus vestimentas; de esta manera, el disfraz se asocia a la música y al fluir del cuerpo y abandona, por un momento, la remisión a la religión para adoptar un carácter profano.

Retornando a la gravitación de la tradición barroca en la crónica, en la siguiente cita se puede advertir que una nueva imagen de la fiesta se reorienta hacia el presente de las navidades: “Y dispónense a baile suntuoso los magnates de la metrópoli, -y los alegres que son otros magnates” (202). En este caso, el cronista dispone la antítesis entre posesión material o espiritual: los magnates poseen bienes materiales, mientras que existen otros sujetos a los que dominan magnates, sin embargo estos poseen un patrimonio espiritual⁴. Del análisis anterior concluimos que la tradición poética barroca es un acerbo activo en las corresponsalías martianas en los primeros años de su exilio en Nueva York.

4 Resuena el quiasmo sorjuanino “poner riquezas en mi pensamiento/que no mi pensamiento en las riquezas”.

Consumo, estetización y museo

Natalia Milanesio sostiene que “el consumo es un fenómeno multifacético que involucra un vasto rango de prácticas como comprar, usar, desplegar y desear, todo lo cual implica complejas relaciones entre sujetos y entre sujetos y bienes” (citada en Montaldo, 2016: 72-73). Martí rápidamente comprende que representar las navidades en Estados Unidos implica detenerse en la interpenetración de las fuerzas económicas y culturales. Por lo tanto, el corresponsal, en la primera parte de su entrega, efectúa un catálogo de las conductas sociales y recorre las lógicas de publicidad comercial. Le dedica espacio a los modos en los que la prensa difunde a través de imágenes los símbolos de *Christmas*: nevadas campañas, calcetines con presentes y chimeneas abiertas por donde ingresará Santa Claus con los regalos en sus espaldas. La prensa difunde un estereotipo de Navidad preparado para el consumo y Martí aprovecha esas escenas atractivas en su idealización para seducir al lector latinoamericano, lejano geográficamente y tradicionalmente a ese tipo de imágenes.

El corresponsal se detiene en ciertos presentes que los consumidores adquieren, en los que la pincelada estética disimula su función práctica: elefantes de plata que contienen penetrantes esencias, falderos dorados con el hocico agujereado que son saleros, escudos que encubren juegos de aseo de manos. Graciela Montaldo explica que en la modernidad:

lo estético empieza a establecer su dominio sobre objetos de consumo masivo, desde los zapatos hasta sombreros, maquillaje, perfumes, cigarros, vajilla, muebles, joyas, revistas, es decir, la pluralidad del mundo material: el mundo completo de los objetos de la vida diaria (2016: 287).

En ese marco, lo que interesa es la difusión de lo estético. Montaldo explica que hacia comienzos del siglo XX para los sectores medios y bajos en la Argentina hubo canales nuevos como las revistas de actualidad, los bailes y su sociabilidad y las compras en las grandes tiendas, que establecieron un fuerte lazo con lo estético (289-290). Este fenómeno se advierte en Estados Unidos en “Pascuas y *Christmas*”, donde Martí figura el modo en el que los grandes

almacenes y las tiendas exhiben en sus vidrieras palacios de niños, patios de reyes o escenas de caridad con los que atraen a la muchedumbre. Incluso las calles se vuelven escaparate: “No fue más animado, ni tuvo más compradores, un mercado de Tiro” (EC; 9: 206). Como ya se señaló, en su análisis del consumo, Montaldo explica que los objetos listos para la venta son valorados no solo por su utilidad, sino también por su “belleza”: “Una belleza que comienza a ser el conjunto de los valores agregados al objeto, a través de los cuales se hace visible, como bien deseable” (2016: 288). La investigadora argumenta que la teoría económica ha discutido *in extenso* las categorías de valor de uso y valor de cambio; sin embargo, en su problematización, Montaldo considera que esta no atendió a un elemento que las nuevas mercancías incorporaban al mercado: “una satisfacción en la que la idea de belleza toma un lugar decisivo y se pone al alcance de la mano” (288). Desde su perspectiva, la “condición estética” no funciona solamente como una forma de minar el virtual poder revolucionario de las masas y, de esa forma, satisfacer rápidamente los estímulos más triviales. “La condición estética es una nueva dimensión de satisfacción introducida en la vida de los ciudadanos”, afirma Montaldo (288). En este sentido, reconoce a la “condición estética” un carácter bifronte: funcionó como un modo de generar la alienación de los sujetos y propiciar el crecimiento de los sistemas productivos y, simultáneamente, ofició como un “ataque a la propiedad estética de las elites” (288).

En el caso de “Pascuas y *Christmas*”, la mercancía participa de su carácter bifronte; posee características que la acercan y otras que la alejan respecto de la “condición estética” indicada por Montaldo. En las vitrinas neoyorquinas que exhiben palacios de niños y patios de reyes, lejos se halla Martí de advertir un asalto a todo lo que podía simbolizar lo aristocrático por parte de la muchedumbre. Por el contrario, se trata de mercancías o, mejor dicho, formas de exhibir las mercancías, que convocan a la imaginación y al ensueño en tanto espacio liberador. Al respecto, concluye Martí: “Y de noche, entre los rizos rubios de los niños, revuelan sobre la cándida almohada, sueñecillos azules” (206). En cambio, en *Tiffany* el cronista leerá las marcas de la enajenación. En su catálogo de conductas sociales, Martí ilumina las dos caras de la festividad: por una parte, la concibe como una instancia de reunión familiar y, por la otra, muestra el

consumo y la alienación de los sujetos ante las mercancías. ¿Cómo ingresa, según Martí, la mercancía al ámbito de lo privado y cómo es procesada? En ambos casos, tanto en la familia consumidora de objetos suntuosos como en la que no accede a ellos, el cronista apela al motivo filial, con resoluciones antitéticas. En el segundo se enfatiza que la mercancía se reviste del campo semántico del cuidado, la protección y la postergación del propio deseo en pos del de los hijos, apelando a un nosotros inclusivo. Después de una larga enumeración de los presentes que prodiga Santa Claus, una fuerte modalización exclamativa recorre el enunciado: “¡Qué reír! ¡Qué vocear! ¡Qué darse celos! ¡Qué ser felices! ¡Oh, tiempos de dulce engaño, en que los padres pródigos cuidan, a costa de ahogar los suyos, de la satisfacción de nuestros deseos!” (EC, 9: 204).

En posición antitética a esta escena, en el centro de “Pascuas y Christmas”, como una línea divisoria entre el dar y recibir y su reificación mercantil, Martí representa a un grupo de sujetos frente a la vidriera de la joyería Tiffany:

Tiffany es poderosísimo joyero. Museo es su casa, no tienda: exhibe en un piso maravillas de cerámica, y en otro, castos mármoles y ricos bronce y en otro tal cúmulo de costosa pedrería, que no parecen aquellos mostradores propiedad de mercader privado, sino tesoro de monarca persa. Ira y piedad levanta el puñado de gentes ávidas que rodean siempre el mostrador de los diamantes. Parecen esclavas, prosternadas ante un señor [...] ¡Cuánto deseo! ¡Cuánta sonrisa forzada! ¡Cuánta tristeza! ¡Oh, si miraran de esa manera en el alma de sus hijos: ¡qué hermosos diamantes hallarían! (204).

En un mismo párrafo, el corresponsal efectúa el viraje del museo a la tienda o, en otros términos, traza la línea de demarcación del arte a la mercancía. Las “maravillas” expuestas en Tiffany irrumpen como novedades, son presencias inquietantes que encarnan la primicia, el fulgor de lo nunca visto, como si de pronto las cosas se invistieran de un halo y lograran mantener viva el aura. Por ese motivo, Tiffany es un “Museo”, no una “tienda” y sus objetos son “tesoros”, no mercancías reproducibles. Ahora bien, en el mismo párrafo, los diamantes se exponen en “mostradores” y Martí se detiene en la

cosificación que genera en los sujetos, para quienes el motivo familiar se ha vuelto invisible.

La tienda es, en el proceso secularizante de la modernización, el lugar sustituto: su esplendor no solamente convoca la fantasía del cliente sino también invoca un resabio religioso ante el repliegue de los nuevos cultos; esta afirmación entra en consonancia con el pensamiento de Walter Benjamin, quien concibe al capitalismo como religión y titula de esa forma a uno de sus textos póstumos (*El capitalismo como religión*). Las tiendas son los nuevos altares donde descansan las mercancías: los lugares sagrados hasta donde llegan, en peregrinación, sus seguidores.

El fetiche de la mercancía, como lo describió Marx, apelaba a la teología, cariz que Martí registra en la frase “Parecen esclavas, prosternadas ante un señor”, citada anteriormente. Este aspecto se desplegará a continuación; para ello, Martí se detiene en cómo el mercado aprovecha los deseos, creencias y gustos de los compradores para estimular su compra. En ese marco, Tiffany “tiene una cohorte de obreros y otra de vendedores, y otra de inventores. De las supersticiones, de las leyendas, de los mitos, hacen joyas los *imaginadores* que tiene a sueldo Tiffany. Cada año saca a sus mostradores prendas nuevas, [...] *como los inventores se las aconsejan*” (EC, 9: 204, énfasis propio).

Martí reflexiona sobre la incorporación del artista al mercado y en “Pascuas y *Christmas*” advierte sobre la sujeción del trabajador a las leyes de la oferta y la demanda. Si en “El rey burgués” de Rubén Darío, el artista solo puede dar vuelta la manivela y es un adorno más, hasta, finalmente, morir en el olvido, en “Pascuas y *Christmas*”, una de sus funciones es ser *imaginador*: crear objetos en serie conforme a las órdenes de otros. Según el diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1884, *imaginador* no figura, pero *imaginar* se define como “representarse idealmente una cosa”. En este caso, el ideal debe coincidir con los deseos de los consumidores sin generar conflicto alguno en ellos.

Martí se interroga acerca de cómo trazar la línea de demarcación entre la mercancía y el arte. Si la crónica es una mercancía ya que puede reproducirse en diferentes diarios, ¿cuál es la diferencia respecto de las otras mercancías que el cronista representa? Se puede pensar que la estilización de la crónica opera en forma paradójica:

por una parte, como ya lo señalamos, a través del fondo barroco de las imágenes, Martí plasma una crítica a la mercancía y a sus efectos alienantes en los sujetos. Por la otra, la crónica, como objeto de consumo, debe recurrir a la “condición estética” –en este caso, lo barroco– para cautivar a sus lectores. En esa exacerbación del estilo, en esa puesta en primer plano de lo superfluo, encuentra su condición de ser.

El mismo interrogante de Martí en torno a los límites entre mercancía y arte también se encuentra en Julián del Casal. La confusión que le provocan las mercancías al cronista es objeto de estudio de Enrique Foffani (2006: 192-197) en su análisis de dos entregas periódicas de este autor. En la crónica, “Álbum de la ciudad. El Fénix”, publicada el 13 de marzo de 1890, el cronista termina privilegiando un soneto a una piedra preciosa. Luego, en la crónica publicada el 4 de junio de ese mismo año, titulada “A través de la ciudad. La Paleta Dorada”, Casal copia textualmente fragmentos de la crónica “Álbum de la ciudad. El Fénix”; sin embargo, modifica una de las metáforas empleadas en la primera entrega. En ese marco, Enrique Foffani lee “el lugar otorgado en la repetición al trabajo de la variación” (195). En la crónica de marzo se señala que “el deseo vaga, como aturdida mariposa, de objeto en objeto, sin saber en cuál ha de fijar su elección” mientras que en la de junio la “aturdida mariposa” se sustituye por “una luciérnaga errante”. El investigador señala que, en los dos casos, se trata de metáforas gastadas y en este recurso lee el registro del núcleo de la mercancía; es decir, su constante reproducción en serie, a través de metáforas que ya fueron utilizadas. Como se advierte, tanto Martí como Casal pueden decodificar la experiencia del encantamiento de las mercancías y, simultáneamente, reflexionar sobre el rol del arte y de la poesía en ese nuevo contexto.

Las mercancías y sus discursos

Analizaremos en este apartado el fenómeno de la mercancía desde otro ángulo. Nos concentraremos en la proximidad ideológica de Martí con el discurso crítico del capitalismo formulado por Georg Simmel en *Filosofía del dinero* (1900). En dicha publicación, mercado, desarrollo de la gran ciudad y transformación de las estructuras mentales de los individuos se vinculan fuertemente

y son conceptos fundamentales en sus reflexiones filosóficas sobre la modernidad.

El sociólogo alemán estudia la influencia de la economía monetaria en el desarrollo de los nuevos estilos de vida, en la constitución de un nuevo tipo de individuo proclive al consumo de mercancías. Para él, el secreto del fetichismo de la mercancía ya no reside, como para Karl Marx, en la esfera de la producción, sino que se traslada a la del consumo: se genera la alienación producida por el consumo masivo de objetos y, en esa línea, el fetichismo de la mercancía se reubica desde el productor al consumidor, cuestión expresada por Simmel en los siguientes términos:

Así como, por un lado, nos hemos convertido en los esclavos del proceso de producción, por otro lado, hemos pasado a ser los esclavos de los productos, esto es, aquello que la naturaleza nos proporciona desde el exterior, merced a la técnica, por medio de las costumbres, las distracciones y las necesidades de carácter externo, acaba dominando sobre la autarquía del ser humano, sobre el carácter centrípeto espiritual de la vida (Simmel, 1977: 610-611).

A la reflexión de Beatriz Colombi sobre la proximidad ideológica del discurso martiano a la crítica del capitalismo formulado por la sociología post-positivista norteamericana en su visión del lujo excesivo y el despilfarro de la burguesía neoyorquina (2004: 44-45), agrego la sintonía del pensamiento del cubano con la sociología alemana de Georg Simmel. De hecho, la primera edición de *Filosofía del dinero* (1900) es prácticamente coetánea a la obra de *Teoría de la clase ociosa*, de Thorstein Veblen (1899) que marca, en la sociología estadounidense, un cambio de paradigma similar al señalado por Simmel. Las dos obras son independientes, pero simbolizan una transformación en las preocupaciones teóricas de la época.

Conforme a los enunciados anteriores, Martí se adelanta en advertir estas problemáticas. Recordemos que la crónica que analizo data de 1882. Su mirada se fundamenta, en buena medida, en su posición de sujeto *in between* (Homi Bhabha, 2011), entre imperios, proveniente de una periferia. Se advierte, entonces, que por el reverso de la nota de color, Martí ausculta en sus crónicas las vísceras de la modernidad.

Retomando las afirmaciones de Colombi en “Las Escenas norteamericanas (entre otras escenas)”, la investigadora agrega que, frente a la proximidad ideológica del discurso crítico martiano formulado por la sociología post-positivista en el fin de siglo, “*la mirada al mercantilismo relevada en los otros discursos hispanoamericanos incurre en la oposición (conservadora) espiritualismo versus materialismo, que conducirá, como sabemos, al arielismo finisecular*” (2004: 47, énfasis propio).

Leo en el análisis de Colombi una línea crítica en diálogo con Julio Ramos, quien en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* postula a un Martí prefigurador del arielismo rodoniano, aunque deslindándolo de su conservadurismo. Recordemos que ni bien se publicó el *Ariel* en 1900, su influencia sobre el mundo hispano fue arrolladora. El ensayo fue reimpresso, glosado y debatido por toda América Latina y España. La coyuntura histórica era propicia: España acababa de perder Cuba, Puerto Rico y Filipinas en una guerra contra los Estados Unidos que demostró que la antigua metrópoli estaba fuera de sintonía con el mundo moderno. En ese marco, surge el interrogante sobre la identidad de América Latina: ¿era americana o latina? ¿La ligaban todavía sus raíces hispanas, o su futuro estaba vinculado al de la nueva república del norte, que devoraba territorios y proclamaba un nuevo estilo de vida? Martí primero, y luego Rodó, con fervor optaron por un destino latino, aunque por motivos distintos.

Ariel está subdividido en seis breves capítulos, precedidos de una introducción en la que se “pone en escena” el texto. En el último capítulo hay una coda donde el montaje introductorio reaparece. El escenario es un salón de clases donde un viejo maestro, Próspero, preside la última sesión de un curso de estudio, repleto de libros, y en el que se halla la estatua de bronce de Ariel. El maestro pronuncia un discurso a los estudiantes, indicándoles cómo deben poner en práctica sus conocimientos, cuál debe ser el comportamiento en la vida y qué obstáculos deben sortear. La filosofía de Próspero constituye, en un nivel aparente, una llamada a la espiritualidad frente al pragmatismo y utilitarismo norteamericanos. Fundamentalmente, Rodó exalta una tradición de espiritualidad latina, de desinteresada contemplación humanista, como una vía para conducir la mente hacia el placer moral de la plena manifestación de sus poderes latentes.

El ensayo, dirigido a la “juventud de América”, está compuesto, según González Echevarría (2001), por una serie de tesis fundamentales, entre ellas la constitución de una subjetividad centrada en un ideal de belleza y virtud y la creación de una elite de individuos educados, capaces de guiar a otros en el desarrollo espiritual, o sea, una suerte de espiritualismo darwiniano en el que predominarán y guiarán los espíritus más fuertes (2001: 44).

En un continente con una población racial heterogénea, donde las elites han demostrado su rapacidad más que su ilustración, el mensaje de Rodó adquirió aristas polémicas, aunque, en un principio, el llamado a la “Juventud de América” fue recibido con entusiasmo. El *Ariel* proponía la emancipación de la ideología del capitalismo, junto a la posibilidad de fundar una identidad americana que, si bien no era revolucionaria, al menos podía servir de freno al imperialismo estadounidense. Sin embargo, el elitismo de Rodó llevó a propuestas conservadoras y xenófobas. En este sentido, Colombi reubica el discurso martiano de crítica al capitalismo, desmarcándolo de estas posturas y vinculándolo, como ya vimos, con el discurso crítico de Thorstein Veblen. Agrego que la fuerte apuesta al régimen democrático en Martí lejos se halla del elitismo rodoniano.

Por su parte, Julio Ramos lee en “Coney Island”, crónica martiana de comienzos de los ‘80, un concepto de “cultura” asociado a la defensa de valores espirituales ante el mercado. Para el crítico, en “Coney Island” y en otras *Escenas norteamericanas*, el escritor figura como “pensador” en medio de la materialidad de la masa, y en muchos sentidos, como generador del mundo superior de la *alta cultura* (1989: 202). Una cultura que es antítesis del utilitarismo de la vida económica. En este punto, el investigador establece coincidencias entre el pensamiento de Rodó y el de Martí. Rodó ve en el “ocio creador” –en el terreno de la experiencia estética– el reverso de la racionalidad utilitaria y burguesa, en una época dominada por un sólido positivismo.

En ese contexto, para Ramos, Martí prefigura este aspecto del pensamiento rodoniano en un texto fundamental como es su semblanza “El poeta Walt Whitman” (1887), en donde la poesía se convierte en el paradigma de la “cultura”, en el territorio de lo bello opuesto a la industria. De todos modos, el ámbito de lo bello es más inclusivo en Whitman y abarca a “los pueblos”; así, Ramos ubica a

Martí como prefigurador del pensamiento rodoniano, aunque deslindándolo de su elitismo.

Conclusiones

Después de este recorrido en torno a los diálogos entre críticos y a las concepciones ideológicas surgidas de la mercancía y sus derivas, quisiera retomar la entrega periodística “Las pascuas” para concentrarme en el abordaje que efectúa el corresponsal en torno al territorio. La analogía estructural duplica el motivo de la posesión material: en el centro de la crónica Martí coloca a los sujetos fascinados por las joyas de Tiffany y, en el cierre del texto, representa el afán de posesión territorial de la nación norteamericana, en su alusión al expansionismo de Estados Unidos hacia Canadá y México. Dado que no es habitual la inclusión del discurso directo en las *Escenas*, es oportuno analizar su presencia a raíz de un comentario del senador Hawley: “Y cuando hayamos tomado a Canadá y a México, y reinemos sin rivales sobre el continente, ¿qué especie de civilización vendremos a tener en lo futuro?”. Ante el interrogante del senador, el cronista responde, “¡Una, terrible a fe: la de Cartago!” (EC, 9: 208).

El corresponsal percibe la tensión entre dos modalidades que se disputan la nación, el espíritu puritano y el cartaginés. El primero se asocia a los antiguos colonos norteamericanos, en los que ve que el afán de progreso se vincula a un horizonte moral. En cambio, el cartaginés connota la rapacidad, ajena a toda ética. El cronista no transcribe de la realidad al papel, sino que representa, argumentativamente, en un fuerte trabajo de selección y estilo. La presente crónica es un buen ejemplo de esta operación: el uso de la analogía para figurar la posesión a diferente escala (mercancía-territorio) transforma a la entrega periodística en un espacio tanto de reflexión como de advertencia.

Se trata de una escritura volcada al futuro, que plantea problemáticas que recorrerán el siglo XX. Y, también, de una textualidad abierta a las múltiples significaciones de la posesión que abarcan tanto los conflictos entre arte y mercado, el rol de artista en el nuevo mapa social y los efectos en los consumidores, hasta la percepción de una nueva repartición del mapa geopolítico continental. Es claro que la política territorial es el límite, el parte aguas en la práctica de Martí como escritor en relación con Estados Unidos y su mercado de bienes culturales.

Bibliografía

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
Beristáin, H. (1998). *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.

Colombi, B. (2016). “Exilios, tristezas: José Martí y su ‘Domingo triste’”. En Colombi, B. (coord.), *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana. De la conquista a la modernidad*. Buenos Aires, Biblos.

_____. (2004). “Las Escenas norteamericanas (entre otras escenas)”, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Cortés-Rocca, P. (2008). “Crónicas del futuro. José Martí en Nueva York”. En Castillo, A. y Benítez, J. (ed.), *Reescrituras de José Martí*. Santiago de Chile, Palinodia.

Foffani, E. (2006). “El poeta en el bazar”. En *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, año II, no 34, 192-197.

González Echevarría, R. (2001). *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid, Verbum.

Martí, J. (2004). “Las pascuas”. *Obras completas. Edición crítica, 1881-1882*, vol. 9, 201-209, La Habana, CEM.

Milanesio, Natalia (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ramos, J. (1989). “Masa, cultura, latinoamericanismo”. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

Simmel, G. (1977). *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Fondos políticos.

De la Cruz, J. I. (2014). *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*. Edición, prólogo y notas de Facundo Ruiz. Buenos Aires, Corregidor.

PÚBLICO, MERCADO Y LITERATURA TRASATLÁNTICA EN EMILIA PARDO BAZÁN

María Vicens

“En el transcurso de los últimos cien o doscientos años, los lectores metropolitanos se acercaron a la ciudad como si se tratase de un gran espectáculo en movimiento, heterogéneo y misterioso y, por cierto, democrático” (Fritzsche, 2008: 30). Con esta amplia definición comienza Peter Fritzsche a analizar el rol central que tuvo la prensa en el proceso de modernización que atravesó Berlín a comienzos del siglo XX, “traduciendo” a un público emergente y en expansión los acelerados cambios que se desplegaban en el espacio urbano, al punto de afirmar que, si bien la metrópoli fue representada en distintos géneros como la novela, el teatro y la publicidad, “ninguno fue tan indispensable ni se concentró tanto en la gran ciudad como el periódico de circulación masiva, la guía más versátil para conocer el inventario gigantesco y cambiante de la urbe industrial” (30). Un argumento similar se podría utilizar para pensar uno de los tantos roles que cumplió el diario *La Nación* en los primeros años del siglo XX: a su manera, fue un intérprete clave de esa incipiente Buenos Aires en vías de modernización, ávida por establecer contactos con otras capitales y protagonista de las contradicciones provocadas por las rápidas transformaciones socioeconómicas que la Argentina atravesaba desde finales del siglo anterior.

A cargo entonces de sus hijos (Bartolito primero y Emilio poco después), ese diario que había sido fundado por Bartolomé Mitre en 1870 con el objetivo central de intervenir desde otro lugar en la política de su tiempo inauguró una nueva etapa con el pasaje de siglo al convertirse, como señala Gabriela Mogillansky, en una “arena de combate” del nuevo espacio intelectual hispanoamericano (2004: 93) y contar entre sus colaboradores a algunas de sus grandes figuras, como José Martí, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Enrique Gómez Carrillo, Roberto Payró y Manuel Ugarte. Fue a partir de esta nueva dirección y de la mirada particular de sus corresponsales que el diario de los Mitre se convirtió en “el periódico más moderno y modernizador de la época”, según Julio Ramos (1989: 95),

cumpliendo una función central en lo que se refiere al campo cultural de entresiglos, no solo como “traductor” de los cambios que traía aparejada la modernidad, sino también como uno de sus impulsores protagónicos. Si *La Nación*, en su masividad y sistematicidad, funcionó como una guía de lectura fundamental para que el público porteño navegara esa marea de transformaciones, motorizó a su vez esos procesos al ofrecer sus páginas como un ámbito de debate, y la crónica fue “la marca de fábrica” de ese fenómeno y “la posibilidad misma de la emergencia de una nueva literatura”, como también señala Mogillansky (2004: 96). A partir de este género periodístico flexible y en ascenso, los escritores del momento apostaron a la subjetividad para dar cuenta de ese nuevo mundo en construcción. Así, mientras que Martí apeló a la crónica para mostrar al público porteño los múltiples claroscuros de una metrópoli como Nueva York y se afirmó como un escritor moderno y modernista en ese proceso (Ramos, 1989; Colombi, 2006), Darío la utilizó para agitar el mundo literario local con sus raros y su talento para captar lo huidizo, lo emergente, “acentuando la compleja red de miradas que organizan el consumo de los íconos modernos”, como destaca Susana Zanetti (2004: 48).

En esta arena de combate intelectual intervino, también, una mujer de letras: en 1909 Emilia Pardo Bazán reemplazó al expresidente Emilio Castelar (quien fuera el primer corresponsal español del diario) y ocupó este lugar hasta su muerte en 1921.¹ En medio de ese clima de ideas modernizador y cosmopolita se recorta la figura de esta escritora gallega, decimonónica, aristócrata de cuna, que había irrumpido en el campo literario de su tiempo de la mano del naturalismo² y esta presencia excepcional suscita diversos interrogantes

1 La participación de Pardo Bazán en *La Nación* se divide en dos períodos: una primera etapa, entre 1879 y 1909, en la que se reproducen colaboraciones ya publicadas en medios europeos, y una segunda, entre 1909 y 1921, en la que escribe directamente para el público argentino. Para un acercamiento general a las crónicas, nos remitimos a los trabajos de María del Carmen Porrúa (1989), Cyrus DeCoster (1994) y Juliana Sinovas Maté (1999). Todas las citas de las crónicas corresponden a la edición de esta última.

2 Si bien había tenido cierto éxito con *Un viaje de novios* (1881), Pardo Bazán se vuelve realmente conocida con la publicación del ensayo *La cuestión palpitante* (1883) y su novela *La Tribuna* (1883). Ambas obras tuvieron varias reediciones en España y América y provocaron una agitada polémica por su adscripción al

en relación con la configuración del campo intelectual hispanoamericano de principios de siglo. Después de todo, ¿qué mirada particular podría ofrecer una condesa de 58 años, madre de tres hijos e integrante de la corte madrileña, a ese espacio trasatlántico joven, bohemio, polemista y atravesado por vaivenes revolucionarios y antiimperialistas que eclosionaba en las páginas de *La Nación*? En las más de 800 crónicas que escribió para el diario de los Mitre, Pardo Bazán emerge, al contrario de lo que podría pensarse en un principio, como una voz distintiva, provocativa incluso, en sus posturas y temas. Reconocida por su talento y protagonista de algunas de las polémicas más ríspidas de la escena cultural de su país a finales del siglo XIX, sus corresponsalías estimularon los vínculos de “religación intelectual” (Zanetti, 1994) que definieron la relación entre España y los países latinoamericanos durante el período de entresiglos y recortó un lugar propio en un campo literario cada vez más aprensivo a la participación de las mujeres.³ Ese lugar, pese a estar avalado por una exitosa trayectoria como novelista y sus prestigiosos contactos en el mundo europeo, tuvo rasgos distintivos que sorprenden por su capacidad de dialogar con los cambios sociales y culturales que caracterizaron el clima de época de la Buenos Aires

naturalismo, ya que un sector de la crítica acusó a la escritora de inmoral y falsa cristiana. Para una lectura del debate, véase: Sinovas Maté (1999: 131-135), y Espósito *et al.* (2011: 59-79). En los años subsiguientes Pardo Bazán publicó *Morriña* (1889), *Insolación* (1889) y *La Quimera* (1905), también muy populares. En 1889 protagonizó una nueva polémica a raíz de los rumores que la señalaban como candidata a ocupar un sillón en la Real Academia Española. Nunca obtuvo ese lugar, pero sí que fue la primera mujer invitada a disertar en el Ateneo de Madrid y, años después, en ocupar un cargo en una universidad española.

3 Ana Peluffo señala esta reacción de los poetas modernistas ante el avance de las mujeres en la república letrada, especialmente en el caso de Rubén Darío, quien se refirió a las sufragistas como “that dammed mob of scribbling women” y criticó la “masculinización” de ciertas contemporáneas que se afirmaban como escritoras profesionales (2015: 164-180). En este contexto, Pardo Bazán es una excepción para Darío, como subraya al referirse a ella en *España contemporánea*: “[...] como no fuera Menéndez Pelayo ó Galdós á París, no sé quién mejor que Da Emilia hubiera podido hablar en nombre de la cultura española. La de Da Emilia es variada y por decir así europea, á pesar de su siempre probado retorno al terruño después de sus excursiones á tales ó cuales islas mentales de pensadores extranjeros [...] encuentro de una justicia que no ha menester muchas demostraciones para vencer, sus pasadas tentativas para conseguir lo que por derecho propio se le debe, un sillón de la Real Academia Española” (1907: 126).

de principios de siglo XX. ¿Cuál fue el aporte de Pardo Bazán en esta arena de debate hispanoamericana en tanto mujer de letras y representante de la literatura española? ¿Cómo se relacionó con el público americano y, más precisamente, con el argentino? ¿Qué perfil de escritora construyó para sus lectores/as del otro lado del Atlántico?

Si bien su impronta, en sí misma, reunió rasgos particulares que la distinguían como una figura excepcional para la época (era una aristócrata devenida en novelista profesional, capaz de asumirse, al mismo tiempo, tanto católica y naturalista, como nacionalista, defensora de los regionalismos y cosmopolita, así como de protagonizar espacios tan disímiles como la corte, el teatro, las ferias y la universidad), cabe preguntarse hasta qué punto ese carácter distintivo emergió en sus crónicas y, en ese caso, cómo aparecía. Porque, desde el punto de vista temático, sus textos no se diferenciaron demasiado de los de sus colegas modernistas: como otros corresponsales de la época, Pardo Bazán reconstruyó la vida en una ciudad en proceso de transformación como fue la Madrid de principios del siglo XX, poniendo especial atención a la escena cultural. Así, delineó en sus crónicas el clima de época de la España –y la Europa– de su tiempo para el público porteño, a partir de reseñas sobre libros, obras teatrales y conferencias, relatos sobre fiestas en la corte, con la mirada siempre enfocada en “lo nuevo”, ya fuese que se tratase de la moda de esa estación, los movimientos de vanguardia o la Revolución rusa.

Sin embargo, hay un rasgo que distingue a Pardo Bazán de sus colegas, específicamente de otros escritores modernistas como Martí y Darío: a diferencia de ellos –periodistas de oficio, pero poetas de vocación–, Pardo Bazán fue novelista y muy popular, por cierto.⁴ Y es este perfil autoral, creo, el que moldeó una mirada personal y novedosa, tanto de los vínculos entre España y los países latinoamericanos, como del campo cultural de la época en general y del mundo de los libros en particular. Lejos de recluirse en el ambiente

4 Existe una amplia bibliografía que analiza la tensión entre la autonomía literaria y el desarrollo de un mercado de bienes culturales en el contexto latinoamericano que se puede leer en los textos de los escritores modernistas, desde el clásico trabajo de Ángel Rama (1985) hasta los más recientes de Susana Zanetti (2004) y Alejandra Laera (2014). Para un análisis detallado en el caso de Martí, véase el trabajo de Ariela Schnirmajer incluido en este volumen.

exclusivo de la aristocracia europea (aunque sin dejar de ser parte de este) la escritora se abrió al *gran público* y se respaldó en él para definirse como autora. Y este público, masivo, anónimo, popular fue, también, trasatlántico.

Seducir al público

En el año 1900, Pardo Bazán viajó a París como corresponsal del periódico madrileño *El Imparcial* para cubrir la Exposición Universal y eligió ese contexto atravesado por el cosmopolitismo para referirse a los cambios que percibía en las relaciones entre España y sus antiguas colonias. En una crónica titulada “La América Latina”, la escritora destaca:

Como interesan al hermano mayor que se quedó solo, sujeto a la casa paterna, los destinos del hermano aventurero y joven que cruzó el mar en busca de fortuna y gloria, nos interesa a nosotros el progreso de América Latina, en todo caso y en este certamen. No sé si nos expresábamos con exactitud al llamar hijas a esas repúblicas; hoy, en efecto, es hora de dejarse de paternidades e inaugurar la fraternidad (citado en Freire López, 2006: s/p).

América Latina se presenta en el fragmento como el espacio de lo nuevo, lo joven y lo pujante, frente a una España desgastada pero todavía en condiciones de mayorazgo. Si América Latina es ese hermano que, en su carácter aventurero, presenta un prometedor futuro, España se perfila como el lugar del pasado, pero, también, el de la experiencia. En esa zona, autocrítica y acotada, encuentra Pardo Bazán el lugar para construir su relación con el público de la otra orilla: ella, como otros intelectuales españoles contemporáneos, es capaz de ver los errores cometidos por España y, en este punto, *tutelar* el camino de progreso de los hermanos latinoamericanos. Este interés por redefinir los vínculos entre España y Latinoamérica se relaciona, según Ana María Freire López (2006), con las críticas a la dirigencia de su país por la guerra en Cuba (1898), la progresiva visión de Estados Unidos como una amenaza expansionista sobre el continente y la presencia cada vez más masiva de la comunidad española en países como la Argentina debido a sus

políticas inmigratorias.⁵ Ante este panorama, la antigua metrópoli buscó ejercer un nuevo lugar de influencia sobre esas naciones ahora independizadas, que se fundó en la tradición lingüística y cultural compartida, y se plasmó en la fundación de múltiples asociaciones y la organización de diferentes eventos en torno al IV centenario de la llegada de Colón a América.

En este sentido, el clima de creciente hispanoamericanismo percibido por Pardo Bazán disfraza en su tono fraterno (y paternalista) una oportunidad comercial: esos hermanos mayores capaces de “aconsejar” desde el lugar de la experiencia son, también, autores ávidos por ser leídos, a la caza del público. Pardo Bazán sería una de las escritoras en vislumbrar de manera más clara este potencial del otro lado del Atlántico, incluso años antes de convertirse en corresponsal de *La Nación*. Prueba de ello son las diversas prácticas de sociabilidad que implementó para vincularse con el mundo letrado americano, al establecer múltiples contactos con escritores como Ricardo Palma, Rubén Darío o Mercedes Cabello de Carbonera⁶ y posicionarse en él gracias a afirmaciones precisas y contundentes sobre la necesidad de fortalecer los lazos culturales trasatlánticos. Así, en el artículo “El movimiento literario en España”, reproducido en *La Nación* el 29 de junio de 1898, la novelista identifica directamente al público latinoamericano como la condición de posibilidad de la literatura española contemporánea:

En estos dos últimos años, la novela vive todavía porque la lengua española se habla en los Estados de América del Sur, porque ese mercado sostiene su producción, no solo en el sentido material de la palabra, sino también en el sentido moral, pues al escritor no le

5 Guadalupe Gómez Ferrer-Morant señala, por su parte, que, si bien Pardo Bazán compartió con la llamada generación del 98 ciertas ideas –como el interés por la novela en el caso de Juan Valera, y la autocrítica española frente a la pérdida de las últimas colonias, en el de Unamuno–, hay aspectos clave que la diferenciaron de este grupo, entre otros, “su eficaz cosmopolitismo y su afán de abrirse a Europa sin renegar ni desvincularse de la tradición [...]” (1998: 136).

6 La escritora recibió en su salón a Darío y a Palma, en sus respectivos viajes a España. Asimismo, por pedido de este último, escribió el prólogo de *Lucecitas* (1893), de la escritora peruana Teresa González de Fanning, y apoyó a través de una carta pública las novelas naturalistas de Mercedes Cabello de Carbonera, entre otros gestos de reconocimiento hacia sus pares de Latinoamérica.

basta ser comprado; quiere también ser discutido, ser leído; y esta necesidad, este deseo, son, más grandes en el novelista porque este no trabaja nunca para una minoría sino para la masa del público. Los novelistas españoles cuentan con un número mucho mayor de lectores y admiradores en América que en su propia patria (1999: 184).

En este fragmento, Latinoamérica es, más que una hermana menor a la que hay que cuidar, un público masivo al que hay que atraer, y es ese mercado el ámbito donde el escritor o la escritora verdaderamente se consagra. Además, es en este marco que Pardo Bazán asume un perfil específico, profesional, a partir de la diferenciación que plantea entre la figura del escritor y la del novelista, estableciendo como principal fuente de legitimación en el segundo caso, no las instituciones ni los pares letrados, sino “la masa de lectores”.

Esta importancia dada al público masivo se repetirá sistemáticamente en sus crónicas. De hecho, ante los rumores que señalaban gestiones suyas para ingresar en la Real Academia Española, Pardo Bazán responde públicamente construyendo un circuito propio de legitimación integrado por el público y la prensa, que contrasta con la cerrazón y el conservadurismo de la institución, para negar cualquier manipulación de su parte, aunque sin dejar de reivindicar su derecho a ese reconocimiento. En “Las mujeres en la Academia”, publicado en *La Nación* en 1889, subraya: “[...] en boca de la prensa y de la gente es donde adquirió ser real una candidatura que en la corporación misma juzgo tan fantástica como los palacios que vio D. Quijote en la cueva de Montesinos” (145). Asimismo, en este circuito alternativo el público sudamericano tendrá una importancia central, como ella misma se encarga de destacar en el prólogo a la cuarta edición de *La cuestión palpitante*, texto que también reproduce *La Nación* en 1892. Allí, la novelista fundamenta su decisión de publicar nuevamente el ensayo en el hecho de que:

[...] desde hace un año que se agotó enteramente el libro, no han cesado de pedirlo en librerías, y como supongo que mis amables y constantes lectores de América y de España lo que solicitan es aquella misma *Cuestión palpitante* de antaño, juvenil y belicosa, la que

ocasionó el gasto de tantos frascos de tinta, no veo con qué derecho les he de dar, en vez de lo que piden, otra cosa (161).

Una vez más, Pardo Bazán legitima en la avidez del público su labor literaria y aquellas posturas que tantos debates habían provocado. Por otro lado, su decisión de que el prólogo no sea exclusivo de una edición americana evidencia la importancia que le otorga a la recepción de sus libros del otro lado de Atlántico: sus lectores/as en ambas orillas están planteados/as en pie de igualdad a la hora de acceder y comentar su obra.

Ante este escenario, la oferta de ser corresponsal de *La Nación* implicó para la escritora no solo un lugar de reconocimiento por parte de uno de los actores centrales del campo letrado hispanoamericano y la posibilidad de intervenir en esa dinámica “arena de combate”, sino también una oportunidad de entablar un vínculo propio y directo con sus lectores/as argentinos/as. Este público, como señalé anteriormente, prometía un atractivo potencial para una escritora como Pardo Bazán, debido a la destacada presencia de la comunidad española en el país, el creciente consumo de bienes culturales en esa Buenos Aires en proceso de modernización y la promoción de un hispanismo que algunos de los intelectuales locales más destacados del período defienden, como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones.⁷ En este contexto, sin duda fértil para fortalecer las relaciones culturales entre España y Argentina, Pardo Bazán desplegaría diversas estrategias para seducir a ese público de la otra orilla que apuntaron, en primer lugar, a anular simbólicamente la distancia que mediaba entre ella y sus lectores/as.

7 Pardo Bazán daría cuenta en sus crónicas de ese momento de re-afiliación entre ambos países, al reseñar las visitas de escritores argentinos como Belisario Roldán y políticos como el entonces presidente Roque Sáenz Peña a Madrid, así como encargarse de introducir al público argentino figuras como la infanta Isabel, quien visitó la Argentina por los festejos del Centenario. Frente a este escenario, la escritora no duda en afirmar que “la Argentina está de moda” (1999: 414) y comenta: “En Madrid es ahora cuando empiezan a citarla los diarios y la gente a preocuparse de lo que sucede a orillas del Plata. Los viajes de algunos intelectuales, la venida de algunos argentinos ilustres, la misión para el centenario, establec[ieron] un ambiente de simpatía y aproximación” (415). Sobre el hispanismo argentino, véanse los trabajos de Oscar Terán (1993), Beatriz Colombi (2006) y Alfredo Rubione (2006), entre los más destacados.

Si el principal atractivo de Pardo Bazán como corresponsal extranjera fue su posición destacada en la escena cultural española, tanto por el éxito de sus novelas como por sus vínculos con la aristocracia española y su amplio conocimiento de Europa en general (y de París en particular), el gran desafío para la escritora sería ganarse al público argentino, para mantenerse vigente y popular en las páginas de un diario en el que todos/as querían escribir. A diferencia de colaboradores como Martí, Darío o Gómez Carrillo, quienes podían dar por sobreentendido cierta simpatía a partir de la identidad latinoamericana compartida, Pardo Bazán tuvo que construir un vínculo con el público argentino y la vía a la que apeló, pese a la distancia que imponía el Atlántico y a nunca haber visitado la Argentina, fue, paradójicamente, la de una cercanía casi familiar. Ese es el efecto que parece haber querido buscar con la inclusión sistemática de ciertos temas que simulaban una cotidianidad deliberada entre ella y sus lectores/as, al comentar las novedades teatrales de Madrid como si ambas ciudades compartieran una misma cartelera, pedir libros que no lograba conseguir en España,⁸ o incluso solicitar colaboraciones para las obras de caridad en las que participaba, como una vieja amiga:

[...] voy a confesar a mis lectoras argentinas un inocente capricho. Recibo con suma frecuencia cartas, peticiones de postales, testimonios de que no se me olvida en la Argentina. ¿Sería mucho pedir que alguna señora o señorita de ese país fraternal me diese su nombre para apuntarlo en mi lista de socios, y unas ropitas que añadir al enorme montón que en noviembre de 1909 afluirá al palacio de la reina del pelo de oro y los ojos miosotis? (1999: 235).

8 En una crónica de 1910, por ejemplo, comenta respecto al libro *El derecho positivo de la mujer*: “[...] el que desee enterarse en la leyes referentes a la mujer, no tiene más que abrir una obrita poco voluminosa, interesante, obrita que desearía yo que tuviese similar en la República Argentina, y si la tuviese, rogaría que me la enviaran, como bondadosamente me enviaron el *Facundo*, que no encontré en ninguna librería española, y las obras de Bartolomé Mitre que tanto estimo” (1999: 455). Asimismo, al escribir sobre Lombroso se refiere a los libros de José Ramos Mejía y Octavio Bunge, los cuales, señala, le “gustaría poseer”, pero no encuentra en Madrid (331). Esta apuesta a la familiaridad llega incluso al sobreentendido en relación con lo que se dice de ella en Buenos Aires, cuando aluda a una serie de cartas abiertas que “un señor me escribe en el diario *La Prensa*” sobre su supuesta exclusión del Palacio Real (1006) y niegue esos rumores.

De este modo, y más allá de su prestigio como novelista, Pardo Bazán se posicionó ante los lectores/as de *La Nación* como una guía, familiar, confidente, de la vieja Europa; alguien que tenía acceso a los círculos intelectuales más prestigiosos (la corte, la universidad, el Ateneo de Madrid), pero podía contar lo que sucedía en ellos de una forma casi íntima, “en confianza”. En este punto, convertiría el hecho de ser mujer en una oportunidad incluir en sus colaboraciones el tono lúdico y confidente de las crónicas de salón y de modas, y aprovechar como escritora esos “espacios frívolos del periodismo” (Goldgel, 2013: 104) tradicionalmente vinculados con el mundo de lo femenino y tan eficaces a la hora de captar lectores/as a través del entretenimiento. Así, entremezcla lo glamoroso y superficial de las crónicas de salón y las tendencias de moda con episodios históricos y políticos, convirtiendo cada tema elegido en un objeto de análisis cultural: si por momentos Pardo Bazán parece instalarse exclusivamente en el mundo de lo frívolo al señalar en 1913, por ejemplo, que no tiene sobre qué escribir a sus lectores/as de Argentina porque “excepto la guerra y las huelgas [...] no sucede nada actualmente en España” (1999: 823), asumiendo que esos temas no incumben al público de la otra orilla; al mismo tiempo, cualquier tema, hasta el más leve en apariencia, puede mostrar su cariz político. En este contexto, el comentario sobre la popularidad de los concursos de belleza en Estados Unidos se vuelve una reflexión sobre los nuevos roles de la mujer en la modernidad y las posibilidades de exhibir su cuerpo⁹, y el comienzo de la temporada de verano en España es la puerta de entrada para referirse a fenómenos novedosos como la emergencia del turismo de clase media (“los trenes ‘botijo’, cuya tripulación no se compone precisamente de millonarios, son los más humorísticos y regocijados y bulliciosos que existen en el mundo”,

9 Afirma Pardo Bazán en relación con estos concursos: “Creedlo o no, este suceso menudo significa una nueva orientación en el destino de la mujer; eso sucede ahora, y no podía suceder antes. Implica un cambio en las costumbres y acaso significa tanto como la desaparición del velo en la mujer oriental, como la afiliación de la mujer rusa a partidos políticos de radicalismo y violencia. Seguramente no emancipará a la mujer española esto de optar por un premio de belleza, como optan las norteamericanas, pero es un paso o mejor dicho es un signo de los tiempos. La mujer alza su velo; se reconoce el derecho a que su beldad sea elemento de alegría y recree las miradas. La estética sonríe en sus pupilas luminosas” (1999: 294).

dice [1999: 930]) y plasmar a través de esos “sucesos menores” el proceso de modernización de España:

Ha pasado el tiempo en que eran difíciles y raras las comunicaciones y solo llegaba a conocerse lo que en cada país acontecía, por relatos verbales o algún raro libro, que nunca obtenía difusión en la prensa. El sistema prohibitivo y ocultativo no carecía de inconvenientes: se prestaba a la difusión de fábulas absurdas, y cuando Mme. de Aulnoy escribía muchos y muy divertidos disparates acerca de la corte de España y de España en general, no había manera de refutar sus asertos. Hoy, en esto como en no pocas cosas, estamos a la altura del mundo civilizado, y ya no caben narraciones semejantes a las de Mme Aulnoy, ni a las de Dumas, ni el famoso *Sacau dos a travers l'Espagne*, donde a cuenta nuestra se exploya la fantasía. Centenares de agencias, miles de periódicos, una nube de corresponsales, comunican Europa, diariamente, eso por decir que al minuto, cuanto merece referirse, y bastante que no lo merece (928-929).

La prensa funciona en este punto como el símbolo máximo de la modernización y la posibilidad de un mundo conectado, que puede anular a través de los medios las distancias y barreras –culturales, idiomáticas, históricas– entre los países, aun, entre los que están separados por un océano. De este modo, en la alternancia entre alta cultura y la popular, en el intersticio de lo frívolo y lo serio, lo moderno y lo tradicional, lo global y local, Pardo Bazán encontró un lugar propio en las páginas de *La Nación*, a partir del cual desarrollar su relación con el público argentino e intervenir en ese ámbito en eclosión en el que se había convertido el campo intelectual hispanoamericano.

El mercado mundial de las letras

En su conocido libro, *La República mundial de las letras*, Pascale Casanova analiza un “espacio literario internacional” creado en el siglo XVI “al mismo tiempo que se inventaba la literatura en cuanto lucha que puede conllevar triunfos o derrotas” (2001: 23). Este espacio, que se desarrolló en paralelo a los Estados nacionales y presenta una historia, una economía y un funcionamiento propios,

permaneció invisible durante siglos, según Casanova, “porque descansa en una ficción aceptada por todos los protagonistas del juego: la fábula de un universo, por así decirlo ‘encantado’, reino de la creación pura, el mejor de los mundos en que se cumple, en la libertad y la igualdad, el reino de lo universal literario” (24). Conocedora de los mecanismos internos de ese mundo literario con capital en París, que atravesaba un período de auge gracias a la expansión del público lector, el abaratamiento de los libros y la conformación de un mercado editorial transnacional, Pardo Bazán daría cuenta en sus crónicas para *La Nación* de esta república mundial de las letras y de su funcionamiento. En este marco, se concentraría en comentar las tendencias literarias del momento alternando autores clásicos como Rousseau, Cervantes y Zorrilla, con comentarios sobre las obras más recientes de Unamuno, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío y novedades de ese mundo en transformación, desde el manifiesto futurista de Marinetti hasta el éxito de series como *Fantomas* o el auge de la literatura pornográfica. Es decir, Pardo Bazán pensó el mapa de la literatura de su tiempo en términos globales y comerciales, poniendo el foco en la zona donde podía ejercer mayor influencia: el mercado trasatlántico. Y, tanto este funcionamiento como su posible rol en ese ámbito, fueron evidenciados en sus crónicas, al punto de señalar:

[...] aunque huyo de envanecerme, no soy tan modesta que crea que mi labor literaria, cruzando el Atlántico, no ha sido un hilo más en la dulce red que el arte tiende para enlazar y unir a la raza española, y estos hilos son, a mi ver, más fuertes que la trama de las ceremonias oficiales. El escritor, el artista, integra siempre; las ceremonias oficiales muchas veces desintegran, separan lo que aspira a unirse (1900: 778).

En la mirada de Pardo Bazán, eran los hombres y mujeres de letras —y no las instituciones— quienes tenían una importancia clave a la hora de hacer circular obras, autores/as, estéticas, dentro y fuera de sus países, operando como agentes de ese campo literario internacional y, en este punto, la prensa funcionaría como uno de los escenarios centrales donde se desplegaron y fortalecieron esas “dulces redes” a las que se refiere la autora.

Esta mirada transnacional no implicaría, sin embargo, resignar la identidad que consideraba inherente a la literatura de su región y de su país. Lejos de desterritorializar el lenguaje, las tramas, los personajes al visibilizar ese enfoque cosmopolita, la perspectiva de Pardo Bazán los reterritorializa, buscando posicionarse en ese orden global: defiende el coloquialismo y la cultura popular de las naciones hispanoamericanas, porque esa es también la forma de insertarse en la república mundial de las letras y evitar los clisés impuestos desde el centro. Así, si en 1914 celebraba que el desarrollo de los medios de comunicación hubiera conectado a España con el resto de Europa, derribando los mitos que los autores franceses habían instalado sobre su país, como cité al final del apartado anterior, también mostraría su entusiasmo ante las visitas cada vez más asiduas de las compañías teatrales argentinas a Madrid, que permitían desmentir ciertos estereotipos sobre sus hermanos del otro lado del Atlántico.¹⁰ Además, defiende con fervor la presencia de la oralidad en la literatura, sobre todo, en su inflexión popular, como señala en 1913 al recordar la labor del filólogo colombiano Rufino José Cuervo (1844-1911): “[...] la división en ‘popular y literario’ no me persuade del todo. En la literatura española el elemento popular se destaca tanto o más que el culto y atildado, y esa es una de las grandes energías de nuestras letras: es el brote de su espontaneidad” (1999: 811). En síntesis: Pardo Bazán pensaba la literatura en términos de posicionamiento estratégico en un escenario mundial y el modo de intervenir en él fue, como señala Guadalupe Gómez Ferrer-Morant, adoptando una perspectiva cosmopolita que se apoyaba sin embargo en el regionalismo, la oralidad y la cultura popular; en lo que hacía única, según la escritora, a cada literatura.

A partir de esta perspectiva, la escritora participó en los debates hispanoamericanos de su tiempo, buscando posicionar ciertos libros y escritores. Además de escribir sobre autores españoles clásicos para la época, como Cervantes y Zorrilla, dedicó el espacio de sus crónicas para hablar de sus contemporáneos, adoptando una

10 Al reseñar, por ejemplo, la obra *El pueblo dormido*, de Federico Oliver, en 1918, felicita a la actriz argentina Carmen Cobeño y al autor por crear un personaje femenino de este país “amante y buena” y diferenciarse así de las comedias francesas que “han pintado siempre en escena a la americana de un modo bien distinto” (1999: 1239).

actitud moderada y sin adscribir completamente a una estética en particular. Si a comienzos de los '80 se había autodefinido como una "naturalista ecléctica" para mantener sus disidencias con Zola y su escuela, en sus corresponsalías para *La Nación* expresaría una distancia crítica a la hora de escribir los autores del momento. Al comentar *Mi religión y otros ensayos breves*, el libro más reciente de Unamuno y su apreciación de los poetas modernistas, señala por ejemplo: "No es que no me gusten todos los nenúfares ni todos los absintios, ni todas las princesas flacas; la escuela, como escuela, me es indiferente; pero hay individualidades que me interesan en sumo grado" (1999: 410).

Este tipo de intervenciones, con los años, se despojarán de los ribetes "encantados" –en términos de Casanova– de ese universo letrado para concentrarse en el aspecto económico, sobre todo, cuando el estallido de la Primera Guerra Mundial abra nuevas posibilidades para las editoriales españolas.¹¹ Si en sus corresponsalías iniciales Pardo Bazán se refiere, como ya mencioné, a autores conocidos como Miguel de Unamuno, José Zorrilla, Ramón Valle Inclán, Fernán Caballero, Rubén Darío o Enrique Gómez Carrillo para terciar en los debates intelectuales de su época con el paso de las crónicas sus comentarios y recomendaciones se centrarán con progresivo interés en dos fenómenos: el fortalecimiento de un mercado editorial trasatlántico en el que puede ejercer su influencia y la progresiva democratización de la cultura que traen aparejados los procesos de modernización previos y posteriores a la guerra.

11 Este circuito trasatlántico se desarrolló de manera progresiva desde finales del siglo XIX. En 1898, por ejemplo, Pardo Bazán se quejaba por la falta de un tratado de propiedad literaria entre España y América, ya que la reproducción de sus obras en los periódicos americanos: "[...] no solamente no producen un cuarto, sino que traen competidores, impiden la venta de las ediciones españolas y disminuyen los beneficios" (184). El reclamo no era menor ni aleatorio, ya que, frente a las posibilidades que ofrecía el mercado editorial hispanoamericano en el período de entresiglos, había numerosos obstáculos comerciales y este recién comenzaría a fortalecerse hacia 1914, cuando la Primera Guerra Mundial y la neutralidad española ofrecieran la oportunidad a sus casas editoriales de competir con las de Francia y Alemania (que habían acaparado ese mercado con sus traducciones al español). Para un panorama más amplio sobre la constitución del mercado editorial trasatlántico, me remito a los trabajos de Ana Martínez Rus (2002) y Gabriela Dalla Corte y Fabio Espósito (2010).

En el primer caso, Pardo Bazán evidencia a través de sus corresponsalías hasta qué punto era consciente de que los vínculos establecidos entre España y sus excolonias se apoyaban en circuitos editoriales y beneficios comerciales concretos que buscó estimular desde *La Nación*. Ese maleable espacio de la corresponsalía de ultramar es aprovechado para dar a conocer al público del otro lado del Atlántico a amigos o escritores que a ella le interesan, actuando como una mediadora cultural que fortalece un imaginario hispanoamericano compartido. En 1911 anuncia, por ejemplo, la llegada a Buenos Aires del gerente de la Biblioteca Renacimiento, sello editorial en el que –no casualmente– ella publicaba sus obras, cuya colección recomienda frente a “la escabrosidad” que según la escritora sobreabundaba en la literatura de su país, así como “otra senda muy fastidiosa, a mi ver: la de una moralidad inocente y ñoña que mutila el arte y la verdad” (1999: 537). Ante a este panorama, Pardo Bazán promueve el catálogo de Renacimiento como “la más importante casa editorial” de España (535) y afirma: “Muy activo es el movimiento editorial de la casa, y cuando tanto imprime, será mucho que vende; pero, al otorgarle el primer lugar, pienso especialmente en que esta empresa recoge y monopoliza lo que propiamente llamamos literatura castellana” (535).¹²

De este modo, la novelista se posiciona en ese escenario editorial, cuyo proceso de modernización está centrado, según observa, en las ganancias comerciales, en un lugar que justifica esa lógica –“Las empresas editoriales no pueden sustraerse a las aficiones y exigencias del público”, asegura en esa misma crónica (537)– para promover lo que postula como buena literatura, esa que no rehuye de ningún tema y que se asienta en lo popular y lo propio, sin explotar los deseos de “escabrosidad” del público.¹³ En este sentido,

12 También promociona a ciertos autores como el novelista Steinheil –sobre quien se lamenta: “cuando estas páginas que escribo se publiquen [...] será tarde para influir” en su suerte en Buenos Aires (1999: 337)– o Blanca de los Ríos, cuya obra reseña en un artículo en el que concluye: “Y si algo de lo que voy diciendo de Blanca de los Ríos fuese nuevo para mis lectores de América, me holgaría de haberles puesto en relación con una mujer de quien no hablo así porque soy su amiga, sino de quien soy su amiga porque de ella es justo hablar así” (472).

13 Un buen ejemplo en este punto es su novela *Insolación* (1889), centrada en el relato de una aristócrata viuda que tiene una aventura sexual con un hombre más joven que ella. Gran parte de la historia transcurre en la feria de San Isidro

tampoco dudaría a la hora de reformular el proyecto de su propia colección para adaptarlo a lo que interpreta como los intereses del público. En 1913 Pardo Bazán comenta la publicación de su libro *La cocina española antigua* dentro de su Biblioteca de la Mujer del siguiente modo:

Allá hace bastantes años, fundé una Biblioteca de la Mujer, con objeto de dar a conocer en España las obras más importantes del alto feminismo extranjero. En ella tuvieron cabida libros como *La esclavitud femenina*, de Stuart Mill, y *La mujer ante el socialismo*, de Augusto Bebel. No diré que no se hayan leído tales libros, pues la edición se fue casi agotando; pero afirmo que no produjeron en la opinión ninguna especie de inquietud. Al menos, ningún síntoma ha llegado hasta mí. Es decir, que no hay en España ambiente para tal cuestión, y que aquí, lo mismo que en Alemania, (en algo nos hemos de asemejar a los súbditos del kaiser), la mujer sigue reducida a aquellas KKK tradicionales: “kínder”, “kuche”, “kirche”; niños, cocina, iglesia...

No es que sean malas estas KKK. Al contrario, las considero importantísimas y por todo extremo excelentes. Pero no las creo, en modo alguno, incompatibles con “lo demás”. Se puede amar y cuidar a los niños, guisar bien y rezar fervorosamente, y a la vez reclamar los derechos que la mujer posee, y que no poseerá nunca, si no se persuade de que en justicia le corresponden y los solicita. Pero yo no he de incurrir en el error de ser la voz que clama en el desierto. Visto que en España no hay problema feminista, he de imprimir otro giro a la Biblioteca de la Mujer. Y, para empezar, he incluido en ella un libro de cocina. Economía doméstica, mucho, lo más posible (796-797).

En lugar de quejarse ante la falta de público para las obras que ella consideraba fundamentales para provocar cambios en la situación

(escenario a partir del cual Pardo Bazán reconstruye distintas voces y personajes populares de su tiempo) y es narrado desde el punto de vista de la protagonista, quien, a partir del fluir de su conciencia insolada y resacosa, recuerda los hechos del día anterior. La novela que, como *La Tribuna*, también fue tachada de inmoral por un sector de la crítica, tuvo bastante éxito de público y, en Argentina, fue editada en 1905 en la Biblioteca La Nación, la popular colección de libros de bajo costo del diario.

de las mujeres, Pardo Bazán opta por adaptarse a las tendencias de su tiempo para mantener a flote su proyecto, sin dejar de plantear sus diferencias. Y desde esta posición amplía su propuesta al ámbito americano, al afirmar “nuestra cocina ha evolucionado en América” (800) y pedir, en consecuencia, a sus lectoras de la otra orilla recetas de platos populares de esas tierras.¹⁴

Esta postura proactiva a la hora de recomendar ciertas obras y colecciones a su público argentino estará acompañada, a su vez, por una mirada desprejuiciada de lo que percibe como un fenómeno novedoso: la democratización de la cultura. Pardo Bazán registrará de manera sistemática el acceso de nuevos sujetos sociales a ámbitos culturales y urbanos que, hasta no hacía muchos años, eran de exclusiva circulación masculina y/o aristocrática. Además de centrar la mirada, como ya mencioné, en fenómenos novedosos como el turismo de clase media, también se referirá a la presencia de nuevos públicos en espacios tradicionales que, en el caso de las mujeres, observó con particular entusiasmo. Al comentar en 1913 la creciente popularidad de las conferencias en espacios como el Ateneo de Madrid o el Centro de Cultura hispanoamericana y cómo las mujeres colman la capacidad en su cátedra sobre literatura francesa, Pardo Bazán señala: “cuánto me agrada que las señoras vayan por el camino de escuchar, que es el de aprender, o por lo menos, de fomentar la afición a los estudios, a la cultural general” (1999: 758). Esta mayor presencia de las mujeres en el espacio público, así como la percepción del acceso de nuevos sectores sociales a los bienes de lujo se profundizará durante el período de posguerra, al punto de afirmar en una crónica de 1915 “en la antigüedad el lujo era privilegio de los poderosos, y hoy está al alcance de cualquiera” (1039), y por momentos mostrará sus ribetes reaccionarios cuando, por ejemplo, comente con temor los primeros estertores de la Revolución rusa y

14 El dato que omite la escritora en este punto es el origen de la idea: siempre en contacto con figuras del mundo americano de visita en Madrid, Pardo Bazán escucharía de Santiago Estrada el plan de Juana Manuela Gorriti de publicar un recetario con colaboraciones de escritoras de todo el continente (que se publicó en 1890 con el título de *Cocina ecléctica*), según relata esta última en *Lo íntimo* (1898) y, el interés de la española por el proyecto llevaría a Gorriti a acelerar los tiempos del libro para que “la galleguita”, como la llama, no le gane de mano.

se lamente por el triunfo de los “radicales” frente a un reformismo democrático que “sin duda Rusia necesitaba” (1186).

Estas prevenciones en el plano político parecen, sin embargo, volverse más ambiguas y sinuosas cuando Pardo Bazán aluda a una de las consecuencias que percibe de ese proceso de democratización político-cultural: la explosión de la literatura de mercado. Porque, pese a que la novelista evidencia los problemas que percibe en este fenómeno al retratar “la febril impaciencia” que se revela en el comercio de libros y que da como resultado libros olvidables, cuya aparición “obedece a un sencillo cálculo comercial” (1250), también apuntaría contra quienes critican estas obras, al señalar en 1914:

En la condenación de la novela hay una especie de “pose”, alentada por directores de conciencia no siempre inteligentes, y periódicos “bien *pensants*” que creen arreglar la cuestión social proscribiendo libros escritos y observados. Por desgracia las corrientes del gusto tampoco están en favor de la novela literaria (882).

No es que Pardo Bazán considere que toda literatura de mercado es buena, pero, así como critica ese tipo de producciones sin inventiva ni originalidad “al estímulo de las necesidades del consumo” (1251), también ve como un fenómeno problemático a quienes apuntan contra estas lecturas con argumentos morales o las atacan simplemente por ser populares, sin mayores argumentos. Esta postura se presentará en su máximo punto de tensión ante al éxito cada vez más resonante de la literatura pornográfica, frente al cual establece una diferenciación –las obras que tienen valor literario y las que no– y asegura que “excluir del arte la pintura y estudio de lances amorosos equivaldría a cruel, inhumana mutilación” (528), para finalmente concluir:

¿Cuál es el estado de una nación donde las infecciones de la lascivia invaden los órganos nobles? ¿Qué trastornos determinan? Nada tiene de alarmante el caso, si en esa nación también se lee mucho de otros géneros. Será para preocupar, si en esa nación apenas se lee y los libros tienen enjundia, carecen de atractivo y caen al vacío.

He oído a moralistas del género sencillo, y aun diría del género bobo, lamentar el exceso de lo que ellos llamaban “malas lecturas”. No hay malas lecturas; hay malos lectores (529).

Pardo Bazán intenta vadear a partir de este tipo de posicionamientos y afirmaciones las sinuosas aguas de la modernización y de ese nuevo público masivo y urbano, atravesado por lo que Graciela Montaldo define como “la difusión generalizada, igualitaria, de los procedimientos estéticos en relación con un nuevo sensorio de las modernidades urbanas” (2016: 90) que la alta cultura, alarmada, califica de “mal gusto”. Sin renunciar del todo a esos valores estéticos asociados con la clase y el “buen gusto”, Pardo Bazán busca leer los intersticios de ese nuevo sensorio y analizar, como en el caso de escuelas estéticas anteriores como el modernismo, casos específicos para no dejarse arrastrar por opiniones “bien *pensants*” y vacuas o modas pasajeras.

En este sentido, Pardo Bazán concibe la literatura en clave capitalista y en función de un mercado editorial específico y –más importante aún para pensar su importancia en el campo de las letras femeninas y su complejo proceso de profesionalización– *lo enuncia* sin miramientos. De hecho, se apoya en esta dimensión y en su capacidad de atraer a un público masivo trasatlántico para defenderse de los ataques de los sectores más conservadores de su país y construye a partir de su presencia en la prensa un circuito alternativo y moderno de consagración. En este sentido, fue probablemente, de todas las escritoras hispanoamericanas del período, quien más confió en su capacidad de interpelar a sus lectores/as para tener su éxito como novelista. A contrapelo de la mayoría de las escritoras de su generación –quienes por lo general expresaron más abiertamente sus deseos de profesionalización y fama literaria en la intimidad del diario o la correspondencia–, Pardo Bazán expresó estas ambiciones abiertamente y se apoyó en esa relación con el público, consolidada a través de la prensa, para reivindicarlas.

Y en función de este, también, pensó su intervención en ese nuevo espacio intelectual hispanoamericano de un modo estratégico que sorprende por su modernidad. Sin dejar de pronunciarse nacionalista, regionalista y popular, recorrió los géneros narrativos evadiendo fronteras nacionales y lingüísticas para pensar la literatura

de su tiempo, y su inserción en ese campo, en términos globales, manteniendo una mirada crítica sobre las estéticas y autores de moda. Así, ocupó un lugar central y marginal al mismo tiempo en las tiendas literarias trasatlánticas de la época, y fomentó desde ese posicionamiento su principal objetivo: seducir a ese destinatario anónimo del otro lado de la página, su público en las dos orillas.

Bibliografía

Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama.

Colombi, B. (2006). *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Dalla Corte, G., Espósito, F. (2010). “Mercado del libro y empresas editoriales entre el Centenario de las independencias y la Guerra Civil Española: la editorial Sudamericana”. En *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 36, 257-290.

Darío, R. (1907). *España contemporánea*. París, Garnier Hermanos.

DeCoster, C. (1994). *Emilia Pardo Bazán. Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*. Madrid, Pliegos.

Espósito, F. y otros (eds.) (2011). *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Freire López, A. M. (2006). “Hispanoamérica en la visión de Emilia Pardo Bazán (un asunto de familia)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispanoamerica-en-la-visin-de-emilia-pardo-bazn-un-asunto-de-familia-o/html/ffco8cde-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_1 (Consulta: 2-03-2019).

Fritzsche, P (2008). *Berlín 1900: Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Goldgel, V. (2013) *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gómez Ferrer-Morant, G. (1998). “Emilia Pardo Bazán en el ocaso del siglo XIX”. En *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no 20, 129-150.

González de Fanning, T. [María de la Luz] (1893). *Lucecitas*. Madrid, Ricardo Fé.

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

_____. (1898). *Lo íntimo*. Buenos Aires, Ramón Espasa.

Laera, A. (2014). *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Martínez Rus, A. (2002). “La industria editorial española ante los mercados americanos del libro 1892-1936”. *Hispania*, vol. 62, no 212, 1021-1058.

Mogillansky, G. (2004). “Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)”. En Zanetti, S. (ed.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*. Buenos Aires, Eudeba, 83-104.

Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pardo Bazán, E. (1999). *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. 2 vols. Sinovas Maté, J. (ed.). A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

_____. (1905). *Insolación*. Buenos Aires, Biblioteca La Nación.

_____. (1883). *La cuestión palpitante*. Madrid, Imprenta Central a cargo de Victorino Saiz.

_____. (1883). *La Tribuna*. Madrid, Alfredo de Carlos Hierro editor.

Peluffo A. (2015). “That damned mob of scribbling women”: gendered networks in fin de siècle Latin America (1898-1920)”. En Rodríguez, I. y Szurmuk, M. (eds.), *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 149-163.

_____. (2005). *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

Porrúa, M. C. (1992). “Producción y recepción de Emilia Pardo Bazán en el diario de *La Nación* de Buenos Aires (1880-1899)”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*

(Barcelona 21-26 de agosto de 1989). Antonio Vilanova (coord.). Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1409-1420.

Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.

Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rubione, A. (2006). "Retorno a España". En Rubione, A. (dir. Vol.), Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 5 La crisis de las formas*. Buenos Aires, Emecé, 19-42.

Terán, O. (1993). "El dispositivo hispanista". *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"*, Buenos Aires, Argentina, 19, 20, 21, 22 y 23 de mayo de 1992. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 129-137.

Zanetti, S. (1994). "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". *América latina: Palabra, literatura e cultura*. Vol. 2: Emancipação do Discurso. Pizarro, A. (org.). São Paulo, Memorial da América Latina, Unicamp, 489-534.

_____ (ed.). (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*. Buenos Aires, Eudeba.

**4. ¿CÓMO ESCRIBIR LA REVOLUCIÓN?
DILEMAS DEL INTELLECTUAL
ANTE EL PUEBLO**

NARRAR BOLIVIA

ALICIA ORTIZ, CARLOS DUJOVNE Y LA REVOLUCIÓN¹

Ximena Espeche

Narrar Bolivia fue un problema político-ideológico, de orden discursivo y literario, y de reconocimiento intelectual y político: ¿qué y cómo explicar desde la capital argentina las condiciones particulares de una revolución como la de Bolivia en 1952? ¿Por qué era necesario explicarlas? Los escritos de la pareja Alicia Ortiz y Carlos Dujovne son un mirador privilegiado para comprender las disputas por estabilizar los sentidos de una revolución en el marco de la Guerra Fría, antes de que la Revolución cubana de 1959 actuara como referencia *sine qua non*.

La escritora Alicia Ortiz viajó a Bolivia a fines de 1952 y escribió un libro de viaje, una crónica de los hechos, donde contó su experiencia y que publicó con el título de *Amanecer en Bolivia*. Carlos Dujovne fue asesor del vicepresidente revolucionario, Hernán Siles Suazo del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), y en la Comisión de Coordinación y Planeamiento entre 1954 y 1956. Habría llegado a ese puesto gracias al intelectual boliviano Fausto Reinaga, a quien no conocía personalmente sino por cartas, a pesar de que este último estuvo exilado en Buenos Aires entre 1946 y 1949.² El libro de Ortiz y la correspondencia disponible entre Reinaga, Ortiz y Dujovne es un prisma excepcional para explorar cómo

1 Esta es una versión ampliada del trabajo “Tan lejos, tan cerca: Alicia Ortiz y la revolución boliviana de 1952” (Revista *Ex Libris*, en prensa). La documentación de Dujovne-Ortiz que generosamente Alicia Dujovne me ha permitido ver, y que tiene los problemas relativos a una selección realizada por un miembro de la familia, está constituida por una serie de copias de cartas de Dujovne a Fausto Reinaga fechadas entre 1953 y 1956; de cartas de Dujovne a Alicia Ortiz y a Alicia Dujovne en 1954; de una carta de Alicia Ortiz a su madre en 1955. Agradezco las lecturas y valiosos comentarios de los/as editores de este volumen, y en especial a María Vicens a quien debo las palabras del comienzo.

2 José Félix Reinaga, intelectual quechua-aymara, fue abogado, escritor, diputado de la Constituyente durante el gobierno de Gualberto Villarroel y luchó en la revolución del '52. Participó en la publicación *Rumbo Sindical* y en la revista *Abril*. Se convirtió en uno de los más importantes referentes del indianismo.

una y otro analizaron esa revolución –que había sido además muy vinculada al peronismo en la Argentina– *traduciéndola*: expusieron el sentido de las categorías que se habían puesto en juego para explicarla como, por ejemplo, totalitarismo, democracia y comunismo, y apelaron para ello a una serie de caracterizaciones del *pueblo* que la habría hecho posible. Como aseguró Rafael Rojas para la Revolución cubana, se sometió a traducción tanto una cultura cuanto un proyecto político en un período signado por la tensión ideológica de la Guerra Fría (Rojas, 2016: 16).

En su libro, Ortiz repitió los gestos muy transitados en la literatura de viajes respecto de cómo contar el encuentro con lo “otro” (Pratt, 1997; Colombi, 2006). En este caso, se trataba de una revolución en un país cuya población mayoritaria era, como aclaró Ortiz, “indígena”. Desplegó una serie de similitudes y diferencias entre ambos países (Argentina y Bolivia; el Movimiento Nacionalista Revolucionario y el peronismo), que incluyeron la tematización de las fronteras políticas y sociales. Dujovne, en la correspondencia con Reinaga, explicó las características especiales que tendría *esta* revolución en la historia latinoamericana y mundial, comparada entre otras con la soviética. Por otro lado, se preguntaron cómo esta revolución podría sostenerse en el tiempo, y en qué medida era central el manejo de la información y la formación de la opinión pública vía la educación. Y, finalmente, el libro y el diálogo entre Dujovne y Reinaga, y la insistencia de Dujovne en su pasado militante, funcionaron como legitimadores de una posición ya fuera en el ámbito de la militancia y/o de la gestión cultural vinculada a la acción política.

Hoja de ruta: el PC y después

Carlos Dujovne (Colonia Carmel, 1903-Buenos Aires, 1972) se afilió al comunismo en 1920 y viajó a la URSS ocho años después. Allí estudió y se recibió de Doctor en Ciencias Sociales en la Universidad Estatal de Moscú, trabajó como traductor de Barbusse y en 1928 participó de la Sección Latinoamericana de la Internacional Sindical Roja (Profintern). Viajó por Uruguay, Perú y Chile como representante de la Internacional Comunista, en una actuación entre legal y clandestina en torno de, entre otras cosas, el asesoramiento sindical en dichos países (Ulianova, 2008; Petra, 2017). En 1932 regresó a

la Argentina y en 1938 ingresó al Comité Central del partido comunista. Al año siguiente y hasta 1943 fue el creador y factótum de la editorial *Problemas*. La clausura de la editorial con el golpe militar de 1943 y encarcelamiento en un penal hasta 1945 puso fin a un actor fundamental en la difusión de la cultura soviética en América Latina. La segunda etapa de la editorial duró desde la salida de la cárcel hasta 1948, año en que renunció al Partido Comunista (Petra, 2012). Fuera de la protección partidaria, se dedicó a la actividad privada, hasta que viajó a Bolivia para ser funcionario del nuevo gobierno de la revolución, como asesor del vicepresidente Ziles Suazo entre 1954 y 1956 (Cruz, 2010: 118).

Alicia Ortiz (Buenos Aires, 1909-1984) conoció a Dujovne en el marco de las actividades realizadas por el PC. Estudió la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras y también se formó en el Colegio Libre de Estudios Superiores (CLES). Publicó varios ensayos y artículos en revistas como *Cursos y conferencias* (en 1936 y 1939), *Argentina de Hoy* (1951-1955), esta última apoyada por el gobierno peronista. Según Carlos Herrera, solo publicó reseñas y traducciones que le daban un tinte de escritora “más tradicional y menos polémica” que otras plumas en la misma publicación (Herrera, 2014: 134). En Bolivia, colaboró con la revista *Rumbo Sindical*, dirigida por Reinaga.³ Ortiz se reconocía como feminista y sus elecciones en la formación superior y su adscripción al comunismo irían en ese sentido (Plante, 2011), como así también las referencias a la participación femenina en el proceso de la revolución boliviana: las mujeres no eran una nota de color sino un actor indispensable (Ortiz, 1953: 39).

3 Como “Alicia Ortiz Orderigo” publicó “Turgeniev”, *Revista del CLES*, 1936; “El Realismo en la novela Rusa”, *Revista del CLES*, 1939; *La mujer en la novela rusa*, Cronos, 1940 y *Problemas*, 1942; *La mujer en la novela rusa*, Siglo XX (Segunda edición); *Stefan Zweig. Un hombre de ayer* (BA, Nova, 1945), tradujo del escritor y crítico de arte francés Marcel R Brion, *Bartolomé de las Casas, padre de los indios* (BA, Futuro, 1945; con prólogo de Rodolfo Puiggrós); “Los cuentos de Guidño Kramer”, *Revista Davar*, 1947; *Sinclair Lewis*, Buenos Aires, Perlado, 1949; *Las novelas de Enrique Amorím*, Coepla, 1949; *Una visita a Europa*, 1950. Como “Alicia Ortiz”, además de *Amanecer...* publicó *Por las calles de Italia* (Hemisferio, 1953), *Infancia entre dos esquinas* (Buenos Aires, La Reja, 1956) y *Dos siglos de literatura europea*, Tomo I a XI (México, Cajica, 1973). Se supone que existen, inéditos, los tomos XII a XX.

Dujovne y Ortiz se habían alejado del Partido Comunista alrededor de 1948, en desacuerdo con la posición asumida el líder partidario Victorio Codovilla acerca del peronismo. En una carta al dirigente comunista Héctor P. Agosti en noviembre de 1952, Ortiz aseguró que bajo el peronismo “no íbamos al fascismo” aunque tampoco le complaciera confraternizar con el Sindicato de Escritores Peronistas (cfr. Petra, 2018: 163). Otro tanto aclaró Dujovne (1953b, s/p): el comunismo boliviano había colaborado con la persecución “y hasta en las masacres contra el MNR y los trabajadores” y, aun así, “conviene no confundir al gamonal *enragé* con el intelectual revolucionario y, a veces, marxista, que no ha interpretado un momento difícil, complejo y oscuro de la revolución boliviana”. El comunismo boliviano había creído ver en el MNR “un peligroso movimiento nazifascista en los momentos en que todo el mundo democrático burgués y proletario estaba empeñado en una sangrienta lucha contra la barbarie nazi”. Error por el que también “hemos pecado los argentinos y el PC de aquí sigue obstinado en él sin comprender el fenómeno progresista que representa el gobierno de Perón” (1953b, s/p). Alejados del PC y de su abrazo, acercarse a una experiencia como la de Bolivia tenía también mucho de opción laboral cuanto de reconocimiento político-intelectual por fuera de la cultura comunista, y de los ámbitos letrados porteños, en el que ni Dujovne ni Ortiz figuraban como intelectuales relevantes —a pesar de la importancia que, en el caso de Dujovne, tuvo su función de editor (Petra, 2012). En 1952, además, el PC redefinía su acercamiento al peronismo, con el que la revolución del ‘52 fue asociada más de una vez (Gurbanov y Rodríguez, 2012; Jáuregui, 2012; Prado Acosta, 2013; Petra, 2018).⁴

Dujovne les propuso a su mujer e hija, una jovencísima Alicia Dujovne, que hicieran un viaje a la Bolivia de la revolución. Ortiz ya había hecho otro viaje en esas mismas condiciones pero a Europa, que publicó y tuvo a diferencia de *Amanecer en Bolivia* una reseña breve en uno de los suplementos culturales más importantes: el del diario *La Nación*. En julio de 1953, *Amanecer en Bolivia* ya estaba impreso y, pocos meses después, ya había llegado, por ejemplo, a

⁴ Véase, para un panorama somero de la recepción de los hechos bolivianos en la prensa comunista, las referencias en la bibliografía a las publicaciones *Última hora*, *Panorama del mundo* y *Propósitos*.

la redacción de ese diario, según consta en el ejemplar del 20 de diciembre (Segunda Sección). Pero no tuvo reseñas, ni en ese matutino ni en otras publicaciones como *La Prensa, Argentina de Hoy o Verdad para Latinoamérica*, ni tampoco en *Propósitos* o *Cuadernos de Cultura* (la primera, compañera de ruta del comunismo, y la segunda, una publicación del partido). Para el ámbito cultural porteño, el libro no era urgente.

El libro, las cartas, el pueblo

La Revolución en Bolivia fue liderada por el MNR, varios de cuyos miembros operaron desde el exilio en el Río de la Plata. El economista Víctor Paz Estenssoro, líder de la revolución y presidente de Bolivia entre 1952-1954, vivió en Buenos Aires y en el departamento de Minas (Uruguay) entre 1949 y 1951.⁵ El levantamiento comenzó el 9 de abril de 1952 hasta la toma de la ciudad de La Paz y el control de las principales ciudades el 11 de ese mismo mes. El MNR había ganado las elecciones en 1951, pero el presidente en ejercicio Mamerto Urriolagoitia declaró que ese resultado era un peligro para la democracia y entregó el gobierno a una junta militar. La lucha revolucionaria tuvo como uno de sus pilares la legitimidad de unas elecciones democráticas, y al mismo tiempo el MNR y sus seguidores se presentaron como quienes regenerarían Bolivia ampliando derechos políticos y sociales, y redistribuyendo los ingresos de la “rosca minera feudal”. Es decir, pondría coto a las familias Aramayo, Hostschild y Patiño quienes, titulares de las minas de estaño, conformaban un conglomerado de presión política y económica. En Bolivia, se dividían la prensa periódica y los canales informativos entre las tres: *La Razón* era propiedad de la familia Aramayo, Hostschild controlaba *Última Hora*, y Patiño *El Diario*. El dominio de

5 En 1943, el militar Gualberto Villarroel encabezó un golpe de Estado con el apoyo del MNR y de Radepa, un partido filonazi. Si bien bajo su gobierno se llevaron a cabo una serie de reformas que beneficiaron a los sectores populares, y en especial a las poblaciones originarias, el gobierno persiguió y reprimió a la oposición. Se acusaba a los líderes del MNR de cooperación con el gobierno argentino y de su filiación con el régimen nazi y hubo presión internacional para apartarlos. En 1946, fuerzas civiles y militares derrocaron a Villarroel, quien fue linchado y colgado de un farol en la Plaza Murillo. (Dunkerley, 2003: 31-34).

la prensa complementaba la influencia de sus hombres en el gobierno (Dunkerley, 2005: 34).

El viaje de Ortiz y su hija a Bolivia abarcó aproximadamente desde diciembre de 1952 hasta marzo de 1953, según consta en el libro y en la correspondencia disponible. Por más que fue publicado en julio, el periplo duró desde los festejos de Navidad y Año Nuevo hasta carnaval. Ortiz llegó junto a su hija a Bolivia en tren y atravesó para ello la frontera entre la Quiaca (Argentina) y Villazón (Bolivia). En esa primera frontera, ya había encontrado otras que no referían a las nacionales sino a las que estaban marcadas por el color de la piel, las costumbres o la clase. Una residente porteña encontraba en el pueblo de León, en la provincia de Jujuy, una primera marca indígena en el mercado donde unas mujeres, sentadas “a la usanza oriental” con sus polleras y niños, le hacían preguntarse: “¿Eran argentinas? ¿Qué teníamos en común”, o asegurar que: “Me parecía imposible, no solo que hablaran nuestra lengua sino hasta que razonaran como nosotros. Tan extrañas las sentíamos sobre el fondo de un paisaje distinto” (Ortiz, 1953: 10). Eran una pregunta abierta a lo que hacía que ella y ellas fueran ciudadanas de un mismo territorio y se rigiesen por las leyes, los derechos y obligaciones de un mismo Estado, que cantasen un himno y compartiesen una bandera. Pero el eje de estas preguntas y afirmaciones estaba en la raza y no en que fueran campesinas. La diferencia entre ella y esas otras estaba marcada por una “transición a otra realidad social” donde la pobreza boliviana se le presentaba con otro acento “menos pudoroso y más patético” (12). El ingreso a Bolivia fue narrado a partir de un trayecto por lo mismo y por lo distinto: dos Estados, dos naciones, una escala de pobreza, el componente “indio” compartido. A lo largo del libro, se repite un protocolo: el de la escritura vinculada a la literatura social, que funcionaba como denuncia y como apuesta político-ideológica de escritores-intelectuales-militantes de las izquierdas o de sus aliados y aliadas (Saítta, 2006; Korn, 2017; Petra, 2018). *Amanecer en Bolivia* se perfilaba *in toto* como el análisis de una sociedad, la narración de una historia en el marco más amplio de las historias de explotación a las poblaciones originarias, al mismo tiempo que lo hacía recuperando una apuesta estética propia de esa literatura: una función específica del hecho estético, la transformación social.

Anna Zulawski (2010: 208) estudió cómo Ortiz y Ernesto Guevara de la Serna –antes de transformarse en el Che– compartieron un modo de calibrar los hechos de la revolución, a partir de una caracterización del pueblo de Bolivia. En parte repetían los prejuicios sintetizados en el libro *Pueblo enfermo*, del escritor Alcides Arguedas. Guevara viajó a Bolivia en 1953, y consideró al MNR y al liderazgo de su líder, Paz Estenssoro, como demagógico, con lo que “los indios” eran objetos y no sujetos de las acciones revolucionarias. Tradujo en clave boliviana las observaciones propias de diversas fracciones del anti-peronismo y el análisis respecto a las cualidades del líder, Perón, y de sus seguidores. Ortiz insistió en la pasividad de “los indios” y en el carácter “evolutivo” del desarrollo de sus luchas. De hecho, definió al dirigente Gavino Apaza como un “indio evolucionado, politizado” (1953: 9). Pero, aun así, a diferencia de Guevara consideró que el liderazgo de Estenssoro y del MNR era legítimo porque había otorgado “al indio oprimido su jerarquía social y humana” (9). Se preguntaba si “¿No será que el MNR ha descuidado la tarea de organizar a los indígenas en comités campesinos, dándoles personalidad política?” (9). En el relato de Ortiz, el lugar de “los indígenas” se encuentra delineado ya en el sentido en que Rivera Cusicanqui (2010) analizó la retórica del MNR en el poder: no había referencias a la serie de levantamientos indígenas, alguno de los cuales había ocurrido pocos años antes. Como una hendidura que se abrió paso en el propio razonamiento, la caracterización del sufrimiento indígena y de la capacidad de liderazgo del MNR no invalidaron la importancia de ese actor. El triunfo de esa retórica no estaba del todo saldado: el borramiento del pasado de luchas indígenas no podía ser hecho en el presente. ¿Quiénes podían o no tomar la palabra? ¿Dónde residía esa legitimidad? O, desde otro punto de vista: ¿qué asunción de lo político, en el sentido de una forma social que legitima el quehacer de la política, estaba en juego? (Rosanvallon, 2003).

En una de sus cartas, Dujovne le escribió a Ortiz que esta era “una aventura más grande que la de Europa, y no solo por el extraordinario exotismo y singularidad del país, sino por el clima y la efervescencia revolucionaria” (1953a, s/p), se trataba así de “quizás el proceso social latinoamericano más importante, una revolución antifeudal y antiimperialista que recién está en sus comienzos” (s/p). ¿En qué sentido “más grande”? Para Dujovne, el proceso era

inconmensurable y, a la vez, comparable a un viaje de placer a Europa; la revolución en Bolivia debía ser inscrita en la serie de otras (en América Latina, la de México en 1910; allende el Atlántico, la bolchevique de 1917). Estaba en juego el valor del relato, que incorporaba entonces la cualidad extra de “palpar en vivo” una revolución. Más aún, del acercamiento a una realidad *otra*: “Cuando vayas a aldeas indígenas alejadas de algún fundo tratá de hacer hablar a un curaca, es decir el jefe indígena de la aldea que a lo mejor será menos callado que el común de los indios” (s/p). Dujovne con su doble aclaración (respecto de la diferencia entre el curaca y el resto de su comunidad; y la *traducción* del sentido de la palabra curaca) imponía una autoridad: mientras la testigo/protagonista adquiría ese *plus* del “en vivo”, ese *plus* parecía diluirse frente a la palabra justa del marido lejano (el “es decir” seguido de la traducción). E impuso también la autoridad de una descripción remanida respecto del “silencio” del “común de los indios”.

Sería de sumo interés sacarles su opinión sobre esta revolución, qué esperan de ella y qué piensan hacer, aunque todo esto te lo digan en dos palabras... Mira por el costado obrero y de clase media de la revolución, es importante, decisivo pues son los núcleos rectores, aunque dentro de poco será el indio campesino el héroe de esta gesta sudamericana (s/p).

En un párrafo, está sintetizada la serie de sentidos asociados a la relación entre “indígena” + “revolución”. Eran sujetos de esa revolución, y eran objetos del testimonio revolucionario (“sería de sumo interés sacarles”) aunque no hubiera aún núcleos rectores singularizados en la clase media y el movimiento obrero. El relato de Ortiz sobre la VI Convención partidaria también se encuentra organizado en función de la dualidad liderazgo-pueblo, y la particularidad del pueblo boliviano mayoritariamente “indígena”: la apuesta es sobre el *futuro* de la revolución, declinado como una “evolución”. *Evolución*, además, que planteaba un hito en la capacidad regenerativa de la educación. Un “dirigente obrero” le había explicado a Ortiz que el peligro de la revolución radicaba en “el atraso del pueblo que lo hace presa fácil de cualquier demagogo reaccionario, porque está solo emocionalmente con este gobierno, no sabe de planes y lo espera

todo de un día para otro” (1953: 63). Y a pesar de ello, según la escritora “el hombre, por atrasado que sea, es un ser pensante” (63) y podía ya distinguir “la nota falsa de la verdadera” (63). En otro momento, como testigo de un desfile en apoyo a Víctor Paz Estenssoro luego de un intento de golpe contrarrevolucionario, Ortiz explicó cuál era el *pueblo* protagonista de esa revolución:

Rostros curtidos con expresión inmóvil, cabellos negros y duros como alambres, bocas verdes de coca, pómulos salientes, ojos estirados, gorros de lana multicolores, chambergos grasientos y agujereados, y rostros y más rostros tallados en piedra, cientos de rostros parecidos, iguales, indiferenciados como los rostros de los japoneses o de los chinos, pasaban y pasaban en silencio, las mandíbulas apretadas, por la decisión y el fusil contra el pecho. Ese fusil al hombro que había conquistado con sangre en las horas de la guerra civil quitándose al militar *rosquero* es su garantía. Ningún ejército arrasará ya con la indefensa población de Catavi ni ahogará en sangre ninguna huelga proletaria, porque el ejército de la Rosca no existe, el pueblo tiene sus armas y sólo las pondrá en manos de quienes confíe en que no podrá traicionarlo.

Atrás desfilaban los empleados públicos, las mujeres, los estudiantes, la masa de los funcionarios del Estado. No los miramos. En nuestra imaginación quedó el rostro multiforme, uno y obstinadamente repetido; el rostro del obrero indio, el rostro del indio campesino que se volcó a las calles abrazado a ese fusil conquistado con sangre en horas demasiado cercanas para ser olvidadas. (1953, 62)⁶

Dujovne hizo lo propio en una de sus cartas a Reinaga:

¿Qué pasa aquí? Argentina es predominantemente blanca, de antiguo origen español y más reciente, de italianos, de judíos, de alemanes, de esclavos, etc. Desde Córdoba para arriba se vé más al criollo y al mestizo, pero, después de todo, predomina el blanco. El Brasil es negro, mulato, zambo, mestizo con indio tupí, y las decenas

6 Catavi es el nombre de un complejo minero. En 1949, la patronal con apoyo del gobierno masacró a los mineros que habían comenzado una huelga, justificándose en que había sido una intentona del MNR.

de variantes que dan todas estas mezclas con el hombre portugués. San Pablo es casi todo italiano. Chile es uniformemente criolla. Bolivia tiene una élite fundamentalmente mestiza, con un fuerte conglomerado de cholos, pero predominan absolutamente los indios quechuas y aymaras, y de otros orígenes nacionales indígenas. Lo mismo pasa en la sierra peruana. En la costa predomina el mestizo, casi blanco entre la gente rica, mientras la masa popular ya es bastante más oscura, con más porcentaje de indio o de negro, y hasta de chino. Colombia no se parece a Venezuela desde este punto de vista. Los del sur son indios, sus clases cultas blancas, los del norte negros o con bastante porcentaje de negro. ¿Para qué hablar del mosaico de razas que constituyen Centro América y el propio México? En suma: que entre un porteño, desde este punto de vista, y un hombre del pueblo boliviano, hay la diferencia que existe entre un parisino y un mongol (1953b, s/p).

En los párrafos antecedentes reverberan muchos de los sentidos comunes relativos a la suerte de opacidad-silencio de la figura del “indio”; o la idea de que no había habido, hasta la revolución, resistencia. La comparación con “chinos” y “japoneses” que usó Dujovne los ubicaba en una situación de exotismo y extranjería: qué tipo de revolución era esta, cómo ingresaba en “Occidente”. La insistencia de Ortiz en el protagonismo del “indio” como un “rostro multiforme, uno y obstinadamente repetido” constituía una marca distintiva. Dujovne incluyó una observación étnico-racial cuya comparación final resuelve la serie en una división entre Oriente-Occidente, entre el “lejano Oriente” y una sinécdoque de civilización: París.

Dujovne (1953e) recuperó las palabras de su mujer en la correspondencia con Reinaga (“vea Ud. el caso que me relató Alicia”, “en las conversaciones de Alicia” y “No obstante, la impresión de Alicia”). La mención de las palabras de la testigo funcionaba a dos niveles. Por un lado, legitimaban por interpósita persona (una testigo de confianza) un pasado que avalaba su militancia comunista en Bolivia y Perú. Y por el otro, la distancia de los hechos le permitía ser el mejor interlocutor para calibrar los aciertos y yerros del comunismo, esto es, por qué debía ser considerado como un actor político necesario para resistir los embates contra la revolución. Diferenció, además, el comunismo argentino del comunismo boliviano, al

menos en lo que concernía a la capacidad del segundo de ser incorporado a la lucha por la revolución:

No obstante, puedo hacerme una idea de aquella realidad, [entre comillas, agregado en azul], por lo que me ha contado Alicia, a su regreso de su viaje, [por aquellas tierras, tachado], y por el conocimiento anterior que tengo de Bolivia y Perú (entre [agregado en tachado “por”] los años 1928 al 32, cuando yo formaba parte de la Dirección de la Confederación Sindical Latinoamericana con sede en Montevideo, tuve ocasión de estar quince días en La Paz, asesorando a compañeros bolivianos, para poner los primeros peldaños de sus sindicatos; estuve también seis meses en Lima, por el año 30, parando en la casa de la viuda de Mariátegui con los mismos propósitos (1953b, s/p).

La imagen del pueblo revolucionado es la imagen de un rostro que pareciera no tener diferencias y aun así, estas aparecen mostrando las capas sociales de un proceso en el que, al menos para el matrimonio Dujovne-Ortiz, “los indios” debían ser incorporados. Era, al mismo tiempo, una paradoja concreta respecto de la cualificación de una capacidad –política– de actuar: un pueblo en vías de *evolución* vía la *revolución*. Como si se tratara de una relectura en clave evolutiva de los ensayos que el peruano José Carlos Mariátegui había publicado en 1928 vinculados a la relación entre marxismo e indigenismo, y entre marxismo y nación, Dujovne y Ortiz recuperaban esas preguntas respecto de revoluciones que, como la de Bolivia, escapaban a las imaginadas por el comunismo argentino y boliviano. Y, aun así, necesitaban volverlas comprensibles en una mirada que recogía de los viejos arcanos del evolucionismo decimonónico muchos de los análisis relativos a las *masas* (Laclau, 2005: 53).

Estrategias comunicativas

La solapa de *Amanecer en Bolivia* presentó un argumento de compra que no invalidaba el carácter excepcional con el que promocionaban el libro y su valiosa intervención en la coyuntura. El libro, se aseguraba en la solapa, permitía un análisis mucho más afinado y real que el del diario. Con su lectura era posible “extraer

conclusiones político sociales para las que de ningún modo basta, desde lejos, la lectura del telegrama aislado con que el diario refleja las cosas confusamente por exceso de parquedad”. ¿El diario era parco? Dependiendo de qué publicación tomemos, podríamos pasar de las páginas dedicadas por la prensa peronista (entre ellas el diario *La Prensa*), o el tipo de análisis de la revolución que hacía la prensa comunista –que desacoplaba el levantamiento popular del liderazgo del MNR, dándole legitimidad mayor al primero que al segundo–. El diario *La Nación*, por el contrario, apenas tomaba las mínimas referencias –la parquedad– de los cables noticiosos. Cables que, por el contrario, allende el Río de la Plata, encontraban en la prensa montevideana mucho mayor despliegue (a favor y en contra).⁷

Pero la referencia a los telegramas y a la parquedad deberíamos poder leerla en serie con las palabras de Dujovne sobre la necesidad de la información, de la propaganda y con las referencias que hacía Ortiz dentro del libro: la importancia de la educación y del conocimiento de la revolución. ¿Contra qué o quiénes luchaban en el ámbito informativo?

Era una lucha cuerpo a cuerpo, una batalla por la información que se sabía en múltiples planos. El telegrama era, también, el producto de una red concreta de producción y distribución informativa que había merecido al menos dos informes de la UNESCO (1953 y 1954). Era un tema sensible en el marco de la Guerra Fría, y lo había sido durante la Segunda Guerra Mundial como política de Estado en países que fueron o no protagonistas de esos enfrentamientos. Pero, en este caso en particular, se trataba de una revolución cuya estabilidad y duración eran mensuradas de acuerdo al alcance y eficacia de una batalla informativa.

Una vez que la revolución se había puesto a andar, que estaba disputando concretamente la ampliación de derechos y la legitimidad de hacerlos valer (universalización del voto, nacionalización de las minas, discusión sobre la reforma agraria, entre otros), pero que también revisaba las apuestas económicas que habían hecho de

7 Por cuestiones de espacio no me detendré en detalle pero véanse en la bibliografía algunos ejemplos de los diarios *Acción*, *La Mañana*, *El Debate*, *El País*, *El Sol* y *Justicia* (vinculados a los partidos colorado –los dos primeros–, ruralista, blanco, socialista y comunista respectivamente).

Bolivia un país subdesarrollado (en el léxico que ya era parte del diccionario del análisis económico-político de la época), Dujovne se preguntaba cómo podría sostenerse en el tiempo. La pregunta no estaba hecha en el aire, sino dirigida a un funcionario de esa misma revolución, con quien tenía una amistad por correspondencia y a quien insistió en exponerle lo que consideraba central: algún tipo de planificación, desde la economía hasta la comunicación de los hechos revolucionarios. En otras cartas a Reinaga, insistió en los modos en que debería manejarse la comunicación, el MNR y la territorialidad de su prédica. Propuso entonces realizar un “boletín semanal” de información que podría seguir los pasos de la publicación rusa *El Campesino* a los efectos de comunicar la reforma agraria. Insistió también en que era de suma importancia contar con “un diario, en suma, instrumento de organización, de propaganda y de agitación, y sobre todo educativo, para la nueva nación boliviana”. Y de la imperiosa necesidad de crear una Comisión Nacional de Planificación, de la que será funcionario un año después (1953d: s/p, subrayado en el original).

Dujovne tenía en claro que el valor propagandístico era un baluarte de toda revolución hacia dentro de las fronteras y hacia afuera: cómo convencer de que se trataba de una revolución popular, no vinculada al nazifascismo, y, al mismo tiempo, no financiada por el peronismo. En efecto, la acusación de nazifascismo estaba delineada en valorar la participación de varios líderes del MNR en el gobierno de Villarroel, quien había logrado su victoria gracias, también, a la participación de una logia como Radepa, de raigambre fascista. A la vez, para un diario como el estadounidense *The Washington Post*, la revolución “juega un papel en las aspiraciones de Perón de formar un block antiestadounidense en la América Latina” (cfr. *El Debate*, 1952: 13). Lo interesante es que la revolución también había sido acusada de comunista –aunque dentro del MNR la nota anti-comunista era de mucho peso– (Ortiz, 1953: 57). En definitiva, tanto Ortiz como Dujovne insistieron, cada uno a su modo, en la importancia de dotar de contenido a ciertos términos, como, por ejemplo, el de “democracia”. Si, en efecto, la revolución tenía legitimidad antes que nada porque el MNR había ganado las elecciones en 1951, se trataba del respeto de la soberanía popular, de la justicia por la cual los y las desposeídos/as históricamente recuperarían su lugar en el mundo.

Ortiz narró un encuentro con el dirigente minero Juan Lechín, y allí encontramos una apuesta *literal* por traducir el sentido de democracia esgrimido. Para Lechín, “La democracia en nuestro país está con la Rosca” (Ortiz, 1953: 45). Ortiz le aclaró que “Hay términos –le contesté– que tienen un sentido más lato que el que frecuentemente le damos. Yo pienso que con la democracia hay un malentendido, no solo aquí sino en la Argentina”. Ese “malentendido” debía explicarse en que, para Ortiz, la democracia “no es un partido político ni un conjunto de partidos políticos sino un ideal de la humanidad que presupone libertades sociales y derechos humanos”. Por el contrario, para Lechín la democracia empleaba “bellos términos” pero “en la práctica se alía con el imperialismo, a pesar de sus libertades sociales y sus derechos humanos. Antes que eso prefiero un poco de totalitarismo”. Frente a esta afirmación, Ortiz se vio compelida a aclarar a lectores y lectoras el uso que Lechín le daba a “totalitarismo”. Como para que nadie se escandalizara, Ortiz aseguró que lo de Lechín era una exageración: porque creía encontrarse frente a una “señora con mucho tiempo libre y unas cuantas ideas insípidas y desmayadas, tejidas sobre la trama remanida del viejo ‘Libertad, igualdad y fraternidad’”. Por todo esto, el MNR no tenía “asomo de totalitarismo”: ella había estado allí, lo había “comprobado” (45-46).

La comunicación de los hechos revolucionarios y de las medidas del gobierno del MNR merecía así un primerísimo lugar. Se trataba de hallar la palabra justa, y de los medios efectivos y eficaces para comunicarla. No en vano la Rosca había utilizado al rumor como un “arma” (Ortiz, 1953: 40). Tanto para Dujovne como para Ortiz se volvía necesario *estabilizar el sentido* de algunos términos y la explicación de ciertos hechos –su condición histórica– en el entramado de las discusiones y posiciones ideológicas y políticas en la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, que tramaban necesariamente las disputas locales con las lógicas y disputas globales. Era fundamental informar de un modo claro y preciso, pero cuando fuese necesario también comunicando a medias, las apuestas, proyectos y definiciones políticas de la revolución en Bolivia. Como aseguró Dujovne para el caso de las medidas de la revolución: “se trata de confiscar sin indemnizar la tierra, pero presentando este hecho

revolucionario como una reforma” (1953b, s/p). Todo se transformaba en una batalla contra el tiempo, y de acciones en una estrategia informativa:

Por lo menos, y en forma urgente, aunque más no sea a título propagandístico, es de urgencia que se elabore una nueva declaración de principios y de derechos de los obreros, campesinos y ciudadanos de Bolivia en general. Al respecto, me viene a la memoria el Lenin de los primeros tiempos de la revolución de octubre. Cada día, en aquellos primeros momentos, aparecían uno o varios decretos fundamentales, que se sabía que no podrían cumplirse ni realizarse, pero que tenían un inmenso valor movilizador de organización de las masas y, también, por las dudas, por si el régimen soviético caía, para que se recordara al menos, en el futuro, lo que se había querido hacer (1953d, s/p).

La voz de la revolución debía correr sin pausa: tenía una función específica, la de la organización de las masas, la educación política de un pueblo, el reaseguro del tiempo revolucionario. La palabra tenía que ser, además, justa para definir y explicar procesos sociales, económicos y políticos.

Conclusiones

Para Dujovne, era necesario tener en cuenta el lugar de quien recibía la información, del formato en el que esta era distribuida, pero también estaba la aceptación de una “jerarquía” desplegada por los hechos revolucionarios. Se trataba de una apuesta inestable: entre la fuerza de una transformación y sus límites concretos; entre la capacidad de esa transformación por quienes no tenían ya más nada que perder y los límites de hasta dónde podrían llegar; entre la consideración de que había en efecto una *evolución* propiciada por un conocimiento a ser compartido, que entonces sostuviera a la revolución en el tiempo. Tanto Ortiz como Dujovne tenían en claro el papel de la información y de la propaganda, de sus *tempo*s: aquellos que serían necesarios para sostener ese otro *tempo* de la planificación. Había entonces que ganar tiempo, el que llevaba la organización de una economía como la de Bolivia, de notoria dependencia de

capitales extranjeros, y más específicamente del precio del estaño. Al contar las semblanzas de funcionarios del nuevo gobierno, y de quienes vivían y trabajaban en las minas, Ortiz revisó la capacidad de resistencia de un pueblo que podía ignorar muchas cosas, pero no olvidar la humillación a la que había sido sometido. Ortiz y Dujovne tenían otras imágenes de otras revoluciones (la soviética, la mexicana, pero también la china y la iraní), incluso Dujovne había participado como miembro de un partido revolucionario en el poder en la URSS. También eran conscientes de procesos que aunque no considerasen revolucionarios, como el peronista, merecían algún tipo de análisis mucho más sofisticado que el que los comunismos de Bolivia y Argentina habían hecho. El “pecado” al que Dujovne hizo referencia estaba en ignorar o negar el valor y alcances de los hechos en Bolivia, como había ocurrido con el peronismo en Argentina. Pero, también, y a pesar incluso de sus propios considerandos, se trataba de combatir otro pecado: la ignorancia o incomprensión del peso que tenían, en definitiva, quienes finalmente habían hecho la revolución. En cualquier caso, era tan fundamental definir la real importancia de esa revolución como la caracterización del *pueblo*. Y allí estaba el problema de su análisis, porque paradójicamente no podían desacoplar revolución de *evolución*.

Bibliografía

S/F. (1952). “Continúa Corriendo la Sangre en Bolivia”. En *Acción*, Montevideo, jueves 10/04/1952, Año IV, no 1.237, tapa.

S/F. (1952). “Otra vez la calumnia internacional”. En *El Debate* N° 7457, Montevideo, Domingo 20/04/1952, Año II, 3.

S/F. (1952). “Pobre América!”. En *El País*, Montevideo, jueves 10/04/1952, Año XXXIV, no 10.687, 2.

S/F. (1952). “Los Sucesos de Bolivia”. En *El País*. Montevideo. 13/04/1952. Año XXXIV, no, 10.689, 3.

S/F. (1952). “La Revolución Boliviana”. En *El País*, Montevideo 20/04/1952, Año XXXIV no 10.696, 2.

S/F. (1952). “Las reformas radicales en lo económico”. En *La Mañana*, Montevideo, 20/04/1952, no 12511, tapa.

S/F. (1952). “Defensa de la Democracia”. Editorial. En *La Razón*, Buenos Aires, 16/03/1952, 4.

S/F. (1952). “El gobierno popular de Bolivia”. En *La Prensa*, Buenos Aires, 17/06/1952a, 4.

S/F. (1952a). “En Bolivia se produjo ayer un golpe sedicioso”. *La Nación*, Buenos Aires, Año LXXXIII no 29000. 9/04/1952, tapa.

S/F. (1952b). “Tomó el poder en Bolivia el Dr. Siles Suazo”. En *La Nación*, Buenos Aires, Año LXXXIII, no 29.002, 13/04/1952, tapa.

S/F. (1952). “El Pueblo Decidió en Heroica Lucha La Suerte del Levantamiento de Bolivia”. En *Nuestra Palabra*, Buenos Aires, Año III, no 103, Buenos Aires, 22/04/1952, 2.

S/F (“de nuestro corresponsal”). (1953). “Los Obreros y Campesinos Bolivianos en Lucha contra el Imperialismo, la “Rosca” y el “Gamonalismo”. En *Panorama del Mundo*, Buenos Aires, Año II, no 1, enero de 1953, Buenos Aires: Anteo.

S/F. (1952). “Nacionalización pide el obrero boliviano”. En *Propósitos*, Buenos Aires, Año I, no 9, 16/05/1952, 2.

Anaya, R. (1952). “La nacionalización de las minas de estaño en Bolivia”. En *Propósitos*, año I, no 8, 1.

Arze Cuadros, E. (2002). *Bolivia, el programa del MNR y la revolución nacional. Del movimiento de Reforma Universitaria al ocaso del modelo neoliberal*. La Paz, Plural.

Colombi, B. (2006). “El viaje y su relato”. En *Latinoamérica*, no 43, 11-35. México, UNAM.

Cruz Gustavo, R. (2010). *Los senderos de Fausto Reinaga. Filosofía de un pensamiento indio*. La Paz, Plural.

Dujovne, A. (2010). “Prólogo: Las dos escaleras”. En *Infancia entre dos esquinas*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Dujovne, C. (1953a). Carta a Alicia Ortiz, 8 de enero de 1953. Correspondencia de Carlos Dujovne, inédita.

_____. (1953b). Carta a Fausto Reinaga, 1 de mayo de 1953. Correspondencia de Carlos Dujovne, inédita.

_____. (1953c). Carta a Fausto Reinaga, 13 de julio de 1953. Correspondencia de Carlos Dujovne, inédita.

_____. (1953d). Carta a Fausto Reinaga, 24 de agosto de 1953. Correspondencia de Carlos Dujovne, inédita.

_____. (1953e). Carta a Fausto Reinaga, 27 de septiembre de 1953. Correspondencia de Carlos Dujovne, inédita.

Dunkerley, J. (2003). *Rebelión en las venas. La lucha política en Bolivia. 1952-1982*. La Paz, Plural.

Espolón [seudónimo de Emilio Frugoni] (1952). “Dos Sorpresas de la Actualidad Internacional”. En *El Sol*, 15 de abril, año XII, no 506, tapa. Montevideo.

Gurbanov A. y S.J. Rodríguez (2016). “Los comunistas frente al peronismo: 1943-1955”. En *Temas de Historia Argentina y Americana* 24. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/comunistas-frente-peronismo-1943-1955.pdf> (Consulta: 28/08/2018).

Herrera, C. (2014). “Apoyando al peronismo desde la izquierda: *Argentina de hoy*”. En Panella, C. y Korn, G., *Ideas y debates para la nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires, EPC-Facultad de Periodismo UN La Plata.

Herrera, F. (1952). “El Significado de los Nuevos Acontecimientos de Bolivia”. En *Nueva era*, año III, no 2, marzo-junio, 12-20. Buenos Aires.

Korn, G. (2017). *Hijos del pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Petra, A. (2017). “El libro comunista, entre la política y el mercado. El caso de la editorial Problemas (1939-1948)”. En *LIVRO. Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição (NELE)*, 6, São Paulo.

_____. (2018). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Piriz, H. (1952). “¿Qué hay tras la cuestión boliviana?”. En La semana internacional, *Justicia*, no 5286, 25 de abril, 3. Montevideo.

Plante A. (2011). “La vida es un tango”. En *Página 12*, 13 de febrero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4168-2011-02-13.html> (Consulta: 15/08/2018).

Prado Acosta L. (2013). “Concepciones culturales en pugna. Repercusiones del inicio de la Guerra Fría, el zhdhanovismo y el peronismo en el Partido Comunista argentino”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/64825> (Consulta: 15/08/2018).

Pratt, M. L. (1998). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Quilmes.

Ramírez Novoa, E. (1952). “La Revolución Popular de Bolivia”. En *Acción*, año IV, no 1241, 15 de abril, 3. Montevideo.

Rojas, R. (2016). *Traductores de la utopía. La Revolución cubana y la nueva izquierda de Nueva York*. México, Fondo de Cultura Económica.

Ulianova, O. (2008). “Develando un mito: emisarios de la Internacional comunista en Chile”. En *Historia*, vol. 1, no 41, enero-junio, 99-164.

Ortiz, A. (1953). *Amanecer en Bolivia*. Buenos Aires, Hemisferio.

Ortiz, A. (1956). Carta a su madre, S/F. Correspondencia inédita. 1953-1956.

Quirós García J. (1956). *La raíz y las hojas: crítica y estimación*. Buriball, Bolivia.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). “Oprimidos pero no vencidos”. La Paz, Huibol.

Stefanoni, P. (2010). “*Qué hacer con los indios...*” *Y otros traumas irresueltos de la colonialidad*. La Paz, Plural.

UNESCO (1953). *Les agences télégraphiques d'information*. Paris, Unesco. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001356/135686fo.pdf> (Consulta: 15/08/2018).

Williams, F. (1954). *Las telecomunicaciones y la prensa*. París, Unesco.

Zulawski A. (2010). “The National Revolution and Bolivia in the 1950s: What Did Che See?”. En Drinot, P. (ed.), *Che's travels: The making a revolutionary in 1950's Latin America*. Duke, Duke University Press.

DAVID VIÑAS EN LA HABANA

REVOLUCIÓN, LATINOAMERICANISMO Y LITERATURA
(1965-1971)

Mairaya A. López

Con la novela *Los hombres de a caballo* David Viñas ganó en 1967 el premio literario Casa de las Américas. El autor se encontraba en Cuba, no debido al premio, sino convocado por el comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*, del que era, desde 1965, uno de los miembros más activos y polémicos. Reunido por primera vez el comité lanzó al mundo su declaración: un mensaje de denuncia a la ofensiva norteamericana en el plano cultural y contra el militarismo. Para la fecha, Viñas había afianzado los vínculos que estableciera desde inicios de los años sesenta con Cuba, cuando un gesto de apoyo al proceso revolucionario había desencadenado su deportación de Venezuela, donde se encontraba contratado por la Universidad de los Andes. Poco después, pasaba del gesto a la acción y en 1961 realizó su primera visita a la isla. Al año siguiente regresaría invitado de manera oficial. A lo largo de la década sus viajes fueron cada vez más sistemáticos: en 1965 formó parte del jurado de novela del premio literario Casa de las Américas, que habría de volver a integrar en 1969 y 1971,¹ esta última ocasión en la categoría testimonio.

La experiencia de Viñas durante estas visitas, el vínculo establecido con Casa de las Américas y la posibilidad que le ofreciera la institución para insertarse en los debates que delineaban el escenario cultural latinoamericano serían elementos fundamentales para buena parte de su producción durante el período. Al menos en dos de los textos escritos, *Los hombres de a caballo* (1967) y *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (1971), es posible advertir la incidencia que tuvo en el autor su involucramiento

1 Para 1971 su distanciamiento de Cuba, de la Revolución y de Casa de las Américas, que sabemos no será definitivo, se debió fundamentalmente a los sucesos acontecidos alrededor del “caso Padilla”, y a la posición asumida por Viñas en la carta abierta enviada a Roberto Fernández Retamar sobre el tema en cuestión.

con el proceso cubano. *Los hombres de a caballo* no solo se alzó con “el premio más prestigioso del continente” (Gilman, 2012: 113), sino que ha sido considerada por la crítica como una obra bisagra donde, si bien Viñas retoma una problemática central en sus ficciones, como es el Ejército Argentino y su papel en la historia nacional, la encara desde una nueva perspectiva: narra “con un estilo más directo” (Valverde, 1989: 137) un hecho que le es contemporáneo. Ofrece además otra visión respecto a los militares y, a partir de su argumento, es posible pensar incluso en un desplazamiento en el interés del autor hacia lo latinoamericano. En *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, por su parte, Viñas pone a dialogar un conjunto de problemáticas presentes en los debates entre intelectuales que a lo largo de la década se darán cita en La Habana (aunque también en otras ciudades de América) relativos a la nueva circunstancia histórica, a los escritores y sus obras, al vínculo entre arte y política, entre literatura e historia, al compromiso intelectual, la izquierda, las libertades políticas y estéticas, así como el dominio cultural y las relaciones entre Latinoamérica y Europa.

Los hombres de a caballo: resonancias de una revolución

En 1962 David Viñas anunció que no escribiría más novelas: “Paso al ensayo, al ensayo político, a la militancia” (Franco, 1962: 2). Sin embargo, apenas cinco años después, el escritor argentino almorzaba con un periodista en el Hotel Nacional de Cuba y conversaba sobre cine, Perón, Sartre y, también, sobre su última novela: *Los hombres de a caballo*, que acababa de imponerse sobre las 41 obras inéditas que ese año aspiraban al premio literario Casa de las Américas. Cuando el periodista quiso saber qué hubiera sentido de no haberse alzado con el premio, Viñas afirmó: “Frustrado (...) No es nada nuevo, creo que cualquiera se hubiera sentido así” (Sarduy, 1967: 5).

¿Qué ha pasado con David Viñas en ese lapsus? ¿En qué contexto tiene lugar este cambio de perspectiva en él? ¿Qué significaba para un escritor joven el premio Casa de las Américas? ¿Acaso había estado pensando en los requerimientos estéticos, argumentales o ideológicos del certamen mientras escribía?

Este supuesto intento de abandono de la novela por parte de Viñas (que pudiéramos pensarlo como un gesto sartreano), se correspondía con una posición que, partiendo del papel de la literatura ante la nueva realidad del continente, compartían buena parte de los escritores latinoamericanos quienes, desde diversas perspectivas, se identificaron con los movimientos de izquierda en los sesenta.

Pero si en 1960, durante el Primer Encuentro de Escritores Americanos en Concepción, se había llegado a “discutir incluso la validez de la literatura” (Gilman, 2012: 108) y a fines de ese mismo año, en Buenos Aires, durante otro coloquio sobre la novela latinoamericana se había hablado de “la desconexión entre los autores latinoamericanos” (110), para 1967 el panorama era muy distinto. Algunos acontecimientos regionales sirven para entender este cambio de perspectiva: tanto la Revolución cubana y su proyección en el campo cultural, como el *boom* latinoamericano (con la novela como protagonista) y la convocatoria a congresos, premios y eventos cuyos motivos eran dialogar sobre las “armas” de la literatura y su eficacia en tiempos de revolución habían reformulado de un modo crucial los debates estético-políticos de la época.

Lo cierto es que Viñas siguió escribiendo novelas. Incluso antes de *Los hombres de a caballo* publicó *En la semana trágica* (1966) que, junto con el cuento “Santificar las fiestas”, define como sus últimas coartadas en *Los diez mandamientos*: “si todavía hago trampas es porque me postergo en asumir la primera persona encajándola sobre mi propio cuerpo; y a esos trucos más o menos divertidos los siento como un escamoteo en llegar a lo que realmente proyecto” (1966b: 42).

La novela premiada en Cuba puede pensarse como ese proyecto postergado donde, si bien Viñas mantiene un esquema de escritura propio, ofrece una novedad: el Operativo Ayacucho, hecho alrededor del cual describe las interioridades de la casta militar argentina, ha tenido lugar en 1964. No solo es un acontecimiento contemporáneo al autor,² sino que, en lugar de desarrollarse en escenarios locales como había sucedido en sus novelas anteriores –Cañuelas en

2 Hasta la fecha las novelas de Viñas ubican su argumento entre finales de siglo XIX y mediados del XX: *Cayó sobre su rostro*, a fines del XIX y principios del XX; *Los años despiadados*, entre 1945 y 1951; *Un dios cotidiano*, en 1939; *Los dueños de la tierra*, en 1921; *Dar la Cara*, en 1963 (aunque también refiere a un momento

Cayó sobre su rostro (1955), la Patagonia en *Los dueños de la tierra* (1958) y Buenos Aires en *Los años despiadados* (1956), *Un dios cotidiano* (1957) y *Dar la Cara* (1963)–, Viñas escogió otro lugar de América Latina, Perú. Asimismo, el Ejército ya no es visto como la institución que lideraría las luchas por la emancipación en la época colonial.

Una semana duró la acción militar que narra la novela y en ese mismo período se cuenta la vida de Emilio Godoy, personaje principal cuya historia se presenta alternando el pasado y el presente del oficial, hijo menor de una tradicional familia militar argentina, perteneciente a la caballería. El recorrido parte de José María Godoy, tatarabuelo de Emilio, quien como miembro del Ejército Libertador había participado de la Batalla de Ayacucho (1824); 140 años después Emilio forma parte de un operativo que, a pesar de llevar el mismo nombre, representa “el inicio de la sistematización de la represión dirigida por el Departamento de Estado norteamericano contra los movimientos populares de liberación en América Latina para afianzar su dominio en la región” (Candiano, 2010: 2080).

En consonancia con esta idea María Teresa Gutiérrez-Haces, considera que tanto en *Los hombres...* como en *Cuerpo a cuerpo* Viñas “trata de establecer cuál ha sido el factor que –en su opinión– marcó el cambio de actitud de la institución militar dentro de la sociedad argentina” (Gutiérrez Haces, 1991: 22), ante lo cual presenta a Cuba como uno de los detonantes fundamentales. Así lo considera Viñas: “la revolución cubana al suponer cualitativamente un salto respecto de la izquierda tradicional de América Latina, los condicionó (a los militares) a perfeccionarse en el arte de verdeguear (1991: 22).

Más que detenernos en los detalles del argumento, o en el tratamiento que ofrece Viñas al Ejército, interesa ahora descifrar los incentivos que pudieron llevarlo a la escritura de la novela y, sobre todo, a presentarla al concurso de Casa de las Américas. En 1965, cuando él mismo fungía como jurado de novela, no hubo obra ganadora.³ Era la primera vez que sucedía y debieron discutir una y otra

contemporáneo al autor, esta novela es producto de un guión cinematográfico); *En la semana trágica*, en 1919.

3 El jurado de 1965 estuvo integrado por Mario Vargas Llosa, Camilo José Cela, José Pedro Díaz, Jaime Sarusky y David Viñas. Se presentaron 92 novelas inéditas.

vez antes de ofrecer su veredicto. Los jurados hablaron de estilos, temas e intereses de la institución convocante, pues, aun cuando Haydée Santamaría había advertido a Viñas que como miembro del jurado tenía la única obligación de “premiar la obra de calidad literaria” (1964, s/p), algunas coordenadas daban cuenta del interés de la institución por un tipo particular de escritura.

Desde la primera edición del concurso se habían hecho patentes ciertas tendencias enfrentadas entre los jurados. Sucedió en el certamen de poesía donde, mientras Nicolás Guillén consideraba que el ecuatoriano José Enrique Adoum se había presentado con un libro “americano”, “político” y de “fluida lectura”, “digno de ser defendido porque era lo más conveniente debido al momento revolucionario” (Estupiñán, 2015: 98), Virgilio Piñera refutaba su decisión argumentando que no postulaba el hecho poético desde lo social y político, sino desde la poesía en sí. Tal perspectiva había llevado a Piñera “a proponer que el premio quedara desierto” (98). Finalmente, en aquella primera edición mientras el poemario *La cerveza del viento*, de Fayad Jamís (una de las propuestas de Piñera) recibió una mención, *Dios trajo la Sombra*, de José Enrique Adoum, se alzó con el triunfo.

En 1967 el fallo del premio de novela advirtió que la obra ganadora llegaba no solo de la mano de un escritor dueño de un estilo directo y sobrio, capaz de síntesis elocuente y de penetración psicológica, sino que ponía sobre la mesa un tema actual, polémico y que, sobre todo, involucraba de manera especial a Latinoamérica y a Cuba. ¿No estaba cerca de lo que había postulado antes Nicolás Guillén respecto a las obras a premiar?

En cuanto al interés que en Viñas despertara el tema en el que se centra su novela, tal vez se encuentren pistas en el momento de su incorporación al Comité de Colaboración de la revista *Casa de las Américas*. Ocurre en el número 33 (noviembre-diciembre de 1965), dedicado a homenajear a Ezequiel Martínez Estrada.⁴ Para esta

Por unanimidad acordaron declarar desierto el premio. Recomendaron la obra “Brigada número 2506” del cubano Rafael Alcides Pérez, por considerarla una interesante tentativa literaria, con aciertos parciales.

4 Este número homenaje a Martínez Estrada que se hizo desde *Casa de las Américas* pudo ser pensado como continuidad de aquel que en 1954 le dedicaran desde las páginas de la revista *Contorno*. A propuesta de David Viñas, el cuarto número

ocasión se analiza, desde diversas perspectivas, la visión de “don Ezequiel” sobre la historia argentina y latinoamericana, a la vez que aparece de manera inevitable el dilema de lo militar como factor común en la historia regional.

Asimismo, la sección *Al Pie de la Letra* reprodujo (en parte) y comentó el documento que desde París firmaran un grupo de escritores e intelectuales peruanos con el propósito de juzgar los recientes acontecimientos de su país. “Toma de posición” llegó a circular por todos los medios intelectuales a los que tuvieron alcance los peruanos Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Hugo Neyra, entre otros firmantes. En este marco, los firmantes apoyaban el movimiento de la guerrilla peruana, avalaban la lucha armada como único camino para lograr el triunfo de la justicia social y del desarrollo, censuraban la violencia gubernamental y condenaban a la prensa por desvirtuar el carácter nacionalista del movimiento. En *Últimas actividades de la Casa* se reitera esta temática con la noticia del acto realizado en conmemoración del 144° aniversario de la independencia del Perú, donde los escritores cubanos Liliam Moro y Félix Pita Rodríguez habían conversado con el poeta peruano Mario Razzeto sobre la vida y obra de César Vallejo.

La derrota de la guerrilla peruana fue un tema prioritario en las discusiones entre la intelectualidad latinoamericana y mundial durante esos años. Si bien La Habana no fue su único escenario de debate, sí se constituyó en una de las principales tribunas de denuncia. Mientras estas discusiones se agudizaban, Viñas debió estar pensando la novela que escribiría entre 1965 y 1966. Y, en este sentido, la posición asumida desde Cuba pudo ser un complemento importante para su propia perspectiva del asunto.

Otro aspecto de importancia que vuelve fundamental su experiencia en la revista se relaciona con la propuesta recibida para dirigir la publicación: “cuando Viñas estuvo aquí se le planteó esta posibilidad y le entusiasmó la idea, pero en definitiva no creo que

de la emblemática revista argentina (diciembre-1954) le estuvo dedicado. La recuperación del autor de *Radiografía de la Pampa* estará en correspondencia con la figura de intelectual polémico y contradictorio que encarnó. Si por un lado los contornistas rescatan su espíritu denunciante y la actitud crítica ante la realidad argentina, por el otro juzgan una falta de compromiso respecto a esa misma realidad y cierta tendencia pesimista en sus reflexiones.

decida venir a Cuba. El pequeño consejo estaría integrado por Antón, Edmundo Desnoes, Ambrosio Fornet y Viñas como director”, escribió Marcia Leiseca a Ángel Rama (1965: 48).

Pero esto, sabemos, no ocurrió. David Viñas no se fue para Cuba y en 1965 Roberto Fernández Retamar asumió como director de la revista, el Consejo de Redacción se sustituyó por un Comité de colaboración, el concurso pasó a llamarse Premio Literario Casa de las Américas, y la cuestión ideológica y el compromiso literario se volvieron centrales en la publicación. Al mismo tiempo empezó a valorarse otro asunto que habría de marcar las relaciones entre los intelectuales latinoamericanos: la residencia en Europa de algunos de sus más importantes colaboradores. Para 1969 Haydée Santamaría pondrá punto final al tema.

De Sarmiento a Cortázar: euforia de una época

El viaje a Europa y la permanencia allí de determinados escritores latinoamericanos será un tema recurrente en la ensayística de David Viñas, abordado de manera particular en su primer libro de ensayos: *Literatura argentina y realidad política* (1964), texto con el que el autor se legitima como fundador de la crítica moderna en Argentina. El libro, donde reúne materiales originales con otros publicados a lo largo de la década del cincuenta,⁵ significó un giro para la crítica literaria luego de su publicación en 1964 e inmediatamente pasó a ser un clásico para los estudiosos del tema.

Volver sobre momentos puntuales de la trayectoria de Viñas a partir la publicación de este primer libro de ensayos y hasta 1971, cuando ve la luz *Literatura Argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* resulta primordial no solo por dar cuenta de cómo el joven “denuncialista” (Avaro y Capdevila, 2004) se irá perfilando como uno de los mayores críticos de Latinoamérica —atravesado por una serie de situaciones políticas, culturales y sociales que acentuarían su perfil de intelectual heterodoxo, solitario y polémico—, sino, y fundamentalmente, para constatar hasta qué punto

5 Entre los materiales que el libro compila se encuentran artículos publicados en *Contorno*, *La Gaceta* de Tucumán y la *Revista de la Universidad de México*. Para más detalles, véase el trabajo de Estela Valverde (1989: 121 y 263).

algunas de las tesis presentadas entonces son entendidas aquí como prolongación de momentos clave, protagonizados por el autor a partir de su vínculo con La Habana. La propuesta no nos parece desacertada si tenemos en cuenta que, por ejemplo, en “Itinerario del escritor argentino”, el polémico ensayo publicado por única vez en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* y cuyo análisis extiende Viñas hasta sus contemporáneos –*Literatura Argentina y realidad política* abarca solo hasta 1910–,⁶ la “cosa cubana”, para decirlo con un término suyo, aparece de manera frecuente. Con Julio Cortázar termina el itinerario que propone Viñas en este ensayo y es justo el texto que dedica al autor de Rayuela, no solo uno de los más polémicos del libro, sino donde el tema “Cuba” aparece de manera más enfática, aunque también aflora, con mayor o menor énfasis, en los ensayos sobre Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges o Ernesto Sábato por citar algunos.

Si para Marcela Croce “es posible pensar que *De Sarmiento a Cortázar* es el libro en que Viñas se afirma definitivamente como crítico” (2005: 87), *Literatura argentina y realidad política* (1964) es en este mismo sentido el texto inaugural donde, al decir de la investigadora, se sintetiza su crítica. Y no es así solo por el hecho de que aparecen esbozados temas centrales de toda su ensayística; es un texto sobre el que su autor vuelve continuamente, estableciendo en este gesto una de sus marcas como crítico: volver sobre lo dicho.

Los ensayos que conforman *Literatura argentina y realidad política* indagan sobre momentos puntuales de la historia y la literatura argentinas, una literatura que Viñas analiza en diálogo con el poder, la política y la élite. El recorrido que propone está dividido en cuatro grandes capítulos –“Constante con variaciones”, “El liberalismo: negatividad y programa”, “El apogeo de la oligarquía” y “La crisis de la ciudad liberal”– y del primero se originará *De Sarmiento a Cortázar* (Valverde, 1989: 122), texto donde extiende su análisis a

6 El texto no apareció en las nuevas versiones que publicaría David Viñas en vida, pero en 2017 Santiago Arcos publicó “la versión definitiva” en la que incluyeron tanto el “Itinerario” como el prólogo. A partir de la segunda edición en 1974, el libro pasará a llamarse *De Sarmiento a Cortázar* y excluirá tanto el prólogo como el itinerario.

autores como Sábato, Marechal, Martínez Estrada y, por supuesto, Cortázar.

Del texto ha sido particularmente discutido el ensayo dedicado a los escritores argentinos. Para Julio Schvartzman, por ejemplo, “el itinerario de Viñas deja a su paso una masacre. Van cayendo, uno a uno, de Echeverría a Cortázar, los héroes de pacotilla de la literatura burguesa y liberal” (1999: 153). Si bien la cita da pistas de lo que Marcela Croce denuncia como un ajuste de cuentas (2005: 29), la perspectiva de quien fuera además colega de Viñas nos sirve para entender lo que el propio escritor refiriera sobre su texto en una carta fechada el 29 de julio de 1980: “intenté borrar una perspectiva y una propuesta. Creo que fracasé, fue mal leída y nadie recogió la propuesta” (cfr. Valverde, 1989: 151).

Este “fracaso” se corresponde además con la visión de Viñas respecto al contexto en que produce (borronea) y publica su propuesta: “euforia en los sesenta; depresión en los setenta en mi perspectiva de América Latina”, dirá (1980: 9). Solo así se entiende que las ideas sobre las que vuelve en dicho trabajo –puestas en discusión por él mismo a lo largo de toda una década– sean referidas como un intento de borrador que no se animaría a reescribir (respondiendo así a su estilo como crítico).

“Itinerario del escritor argentino” podría pensarse entonces como un “gesto” de Viñas a esa “euforia” sentida tanto por él como por la mayor parte de los escritores latinoamericanos identificados con los movimientos de izquierda que, pese a presentar distintos focos en América Latina, tuvieron a Cuba como tribuna principal. Es así que tanto el proceso revolucionario cubano como la izquierda latinoamericana se presentan como las dos zonas fundamentales sobre las que Viñas asienta su propuesta.

Pero hay una figura que se pegotea a ambas zonas y a la propia imagen del autor: Julio Cortázar, cuya alusión desde el título del libro indica que ocupa un lugar particularmente importante para él. Con Cortázar termina el polémico ensayo y es justo el texto que le dedica al autor de *Rayuela*, no solo uno de los más polémicos, sino donde el tema Cuba emerge de manera más enfática. De hecho, “Cortázar y la fundación mitológica de París” puede ser leído como la respuesta de Viñas –o como la condensación– a un conjunto de ideas discutidas desde y/o sobre Cuba. El mismo Cortázar aseguró

en una carta dirigida a Saúl Sosnowski, fechada el 29 de septiembre de 1972: “[...] solo supe del libro cuando él mismo [Viñas] aludió a la cuestión en La Habana, y me dijo francamente: “Te adelanto que es un libro muy polémico” (2012b: 319).

Ambos escritores se habían conocido en la capital cubana en 1967. Cortázar integraba el jurado de novela que por unanimidad había premiado a *Los hombres de a caballo*. Viñas, por su parte, estaba desde finales de 1966 trabajando para Casa de Las Américas. Coincidirían, además, en la primera de las tres reuniones que convocó el Comité de colaboración de la revista, integrado por cubanos y latinoamericanos entre los que estuvieron solo tres argentinos: ellos dos y Ezequiel Martínez Estrada.⁷

Los tres encuentros organizados por dicho comité de colaboración (1967-1969-1971) resultan esenciales para hilvanar las principales líneas de discusión del período. Casa de las Américas sirvió de escenario a los polémicos debates que se generaron y de los cuales se nutriría Viñas para pensar su itinerario. Las pistas más evidentes pueden rastrearse en el texto que dedica a Cortázar.

La primera reunión logró concretarse en enero de 1967, pero se había venido convocando desde inicios del año anterior. En carta a Viñas, Marcia Leiseca le había hecho saber que, más que una invitación, quería que entendiera el encuentro como una necesidad de trabajo. “Son muchas las cosas que tenemos que hablar, David... Creo que los asuntos a tratar son preocupación tuya hace largo tiempo, tu presencia y opiniones son indispensables en este cambio de impresiones y preocupaciones” (1966: 18), aseguraba. Sin embargo, en esas fechas las cosas por el sur no andaban nada bien y Viñas advertía que, con todas las complicaciones que se habían estado produciendo día a día en Buenos Aires, el panorama era altamente confuso: “Necesito quedarme aquí, quiero quedarme aquí para tomar posiciones explícitas sobre todo esto... las contradicciones del viaje, por un lado, y la ambigüedad de la situación local me hace preferir el viaje en diciembre” (1966a: 20). Solo a fines de 1966, luego

7 Integró lo que hasta 1965 fue el Consejo de redacción, desde el número 5 (marzo-abril de 1961) hasta el número 26 (octubre-noviembre de 1964).

de que no renovaran su contrato en la Universidad del Litoral, David Viñas viajaría a Cuba.⁸

Del encuentro, “una semana de batallas verbales”, según detalla Cortázar a Francisco Porrúa en una carta del 24 de febrero de 1967 (2012a: 376), salió la “Primera Declaración del Comité de Colaboración”: un llamado a la unidad de los escritores latinoamericanos de izquierda, a la responsabilidad social, a la libertad creadora, a la lucha contra el militarismo y la Alianza para el progreso (S/F, 1967a: 4). A sugerencia de Viñas, se pensó, además, en la conveniencia de dedicar un número especial de la revista a la situación del intelectual latinoamericano (S/F, 1967b: 3).

Mario Vargas Llosa, Enrique Lihn, Mario Benedetti y Julio Cortázar enviaron sus pareceres sobre el tema, pero el texto de Viñas “jamás llegó”, como recordaría Roberto Fernández Retamar (1967: 38), a quien Cortázar había enviado ya el suyo por carta. Esta misiva abre el número 45 de la revista generando no solo una de las polémicas más sonadas del período,⁹ sino que funciona además como “disparador” para cuestiones centrales del texto que Viñas le dedicará en su “Itinerario”.

Las principales ideas expuestas por el autor de *Rayuela* parten tanto de los motivos por los que decidió salir de la Argentina e instalarse en París, como del descubrimiento hecho allí de su condición de latinoamericano; también ofrece su perspectiva sobre los escritores que se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los

8 La carta de Viñas está fechada el 27 de julio de 1966, casi un mes antes (el 28 de junio) había tenido lugar el golpe de Estado contra el gobierno de Illia, dando paso a la llamada “Revolución Argentina”. Juan Carlos Onganía fue nombrado como presidente. Prevenir el avance del comunismo y la infiltración marxista será uno de los objetivos fundamentales de nuevo gobierno, desde donde se implementa una violenta represión hacia sectores sindicales, militantes políticos y organizaciones estudiantiles. Dos días después de la carta enviada por Viñas rumbo a Cuba, el gobierno militar promulga el decreto Ley 16.192, que autoriza la intervención de las universidades y prohíbe toda actividad política en los centros estudiantiles y demás reuniones en las universidades. En la UBA, como principal centro de resistencia, serán reprimidos y encarcelados estudiantes y profesores, dando lugar a unos de los episodios más violentos: “La noche de los Bastones Largos”. Para fines de año a David Viñas no le renuevan su contrato en la Universidad del Litoral. Por lo que acepta la invitación de irse un tiempo a Cuba.

9 Me refiero a la polémica que se inicia entre el escritor argentino y José María Arguedas a raíz de este texto.

valores a secas, o los que exigen una especie de asistencia obligatoria a clases y se escandalizan por eso de “vivir en Europa y escribir ‘argentino’” (1967: 10), condición que aseguraba estar dispuesto a seguir teniendo.

¿Ver América Latina mejor desde París?, preguntará David Viñas cuatro años después en “Itinerario del escritor argentino”. Es casi posible pensar un diálogo imaginario con Cortázar en el que Viñas afirma: “[...] escribe en Europa para un público argentino que es el único que le encarna sus escritos... Cortázar no se ha convertido en un escritor europeo... Cortázar sigue siendo un escritor argentino residente en París” (1971: 125). Y no es un reproche porque, según aclara Viñas: “Se trata de verificar las posibilidades, futuro y límites de esta *nueva manera de ser escritor encarnada* por Cortázar” (125). Escribir desde París para lectores argentinos es para Viñas, por lo menos, una contradicción: “[...] mi escritura y mi ‘alma’ allá y mi público real entendido como mi cuerpo en la Argentina” (127).

El juego a “dos paños”, la escisión entre “espíritu” y “cuerpo”, la materialización del “viaje a Europa”, lo ineficaz de la “revolución de las palabras” como dimensión exclusiva de la vanguardia, el desdén del “cuerpo informe”, de la masa que acecha desde afuera e invade “la cabina de avión” o el “taller espiritualizado” del escritor, la reaparición de “la vieja metáfora de la violación”, las contradicciones con *Sur* y la adhesión a la Revolución Cubana pudieran servir para sintetizar, de manera muy burda, las principales coordenadas que Viñas irá esbozando a lo largo de “Cortázar y la fundación mitológica de París”. Porque, si para Cortázar Cuba ha sido la posibilidad de retomar un diálogo con Latinoamérica, Viñas presiente esta adhesión “como un esfuerzo de generosidad (entendida como reconocimiento de los otros) y como resolución en otra parte de las imposibilidades locales” (124-125).

Sobre estos aspectos habían discutido en la segunda reunión del Comité de colaboración realizada en 1969. Para esa fecha, otra avalancha de acontecimientos había golpeado la realidad dentro y fuera de Cuba. La muerte del Che, la invasión a Checoslovaquia y la posición asumida por el gobierno cubano, así como lo que se conoce como el primer episodio del caso Padilla, por ejemplo, eran señales disonantes al interior del campo intelectual latinoamericano, que obligaron a sus integrantes a asumir posicionamientos más

asertivos. Las discusiones entre los miembros del comité tendrán como puntos más candentes el compromiso de los escritores y la libertad de creación. La reunión coincide, además, con la presencia en La Habana de otros escritores e intelectuales que habían llegado a la isla como jurados del premio.

En efecto, las palabras de Haydée Santamaría durante la inauguración del certamen pronosticaron un año tenso y de profundos debates. Santamaría aseguró que las obras a premiar serían escogidas por el jurado y nadie más, habló del papel de la institución como auspiciadora y recalcó:

el próximo año vamos a tratar de que cada jurado venga del país de donde nació, es decir de Latinoamérica. No importa si un argentino radica en Colombia, ése es el país donde nació, es Nuestra América. No quiere decir que no podamos traer también a europeos, pero verdaderos europeos. (S/F, 1969a: 5)

¿Dónde ubicaban las palabras de Haydée a Julio Cortázar y a Mario Vargas Llosa? Había otros nombres, por supuesto, pero estos resultaban los más obvios. ¿Quiénes eran esos falsos europeos a los que la *Casa* dejaría a un lado?

En tanto, el periódico *El Mundo* recordó detalles de la conferencia ofrecida por David Viñas en el ciclo “Nueva Narrativa Latinoamericana” organizada por el Centro de investigaciones literarias de Casa de las Américas. “Después de Cortázar: realismo e introspección” (S/F, 1969b: 9) fue el tema bajo el cual estructuró su intervención en un panel también integrado por Oscar Collazos y Rubén Bareiro, a quienes se unieron otros miembros del jurado presentes en la charla.

Viñas disertó alrededor de dos constantes que, desde su perspectiva, se evidenciaban en la historia de la literatura argentina: “una zona que está al día con lo que pasa en Europa y la zona que mira hacia el arrabal” (9), y ubicó a Borges y Arlt en los extremos. Entendía que en todo escritor argentino existía un desgarramiento entre ambas posiciones. Y, por supuesto, habló del autor de *Rayuela*: “lo revolucionario en Cortázar es el manejo de la textura, lo cuestionable del realismo, donde todo lo que es, no es” (9). Por otro lado, cuando alguien quiso saber su opinión sobre el exilio voluntario en

París, Viñas aseguró que era la “continuación y culminación” (9) del viaje tradicional a Europa que realizaban las figuras intelectuales como una búsqueda de santificación y complementación espiritual debido a las carencias que encontraban en Argentina.

La idea del viaje a Europa será medular en el texto de 1971, en el que profundizará su tesis y afirmará que toda la obra cortazariana, desde *Bestiario* (1951) hasta *Rayuela* (1963), puede ser leída como “el proyecto, preparativos, vacilaciones y premoniciones hasta la realización y comentario del *viaje a Europa*” que es “lo que va de la ‘tierra’ al ‘cielo’ rayueliano” (1971: 123). Este viaje de Cortázar es contrapuesto por Viñas en el Itinerario al de Regis Debray. Considera que con Cortázar se quiebra el viaje tradicional: el añorado viaje de los escritores argentinos a Europa, a París, donde el regreso se volvía imprescindible porque para Viñas a partir de 1880 puntualmente, el viaje a Europa se institucionaliza: se viaja para santificarse y volver consagrado y entonces la prioridad no es ir sino regresar. Pero Cortázar hace un viaje de ida a París en busca de su “espíritu”, mientras “el revés de la trama” es el viaje de Debray, “que parte hacia América en busca de una corporización de las teorías aprendidas” (123). El gesto del francés es para Viñas un acto político, en contraposición con su coterráneo, quien “se proponía la culminación y concreción de un itinerario cultural” (123).

Cuba será entonces, por un lado, la posibilidad de desprenderse de los privilegios de la gran cultura parisina y la materialización de un proyecto, que en el caso de Debray empieza en la isla y continúa por otros países latinoamericanos hasta llegar a Bolivia junto al Che. Por otro lado, encierra la posibilidad del regreso (de Cortázar), después de espiritualizado su cuerpo, a la “purificación” de lo que en Buenos Aires “se daba de manera confusa e intolerable” (125). Y continúa Viñas: “Cuba –en lo esencial– era una situación americana que se refinaba –aclarándose y prestigiándose– a través de sus versiones europeas” (125).

Pero no es solo en esta conferencia ofrecida por Viñas en 1969 en La Habana donde encontramos pistas que funcionan como elementos precedentes a los planteamientos del Itinerario. De aquí se desprenden al menos dos cuestiones más que tienen lugar ese mismo año. La primera es la aparición de un texto corto publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* desde cuyo título percibimos la

relación: “Después de Cortázar: historia y privatización”, centrado en analizar la incidencia de Cortázar en la nueva generación de escritores argentinos (que podría ser llamada, dice Viñas, “generación del 66”). “Inquietud ante el exterior”, “torpeza frente a lo concreto cotidiano”, “exaltación de la interioridad”, “enclaustramiento y encierro total” (1969: 734-739), con sus matices, son algunas de las cuestiones que, según Viñas, los emparentan. Más o menos son los mismos cuestionamientos hechos a Cortázar en el Itinerario respecto a su negativa de mostrar las interioridades de sus espacios de escritura: “lo que parece olvidar es que esa gente que quiere entrar a su cabina... Fundamentalmente quiere saber *hacia dónde va usted...* (o si prefiere, extremando su metáfora, Cortázar, para hacerlo cambiar de rumbo si va a Nueva York y exigirle que enderece para Cuba)” (1971: 131).

La segunda cuestión tiene que ver con la polémica que a mediados de ese mismo año –1969– habían establecido Oscar Collazos y Julio Cortázar. Del debate interesan ahora dos pasajes, porque ambos involucran a Viñas.

En “La encrucijada del lenguaje”, Collazos plantea que “una novela como *Los hombres de a caballo* abre más perspectivas [...] que las ofrecidas ya por ciertas tendencias intelectualizantes [...] representados en ciertos juegos mecánicos, en puro oficio literario, tipo *62/ modelo para armar...*” (1970: 24). Se refiere por supuesto a la discutida relación de los textos con la realidad, cuestión que advierte interrumpida en Cortázar (como en Vargas Llosas y en Carlos Fuentes) inclinados a defender una “autonomía literaria”.

Cortázar responderá con “Literatura en la revolución y revolución en la Literatura” (texto que envía también a Retamar), donde, además de calificar la obra de Viñas como una gran novela “con un contenido crítico profundamente revolucionario” (1970a: 29), asegura que la diferencia esencial respecto a *62/ modelo para armar* (1968) radica en que su novela es “sobre todo un laboratorio donde el autor trata de organizar materiales racionalmente inconciliables” y en ese “laboratorio” en el que, asegura, trabaja también Vargas Llosa es el lugar desde donde “un novelista opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra” (35). Cortázar también sostiene en este texto que uno de los más agudos problemas latinoamericanos es “que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del

lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*” (36, énfasis propio).

Viñas pone a dialogar su texto una vez más y, casi al final de “Cortázar y la fundación mitológica de París” advierte que no desea pasar de largo “sobre todo hablando-discutiendo con Cortázar, que suele aludir a los futuros Che Guevara de la Literatura Latinoamericana” (1971: 131). Sobre el Che, advierte: “el comandante Ernesto Guevara: un caso ejemplar de textos pegados a su cuerpo, que en ningún momento quedó materialmente por detrás de la teoría de su revolución propuesta”, pero asegura Viñas que no fue así solo hasta que llegó a Bolivia, “porque si algo se puede replantear ahora la crítica y reconocidamente es el espacio que se abre por primera y única vez entre el último Guevara y un pueblo –como prolongación de su cuerpo– que fundiéndose con él lo hubiera sostenido” (132).

A principios de enero de 1971 se realizaría la tercera y última reunión del comité de colaboración. En esta oportunidad Viñas invitó a Cortázar a regresar a la Argentina, porque creía que la izquierda estaba necesitando liderazgo. Lo hacía, aseguró, como “portavoz de un grupo de Buenos Aires que discutía cotidianamente sobre su figura y las posiciones que asumía” (cfr. Otero, 1999: 128) a lo que Cortázar respondió que, si se le llamaba –y regresaba–, “lo utilizarían solamente en unos planos y no en otros, lo cual era una invalidación parcial” (129). Las discrepancias entre Viñas y Cortázar se insertaban en las que tenían todos los miembros del comité de colaboración cuyos profundos desacuerdos concluyeron con la disolución del mismo.

El tercer número de la revista *Nuevos Aires* publica “Cortázar y la fundación mitológica de París”. Allí se advierte, además, que el texto se corresponde con un capítulo del libro *Literatura Argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*,¹⁰ de próxima aparición en la editorial Siglo XX.¹¹ Que David Viñas haya decidido “adelantar” la salida de este texto, justamente en la publicación que en los dos

10 En octubre de 1970 había publicado “Sábado y el bonapartismo”.

11 El mismo texto, solo que en la revista aparecen señalados los ejes fundamentales sobre los que irá ensayando Viñas: Debray y Cortázar (1970/1971: 27); De Victoria Ocampo a Cuba (28); Peronismo y violación (28); Por Sartre y Martínez Estrada al Che (29); Público y encarnación (29); Cesar Bruto y Lévi Strauss (30); Espíritu y mercado (31); Santificación, proyectos y modelo (32); Revolución de lejos (33).

números anteriores había reproducido la polémica Collazos-Cortázar indica, por lo menos, su deseo de presentarlo como continuidad de algunas de las ideas puestas en discusión por estos dos escritores. A fin de cuentas, con Collazos ya habían estado hablando sobre el tema en el panel compartido en La Habana. Incluso las referencias de Viñas al autor de *Rayuela* pudieron haberle servido al propio colombiano para pensar su texto. La “circularidad” de los procesos, diría Viñas.

Habría que pensar entonces que, si bien la experiencia cubana de David Viñas durante los años sesenta no modificó el esquema de escritura que venía ensayando desde la década del cincuenta, sí fue fundamental para fomentar su perspectiva respecto al compromiso literario y el papel de la literatura en “tiempos de revolución”, así como para inclinar la preocupación del autor por hechos más contemporáneos y el empleo de un estilo más directo, visible especialmente en *Los hombres de a caballo*. Por otro lado, esa experiencia cubana favoreció el interés por problemáticas latinoamericanas, desplazamiento que se percibe no solo en las novelas publicadas en la segunda mitad de la década –*Los hombres de a caballo* (1967) y *Cosas concretas* (1969)–, sino también en su ensayística. Si en *Contorno*, por ejemplo, Viñas se había centrado en sucesos nacionales, los ensayos que publica a lo largo de los sesenta prestan especial atención a Latinoamérica. Es en este sentido que *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* –texto que vuelve sobre América Latina y, de manera particular, sobre la problemática cubana– se percibe como sistematización y condensación de las principales preocupaciones que lo ocuparon durante este período.

Bibliografía

Avaro, N.; Capdevila, A. (2004). *Denuncialistas. literatura y polémica en los 50*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Candiano, L. (2010). “Ayacucho. De la lucha contra el colonialismo español a la defensa del imperialismo yanqui. Una lectura de *Los hombres de a caballo*, de David Viñas”. En IV Congreso Internacional de Letras “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Collazos, O. (1970). "La encrucijada del lenguaje". En *Nuevos Aires*, no 1, 17-29, Buenos Aires.

Cortázar, J. (1967). "Carta". En *Revista Casa de las Américas*, no 45, nov-dic de 1967, 10, La Habana.

_____ (1970a). "Literatura en la Revolución y revolución en la literatura (I parte)". En *Nuevos Aires*, no 1, 30-38, Buenos Aires.

_____ (1970b). "Literatura en la Revolución y revolución en la literatura (II parte)". En *Nuevos Aires*, no 2, 29-36, Buenos Aires.

_____ (1972). "Respuesta a los comentarios de David Viñas, en carta dirigida a Saúl Sosnowski". En *Hispanamérica*, no 2, 55-58, Buenos Aires.

_____ (2012a). *Cartas 1965-1968*, tomo 3. Barcelona, Alfaguara.

_____ (2012b). *Cartas 1969-1976*, tomo 4. Barcelona, Alfaguara.

Croce, M. (2005). *David Viñas, crítica de la razón polémica: un intelectual argentino heterodoxo entre Contorno y Dios*. Buenos Aires, Suricata.

_____ (2011). "Presentación de la novela *En la semana*, de David Viñas". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ku-fPAhhEsUU> (Consulta: 12-12-2018).

Estupiñán, L. (2015). *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires, Dunken.

Fernández Retamar, R. (1967). "Carta a David Viñas". La Habana, 4 de octubre. Archivo Casa de las Américas, carpeta 309, doc. 38.

Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gutiérrez Haces, M. (2012). *El militar argentino como proyecto literario*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.

Leiseca, M. (1965) Carta a Ángel Rama. La Habana, 22 de marzo. Archivo Casa de las Américas, doc. 48.

_____ (1966). Carta a David Viñas. La Habana, 28 de mayo. Archivo Casa de las Américas, carpeta 309, doc. 16.

Luis, F. (1962). "Conversación con David Viñas", en *Hoy en la Cultura*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1962.

Otero, L. (1999). *Llover sobre mojado: una reflexión personal sobre la historia*. La Habana, Letras Cubanas.

Santamaría H. (1964). Carta a David Viñas. La Habana, 17 de julio. Archivo Casa de las Américas, carpeta 309.

Sarduy, P. (1967). “El cine, pibe, me interesa mucho”. En *La Gaceta de Cuba*, no 55, 5 y 14.

Schvartzman, J. (1999). “David Viñas: La crítica como epopeya”. En *La irrupción de la crítica* (dir. Susana Cella), vol. 10, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé.

Selser, G. (1960). “El escritor Viñas en la DIGEPOL”. En *Marcha*, no 1040, 10. Montevideo.

S/F (1967a). “Primera Declaración del Comité de Colaboración”. En *Revista Casa de las Américas*, no 41, marzo-abril, 4, La Habana.

S/F (1967b). Resumen de las intervenciones de los integrantes del consejo de colaboración de la Revista Casa de las Américas. Archivo Casa de las Américas. carpeta 259, doc 3.

S/F (1969a). “Palabras de Haydée Santamaría en la Inauguración de Premio Casa de las Américas”. En *Granma*, 18 de enero, 5. La Habana.

S/F (1969b). “Cortázar y los nuevos narradores argentinos”. En *El mundo*, 9 de febrero, 9.

Valverde, E. (1989). *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra.

Viñas, D. (1955). *Cayó sobre su rostro*. Buenos Aires, Doble P.

_____ (1956). *Los años despiadados*. Buenos Aires, Letras Universitarias.

_____ (1957). *Un dios cotidiano*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.

_____ (1958). *Los dueños de la tierra*. Buenos Aires, Losada.

_____ (1962). *Dar la Cara*. Buenos Aires, Jamcana.

_____ (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

_____ (1966a). Carta a Marcia Leiseca. 27 de julio. Archivo Casa de las Américas, carpeta 309, doc. 18. La Habana.

_____ (1966b). *Los diez mandamientos*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

_____ (1967). *Los hombres de a caballo*. La Habana, Casa de las Américas.

_____ (1969). “Después de Cortázar, historia y privatización”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, año LXXVIII, no 234, 734-739.

_____ (1970). “Sábado y el bonapartismo”. En *Los Libros*, no 12, octubre, 6-8.

_____ (1971). "Cortázar y la fundación mitológica de París". En *Nuevos Aires*, no 3, 27-34.

_____ (1980). "Placeres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". En *Iberoamericana*, año 10, no 2, 9-36.

_____ (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX.

5. NUEVOS SOPORTES, OTRAS VOCES.
SPIN OFFS DE LA TRADICIÓN

HUELLA O LA RELECTURA DE FACUNDO EN CLAVE CRIOLLISTA¹

Nicolás Suárez

La imponente evocación de la “sombra terrible” con que se abre *Facundo* (1845) constituye una puesta en común de textos e imágenes mediante la cual la palabra del letrado construye una imagen de la barbarie. Esta puesta en común puede servir como punto de partida para una lectura comparativa de *Facundo* y su transposición cinematográfica *Huella* (1940), que fue dirigida por Luis José Moglia Barth y cuyo guión, escrito por Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, estaba inspirado en un fragmento del texto de Domingo Sarmiento. Dos preguntas dispara, entonces, la evocación. En primer lugar, ¿de qué manera la película reelabora esa puesta en común de textos e imágenes que propone el texto de Sarmiento? En segundo lugar, ¿qué cambios y qué efectos en la idea de comunidad y en las relaciones entre cine y literatura se producen en ese proceso de transposición?

Lecturas al bias

Desde 1940 hasta 1942, la productora Argentina Sono Film se trazó el objetivo de realizar doce películas por año. Se iniciaba así un tercer ciclo en la historia de la compañía, que sucedía a las etapas de fundación y afirmación de la empresa.² La película elegida para inaugurar este proceso fue *Huella*, que contó con una intensa campaña publicitaria. El guión se basó en una idea original de Manzi coescrita con Mac Dougall y, para la dirección, se convocó a un viejo conocido de los hermanos Mentasti: Moglia Barth, quien había sido

1 Este texto es una versión ampliada del capítulo que se titula “Pliegues en el canon: *Huella*, de Luis José Moglia Barth”, publicado en mi libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* (2017).

2 Un repaso detallado de la historia de la productora puede hallarse en *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film* (1984) de Claudio España.

el realizador de ese hito fundacional de la compañía que fue *Tango!* (1933).

Esta película había marcado, a la vez, el debut cinematográfico de Manzi, que colaboró con la escritura de algunas canciones especialmente compuestas para el film. La música fue, así, la puerta de entrada al cine en la carrera de Manzi, que no tardaría mucho en devenir guionista primero y, luego, director. Su primer trabajo como guionista fue también su primera colaboración en el cine junto a Mac Dougall, en la *remake* de *Nobleza gaucha* dirigida por Sebastián Naón en 1937. A diferencia de aquella película, un proyecto al que el debutante Manzi se plegó sin poder ejercer demasiado control sobre la producción, en el caso de *Huella* –con el aval de varios éxitos musicales y la experiencia de haber trabajado en un puñado de películas– Manzi pudo poner en práctica algunas de las ideas y propuestas para elevar la calidad del cine argentino que él mismo había desarrollado entre fines de 1939 y comienzos de 1940 desde sus columnas en el diario *El Sol*. Entre esas propuestas sobresalen la necesidad de acudir a la adaptación de obras literarias como forma de impulsar la industria cinematográfica argentina y la reivindicación del paisaje como elemento clave de un cine nacional, dos cuestiones que, de *Huella* en adelante, serían recurrentes en el cine de Manzi.³

Huella se rodó, justamente, a fines de 1939 y se estrenó en enero de 1940, mientras las reflexiones de Manzi sobre el cine argentino aparecían en las páginas de *El Sol*. La importancia de esta fecha radica, además, en dos datos contextuales. Por un lado, su cercanía con el estreno de *The Stagecoach* (John Ford, 1939), que ya en la época fue reconocida como fuente de inspiración temática y formal de *Huella*.⁴ En palabras de Gonzalo Aguilar, “*La diligencia* había

3 Para un examen ampliado de la importancia de las columnas de *El Sol* sobre el proyecto creador de Manzi, véase el minucioso trabajo de investigación realizado por Pablo Ansolabehere en *Homero Manzi va al cine* (2018). Algunas de esas notas fueron analizadas también por Horacio Salas (2001: 191-195) en su biografía de Manzi. Respecto de la cuestión del paisaje en el cine argentino de la década del treinta y, en particular, en la obra de Manzi, véase mi trabajo “El regreso de *Nobleza gaucha*: Homero Manzi y la ampliación del paisaje criollista en el cine sonoro” (2019).

4 En la reseña de *La Nación* del 25 de enero de 1940 se sostiene que “[*Huella*] da una saludable idea cinematográfica, acaso asimilada en germen de la ejemplar *La*

demostrado que el cine podía ser un medio para la definición de una identidad nacional, a la vez que para la creación de una cultura popular” (2009: 156). Por otro lado, es preciso tener en cuenta la relación de la película con su contexto socio-político, que el propio Moglia Barth parecía poco dispuesto a aceptar:

Social e históricamente, *Huella*, para mí, es una película con apoyo en las referencias históricas que tiene, pero sin propósito de reivindicaciones ni de cosa social absolutamente. Yo no he tocado nunca lo social porque no se me ha presentado la oportunidad, no porque no lo haya sentido así. Ahora, si he tocado dos o tres veces temas históricos, ha sido buscando el entretenimiento y no otra cosa (Calistro *et al.*, 1978: 275).

Tratándose de un autor que en rigor se ocupó en varias oportunidades de asuntos de la historia política argentina y que ejerció incluso la propaganda,⁵ llama la atención esa resistencia a la politización de su propia obra. Pero, como me interesa demostrar, esa misma conjura es la que, al negar la política, finalmente la devuelve potenciada.

El argumento de la película, inspirado en el pasaje del capítulo uno de *Facundo* en que Sarmiento describe la figura del capataz de

diligencia, con la cual guarda estrechos puntos de contacto en la distribución episódica”. Es probable, de todas formas, que esta relación sea una operación llevada a cabo por el director y, posteriormente, por la crítica, más que por los guionistas, quienes venían trabajando en la historia desde antes de la aparición del film de Ford. De hecho, en una nota publicada en la revista *Sintonía* el 5 de marzo de 1941, Manzi cuenta el proceso de gestación de la idea de *Huella*, a la que define como “*El expreso de Shanghai* en carreta”. La cadena de conexiones, igualmente, es comprensible si se considera que Ford reconoció que *The Stagecoach* estaba basada en el cuento “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant, que a su vez era la fuente no oficial de la película de Josef von Sternberg estrenada en 1932 (Eagan, 2010: 283).

5 Algunas de las otras películas en las que Moglia Barth trató temas de la historia política argentina son: *El 90* (1928), *Amalia* (1936), *Con el dedo en el gatillo* (1940), *Fortín alto* (1941), *Boina blanca* (1941), *Ponchos azules* (1942) y *Edición extra* (1949). En 1951, además, dirigió un docudrama peronista para la difusión del voto femenino titulado “La mujer puede y debe votar”. Se lo puede consultar en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=kNJTqR7v6FI>.

carretas,⁶ puede resumirse de la siguiente manera. Una caravana federal parte de Buenos Aires rumbo a Córdoba con un cargamento de presos unitarios. El capataz Mariano Funes (interpretado por Enrique Muñio, quien poco tiempo antes había encarnado un personaje similar en la exitosa *Viento norte* [Mario Soffici, 1937]) lleva en la travesía a su sobrino recién llegado de Europa, Gregorio (interpretado por el joven Daniel Belluscio), “para que se haga hombre en la huella”. Enseguida se les unen otras carretas, en las que viajan Mercedes (personaje a cargo de Malisa Zini, quien también había participado en *Viento norte*) y sus peones. Mercedita, hija de un coronel que es trasladado como preso en la caravana, va en busca de su padre y le lleva, escondidas, armas para levantarse contra Rosas. En el camino, se cruzan con las tropas de un hombre que abandonó el ejército y vive libre en el desierto, el capitán Miranda (encarnado por otro actor que se había destacado en *Viento norte*, el experimentado Orestes Caviglia). Funes y Miranda son viejos amigos, por lo que deciden no luchar y continuar el viaje. Entre otras peripecias, Gregorio y Mercedes se enamoran. El capitán Miranda, por su parte, también está enamorado de Mercedes. Pero Gregorio, por celos, lo delata como desertor ante el comandante de un fortín. Condenado Miranda a muerte, Mercedes y sus peones lo salvan con la esperanza de obtener ayuda para apoderarse de la caravana y salvar a

6 El fragmento en cuestión, que en el film aparece resumido para matizar los rasgos bárbaros de la figura del capataz, merece ser citado *in extenso*: “Nuestras carretas viajeras son una especie de escuadra de pequeños bajeles, cuya gente tiene costumbres, idiomas y vestidos peculiares, que la distinguen de los otros habitantes, como el marino se distingue de los hombres de tierra. Es el capataz un caudillo, como en Asia, el jefe de la caravana: necesitase, para ese destino, una voluntad de hierro, un carácter arrojado hasta la temeridad, para contener la audacia y turbulencia de los filibusteros de tierra que ha de gobernar y dominar él solo, en el desamparo del desierto. A la menor señal de insubordinación, el capataz enarbola su chicote de fierro y descarga sobre el insolente golpes que causan contusiones y heridas; si la resistencia se prolonga, antes de apelar a las pistolas, cuyo auxilio por lo general desdena, salta del caballo con el formidable cuchillo en mano y reivindica, bien pronto, su autoridad por la superior destreza con que sabe manejarlo. El que muere en estas ejecuciones del capataz no deja derecho a ningún reclamo, considerándose legítima la autoridad que lo ha asesinado. Así es como en la vida argentina empieza a establecerse por estas peculiaridades, el predominio de la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debates” (Sarmiento, 2006: 35).

los unitarios condenados. Miranda no los delata pero tampoco los ayuda, no solo por su amistad con el capataz Mariano Funes sino porque se opone a esa clase de luchas. Sin embargo, los peones de Mercedita se unen con los soldados de la caravana y se levantan contra Funes, que termina muriendo y en sus últimas palabras obliga al sobrino a separarse de Mercedes y tomar el mando. Finalmente, para completar el argumento, podemos citar una frase de la reseña de la película publicada en *La Nación*: “Poco después, la caravana, hilo de la civilización ambulante en el desierto, se bifurca”.

Esta frase debe leerse junto con otra en la que el cronista declara que los autores “se han inspirado en la página del *Facundo* en que Sarmiento resalta la misión civilizadora y heroica del capataz de carretas”. La confusión no es casual. Las frases son significativas porque pueden leerse en serie con un uso bárbaro de la cita que, en términos de Ricardo Piglia, corroe el gesto erudito de *Facundo* (2012: 98). El error consiste en describir la caravana como “hilo ambulante de la civilización”, cuando para Sarmiento en realidad era una figura ambigua. El hecho de que el epígrafe de *Facundo* que se lee al comienzo del film también haya estado tergiversado para atenuar la descripción condenatoria del capataz de carretas no justifica la falta, sino que añade un eslabón más a la cadena de equivocaciones.

No obstante, hay algo de verdad en el error, puesto que en la película la dicotomía civilización-barbarie no se corresponde con la oposición entre unitarios y federales. La confusión del cronista revela una desestabilización de la dicotomía: la barbarie ya no es solo –como indica Piglia– la metáfora de una concepción espacial de la cultura, que supone que el otro está más allá de la frontera y para conocerlo es necesario trasladarse a ese territorio (1998: 25). Antes bien, la noción de “biografías de pasaje”, elaborada por Cristina Iglesia, parece ajustarse mejor a figuras como la del capataz de carretas: “Pequeños grandes héroes gauchos cuyas vidas se juegan, con igual intensidad, de un lado y del otro de la frontera entre civilización y barbarie que el texto intenta sostener. En cada uno de esos extremos, sus acciones obtendrán valoraciones positivas” (2002: 69). El otro ahora está, literalmente, adentro de lo mismo: no solo porque el sobrino del capataz federal es un “mocito con ideas raras”, sino porque los presos unitarios viajan en la caravana federal. La

caravana, asimismo, deviene el vehículo que atraviesa la frontera y, al hacerlo, la borra, en tanto va de Buenos Aires, que es definida por Sarmiento como revolucionaria y progresista, a Córdoba, retrógrada, colonial y cerrada (Sarmiento, 2006: 127-128).

Este tópico de las “dos Argentinas” que, como advierte Noé Jitrik (1983), el texto enuncia sin indagar en la dependencia del interior respecto de una estructura económica dominada por el puerto de Buenos Aires, era muy afín a Manzi gracias a su contacto con el revisionismo a través de la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA). La preocupación por el colonialismo cultural y económico extranjero, así como la valoración de las masas anónimas del interior, son algunas de las inquietudes que Manzi comparte con sus compañeros de FORJA y que se remontan incluso a la militancia previa en el agrarismo defensivo yrigoyenista, informando su propia producción cultural.⁷ En este sentido, *Huella* no es ajena al clima del nacionalismo cultural de la década del treinta y la inversión valorativa de la dicotomía civilización-barbarie que el revisionismo planteaba, como indica Alejandro Cattaruzza (2003: 146), con el fin de cambiar la versión dominante del pasado argentino por otra más “verdadera” y adecuada a los intereses nacionales.⁸ Sin embargo, aunque comparte muchas de esas reflexiones, en *Huella* Manzi se cuida muy bien de recaer en la culpabilización revisionista del litoral.

Para ello, más que una atribución de culpas (en *Huella* es difícil determinar culpables, ya que no hay protagonistas y antagonistas claramente delineados), el relato despliega una economía del viaje según

7 La participación de Manzi en FORJA ha sido estudiada, entre otros, por Aníbal Ford (1971: 39-46), Horacio Salas (2001: 155-170), Matthew Karush (2012: 196) y Pablo Ansolabehere (2018: 136-137). Para un examen global de la acción del grupo de FORJA, se recomienda el trabajo de Martín Bergel (2018), que detecta en varios de los miembros de la agrupación un deseo por desconectar los problemas argentinos del mundo contemporáneo. Manzi, en contraste, no era del todo hostil a los estímulos provenientes de la arena internacional, siendo la influencia del cine de Hollywood en su obra un ejemplo patente de ello.

8 Sobre el revisionismo como una nueva y más “verdadera” historia oficial, además del repaso que hace Alejandro Cattaruzza en “El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas” (2003: 143-182), se sugiere consultar el trabajo de Tulio Halperin Donghi (2005) y los diversos modos de actualizar la dicotomía sarmientina a lo largo del siglo XX que consigna Maristella Svampa (2010).

la cual el sobrino que viajó a Europa vuelve –en palabras del tío– “con ideas raras” y ahora debe emprender un nuevo viaje, esta vez a la pampa. Pero los objetivos difieren: para el tío, el propósito es “hacerse hombre”; para el joven, “escribir un poema sobre la pampa, como el de Echeverría”. Antes de partir, el capataz le aclara que “la pampa no es París”. Con todo, hacia el final del relato se advierte que el viaje a la pampa no hizo más que reforzar el desarraigo que se había iniciado con el viaje a Europa: “Es mentira que tengas la sangre de los Funes”, le dice Mariano a Gregorio. Siguiendo los planteos de un especialista en la cuestión del viaje como Georges Van den Abbeele (1992), lo que está en juego en estos desplazamientos espaciales es el nombre propio, la propiedad más fundamental de todas. Y si el sobrino había querido restituir la pérdida mediante una relación textual (del latín *refero*, volver a llevar), se encontró en cambio con una delación (llevar hacia abajo): “Has aprendido mal mi lección”, lo acusa el capataz luego de que el joven delatara al capitán Miranda ante el comandante del fortín. Consciente de su error, Gregorio le confiesa a Mercedita: “No supe interpretar”. Es un mal lector de los acontecimientos, a diferencia de Sarmiento, que en *Facundo* construye toda una moral y una economía de la lectura a partir de su capacidad de leer y citar en otro idioma (Piglia, 2012: 96).

Precisamente, la apuesta más innovadora de *Huella* es la renovación del criollismo a través de la transposición de *Facundo* en términos de una operación de lectura y no, como fue señalado en varias oportunidades, un uso criollo del *western* (España, 1984: 168; Neifert, 2012: 93), que, por otra parte, ya había sido explorado por Mario Soffici en *Viento norte* (1937). Para una contextualización de esta operación, recordemos que cuatro años antes, en 1936, Moglia Barth había dirigido –también para Sono Film– la segunda versión fílmica de *Amalia*, que se sumaba a la de 1914, de Enrique García Velloso.⁹ Estas dos adaptaciones de la novela de José Mármol, al igual que otras películas de temática rosista estrenadas en las décadas del ‘20 y del ‘30, se constituyen como gestos de distinción que enfatizan la dicotomía civilización-barbarie, cuyo potencial dramático se prestaba a ser explotado desde un modelo de relato clásico hollywoodense que enfrentaba protagonistas y antagonistas

9 Me he ocupado, en trabajos anteriores (2013 y 2018), de estas dos películas.

con objetivos opuestos claramente diferenciados.¹⁰ También el cine criollista de la década del '30 y comienzos de los 40, apunta Elina Tranchini (1999: 155-156), acentuaba la oposición entre lo civilizado y lo bárbaro, pero no como un gesto de distinción sino para renovar el elemento homogeneizador mediante una aproximación a los parámetros del *western*.

De este modo, es posible constatar en el cine argentino de las primeras décadas del siglo XX la presencia de dos tradiciones diversas, ambas de cuño romántico y decimonónico: la tradición liberal culta y la popular criollista, cada una de las cuales posee su propio hito fundacional.¹¹ Con *Amalia* (1914), primer largometraje nacional, se inicia en el cine argentino la tradición liberal; con *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Perta, 1915), primer *blockbuster* argentino, se inaugura la tradición criollista. Estas dos tradiciones se disputaron una porción importante del mercado cinematográfico hasta aproximadamente fines de la década del '30, cuando la tendencia criollista, renovada por el impulso que ofrecen la llegada del cine sonoro y el auge de la música folklórica y el tango, parece imponerse.¹²

10 Según la conocida conceptualización de David Bordwell (1997: 3), el “estilo clásico de Hollywood” es definido y homogéneo, y fue adoptado hasta aproximadamente 1960 por la cinematografía norteamericana, cuyos principios permanecen constantes a través de las décadas, los géneros, los estudios y el personal. Para un abordaje del modo en que ese estilo alcanzó una circulación global y transnacional gracias a su capacidad de convertirse en un vehículo de los procesos de modernización y la experiencia de la modernidad pasible de ser adoptado por y adaptado a diferentes sociedades, véase el concepto de “modernismo vernáculo”, acuñado por Miriam Hansen (1999).

11 Con respecto a las relaciones entre el criollismo y el cine en la primera mitad del siglo XX, es de imprescindible consulta el ensayo citado de Elina Tranchini (1999). Su hipótesis principal es que el criollismo no entra en declive hacia 1910 –como pretende Adolfo Prieto (2006) al trazar un corte menos cultural que histórico-político–, sino que a partir de entonces ese discurso se reconvierte de la literatura al cine.

12 Solo en el primer tercio del siglo XX, algunos de los títulos que pueden incluirse en el corpus criollista son: *Bajo el sol de la pampa* (Juan Cambieri, 1916), *Alma de criolla* (Enrique Dillac, 1916), *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916), *Santos Vega* (Carlos de Paoli, 1917), *Por la tradición* (Carlos Nasca, 1917), *Juan sin Ropa* (George Benoît y Héctor Quiroga, 1919), *Campo ajuera* (José Ferreyra, 1919), *El gaucho* (s.d., 1920), *La gaucha* (José Ferreyra, 1921), *Sobre un pingo pangaré* (Ricardo Villarán, 1921), *La hija de la*

Tradiciones inestables

En este marco, *Huella* produce una desestabilización de la dicotomía civilización-barbarie tal como venía resultando operativa en el cine argentino hasta la década del '40 y se corresponde con un relevo de la presencia de *Amalia en el cine* por la de *Facundo*, que aparece contaminado por un discurso criollista a cuya renovación, a su vez, el film contribuye. Contrariamente a lo que ocurre en el ámbito de la literatura, donde Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada oponen *Facundo* y *Martín Fierro* en tanto textos centrales del canon del Centenario (Sarlo, 2012: 371-376; Degiovanni, 2007), en el ámbito del cine se produce una imbricación entre la serie del romanticismo liberal y la criollista. Si, como un eco de las fallas profundas del ser nacional, Borges y Martínez Estrada proponen una fractura en el centro del canon (*Martín Fierro* como reverso bárbaro de *Facundo*), el guión de Manzi y Mac Dougall, en cambio, supone un pliegue según el cual no serían textos antagónicos. Esto implica la aceptación de que el programa optimista del siglo XIX y las visiones sintéticas del Centenario ya no resultaban creíbles, pero también la formulación simbólica de un amalgamamiento en el que las diferencias pudieran coexistir.

Contemporáneamente a la crisis del proyecto de una nación liberal moderna, *Huella* delinea un espacio imaginario en el que convergen diferentes tradiciones literarias, que a su vez comportan imágenes diversas de lo nacional. Ese espacio imaginario se articula como una

pampa (Alberto Traversa, 1921), *El Fausto criollo* (Carlos Rohmer, 1922), *Martín Fierro* (Alfredo Quesada, 1923), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *La baguala* (Ricardo Villarán, 1923), *Corazón de criolla* (José Ferreyra, 1923), *De nuestras pampas* (Julio Irigoyen, 1923), *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924), *Juan Moreira* (Nelo Cosimi, 1936) y *Nobleza gaucha* (Sebastián Naón, 1937), entre otros. Con respecto a la tradición iniciada por la *Amalia* de García Velloso, el listado de films es también bastante nutrido hasta mediados de la década del 30: *Federación o muerte* (Gustavo Caraballo, 1917), *Trinidad Guevara* (Benjamín Fernández, 1920), *El puñal del mazorquero* (Leopoldo Torres Ríos, 1923), *Manuelita Rosas* (Ricardo Villarán, 1925), *Federales y unitarios* (Nelo Cosimi, 1927), *El adiós del unitario* (Edmo Cominetti, 1929), *La mazorquera de Monserrat* (José Juan Romeau, 1929), *La pulpera de Santa Lucía* (s.d., 1929), *Noche federal* (Mario Soffici, 1934), *Ayer y hoy* (Enrique Susini, 1934), *Bajo la Santa Federación* (Daniel Tinayre, 1935) y nuevamente, cerrando el ciclo, *Amalia* (Moglia Barth, 1936).

tradición nacional cuya amplitud podía interpelar a distintos sectores, tal como se desprende de un relevo de fuentes periodísticas. En *La Nación*, la película es calificada como una “digna expresión argentina”, recorrida por “brisas auténticamente nacionales” y con personajes de popular sabor criollo”. *La Prensa* subraya los “temas típicamente nuestros”, al igual que *El Heraldo del Cinematografista* destaca “un tema hondamente argentino”. La revista *Cine argentino*, por su parte, resalta en la película el “acento primitivo de nuestra nacionalidad”.

Esta relectura del canon nacional se sustenta tanto en el hipotexto sarmientino como en la propia película. Por un lado, exhibe y explota las dificultades para la clasificación a las que ya se había enfrentado Ricardo Rojas a la hora de buscarle un lugar a Sarmiento en su *Historia de la literatura argentina*. Aunque finalmente opte por ubicarlo en el tomo de “Los proscriptos”, a juzgar por los fragmentos de *Facundo* que, como el epígrafe que introduce la película, describen el desierto y el modo de vida de los gauchos, Sarmiento podría también estar incluido irónicamente en el tomo “Los gauchescos” (Rodríguez, 2012: 604).

Por otro lado, en la trama del film, la relectura del canon que propone Manzi se figura a través del personaje del capitán Miranda. Este es presentado como el jefe de los gauchos cimarrones, un conjunto de “paisanos y tropas que han desertado”. En la terminología sarmientina, se trata, pues, de un gaucho malo. Esta figura es clave por cuanto habilita la inclusión de *Facundo* y de la literatura criollista en una misma tradición. Borges le reconoce a Sarmiento el haber definido al “gaucho rebelde”, al cual incluye en una lista explorada por Evaristo Carriego, los hermanos Podestá, José Hernández y Eduardo Gutiérrez (Borges, 2011: 85). En la misma dirección, Alejandra Laera señala que García Mérou “propone un sistema de sustituciones que le permite leer los folletines con gauchos en serie con las novelas de bandidos españoles” (2004: 118). En este linaje sería posible –según precisa Beatriz Sarlo (2012: 379)– situar también algunos episodios de *Facundo*. Incluso la lectura que propone Josefina Ludmer (2000) de *Facundo* como “revés exacto” y

límite externo de la gauchesca,¹³ hasta tal punto que puede afirmarse que es también el género aquello que aproxima a Sarmiento al criollismo.

En este sentido, a diferencia de Gregorio, que no sabe interpretar, Miranda es un buen lector. Declara, además, que no es ni federal ni unitario sino argentino y esto lo emparenta con Sarmiento, por su capacidad de estar a ambos lados de la frontera y traducir ambos sistemas de representación. Como Sarmiento en el exilio, Miranda en la prisión está doblemente dislocado, en el tiempo y en el espacio. Si Sarmiento escribe su famosa sentencia con un carbón, Miranda, con las manos atadas, grita: “¡Viva la patria que vendrá, la patria de todos los argentinos!”. Su *locus* es el futuro. Su comunidad, una comunidad que viene y, en consecuencia, irrepresentable, en un sentido tanto estético como político de la representación. En esa frase, “¡Viva la patria que vendrá!”, al igual que en “*On ne tue point les idées*”, se deshace la relación representativa del texto con la imagen. Lo que los une es la postulación de una experiencia de lo común, pero no hay una comunidad política que representar, acaso porque en 1940, tras toda una década de gobiernos fraudulentos, el encuentro del liberalismo con la democracia había instalado, para usar la conocida fórmula de Tulio Halperin Donghi (2004), la idea de una *república imposible*.

Al final del relato, Gregorio se convierte en capataz de la caravana: debe seguir el camino de su tío muerto y se separa de Mercedita. La nación, entonces, ya no puede reconocerse como una comunidad soberana a la manera de Benedict Anderson (2011), sino como una huella que se bifurca y cuya figuración más clara es el personaje de Miranda, que permite pensar la comunidad fuera de un repertorio de identidades predeterminadas (unitarios/federales) y características verificables (lealtad/traición).

13 Este enunciado se sostiene, para Ludmer, en el hecho de que *Facundo* dice lo que el género no puede decir: que los gauchos son valientes pero rebeldes, enemigos de la civilización, delincuentes (2000: 26).

Un *Facundo* ni liberal ni revisionista

Como puede verse a través de la desestabilización de estas dicotomías, la transposición de *Facundo* que establece *Huella* pone en juego la producción de una idea homogénea de identidad nacional, a la vez que evidencia su fragmentación. Esa fragmentación se figura en la frase que pronuncia Mariano Funes al ver a su amigo Miranda preso: “Un hombre... tan hombre”, se lamenta. La extraña sintaxis pone en juego dos nociones de hombre y establece un anudamiento. Si “un hombre” alude a la humanidad desnuda de Miranda (“Los muertos no pitan”, le dice el guardia), “tan hombre” remite a esa noción de hombría que Funes propugna al comienzo del film cuando dice que su sobrino “tiene que hacerse hombre”. La idea de hombre parece desplazarse de su sentido de hombría al de humanidad y ambos quedan anudados, inescindibles. Pero la frase de Funes elide el verbo. En ese ámbito de las alusiones y de lo no expresado, como *Facundo*, se instala *Huella*. Ahí, más que en un revisionismo conocido por sus intervenciones públicas pero difícilmente rastreable en el film, radica la verdadera crítica de Manzi al modelo liberal conservador en crisis. El desmonte de la relación representativa del texto y la imagen, así como la postulación de una comunidad irrepresentable, son su manera de enfrentarse a la canonización liberal de *Facundo*.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Anderson, B. (2011). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ansolabehere, P. (2018). *Homero Manzi va al cine*. Buenos Aires, Librería.

Bergel, M. (2018). “FORJA: un pensamiento de la desconexión”. En Altamirano, C. y Gorelik, A. (eds.), *La Argentina como problema. Una historia intelectual del pensamiento argentino*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.

Borges, J. L. (2011). “El gaucho”. En *Obras completas*, vol. 12. Buenos Aires, Sudamericana.

Calistro, M. et al. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Abril.

Cattaruzza, A. (2003). “El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas”. En Cattaruzza, A. y Eujanian, A. *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires, Alianza.

Degiovanni, F. (2007). *Los textos de la patria*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Devoto, F. (2010). *El país del primer Centenario*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Eagan, D. (2010). *America's Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry*. Nueva York, Continuum.

España, C. (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Buenos Aires, Abril.

_____. (dir.) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo*, vols. 1 y 2. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Ford, A. (1971). *Homero Manzi*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Halperin Donghi, T. (2004). *La República Imposible (1930-1945)*. Buenos Aires, Ariel.

_____. (2005). *El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Hansen, M. B. (1999). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. En *Modernism/modernity*, vol. 6, no 2, 59-77.

Jitrik, N. (1970). “Para una lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento”. En *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.

_____. (1983). *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires, Centro Editor América Latina.

Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.

Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil.

Neifert, A. (2012). *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires, Fabro.

Piglia, R. (1998). "Sarmiento, escritor". En *Filología*, año XXXI, no 1-2, 19-34. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

_____ (2012). "Notas sobre el *Facundo*". En *Sarmiento* (dir. A. Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé.

Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rodríguez, F. (2012). "Las operaciones de la crítica". En *Sarmiento* (dir. A. Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé.

Salas, H. (2001). *Homero Manzi y su tiempo*. Buenos Aires, Vergara.

Sarlo, B. (2012). "Sarmiento en el siglo XX". En *Sarmiento* (dir. A. Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. N. Jitrik). Buenos Aires, Emecé.

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

Suárez, N. (2013). "La transposición de *Amalia* en las postrimerías del Centenario". En *Ex libris*, año 2, no 2, 133-142, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2017). *Vida y obra de Sarmiento en el cine*. Buenos Aires, Ciccus.

_____ (2018). "*Amalia* en el cine: 1936, la conquista de la ciudad". En *Cuadernos de Literatura*, vol. 22, no 43, enero-junio, pp. 208-227, Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana

_____ (2019). "El regreso de *Nobleza gaucha*: Homero Manzi y la ampliación del paisaje criollista en el cine sonoro". En *Imagofagia*, no 19, en prensa.

Svampa, M. (2006). *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Taurus.

Tranchini, E. (1999). "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista". En César Maranghello, Elina Tranchini y Emilio Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Faiga.

Van den Abbeele, G. (1992). "Introduction. The economy of travel". En *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis, University of Minnesota, xiii-xxx.

Diarios y revistas consultados

El Herald del Cinematografista, "Huella", Buenos Aires, 24 de enero de 1940.

La Nación, "Una digna expresión argentina es Huella", Buenos Aires, 25 de enero de 1940.

La Prensa, "Digna y atrayente es la producción argentina Huella", Buenos Aires, 25 de enero de 1940.

Sintonía, "Me pasé dos años contando *Huella* en las confiterías", no 391, 5 de marzo de 1941.

A ANDAR CON LOS AVESTRUCCES

ÚLTIMOS AVATARES DE MARTÍN FIERRO

Isabel Stratta

Jorge Luis Borges inauguró lo que ya es una pequeña tradición dentro de la literatura argentina: las reescrituras “de autor” del *Martín Fierro*, secuelas, ramificaciones, textos emparentados en los que el nuevo escritor lleva el clásico nacional al terreno de su propia poética. Desde la ficción, dotó de una biografía a Cruz y discutió desde “El Fin” cuál debía ser el desenlace de *La Vuelta*, además de citar en forma oculta el poema en un pasaje clave de “El Sur”. Como crítico literario, Borges discutió desde muy temprano con la consagración, impulsada por Lugones y por Rojas, del *Martín Fierro* como epopeya nacional;¹ a lo largo de su vida dedicó al poema ensayos, prólogos y un libro, y se refirió a él tangencialmente en infinidad de otros textos. En su madurez acarició la idea de convertirlo en un guión de cine, a dúo con Bioy Casares. Y si bien no le faltaron encontronazos –básicamente políticos– con un libro del que dijo que estaba “muy bien escrito y muy mal leído”, el valor que

1 *Martín Fierro* fue publicado en 1872 (*El gaucho Martín Fierro*) y 1878 (*La vuelta de Martín Fierro*) y suscitó una enorme aceptación entre los sectores populares de la Argentina predominantemente rural de entonces. Décadas después, en los años del primer Centenario de la Revolución de Mayo, intelectuales como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, por razones más ideológicas que literarias –la búsqueda de un relato arquetípico de la nacionalidad basado en raíces nativas para una sociedad de alto componente inmigratorio– impulsaron la interpretación de Martín Fierro como un héroe épico y del poema de Hernández como una epopeya. Lugones aportó a esa construcción desde su libro *El payador*, de notorio corte xenófobo; Rojas, desde su inaugural *Historia de la Literatura Argentina*. A su turno, Borges combatirá abiertamente esas lecturas desde su primer análisis del poema en *Sur* (Otoño de 1931, 135-145) en el que tilda de “superstición” literaria la creencia en la superioridad de la epopeya sobre otros géneros literarios. Borges no cree que Martín Fierro, “ese cuchillero individual de 1870” compendie “el proceso misceláneo de nuestra historia” (1977: 137). La maestría autoral de Hernández reside para él en la “narración estoica del peleador” (1931: 143) que cuenta su historia en primera persona, y en la eficaz “postulación de una realidad” (1931: 145) mediante elipsis y selección de detalles. Más allá de cambiantes consideraciones políticas, esos juicios literarios se mantendrán en lo esencial a lo largo de un extenso corpus de prólogos, ensayos y críticas.

le asignó se mide por la asiduidad e intensidad con que se ocupó de él. En un ensayo de *El hacedor* dijo que, mientras que la historia de las batallas y ejércitos cae en el olvido, el sueño de Hernández está inscripto en la memoria de todos (“los visibles ejércitos se fueron y solo queda un pobre duelo a cuchillo”) (Borges, 1974: 797). Y al plantear en un prólogo de 1970 la hipótesis contrafáctica de que si el *Facundo* hubiera sido el libro nacional “otra sería nuestra historia y mejor” (1977: 99), de algún modo dio cabida a la idea que tanto había combatido sobre la identidad entre nación y libro.

En *Las hijas de Hegel*, una novela corta con forma de diario escrita por Osvaldo Lamborghini alrededor de 1982, el *Martín Fierro* es un nudo a desatar: no uno más en la prosa acumulativa y tejida de citas de la que está hecho el libro sino el gran nudo que ata todos los problemas del escribir en la Argentina:

José Hernández escribió el Martín Fierro. Escribió todo un programa, fue un programa, fue un clásico, ¿y cuántos? –cuántas– mas-médulas y cuántas, cuántas novelas de la eterna [...] serán necesarias para des-programar, para desatar todo lo que estaba atado y bien atado? (Lamborghini, 2003: 236, énfasis propio).

Saturado de paráfrasis de versos de Hernández, el texto pone en escena hiperbólicamente una batalla contra la página en blanco protagonizada por una conciencia desdichada que debe su estado a su “amo(r) esclavo a ‘Martín Fierro’” (216); variantes del latiguillo “Jamás me lo sacaré. De la puta cabeza.” (211) o “de mi pantanoso cerebro” (206) pautan la queja contra las intromisiones del clásico en el texto en proceso. Hay ambigüedad en el homenaje, cuando el narrador declara que “El ‘Martín Fierro’ es nuestra Carta Magna y nuestra Constitución Nacional, inscripta, grabada a fuego por un genio” (217); pero aun los sarcasmos cooperan en esa dramatización de una *angustia de las influencias* generada por el Libro paradigmático: “Sabés que Martín Fierro es la verdad universal. Pero eso es precisamente lo malo, y para descubrirlo se pasa por revoluciones y guerras” (217). “*En cuanto a literatura*, yo prefiero los remolinos tersos de José Hernández (otra vez: positivamente estoy maldito y loco –como un loco– a tal extremo)”, anota el diarista (206). Según su biógrafo Ricardo Straface, desde muy temprano Lamborghini

fue “haciendo del *Martín Fierro* la razón de su vida o poco menos” (2008: 67).

Para esos dos escritores del siglo XX de estéticas tan disímiles, Borges y Lamborghini, el *Martín Fierro* es una especie de Zahir: un objeto inolvidable, aun en la acepción no encomiástica del término, un libro al que se vuelve por las más variadas razones y en especial cuando se trata de problematizar (recuérdense las referencias al *Martín Fierro* en “El escritor argentino y la tradición”) los intrincados vínculos entre lengua, estilo y nacionalidad. En comparación con esos dos obstinados precursores, los diversos autores que en los últimos años han revisitado el libro canónico con sus reescrituras parecen entablar relaciones más líquidas con el poema. Pablo Katchadjian experimentó con *Las flores del mal* y otros clásicos su método del ordenamiento alfabético, antes de producir su sorprendente *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007);² Oscar Fariña proyectó un “Don Segundo Zombi” antes de escribir *El guacho Martín Fierro* (2011), su “traducción posmovillera” de la *Ida* con un motochorro como protagonista. Gabriela Cabezón Cámara preparaba un curso universitario sobre narrativas en verso cuando reparó en que en el *Martín Fierro* la mujer del protagonista carece de nombre propio y que solo es aludida con el genérico “mi china”: de allí surgió –“como un juego”, suele decir– su novela *Las aventuras de la China Iron* (2017a). Desde sus propias poéticas y proyectos heterogéneos, diversos escritores –los mencionados y otros como Sergio Chejfec, Martín Kohan, Pedro Mairal, Osvaldo Baigorria– han coincidido en la última década en regresar al *Martín Fierro* o a alguno de sus tópicos para amplificarlos, tergiversarlos, traducirlos y/o confrontarlos, en nuevos textos. Aunque en apariencia menos capturados por el magnetismo del clásico nacional que algunos precursores del siglo XX, esos gestos de reescritura refuerzan el lugar de Hernández y de su libro como escritor para escritores, una colocación que el autor gauchesco y popular difícilmente hubiera podido prever. En contraste con las citas distraídas de la prensa y la conversación (por lo general de frases sentenciosas del Viejo Vizcacha mal atribuidas a

2 Sobre el texto de Katchadjian, para un mayor desarrollo sugerimos el texto de Julio Schwartzman (2015) “Adentro y afuera del procedimiento”, publicado por Bazar Americano y consignado en la bibliografía.

Fierro) y con las “lecturas obligatorias” de la rutina escolar, que son hoy las formas más comunes de circulación masiva del poema, cada una de esas *remakes* posa algún tipo de mirada extrañada sobre el texto de Hernández y contribuye a desautomatizar su lectura. Es concebible que las manipulaciones de algunos de estos *reescriptores* estén modificando nuestra percepción del original de formas que todavía no advertimos.

Más allá de sus remisiones al archivo y a la tradición, toda *remake* o reinterpretación de un clásico siempre habla del presente en que se produce; así, el heterogéneo corpus de escrituras que retoman aspectos del *Martín Fierro* en el siglo XXI invita a ser leído también como una caja de resonancias de cuestiones de la contemporaneidad literaria tales como el lugar de la literatura y los escritores, las poéticas de la era digital, la relación entre texto literario y nuevas oralidades subalternas y, especialmente, la irrupción discursiva y política de las llamadas “nuevas sexualidades”.

“Ruempo, dijo, la guitarra”

En agosto de 2015, en una sala del teatro Colón, subió a escena *Teatro Martín Fierro*, adaptación de un cuento de Sergio Chejfec, “Deshacerse en la historia”.³ En el texto, un híbrido entre pauta dramática y narración, un personaje llamado Fierro reflexiona sobre las razones para exponer su historia. Se pregunta si la literatura puede incidir sobre la experiencia. Cree que no, y que aún en obras “escritas para inducir algún cambio” conocidas por él “los efectos son inverificables, lo que equivale a decir, nulos” (Chejfec, 2013: 168). Fierro recuerda haber conversado el tema con Saer; también compara posiciones con Onetti. Luego de ese preámbulo, desfilan por el escenario la mujer, el hijo mayor, el hijo menor, el negro, el terne, el indio, la cautiva, silenciosos y apenas caracterizados mediante algún objeto o actitud. Al final, Fierro cambia de mano la guitarra, mientras se pregunta por el significado de ese gesto.

3 “Deshacerse en la historia” fue publicado inicialmente en el blog del autor en 2008 y recopilado en su libro *Modo linterna* (2013). Con libreto también de Chejfec, *Teatro Martín Fierro* se representó en el Centro de Experimentación del Teatro Colón de Buenos Aires entre el 27 y 30 de agosto de 2015.

Con su cavilación sobre los fundamentos de la escritura, “Des-hacerse en la historia”, podría leerse como la declaración de una poética estoica a tono con las nuevas condiciones de la escritura, de la autoría y del campo literario en los comienzos del siglo XXI, tales como han sido caracterizadas en diversas teorías sobre un “cambio de época”: un paisaje cultural *post* en el que la literatura no cree tener los poderes que durante buena parte del siglo XX se dieron por sentados, en el que la figura del letrado nacional latinoamericano quedó atrás y en el que el vínculo tradicional entre libro, literatura y nación está en crisis (Guerrero: 144) o desintegrado (Ludmer, 2000: 10).

“Exhibir el *Martín Fierro* a salvo, aunque huérfano de sus claves: deshecho” es la idea que sustenta la dramaturgia conceptual de Chejfec, según sugiere el programa de mano distribuido en las representaciones (2015, s/p). Lo “deshecho” remeda lo que la memoria colectiva hace con el poema: olvida el entramado originario mientras retiene fragmentos cristalizados. “*Teatro Martín Fierro* busca interrogar esa trama de momentos y nociones que poseen una relación cada vez más débil con las ideas vigentes de nacionalidad”, anota el autor (s/p).

“a andar con los avestruces / a andar declamando sueldos”

Pablo Katchadjian encomendó a una herramienta de software reordenar los 2.316 versos de la *Ida*. El resultado, sin retocar puntos, mayúsculas ni comas es *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, publicado en 2007. Para el lector –o espectador, u oyente de performances y lecturas–, la experiencia con el nuevo *Martín Fierro* es la de un reconocimiento extrañado: detrás de la superficie del texto de Katchadjian se trasluce el original, señalando ausencias y desplazamientos, en un notorio efecto del funcionamiento que Genette llamó, siguiendo a Lejeune, “palimpsestuoso” (1982: 452). Lo primero que se echa de menos es el cantor; el sujeto que con su “Aquí me pongo a cantar” anudaba el pacto de lectura no sobrevive en el impersonal “a andar con los avestruces” (2007: 7). La rima y la peculiar construcción estrófica hernandiana también se disuelven; como contrapartida de esas demoliciones, el orden alfabético entrega al

azar nuevas combinaciones acaso poéticas, por ejemplo, estas, de las series con “a” y con “es”:

a ayudarles a los piones
 a bailar un pericón
 a bramar como una loba
 a buscar almas más tiernas (7)

O

Es triste a no poder más
 Es triste en medio del campo
 es un telar de desdichas (20)

Por su tenor experimental, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* se alinea en la tradición de los procedimientos aleatorios de las vanguardias y postvanguardias del siglo XX como las “palabras en un sombrero” dadaístas y la escritura con restricciones oulipiana; pero también es un exponente de un vanguardismo digital posibilitado por nuevas herramientas tecnológicas. Es cierto que manipulaciones textuales como el plegado o como el *cut up* se podían realizar en el mundo físico, pero en la era de internet adquieren no solo otras escalas sino también una nueva fundamentación. Es lo que hace Kenneth Goldsmith con su “escritura no creativa” y el “apropiacionismo”: en una era en que la web ya multiplica al infinito la oferta de textos, “en vez de crear, honramos, adoramos y acogemos la manipulación y la readaptación”, declara (Goldsmith, 2015: 11). La literatura de Katchadjian –que en su libro *La cadena del desánimo* copia fragmentos de discurso provenientes de cuatro diarios porteños durante diez meses de 2012– comparte algún terreno con la poesía conceptual de Goldsmith, que generó su libro *Day* copiando entero un ejemplar del *New York Times* y que compuso su *no 111 2.7.93-10.20.96* con listas alfabéticas de palabras y frases. Pero, a diferencia de esos experimentos que programan la no expresividad y la no legibilidad –el poeta estadounidense asume que sus libros son conceptos y no textos para ser leídos–, el *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* trabaja con un material de gran resonancia emotiva previa, fragmentos que aun en su nueva disposición acarrearán una

música verbal reconocible, la de esa oralidad gaucha que Hernández llevó a la escritura y que con el tiempo, a través de memorizaciones y repeticiones, pasó a ser parte de la simbólica nacional.

En el *Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, gran parte de la experiencia estética deriva de un juego de desvíos y defraudaciones respecto de ese archivo depositado en la memoria colectiva. Su estructura de letanía, que tiende al tedio, depara cada tanto la sorpresa de un verso reconocido como “que la lengua se me añuda” o “Aquí me pongo a cantar”. Parte del efecto sentencioso que es característico de muchos finales de estrofas del *Martín Fierro* se disuelve con la dislocación de los refranes o construcciones aforísticas, y así, “que son campanas de palo” no está seguido de “las razones de los pobres”. Y el verso “Es zonzo el cristiano macho” queda disponible como una sentencia de validez general, separado de su complemento restrictivo “cuando el amor lo domina”. (La productividad de ese corte es aprovechada por *Las aventuras de la China Iron*, de Cabezón Cámara, que pone el refrán trunco “Es zonzo el cristiano macho” en boca de un Martín Fierro ahora transgénero y ataviado de plumas rosas.)

César Aira observa que con la reescritura de Katchadjian “nos hemos librado justo de lo que más nos molestaba: de esa insistencia de una voz en decirnos algo, hacerse entender, convencernos” (2009-2010: 4); del mensaje. Sin embargo, el lenguaje suele oponer resistencias a la poesía pura: las nuevas combinaciones maquínicas no parecen menos atravesadas por esa alternancia de tonos constitutiva del discurso de la *Ida* que Borges llamó “bravatas y quejumbres” y Ludmer denominó “desafío y lamento”. Bastaría, a título de ejemplo, leer la serie de los versos que comienzan con la palabra “yo”. O con la palabra “siempre”, como en esta tirada:

Siempre has de ser animal
 Siempre he sido medio guapo
 Siempre íbamos prevenidos
 Siempre me tuve por güeno
 Siempre pobre y perseguido
 Siempre pronto siempre listo (2007: 41)

Otra muestra de cómo sentidos originarios del poema de Hernández encuentran su oportunidad en el texto barajado puede encontrarse en el final de la versión de Katchadjian, con el dístico “Yo tenía un facón con S / Yo tenía unas medias botas”, que logra condensar el sentimiento de nostalgia y destitución que signa toda la *Ida*. La producción de efectos como esos no sería un mero accidente en la poética de Katchadjian; el autor del “ordenado alfabéticamente” al parecer entiende, como los surrealistas, que el azar sabe; o, como algunos postestructuralistas, que la escritura piensa. Escribir pone en acción “un cierto estado nuestro que sabe más que nosotros”, comentó el autor en una entrevista. “La escritura, para mí, es una forma de llegar a ese estado que sabe más que nosotros y que nos permite producir cosas que no entendemos y con las que a veces ni siquiera estamos de acuerdo” (cfr. Cóccaro, 2012: s/p).

“al compás de la villera”

Si la reescritura de Katchadjian acerca al *Martín Fierro* a la poesía digital, la de Oscar Fariña lo conecta con la pobreza estructural. O, más precisamente, con lenguajes territoriales y códigos culturales que se expandieron en simultáneo con la emergencia de un desempleo permanente en las ciudades argentinas hacia fines de la década de 1990 concentrado en las crecientes “villas”. El sociolecto conocido como lenguaje “guachín”, “turro”, “villero” o “tumbero” (por el ingrediente de jerga carcelaria), representa un precipitado lingüístico de esas transformaciones sociales. En la música, la cumbia villera,⁴ nacida sobre el cambio de siglo y que contrasta con anteriores vertientes románticas del género, procesa imaginarios de la existencia de los jóvenes –indefinidamente “pibes”– en el hábitat segregado, en letras cuyos tópicos son la fiesta, las drogas, el delito, la cárcel, la policía, el sexo, el alcohol, aludidos en un lenguaje festivo, desafiante y, con frecuencia, sexista. Etiquetas estigmatizantes como “negro” y “turro”, “villero”, adquieren en el discurso cumbiero

4 Para Daniel Míguez, “la cumbia villera expone dos cuestiones en un mismo gesto: el proceso de transformación de la estructura social argentina que generó un nuevo tipo de marginalidad urbana y el desarrollo de una infraestructura organizacional y unos códigos culturales que permitieron la expresión de las experiencias de este sector social relativamente nuevo” (2006: 34).

una carga identitaria y de diferenciación, tal como atestiguan no solo las letras sino también los nombres de bandas y de álbumes durante el apogeo del género alrededor de 2001 (Pibes Chorros, Eh guacho, “100% negro cumbiero”). La figura heroica de la poética cumbiera son los “pibes chorros”, no tanto por una reivindicación ética o económica del robo sino porque encarnan el “aguante”, término que alude tanto a la resistencia física al consumo de drogas y alcohol como a la osadía. Como conjunto, los pibes chorros, “representan y condensan los valores de la masculinidad villera. Son los verdaderos villeros: ‘negros’, ‘cabezas’, ladrones, vagos, ‘locos’” (Martín: s/p).

Martín Fierro es un motochorro en *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña (2011),⁵ una “traducción al lenguaje tumbero”, según la presentan los paratextos. Con esta reescritura, Fariña ratifica la elección, ya notoria en el libro de poemas *Pintó el arretrato* (2008), por desarrollar una voz poética que se distancie de la lengua estándar trabajando con un registro oral y subalterno: “Los registros de las clases marginales son los más productivos, los que tienen un margen mayor de creatividad [...]. “¿Por qué reducirme a escribir como un presentador de noticiero?” dijo en una entrevista (Vecino, 2008: s/p). Fue por el camino de esas búsquedas que descubrió que un gesto similar “ya lo habían realizado los poetas gauchescos, 200 años antes” (Vecino, 2008: s/p).

En esta *remake* de la *Ida* en octosílabos rimados, la leva es una *razzia* que arrea al Guacho a la cárcel, infierno equivalente al de los fortines en el texto de Hernández. El pulpero deviene transa, los “santos del cielo” son Gilda, y el Frente Vital, Cruz es Kruz, un policía que se hace amigo. Los trabajos de Fierro en las tierras del coronel se traducen en salidas nocturnas a asaltar por cuenta de los penitenciarios y, reflejando modos más contemporáneos de los *racismos por abajo* en el espacio plurinacional de la villa, el negro asesinado por Fierro en una pulpería en el Canto VII es ahora un boliviano⁶, y la frontera que Fierro y Kruz cruzarán al escapar es la de Paraguay.

5 “Guacho”, aclara el glosario que acompaña el poema, significa “pibe, muchacho, amigo”; “guachín” es el pibe chico.

6 “Ahora, en nuestra cultura, el negro no es una figura muy presente. No notamos tanto el racismo del Martín Fierro; yo lo cambié, y la xenofobia me parece que se ve un poco más”, explica Fariña en una entrevista (Flores: s/p). La “traducción” preserva el espíritu de la pelea del Canto VII de Hernández. En sus estudios sobre

“Aquí me pongo a cantar / al compás de la villera” comienza ritualmente el poema neogauchesco; saturando el tema cumbiero, tapa y contratapa del libro están diseñados como afiches de grupos musicales. La cumbia, en esta reescritura, no es solamente una banda de sonido que acompaña la peripecia; es el género mediador que provee su archivo de voces, mitos, tonos y representaciones para que esta épica del aguante se constituya. La traducción es, entonces, entre éticas y estéticas de dos géneros, más que entre incidentes o palabras o frases. Y lejos de buscar una imposible transparencia con el original gauchesco, Fariña deja las marcas de su interpretación: la iconografía tumbera de las viñetas de su autoría (baile, tecladito, orgía, drogas, armas, policías, cárcel, zapatillas, tetrabrik, caderas de mujer) es un modo de intervenir en el texto desde el código gráfico. Y con elecciones de traducción como “me harté y les eché un clorito” (en vez de “me hiqué y le recé un bendito”) o “pintó el anillo de cuero / y la sabrosa lambida” (en vez de “venía la carne con cuero, / *la sabrosa carbonada*”), acentúa el perfil marginal de su Fierro, limando los toques de piedad o domesticidad con los que el predecesor de 1872 buscaba atemperar su perfil de gaucho malo.

Pero lo que hay de más asimétrico e irreductible a la traducción entre los dos géneros, gauchesca y cumbia, son las respectivas éticas del narrador. Mientras que Martín Fierro se presenta como un cantor y enfatiza esa condición con insistentes referencias al canto, la voz, la guitarra, la lengua, la elocuencia, el Guacho se presenta en todas las ocasiones como un delincuente: “choreando voy a morir”, “vine a este mundo a chorear”, “yo también quiero afanar” (2013: 7).

Un pasado de decencia y cumplimiento de la ley es clave en la acreditación del cantor hernandiano y de su credibilidad como

violencia y honor entre varones de las clases populares en el Río de la Plata en los comienzos del siglo XIX, algunos historiadores han observado cómo roces referidos a imaginarios desniveles de estatus social entre plebeyos pueden derivar en peleas sangrientas. No es una casualidad que Martín Fierro elija al Moreno para provocarlo porque en su mundo, si bien legal y laboralmente la población de gauchos y de afrodescendientes está integrada, el sistema de castas raciales conserva alguna vigencia como ideal social, dejando líneas latentes de conflictividad que una borrachera puede encender. Haciendo una equivalencia con formas contemporáneas del racismo entre pobres, Fariña elige como víctima de su Guacho a un grupo nacional (los bolivianos) que fácilmente pueden volverse blanco de agravios en partidos de fútbol y otras ocasiones.

denunciante. Como declara en las estampas idílicas de los primeros cantos, hubo un tiempo en que él compartía los valores de su auditorio (trabajo, familia, jerarquías, diversión bien ganada); eso era antes de que el Estado, personificado en el poema por comisarios, jueces de paz, coroneles, lo convirtiera en delincuente. El mensaje de la gauchesca política y opositora de Hernández (el mismo que sostiene en su diario *El Río de la Plata*, que aboga por la abolición del contingente de frontera) es que la degradación de los gauchos ha sido causada con malas políticas. Por otro lado, retóricamente, la existencia de una edad de oro es un requisito para que el pathos reformador de la *Ida* se constituya. Ese tipo de nostalgia no cabe en *El Guacho*... porque también es ajena a la cumbia, cuyas letras no hablan de reparación de injusticias o de expectativas de mejor suerte. En el cronotopo cumbiero, ocio, baile, sexo, droga y riesgo, configuran un presente continuo; no hay futuro en las letras del género (que ha sido comparado por esa y otras razones con el punk), ni tampoco un pasado a reivindicar. “Tuve en mi piesa en un tiempo / hijos, la 9 y mujer” (31) es, para el Guacho, el equivalente más cercano de una edad de oro.

Tanto el “reordenamiento alfabético” de Katchadjian como la “traducción” de Fariña están en sintonía con las “estéticas de la repetición” contemporáneas y ponen en cuestión las nociones de originalidad, invención y autoría. Una diferencia entre ambos radica en que en *El Martín fierro ordenado alfabéticamente* (el título ya es de por sí un programa), el procedimiento es la obra, y el texto de origen queda afuera, sin que la operación implique algún juicio o toma de posición sobre él. El remixado cumbiero de Fariña, en cambio, encierra juicios sobre cómo el clásico argentino debe ser entendido, lo cual lo coloca en una serie ya larga de pujas por el sentido del poema hernandiano. Para algunos anarquistas, Martín Fierro representaba la rebeldía del oprimido; Lugones lo vio como un héroe homérico, y para Borges el libro es el relato estoico de un peleador en cuya lógica *a los hombres les ocurre matar*. En las versiones tradicionalistas-nacionalistas que han predominado en la escuela, Fierro ejemplifica las destrezas camperas del gaucho y encarna al ser nacional; para muchas glosas poco fieles pero de gran circulación, Fierro es un manso dispensador de máximas y consejos. Lecturas institucionalizadas que, subraya Fariña (Flores: s/p), soslayan el

dato de que el protagonista del poema nacional es “un borracho fuera de la ley, un asesino”. Frente a lo cual su libro anuncia, desde la contratapa, que “esta reescritura posmovillera intenta devolverle al libro su fuerza original”.

“Y a Fierro dos lagrimones”

Borges, en su precuela de la *Ida* de 1944 puso el foco en la relación Fierro-Cruz. Vio allí la trama de una equivalencia entre dos hombres de coraje, un gaucho fugitivo y el sargento de la partida que lo persigue (y que experimentará una revelación de su identidad esencial con el perseguido). “Cruz no consiente / que se cometa el delito / de *matar así a un valiente*” son los versos del Canto IX que le sirven ese argumento.

En el cuento “El amor” (2011; recogido en *Cuerpo a tierra*, 2015), Martín Kohan vuelve a la relación Fierro-Cruz pero poniendo la mira en otros versos vecinos, menos conspicuos. En el canto XIII, cuando Fierro busca convencer a su flamante amigo de cruzar la frontera pintándole una rudimentaria utopía de vida libre entre los indios, incluye este proyecto habitacional:

Fabricaremos un toldo
Como lo hacen tantos otros,
Con unos cueros de potro
Que sea sala y sea cocina

Expandiendo las sugerencias cuasi matrimoniales escondidas en esas líneas, “El amor” enmienda a la vez a Hernández y a Borges al presentar a los dos gauchos enamorados y consumando su idilio en un toldito entre los indios. La recodificación de ese vínculo entre hombres como una historia de amor ilumina con matices nuevos otros versos del poema de Hernández; aquellos “dos lagrimones” que en el canto XIII Fierro derramaba al cruzar la frontera, a la luz del *remix* aparecen más tiernos y feminizados (“Con el borde de la mano se despeja el lagrimón”, comienza el cuento de Kohan, recuperando ese detalle). Y la fuga a las tolderías ya no es presentada en el cuento como una mera huida sino como “un anhelo de aires nuevos”. Kohan trabajó sobre la posible comicidad de un contraste

entre tonos: “para lograr un efecto cómico [...], trabajé con ese choque: por un lado son marcadamente masculinos en lo que se asocia la masculinidad con lo rústico, con la persecución de la ferocidad o del trabajo, y tremendamente feminizados en su condición sentimental” (Lorenzón, 2015: s/p).

Gabriela Cabezón Cámara suele destacar que “escribir sobre algo que tiene que ver con Martín Fierro es *recorrer la literatura argentina de José Hernández hasta Kohan*” (2017b: s/p). Es decir: la relación no es apenas con el poema de Hernández sino con toda la cadena *palimpsestosa* de intervenciones y reescrituras. De hecho, en el cuento de Kohan, Fierro trata a Cruz de “Tadeo”, dando por definitivo el nombre de pila que Borges le inventó al sargento. Y la referencia del narrador de Kohan al “beso de hombre” entre Fierro y Cruz, tendrá a su turno un eco (“beso de hombre salitroso”) en una línea del poema narrativo de Pedro Mairal *El gran surubí*, una historia fantástica de varones amuchados por una intempestiva leva urbana.

En su estudio “Gauchos que lloran”, Ana Peluffo (2013) ha notado que la abundancia de signos de una masculinidad hiperviril en el Martín Fierro –alusiones al coraje, fuerza física, capacidad de pelea, estoicismo– tiende a eclipsar el lado sentimental y lacrimoso, también presente en la profusión de alusiones a la vista nublada, el derramamiento de llanto, la afeción tierna por Cruz; en este sentido la ficción de Kohan sería una lectura reconstitutiva, que retoma lo escamoteado y lo devuelve con creces.

“Hizo una arriada en montón”

En la novela en sonetos *El gran surubí*, de Mairal, el tema de la leva –causa inequívoca de desgracias en la gauchesca de Luis Pérez y de Hernández– toma un giro fantástico. “La historia ocurre en una Argentina de pesadilla. El país se quedó sin carne y hay poca comida. En medio del caos, el Ejército recluta a los varones mayores de edad. Los saca de sus casas, de los bares, de las canchitas de fútbol 5, de donde sea. Los arrastra a empujones, los uniforma y los obliga a pescar” (2013: s/p), resume Mairal el argumento de su ficción (que apareció primero como folletín en la revista digital *Orsái* y luego como libro de papel, en ambos casos ilustrado por Jorge González).

Agobiado por un divorcio, los reclamos económicos de la ex en Tribunales y el bajón, el narrador de *El Gran Surubí*, Ramón Paz, cuenta en endecasílabos rimados cómo el extraño arreo de todos los varones le hizo vislumbrar la posibilidad, súbitamente reconfortante, de un mundo sin las “monstruas”:

no sé como explicar que yo en secreto
 me sentí como raro como anfibio [...]

una parte de mi sintió un alivio [...]

están quedando atrás tus padeceres

estás entrando a un mundo sin mujeres (2013: s/p).

Paz y los demás reclutados son confinados en un barco, donde pescan, fornican entre ellos y pasan penurias mientras oyen versiones sobre un surubí descomunal, una especie de Moby Dick del Paraná. Además de una resonancia general del poema de Hernández –por su forma de relato en verso en primera persona, el tópico del contingente y otros guiños menores–, *El gran surubí* mezcla en su texto citas ocultas de Rubén Darío, de Juan L. Ortiz, de Borges junto con restos de oralidad corriente. Pero hay que ir hasta Roberto Arlt para encontrarse con los precursores de Ramón Paz, hombres agobiados por la exigencia de esposas, novias y suegras que les reclaman el cumplimiento de su rol de proveedores y que, como Erdosain, solo encuentran escape en aventuras extremas y delirantes.

“A mi china la dejé/medio desnuda ese día”

Como en la historia de Mairal, también en la novela de Cabezón Cámara, *Las aventuras de la china Iron* (2017a), la leva cambia de signo y pasa de lo ominoso a lo salvífico: al llevarse lejos a “la bestia del marido”, deja a la mujer de Fierro en una situación de disponibilidad que le permite desde ponerse un nombre propio –que no tenía en el texto de origen– hasta conocer el mundo y descubrir su sexualidad.

En la novela, la ahora llamada China Josephine Star Iron recorre el desierto con una inglesa que ha venido a buscar a su marido (aquel “inglés sanjiador” que en el poema de Hernández había huido para eludir el reclutamiento), en una carreta equipada con una

prodigiosa provisión de sedas, perfumes, whisky, especias exóticas y vestuarios de mujer y de hombre con los que China se irá travistiendo mientras se enamora de la inglesa. Lo que empieza como un relato de viajes (a través de un desierto muy bien dotado de amenidades, a lo Aira,) será coronado por el arribo final a una arcadía selvática donde todos se “aindian”. En esa comunidad se vive en acuerdo con la naturaleza, se trabaja solo lo indispensable, las familias son armoniosas agrupaciones no consanguíneas de hombres, mujeres y “almas dobles” y las identidades sexuales no se definen de modo binario y para siempre.

La ficción de Cabezón Cámara trabaja desarmando el poema y rearmando sus restos en un dispositivo triplemente utópico –etnoutopía, ecoutopía, utopía *queer*–, una construcción edénica que resuelve todos los órdenes de conflicto implícitos o explícitos en el poema de 1870: militar-político, social, racial, y también –invisible en las tradiciones de lectura dominantes– de opresión de género. Una audacia de *Las aventuras de la China Iron* sin antecedentes dentro de la cadena de reescrituras del *Martín Fierro* es que, por primera vez, José Hernández es convertido en personaje y, más precisamente, en villano. Fierro también es tratado con calificativos imprevistos como el de cobarde y farsante (aunque luego obtendrá su redención parcial al hacerse trans y pedir perdón por su pasado sexista).

De todos los viajes que esta novela saturada de nomadismos va desplegando en sus páginas, el más notable es el del lenguaje. Para una China a la que el mundo se le empieza a revelar cuando sale al camino, la escritura de Cabezón Cámara construye una lengua perpleja en la que cada palabra pesa y se paladea, como usada por primera vez. Escenas de adquisición de palabras inglesas por parte de la China en su travesía ayudan a crear ese efecto. Hacia el final, términos guaraníes y quichuas, engarzados en la prosa poética más que nada por su sugerencia exótica, sirven, sin glosario, para reforzar el tópico de la sociedad edénica.

Las reescrituras de los clásicos desarrollan posibilidades que en el texto inicial estaban sin desarrollar o ausentes, según señala Agathe Antanaclaz en un estudio sobre avatares de Ulises: “Los vacíos o elipsis del texto primero se presentan como señales para escritores futuros, invitados a llenar esas lagunas” (2003: 17-18). Los silencios

y lagunas sobre la sexualidad en el texto del siglo XIX ya habían sido señalados, muy elípticamente, por Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*; pero son las reescrituras más recientes las que se lanzan a llenarlos con palabras y con historias. Desde el Cruz gay de Martín Kohan hasta el género fluido de la comunidad de la China Iron, el corpus de secuelas del *Martín Fierro* viene haciendo de hecho un recorrido análogo al de los movimientos de deconstrucción del orden sexual binario, desde la reivindicación gay hasta la teoría *queer*.

En la ficción feminista, las “reescrituras estratégicas” de textos fundacionales –desde los mitos griegos y los cuentos folklóricos, hasta las historias bíblicas y Shakespeare– tienen una tradición de varias décadas y son reivindicadas como herramienta para la desnaturalización del orden de géneros. Angela Carter, que en *La cámara sangrienta* (1979) recreó los cuentos de hadas con el concurso de Freud y Sade, o Margaret Atwood, con su *Penélope y las 12 criadas* (2005), son parte de ese revisionismo antipatriarcal que ha producido incontables versiones de *Medea*, de *Barba Azul*, de *El rey Lear* o de las *Mil y una noches*. Aun cuando no estén enmarcadas en programas de militancia literaria, los nuevos avatares del libro canónico de la Argentina podrían anexarse a esa biblioteca revisionista y mitocrítica.

“A los indios me refalo”

En la literatura argentina, “si escriben sobre indios siempre lo hacen desde la perspectiva europea o criolla, gauchesca. Desde afuera”, se asombra Nakasuk/Grasa de Foca (actriz porno, de origen esqui-mal, con estudios de Letras en la Universidad de Buenos Aires), personaje de *Indiada* de Osvaldo Baigorria (2018: 10). También le llama la atención que, en la ficción y la historia del país, cualquier relato sobre convivencia con indígenas siempre se haya desarrollado bajo el régimen de “el cautiverio, la violación, la matanza” (12).

Aunque la referencia a la perspectiva blanca les cabe a Mansilla, a Echeverría y hasta a Saer, toca de lleno al *Martín Fierro*, donde aun el gaucho perseguido que busca amparo entre los indios para huir del infierno de los militares criollos regresa, en *La vuelta*, con espantadas descripciones de su promiscuidad, barbarie e intolerable

crueledad (corporizada especialmente en el trato a una cautiva). Las fabulaciones de los relatos de *Indiada* pueden leerse, en ese sentido, como el revés o el afuera del *Martín Fierro*, o su contrapartida deseosa y promiscua. Indios que conviven con europeos y viven en estado feliz de orgía consensuada, invierten la perspectiva blanca, binaria y guerrera de la literatura del siglo XIX en esta especie de utopía irónica. En las sociedades amorosas de *Indiada*, un cacique puede hacer operaciones instantáneas de cambio de sexo solo con una imposición de manos; una europea que alfabetiza a los indios en el lenguaje inclusivo es cautiva voluntaria. En un texto que abunda en referencias culturales y literarias, la mención de las “tribus de raza aira” dirige un guiño a las precursoras novelas pampeanas de César Aira, las primeras en poblar con indios plácidos y sofisticados los espacios tensos y conflictivos del imaginario del siglo XIX.

Crítica de las representaciones violentas del mundo indígena en la ficción y la historia argentinas, la pornóloga estudiosa Nakasuk creía que se debía “abarcar la ‘cuestión indígena’ como política sexual” (11) y proyectaba “una película erótica en la que entrarían en acción ranqueles, wichí, guaraníes, tehuelches o el resto de los originarios”. Tanto el indigenismo pansexual de *Indiada*, como la China Iron con su arcadia étnica, económica y sexual, o el varón heterosexual oprimido de *El gran surubí* que encuentra en la leva un camino a lo fantástico, se construyen sobre una matriz de borramiento de límites. Fronteras (entre blanco e indio, entre civilización y barbarie, entre sexos, entre lenguas), que eran paradigmáticas en *Martín Fierro* y demás textos del siglo fundacional de la Nación, se vuelven en estos textos porosas, fluidas o reversibles, y son atravesadas en diversas direcciones.

Entre las diversas maneras en que históricamente ha sido leído el *Martín Fierro* —y que permitirían enhebrar una historia paralela de la literatura argentina y de las ideologías sobre la Nación— la premisa, convertida en sentido común desde Lugones, de que *Martín Fierro* es “el prototipo del argentino actual” ha tenido una larga prosperidad; supuestos de ese tipo sobre una argentinidad esencial —que, por otra parte, han sido asumidos por muchos ensayos y ficciones del siglo XX—, aparecen sin embargo aquejados de obsolescencia si se los mira desde las reescrituras recientes del *Martín Fierro*, que tironean al libro emblemático de la nacionalidad hacia

un horizonte multicultural, postidentitario, postgénero. Con subjetividades que se corren de las identidades asignadas tanto en lo territorial como en lo sexual, la literatura argentina de los últimos años encontró en la ficción micropolítica una manera de seguir reescribiendo el libro canónico.

Bibliografía

Aira, C. (2009-2010). “El tiempo y el lugar de la literatura”. En *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, no 19, 3-5, Buenos Aires.

Antanaclaz, A. (2003). *Métamorphoses d’Ulysse*. Paris, Flammarion.

Baigorria, O. (2018). *Indiada*. Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Bertolini, C. (2017). “Gabriela Cabezón Cámara: Escribir sobre Martín Fierro es recorrer la literatura argentina”. Buenos Aires, *La Nación*, 4 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/2079260-gabriela-cabazon-camara-escribir-sobre-martin-fierro-es-recorrer-la-literatura-argentina> (Consulta: 23-02-2019).

Borges, J.L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.

Borges, J.L. (1977). *Prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero.

Cabezón Cámara, G. (2017a). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires, Penguin Random House.

Chejfec, S. (2013). *Modo linterna*. Buenos Aires, Entropía.

_____ (2015). “Comentarios”. En: Programa de mano de Teatro Martín Fierro. Buenos Aires, CETC, Teatro Colón.

Cóccaro, V. (2012). “Pablo Katchadjian: ¿Qué puede la literatura?”. Jornadas Críticas de Embalse, escuela de poesía. Disponible en: https://www.academia.edu/27248417/Pablo_Katchadjian_qu%C3%A9_puede_la_literatura (Consulta; 23-02-2019).

Fariña O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires, Factótum.

Flores, G. (2012). “Entrevista a Oscar Fariña: ‘Somos todos creadores colectivos’”. En *Río Negro*, abril 10. Disponible en https://www.rionegro.com.ar/entrevista-a-oscar-farina-somos-todos-creadores-colectivos-GDRN_853027/ (Consulta: 23-02-2019).

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil.

Goldsmith K. (2015). *Escritura no creativa*. Buenos Aires, Caja Negra.

Guerrero, G. (2018). *Paisajes en movimiento: literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Katchadjian, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires, IAP.

Kohan, M. (2011). “El amor”. En *Página/12*, 4 de febrero. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html> (Consulta: 23-02-2019).

Lamborghini, O. (2003). *Las hijas de Hegel*. En *Novelas y Cuentos I*. Buenos Aires, Sudamericana.

Lorenzón, C. (2015). “Hombres enamorados y perseguidos por amor pueblan los cuentos de Martín Kohan”. *Télam*, 16 de septiembre. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201509/120192-hombres-enamorados-y-perseguidos-por-amor-pueblan-los-cuentos-de-martin-kohan.php> (Consulta: 23-02-2019).

Ludmer, J. (2010). *Aquí, América Latina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Mairal, P. (2013). *El gran surubí*. Buenos Aires, Orsai. Disponible en: <http://pedromairal.blogspot.com/2014/10/el-gran-surubi-completo-online.html> (Consulta: 23-02-2019).

Martín, E. (2008). “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90”. En *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea], no 24, julio. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art05.htm> (Consulta: 23-02-2019).

Míguez, D. (2006). “Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires”. En Míguez, D. y Semán, P., *Entre cumbias, santos y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires, Biblos.

Peluffo, A. (2013). “*Gauchos que lloran: Masculinidades sentimentales en el imaginario criollista*”. En *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII, no 33, 187-201.

Straface, R. (2008). *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires, Mansalva.

Vecino, D. (2008). “Y... Pintó el arrebato”. Disponible en <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2008/11/y-pinto-el-arrebato-gato.html> (consulta: 23-02-2019).

POSTFACIO

Inés de Torres

Todo *dossier* o volumen colectivo, máxime cuando es producto de un grupo de investigadores que trabaja en una misma institución, es una cartografía de una serie de preguntas, inquietudes, obsesiones, referencias, que los ocupan en un lugar y momento histórico determinado. Se trata en este caso de diez artículos precedidos por un prólogo cuya entidad no es meramente formal: sirve como clave de lectura de los textos que organiza, haciendo visible el trabajo curatorial de los editores que yendo más allá del rol de meros compiladores, restituyen a la función editorial su cabal sentido.

Los textos de este volumen indagan las múltiples formas en que las prácticas de producción, circulación y consumo simbólico están atravesadas por las tensiones y contradicciones entre cultura, política y mercado. Uno de los objetos privilegiados para analizar estas tensiones y contradicciones es la cultura popular, así como para la constitución misma de la Sociología como disciplina el pasaje de la comunidad a la sociedad fue un punto de partida ineludible, en nuestra contemporaneidad las categorías de *pueblo*, *masa*, pero también *público*, *ciudadanía*, *consumidores*, *multitudes* todavía siguen siendo objetos fértiles de debate en especial a partir, como señalan los editores, de los Estudios Culturales. Este volumen da cuenta del rico diálogo que se produce entre este campo intelectual y algunas vertientes de otras disciplinas, entre ellas la propia crítica literaria. Me interesa entonces proponer una lectura del dossier como una indagación sobre las articulaciones entre las categorías de *pueblo* y *público* en dos sentidos o por dos caminos: en primer lugar a través de una serie de textos que atienden mayormente a las representaciones de lo popular; y en segundo lugar por un conjunto que atiende a la categoría de *mediación* como función clave para articular ambas categorías.

Los textos que se centran en las representaciones de lo popular están de una forma u otra asediados por una serie de preguntas sobre cómo abordar las relaciones entre lo popular y lo masivo. Cuando el sujeto popular no tiene acceso a las formas hegemónicas de

representación ¿es posible o legítimo que aquellos que las detentan puedan “darles” voz? ¿Cómo evitar el paternalismo implícito en este gesto? ¿En qué momento lo popular se transforma en masivo? O dicho en otros términos: ¿en qué momento el pueblo se transforma en público? ¿Qué categorías teóricas utilizamos para analizar estas transformaciones, que no estén impregnadas del tinte positivista que nos lleva a intentar verlas como “avances” o “retrocesos”, como gestos progresistas o conservadores, en el plano de la cultura”?

Quizás el texto que aborda de modo más directo este tema y sus contradicciones es el de Pisano y Romano. Los autores analizan el periódico rosista *El torito de los muchachos* centrándose en las estrategias de animalización utilizadas por Luis Pérez como arma política de propaganda, pero también como estrategia de postulación de la subversión de un orden. Sin embargo, el planteo es más complejo, porque *El torito* postula como universo deseable un mundo en el que prima la fuerza física (“la fuerza física que lo investía una garantía para imponer un orden social y político”, p. 53); que es “epítome del vigor viril” y donde la plaza de toros sirve como metáfora para el espacio urbano. Es decir, lo que se postula no son los valores asociativos o solidarios de la comunidad, sino los caudillescos de la violencia física. ¿Es entonces posible hablar, como hacen los autores, de “la conformación del imaginario ciudadano de Pérez”, cuando más que a una legitimidad racional legal se apunta a una racionalidad carismática con todo lo que ello implica? Los autores son conscientes de estas tensiones y su propio texto asedia la problemática desde distintos ángulos.

El artículo de Mariana Rosetti sobre los escritos de Fernández Lizardi problematiza el consenso crítico que ve en el escritor al “voceero de los sectores populares de la heterogénea Nueva España”, un “paladín de los derechos populares” (39). Esta caracterización de la figura de Lizardi funcional a su ubicación en el canon como configurador de una identidad nacional en rigor inexistente (mecanismo privilegiado de todo proceso de canonización, como sabemos), se construyó en base a la jerarquización de su impugnación de las arbitrariedades del régimen virreinal. La hipótesis de Rosetti es que el uso de las voces populares que hace Lizardi no obedece única o inclusive prioritariamente a una convicción política ideológica (la defensa de criollo en contra de lo español, o de lo popular en desmedro

de lo letrado) sino que también tiene como explicación los propios conflictos del autor al interior de la *ciudad letrada*, y la búsqueda de legitimación de su propia figura en la que jugaba un importante rol la búsqueda de su autonomía como escritor. Por eso la autora ve en los textos del autor del año 1811 (el año de su “repliegue estratégico”, al decir de Paredes), “una clara pintura de los *problemas de acomodación* por los que estaba pasando el letrado colonial que incluyó de forma estratégica (tanto política como culturalmente) las voces y murmullos del pueblo” (45, énfasis propio).

En rigor, estos “problemas de acomodación” del letrado que Rose-tti señala agudamente para Nueva España, atraviesan prácticamente toda nuestra historia cultural. ¿No es esta una de las formas como puede verse la trayectoria de David Viñas planteada en la primera parte del trabajo de Mairaya Almaguer López? Al inicio de su artículo Almaguer López se pregunta qué ha pasado en los cinco años entre 1962 en que Viñas afirma públicamente que abandona la novela como género para dedicarse al ensayo político, y 1967 cuando gana el Premio Casa de las Américas con su novela *Los hombres de a caballo*. Almaguer López arriesga distintas hipótesis que van desde lo estrictamente político (el proyecto cultural de la Revolución Cubana) hasta las atinentes al campo cultural en un sentido más literal (el fenómeno editorial del *boom* con su entramado de congresos, premios y convocatorias que tenían como centro a la novela). Ambos fenómenos, sugiere Almaguer López, parecen haber coadyuvado para que el escritor argentino no solo no abandonara la novela, sino que escribiera una novela que presentó al Premio Casa de las Américas y que significativamente difería en muchos sentidos de su obra anterior. A diferencia de sus novelas previas, la novela premiada no tiene como escenario a la Argentina, sino a Perú –un paisaje cultural sin duda más acorde al imaginario de Latinoamérica como continente mestizo– al tiempo que moviliza símbolos (Ayacucho) que remiten a la historia de la liberación latinoamericana (no a la historia de los Estados-nación), que en la trama se proyectan hacia el presente. Si tomamos estos elementos formales y los unimos al hecho de que en el momento en que presenta su novela al Premio, Viñas era, “uno de los miembros más activos y polémicos” (163) de *Casa de las Américas*, la pregunta inicial de López parece acercarse a una respuesta. Lo que no es tan claro, de todas formas, es la

interpretación que podemos dar este cambio de decisión en cuanto a no abandonar a la novela como género. ¿Podemos interpretar este cambio como un “proceso de acomodación” a las circunstancias sociales, políticas y culturales del continente? Y si es así, ¿la postura de Viñas es la reafirmación de su convicción militante y comprometida de que la novela es su mejor herramienta para luchar en la revolución, es decir, un acto de entrega a la causa de la patria socialista? ¿O debemos sostener una mirada en términos bourdieanos que privilegie las estrategias de búsqueda de capitalización de su poder simbólico para ocupar un lugar privilegiado en el campo cultural en lo que se presentaba como la Meca intelectual de los intelectuales de izquierda latinoamericanos?

Preguntas similares surgen al leer el perfil que Ximena Espeche traza sobre Carlos Dujovne, no así sobre Alicia Ortiz, en su texto “Narrar Bolivia”. Aquí las relaciones de género marcan una diferencia y no es casual, dado que la épica sesentista latinoamericana (al igual que la de la gauchesca) está basada en un claro componente de exaltación de los valores viriles del no por casualidad llamado “hombre nuevo”. Espeche trabaja sobre un corpus compuesto centralmente por *Amanecer en Bolivia* (1953), libro del viaje de Alicia Ortiz en Bolivia; y la correspondencia que Carlos Dujovne, su marido, le dirigió a ella misma, y a Fausto Reinaga –intelectual quechua-aymara que participó del proceso revolucionario– entre 1953 y 1956. Como analiza Espeche, es notorio el interés de Dujovne para que su esposa realice este viaje y las continuas indicaciones sobre lo que debe hacer y cómo debe hacerlo. Estas indicaciones refieren en casi todos los casos a la obtención (casi a la extracción podríamos decir) de información de los indígenas, lo cual parece sugerir, junto con la rapidez en la publicación del libro (Ortiz y su hija regresan en marzo de 1953 y el libro se publica menos de seis meses después) que uno de los intereses centrales de Dujovne era la publicación de un libro basado en testimonios directos de la revolución. En este sentido, el agudo trabajo de Ximena Espeche, a partir de este corpus privilegiado, pone sobre la mesa no solo el tema de las relaciones entre intelectuales y representaciones de lo popular, sino que atraviesa la construcción discursiva de lo popular por las inflexiones de género y de raza. Tal como la misma autora señala retomando la afirmación de Zulawski, la caracterización del pueblo boliviano

que realizan tanto Ortiz como el “Che” Guevara no difieren en líneas generales de la que había realizado el escritor boliviano Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo* (1909). Así, Ortiz describe: “Rostros curtidos con expresión inmóvil, cabellos negros y duros como alambres, bocas verdes de coca, pómulos salientes, ojos estirados, gorros de lana multicolores, chambergos grasientos y agujereados, y rostros y más rostros tallados en piedra, cientos de rostros parecidos, iguales, indiferenciados como los rostros de los japoneses o de los chinos...” (151). La paradoja es que ese otro absoluto, homogéneo, sin historia, es postulado como el sujeto de la historia que vendrá. De ahí que el intelectual vea justificado su mesianismo, que obviamente no es asumido como tal, pero que en sustancia poco difiere, en sus tensiones y contradicciones, del de los letrados coloniales del siglo anterior.

De género, etnia y también de sexualidad atravesando el sujeto popular se hace cargo el análisis de Isabel Stratta al recorrer lo que denomina “cadena palimpsestuosa” de reapropiaciones del *Martín Fierro* en especial en la última década. Las representaciones de lo popular en el libro nacional dejan de ser abordadas como un nudo gordiano, porque el poema nacional se ha convertido en un objeto-mercancía con cuyo valor-signo se puede jugar seriamente con espíritu y técnicas vanguardistas. En esos ejercicios desestabilizadores, lo que era marginal pasa a ser central, lo silenciado adquiere voz y el resultado es que lo popular deja de ser monolítico (como lo eran las caras homogéneas de los indígenas bolivianos que observaba Alicia Ortiz) para convertirse en cuerpos sexuados, en deseos reprimidos, en sexualidades fluidas. Así Stratta analiza, por ejemplo, cómo en el vanguardísimo digital de Pablo Katchadjian al reordenar alfabéticamente los versos del *Martín Fierro*, el comienzo inconcluso de una cláusula pasa a adquirir el peso de una sentencia que contradice los postulados centrales del universo hernandiano: “es zonzo el cristiano macho”. Es este un gesto equiparable, sugiere Stratta, al de Martín Kohan cuando erotiza la relación entre Fierro y Cruz a la vez que los transforma en esos “gauchos que lloran”, que expresan emociones, a pesar de estar contruidos en base a signos de “una masculinidad hiperviril” como señala Ana Peluffo. Stratta también aborda *El gran surubí* de Mairal, donde los varones forzados por el Estado a separarse de sus familias descubren la condición idílica

de un mundo sin mujeres “confinados en un barco, donde pescan, fornican entre ellos y pasan penurias”; o el personaje marginal de la innominada china de Fierro que pasa a adquirir el lugar central en la ficción de Cabezón Cámara, donde la *China Iron* recorre el territorio “en una carreta equipada con una prodigiosa provisión de sedas, perfumes, whisky, especias exóticas y vestuarios de mujer y de hombre con los que la China se irá transvistiendo mientras se enamora de (una) inglesa”. En el fascinante recorrido que propone la autora y que escenifica las impugnaciones y transgresiones a las representaciones homogéneas y monolíticas de lo popular, se da sin embargo una paradoja señalada en el propio texto: “estos gestos de escritura refuerzan el lugar de Hernández y de su libro como *escritor para escritores*” (énfasis propio). ¿El resultado de esta “cadena palimpsestuosa” de resignificaciones de lo popular a través de lenguajes de la cultura de masas y nuevas tecnologías (comics, TICs) profundiza o achica la brecha entre lo popular y lo letrado? ¿Es más popular el texto de Hernández o las ficciones trabajadas en el texto? Lo cual nos vuelve a la pregunta inicial: ¿en qué radica lo popular y cómo se representa?

Nicolás Suárez parte de otras preguntas sobre las reapropiaciones del canon al analizar la re-elaboración de otro clásico que también escenifica lo popular en la literatura argentina, el *Facundo*, esta vez a través del lenguaje cinematográfico en la película *Huella* (1940) dirigida por Luis José Moglia Barth con guión de Manzi y Mac Dougall. El punto de partida es similar a los casos analizados por Stratta solo en el sentido de que parten de un elemento marginal, en este caso, un pasaje del primer capítulo del ensayo sarmientino, en él se describe la figura del capataz de carretas. Pero a diferencia de los ejercicios vanguardistas estudiados por Stratta, la clave de la re-escritura en lenguaje cinematográfico de *Huella* que analiza Suárez es su anclaje en el género melodramático que articula la trama. Como ha señalado Jesús Martín Barbero, el melodrama es uno de los puntos centrales de articulación entre lo popular y lo masivo porque opera como *mediación* entre ambos, como pantalla de proyección, identificación, y al mismo tiempo de escenificación de las tensiones y contradicciones que anidan en las múltiples temporalidades y que les dan cabida y las formulan a través de una retórica del exceso. *Huella* es un ejemplo más de esta retórica del exceso que, al igual

que las ficciones fundacionales que estudia Doris Sommer en el siglo XIX latinoamericano, disputan el sentido de lo nacional y debaten sobre el lugar de lo popular en la ficción. En este caso, como señala con acierto Suárez, *Huella* “no es ajena al clima de nacionalismo cultural de la década del 30 y la inversión valorativa de la dicotomía civilización-barbarie que el revisionismo planteaba”.

Hay elementos de melodrama en la gauchesca (en *El torito de los muchachos*, en el *Martín Fierro*) ¿y por qué no?, en la autobiografía épica escrita por muchos de los intelectuales revolucionarios (como Viñas, como Dujovne) de los años sesenta. También Eugenia Vázquez toma como uno de sus objetos de estudio obras con componentes melodramáticos, en su caso, de Víctor Hugo, pero su trabajo privilegia el otro ángulo de análisis de las relaciones entre lo popular y lo masivo que anunciamos al comienzo de este ensayo: el de las *mediaciones*. Focalizarse en el estudio de las mediaciones es la única manera de salir de la lógica binaria y excluyente entre lo popular y lo masivo: como si lo popular no anidara en lo masivo y lo masivo no se nutriera de lo popular; como si pudiéramos concebirlas como dos entidades autónomas y asignarles valores opuestos. Detenerse en las mediaciones es complejizar el análisis a través de un pensamiento denso, sin respuestas fáciles.

Es lo que hace Eugenia Vázquez cuando analiza las múltiples instancias de la cadena de mediaciones presentes en las múltiples traducciones de Víctor Hugo en el Cono Sur y las distintas estrategias de importación implementadas en cada caso. En su análisis parte de aquellos “mediadores olvidados” a los que refiere Darnton (impresores, editores, libreros) y que la historia del libro y de la lectura han priorizado. No es la única en este volumen en dedicarles especial atención. Lo había hecho Rosetti en su estudio sobre Lizardi; Carla Fumagalli los abordará al estudiar cómo “vender a Sor Juana”. En el caso de Vázquez, partiendo de los mediadores olvidados avanza hacia las particularidades de cada caso o “las múltiples operaciones implicadas en la importación literaria (la traducción, la crítica, la polémica, la edición)”, pero le dedica especial atención a la traducción como proceso de mediación. Vázquez se centra en las traducciones hechas por Bartolomé Mitre de dos dramas hugonios (*Marie Tudor* y *Ruy Blas*) desde su escritura misma hasta su difusión en el Río de la Plata; luego analiza las características

de las traducciones de Mitre como otra instancia de mediación, y finalmente aborda los resultados diversos de los textos traducidos en sus contextos de recepción. Con agudeza Vázquez señala cómo el proceso de traslación de sentido que realiza Mitre es censurado en un caso por no ajustarse al mandato republicano de la retórica patriótica en el contexto de formación del Estado nacional, pero en el otro caso es el propio Mitre quien realiza lo que podríamos llamar otra forma de censura a través de una reescritura moralizante que señala “la relación conflictiva e incluso paradójica de los románticos con su público”.

En el caso de Fumagalli el énfasis en la materialidad de la edición (formato, títulos, diagramación, dedicatorias, portadas) como estrategia desplaza la mirada crítica que subrayaba el rol de la amistad de Sor Juana con la virreina como plataforma central en su legitimación como escritora, para privilegiar un rol en el que los editores y la misma monja tuvieron un papel activo en la venta de un producto cultural en el mercado de ultramar. Estrategia semejante habían usado Ortiz y Dujovne al escribir la solapa de *Amanecer en Bolivia* con un ojo en “los argumentos de compra”, como señala Espeche, o incluso un escritor revolucionario como Viñas, en sus sucesivas estrategias de reacomodación en el campo cultural latinoamericano.

Es que todo está atravesado por el mercado, nos recuerdan los autores, por eso no es casual que hasta el lenguaje de la crítica que utilizan recuerda permanentemente que nada escapa a sus lógicas: “importación cultural”, “guía de consumo”, “consumo cultural”, “vender a Sor Juana”. De hecho el mercado es el tema explícito del artículo de Ariela Schnirmajer en el que a través del estudio de una selección de crónicas de Martí donde el cubano propone una reflexión acerca del concepto de mercancía y sus efectos, la autora aborda la pregunta sobre el carácter de mercancía de las propias crónicas, recurriendo a autores clásicos del pensamiento social como Marx y Simmel.

Elijo cerrar este recorrido con el análisis de las crónicas para *La Nación* escritas por Pardo Bazán que realiza María Vicens porque en él se condensan y reformulan muchas de las preguntas y términos clave que hemos seguido a lo largo de este recorrido: el lugar central de la mediación (en este caso de una escritora que se construye como mediadora cultural por excelencia); de las relaciones entre lo

culto, lo popular y lo masivo; entre pueblo y público; entre centro y periferia (en este caso, España e Hispanoamérica); entre prensa y literatura, entre las lógicas del mercado y el campo artístico. El diario *La Nación* ocupa un lugar privilegiado dentro del amplio campo de la prensa de circulación masiva de comienzos del siglo veinte que operaba como mediadora al traducir, interpretar, y en última instancia también homogeneizar para el gran público las distintas temporalidades de los dispares escenarios de la modernidad. Dentro de este espacio, Vicens elige trabajar con las crónicas de un personaje que ocupa un lugar que define como “central y marginal” al mismo tiempo. Y en efecto Vicens nos persuade de que en sus crónicas para el diario porteño, Pardo Bazán conquista un público por un hábil uso de estrategias que podríamos llamar de descentramiento constante, de fuga del lugar que ella misma se construye: es la condesa que habla sobre la moda parisina, que invita a sus salones a artistas latinoamericanos, que hace explícito su conocimiento del mercado literario, y al mismo tiempo no duda en escribir sobre la cocina, el tejido o la literatura pornográfica. Tal como señala Vicens este rechazo a la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo es una toma de posición que la escritora puede realizar con eficacia a través de un uso especial de la retórica en el cual apela a la empatía, a la proximidad afectiva con el lector, legitimándose para ello en su condición de mujer, pero al mismo tiempo desestabilizando las expectativas sobre esta condición al tiempo que las afirma. El uso de la retórica familiar para referirse a la relación entre España e Hispanoamérica aproxima su discurso a uno de los rasgos del melodrama. Y también lo aproxima a lo que he llamado la “retórica de la nación como gran familia” que articuló las ficciones fundacionales y que ahora tal vez Pardo Bazán intenta reformular ya no para uso de las repúblicas sino para el de la “república de las letras” de quien ella se postula como representante y articuladora.

Por último, volvamos al principio. El volumen se abre con una introducción que interpela. Una introducción que se presenta como síntoma de una urgencia: la urgencia por redefinir las relaciones entre lo letrado y lo popular para problematizar aún más el campo de la crítica literaria y cultural. El conjunto de trabajos de este volumen sin duda contribuye a profundizar las complejidades y tensiones de esta tarea.

COLABORADORES

Carla Fumagalli. Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Con una beca del CONICET cursa el Doctorado en Literatura en la misma Universidad, donde forma parte del equipo de cátedra de Literatura Latinoamericana I (A) a cargo de la Dra. Beatriz Colombi. Participó como Investigadora Asistente en la edición *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas* (Corredor, 2014) de sor Juana Inés de la Cruz, a cargo del Dr. Facundo Ruiz. Se especializa en los paratextos y las ediciones antiguas (1689-1725) de la obra de la poeta mexicana. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Córdoba (España) y en la Universidad de California, Berkeley, gracias a una beca de la AUIP (Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado) y a la Reese Fellowship de la Biblioteca Bancroft, respectivamente. Ha publicado capítulos de libros y artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Es co-coordinadora de distintos ciclos de conferencias en el Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Ximena Espeche (Montevideo, 1974). Licenciada en Letras (UBA), dramaturga (EAD) y doctora en Ciencias Sociales (UNGS/IDES). Es Investigadora adjunta del CONICET, profesora en la materia Pensamiento argentino y latinoamericano (FFyL-UBA). Miembro del Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL), del Centro de Historia Intelectual (UNQ) y del Centro de Estudios Latinoamericanos (UNSAM). Ha realizado investigación y contenidos en programas del Canal Encuentro (Ministerio de Educación); ha sido co-guionista del capítulo del dibujo animado dedicado a la revolución de mayo “La asombrosa excursión de Zamba en el Cabildo”. Trabajó como capacitadora docente en CePA (CABA, 2007-2012) y como profesora en diferentes posgrados. Participó entre 2015 y 2018 del colectivo Ni Una Menos. Publicó el libro, resultado de su tesis doctoral, *La Paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX* (UNQ,

2016). Ha publicado capítulos de libros y artículos en revistas especializadas, entre ellos: “Between Emotion and Calculation. Press Coverage of Operation Truth (1959), en *Radical History*. Actualmente trabaja sobre las batallas por la información en la Guerra Fría en América Latina en contextos revolucionarios.

Mairaya Almaguer López. Becaria del CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLP. Doctoranda en Ciencias Sociales en dicha institución. Investiga el vínculo de los intelectuales argentinos con el proceso cultural cubano durante los años sesenta. Ha publicado artículos en revistas cubanas y un capítulo de su autoría integra el texto: *El pensamiento crítico de Nuestra América y los desafíos del siglo XXI* (México, 2013). Es licenciada en Estudios Socioculturales por la Universidad Oscar Lucero Moya en Holguín, Cuba.

Juan Ignacio Pisano (Buenos Aires, 1981). Es Licenciado y Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su tesis de doctorado se titula *Ficciones de pueblo. Comunidad, plebe y poesía gauchesca (1776-1835)*. Ha obtenido becas de la Universidad de Buenos Aires, el CONICET y la Red de Macro Universidades de América Latina. Ha publicado ensayos críticos sobre poesía gauchesca, ciencia ficción, literatura colonial latinoamericana y literatura argentina en libros y revistas especializadas. Es docente del Colegio Nacional de Buenos Aires. Ha dictado clases en universidades. Forma parte del Grupo de Investigación Interdisciplinaria sobre el Heavy Metal Argentino (GIIHMA), con quienes ha publicado dos libros: *Se nos ve de negro vestidos* (2016) y *Parricidas* (2018), ambos por La Parte Maldita. Publicó relatos ficcionales y la novela *El último Falcon sobre la tierra* (Baltasara Editora, 2019).

María Vicens. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Estudios Interdisciplinarios de Género por la Universidad de Salamanca, en 2018 obtuvo una beca

posdoctoral de CONICET para continuar con las líneas de investigación de su tesis, “La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos”. También se desempeña como profesora de la cátedra de Literatura Argentina I “A”, en la Universidad de Buenos Aires, y de Narrativa Argentina I, en la Universidad Nacional de las Artes. 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.

María Laura Romano. Doctora en Literatura por la UBA. En su tesis trabajó un conjunto de periódicos publicados en tres capitales sudamericanas durante el siglo XIX (Montevideo, Buenos Aires y Porto Alegre) que se definían por su relación tensa y errática con el paradigma ilustrado de la prensa. Actualmente, es becaria posdoctoral del CONICET. Además, se desempeña como profesora de Teoría y Análisis Literario en el Traductorado en Portugués del Instituto Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” y dicta talleres de lectura y escritura para estudiantes que ingresan a la universidad. Ha publicado diversos artículos sobre prensa decimonónica en revistas académicas y en actas de congresos.

Mariana Rosetti. Doctora en Letras por la UBA con una tesis sobre la conformación de un nuevo letrado criollo en el período de independencias hispanoamericanas. En diálogo con este proyecto de investigación, ha publicado numerosos artículos en revistas académicas y en volúmenes conjuntos sobre literatura colonial americana. Es actualmente Becaria posdoctoral de CONICET, miembro Investigador del Centro de Historia Intelectual en la Universidad de Quilmes y, en 2014, becaria PROMAI con una estancia de investigación en la UNAM (México). Integra cuatro grupos de investigación (un UBACYT, dos PICT y un FILOCYT) dirigidos por la Dra. Beatriz Colombi, el Dr. Adrián Gorelik y el Mg. Pablo Martínez Gramuglia, respectivamente. Junto con Pablo Martínez Gramuglia, dictó

un seminario de posgrado en la Maestría de Literaturas Española y Latinoamericanas de la Universidad de Buenos Aires sobre los oficios intelectuales del letrado americano del siglo XIX. Recientemente, ha dictado 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 la Ciudad de Juárez, México (invitada por dicha Institución). Ha sido ayudante de primera de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I-A a cargo de la Dra. Beatriz Colombi (UBA) por más de siete años.

Ariela Érica Schnirmajer. Doctora en Letras por la UBA, se desempeña como investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Es profesora de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I “A” en dicha institución y en el Profesorado Universitario en Letras de la Universidad Nacional de San Martín. También integra la cátedra de Taller de Lectura y escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Sus investigaciones se centran en la prensa periódica latinoamericana del siglo XIX, con énfasis en periódicos y revistas literarias del llamado modernismo hispanoamericano. Ha dictado seminarios de grado y de posgrado vinculados a esas temáticas. Ha publicado diversos artículos en revistas académicas y, en 2017, *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas norteamericanas de José Martí* (Corregidor, 2017). Ha editado y prologado *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, filo misho y otros cuentos del tío* (Eterna Cadencia, 2010), *Escenas norteamericanas y otros textos de Martí* (Corregidor, 2010), *Flores de invernadero. Prosa y poesía de Julián del Casal*, con notas de María Julia Olijnyk (Corregidor, 2012).

Isabel Stratta. Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA; es traductora y crítica cultural. Participó como coautora en obras colectivas sobre literatura argentina, entre ellas la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Ha publicado artículos en revistas académicas de la Argentina y otros países. Como docente, integró la

cátedra de Literatura Argentina II de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y ha dictado diversos seminarios en la misma institución. Actualmente prepara un libro sobre Borges.

Nicolás Suárez. Licenciado en Letras por la UBA, estudió Guión en la ENERC. Es becario doctoral del CONICET con un proyecto de investigación sobre las adaptaciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX. Dicta clases de Teoría y análisis literario en la UNA. Codirigió el largometraje *Hijos nuestros* (2015, Premio Feisal en el Festival de Mar del Plata) y dirigió el cortometraje *Centauro* (2017, Mención especial en la Berlinale y Gran Premio en el Festival de Biarritz). Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del 2º Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino Biblioteca INCAA-ENERC. Obtuvo, en 2018, el primer premio del Concurso Internacional de Estudios Críticos sobre Cine Argentino “Domingo Di Núbila”.

Inés de Torres (Uruguay). Docente e investigadora de la Universidad de la República e integrante del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel II) de la ANII. Tiene un PhD en Literatura y Cultura Latinoamericana y un M.A en Estudios Culturales por la Universidad de Pittsburgh (EEUU). Ha publicado los libros *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del Uruguay del siglo XIX* (Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2013); *La guerra de las palabras: escritura y política en el Río de la Plata* (Banda Oriental, 2008) y ha editado *Territorios en disputa. Prensa literatura y política en la modernidad rioplatense* (Universidad de la República, 2017). Participa del proyecto *Historia feminista de la literatura argentina* dirigido por Nora Domínguez, Laura Arnés y María José Punte (de próxima aparición en Eduvim), en el tomo sobre siglo XIX coordinado por Graciela Batticuore y María Vicens, con el capítulo “Mujeres entre dos orillas”. Asimismo, también forma parte del proyecto “Mujeres y campo intelectual en Latinoamérica” coordinado por Silvina Cormick. Próximamente publicará *El Estado y las Musas. Arte, Estado y política en el Uruguay del*

Novcientos, donde da cuenta del surgimiento de las políticas culturales en el Uruguay de inicios del siglo veinte.

Ana Eugenia Vázquez. Licenciada en Letras y Magister en Literaturas Comparadas por la UBA y Traductora de Francés por el IES en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández. Actualmente es becaria doctoral del CONICET con una tesis sobre la traducción de literatura francesa durante el romanticismo argentino y enseña Estudios de Traducción en el Lenguas Vivas, donde también codirige el proyecto de investigación “Bibliotecas sin Muros: las colecciones editoriales de literatura traducida en Argentina (XIX-XXI)”.

ÍNDICE

El giro popular. Política y estudios culturales en Latinoamérica,
por Juan Ignacio Pisano y María Vicens5

1. Camino a la fama. De la Colonia y los libros a la revolución y la prensa

¿Cómo vender a sor Juana? Estrategias en las portadas
de su primer libro en España (1689-1725), *por Carla Fumagalli* ..15

José Joaquín Fernández de Lizardi y su manejo
de las voces populares en la prensa periódica (1811-1814),
por Mariana Rosetti39

2. Papeles impresos, públicos en disputa

Diversidad animal para un antagonismo político.
El Torito de los Muchachos y los bordes de lo humano,
por María Laura Romano y Juan Ignacio Pisano65

Victor Hugo para el pueblo. Importación literaria, censura
y traducción en dos dramas de Mitre, *por Ana Eugenia Vázquez* ... 81

3. Consumos modernos: claroscuros de lo nuevo

Pascuas y Christmas de José Martí. La crítica a la mercancía
y sus discursos, *por Ariela Schnirmajer*103

Público, mercado y literatura trasatlántica
en Emilia Pardo Bazán, *por María Vicens*.....119

4. ¿Cómo escribir la revolución?

Dilemas del intelectual ante el pueblo

Narrar Bolivia. Alicia Ortiz, Carlos Dujovne y la revolución,
por Ximena Espeche 143

David Viñas en La Habana. Revolución, latinoamericanismo
y literatura (1965-1971), *por Mairaya A. López* 163

5. Nuevos soportes, otras voces. Spin offs de la tradición

Huella o la relectura de *Facundo* en clave criollista,
por Nicolás Suárez 185

A andar con los avestruces. Últimos avatares de Martín Fierro,
por Isabel Stratta 201

Postfacio, *por Inés de Torres* 221

Colaboradores 231

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)

¿Qué es el pueblo? ¿Cómo se compone ese elusivo significante y quién lo representa? ¿La cultura popular, la cultura de masas, la cultura letrada? ¿Qué lugar ocupa la literatura en ellas? ¿Cómo se posicionan las escritoras y los escritores de diferentes épocas ante ese pueblo y esas culturas? Y, más importante aún: ¿cómo se puede analizar la historia de esos lenguajes desde el presente? Estos interrogantes, tan cruciales en los procesos históricos de América Latina desde los tiempos de la colonia hasta la actualidad, han suscitado preguntas nuevas y acuciantes en estos últimos años de la mano de una mirada renovada de los estudios culturales sobre sus problemas centrales y la necesidad de repensar su impronta política ante las crisis democráticas que se han desatado en los países de la región. Vinculado con esta mirada, aunque sin una deuda de origen con ella y nutrido de diversas influencias críticas y teóricas, observamos en este contexto un “giro popular” que atraviesa a las ciencias humanas y sociales actuales, y, también, a este libro. De la colonia al presente, pasando por las revoluciones de principios del siglo XIX y las del XX, los textos que forman parte de este Prensa, pueblo y literatura: una guía de consumo se proponen repensar estas nociones y sus vínculos, para intervenir en un debate tal vital en la actualidad de los estudios literarios.

