

DIRECCIÓN

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

COMITÉ EDITORIAL

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

COMITÉ ACADÉMICO

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Raúl Héctor Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

Elvira Narvaña de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina

ENCARGADA DE DOSSIER EN RECIAL N° 13

Dra. Alicia Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

REVISORES EN RECIAL N° 13

Marcelo Topuzian (Universidad de Buenos Aires)

Octavio Falconi (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Florencia Ortiz (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Paula Hunzinker (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Fabiana Inés Varela (Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo – Conicet)

Claudia Román (FFyL (UBA)/Conicet Universidad de Buenos Aires)

Carmen Perilli (Universidad Nacional de Tucumán)

Jesús Benitez (Universidad Nacional de Tucumán)

Amelia María Bogliotti (Facultad de Lenguas - UNC)

Mónica Martínez de Arrieta (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Leonor Fleming (Secretaría de Cultura de Salta)

Liliana Massara (Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán)

Mónica Bueno (UNMdP) (Universidad Nacional de La Plata)

Aimará Dellano (CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas), UNMdP)

EDICIÓN TÉCNICA: Mariana Valdez (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

INDICE RECIAL N° 13

DOSSIER

LA REFORMA UNIVERSITARIA EN SU CENTENARIO

A cargo: **Dra. Alicia Rubio**

- **Presentación del Dossier**
- **De ciudades conservadoras y fisonomías heréticas. Manuel Gálvez, su novela sobre Córdoba y Deodoro Roca**
Alicia Rubio
- **La Reforma Universitaria en clave literaria: marginalidad y heterodoxia en la narrativa y teatro reformistas**
María Gabriela Boldini
- **Saúl A. Taborda: un programa estético seminal del pensamiento filosófico y pedagógico**
Laura Casasola

ARTICULOS DE TEMÁTICA LIBRE

- **El canto disonante de la multitud**
Bruno Grossi
- **Memoria, Historia, Relato: contar los años de ETA según *Patria*, de Fernando Aramburu**
María Victoria Martínez
- **Estratégias de leitura, paródia e sequência didática**
Jucenilton Alves dos Santos
- **Las implicaciones de la escritura paradójica en *El amor en los tiempos del cólera***
Eduardo E. Parrilla Sotomayor
- **Del dicho al hecho: los debates lingüísticos de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández en la década del '20**
Diego Hernán Rosain

RESEÑAS

- ***Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*, de Graciela Batticuore.** Por Cecilia Inés Luque
- **Mauro Mamani Macedo, *Sitio de la Tierra*.** Por Matías Di Benedetto

Presentación del Dossier

LA REFORMA UNIVERSITARIA EN SU CENTENARIO

Alicia Rubio

La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América Manifiesto de la Federación Universitaria de Córdoba - 1918

La rebeldía estalla ahora en Córdoba y es violenta, porque aquí los tiranos se habían ensoberbecido y porque era necesario borrar para siempre el recuerdo de los contrarrevolucionarios de Mayo. Las universidades han sido hasta aquí el refugio secular de los mediocres, la renta de los ignorantes, la hospitalización segura de los inválidos y -lo que es peor aún- el lugar en donde todas las formas de tiranizar y de insensibilizar hallaron la cátedra que las dictara. Las universidades han llegado a ser así el fiel reflejo de estas sociedades decadentes que se empeñan en ofrecer el triste espectáculo de una inmovilidad senil.

¿Qué es la “Reforma Universitaria”? Encuesta¹

*La Reforma fue todo lo que pudo ser. No pudo ser más de lo que fue en dramas y actores. ¡Dio de sí todo! Dio pronto, con sus límites infranqueables. Y realizó un magnífico descubrimiento. Esto sólo la salvaría: al descubrir la raíz de su vaciedad y de su infecundidad notoria, dio con este hallazgo:
“Reforma universitaria no es lo mismo que reforma social.*

Sin reforma social no puede haber cabal Reforma Universitaria.

Sin duda la elocuencia y magnificencia de los primeros párrafos del *Manifiesto Liminar* nos permiten asumir, como propone Iván Jablonka, que la historia es la literatura contemporánea. El trazo terso de estas palabras invoca una belleza estética en absoluto reñida con su fuerza revolucionaria y su carácter de denuncia. Ha pasado un siglo de esa conmoción, infinitas veces invocada y resignificada a lo largo de los años. Aquí y allá, su

¹ Respuesta de Deodoro Roca a una Encuesta publicada en la Revista *Flecha*, n° 14, 15 de junio de 1936.

prosa nunca dejó de remover consciencias y despertar las voluntades de todos quienes desearan transformar aquél pasado que como un lastre, parecía querer inmovilizarlos. Esa escritura heroica y rebelde no pudo ser arrastrada por las amenazantes aguas del Leteo. Por el contrario, nunca perdieron vigencia. Aun hoy podemos decir que los dolores que nos quedan son las libertades que nos faltan. Sin embargo, la fuerza de ese llamado a la rebelión parece haber sido asordinado precisamente en el centenario del movimiento. Eso parece demostrar la mayoría de las conmemoraciones llevadas a cabo. Como una flecha se dispara la pregunta ¿ha perdido vigencia el ideario reformista? Creemos que no, por cierto. Pero pensamos que justamente el revulsivo social que significaron sus propuestas ha sido dejado de lado para encarar conmemoraciones que tienen más de acto formal que de acción transformadora. Usando la magnífica ironía de Deodoro Roca al referirse a la decadencia del pensamiento de Lugones, el movimiento de 1918, que fuera un animal indomable ha sido transformado en un león de alfombra, cuya melena es de estambre y sus zarpas de terciopelo...

La propuesta de este dossier de la Revista *Recial* es invitar a los lectores a descubrir alguna arista tal vez ignorada de la Reforma Universitaria, a pensar el hecho en movimiento y no entumecido en la estática del homenaje porque, ya se sabe, sobran ídolos y faltan pedestales. Por eso, nuestro tributo busca hacer una relectura desde la literatura de un momento fundacional que nadie que crea en la posibilidad de una sociedad justa debería dejarse arrebatar.

En primer lugar la Dra. María Gabriela Boldini se propone rebasar la lectura de los textos doctrinarios de la Reforma de 1918 para abordar al movimiento a través un corpus integrado cuentos, novelas y piezas teatrales de Saúl Taborda, Arturo Orgaz y Raúl Martínez. Este trabajo lo realiza bajo la hipótesis que el análisis de la literatura reformista permite comprender la complejidad del movimiento reformista, sus contradicciones, heterodoxias y alcance de sus postulados progresistas.

En segundo término, la Lic. Laura Casasola propone leer el modo en que las obras ficcionales de Saúl Taborda dialogan con esos pronunciamientos a partir del análisis crítico y hermenéutico de sus escritos en prosa, *Verbo profano* (1909) y *Julián Vargas* (1918). Se intentará demostrar que la ficción juvenil funciona como el laboratorio de un autor profesional en formación pero ya poseedor de un ideario sólido y definido, un pensamiento seminal que conforma un auténtico programa estético.

Finalmente, la Dra. Alicia Rubio en “De ciudades conservadoras y fisonomías heréticas. Manuel Gálvez, su novela sobre Córdoba y Deodoro Roca”, relee *La sombra del convento* que Manuel Gálvez publica en 1917, un año antes de producirse el movimiento de la Reforma. En ella el escritor retrata a Córdoba como lugar de entrecruzamiento de tiempo y espacio, pero en el que el primero es visto como estático, negado al cambio que el mismo concepto implica. El tenso ambiente que vive la ciudad es percibido por el autor y es

plasmada en su protagonista, un joven de origen aristocrático que reniega de los valores sociales y religiosos de su familia.



DE CIUDADES CONSERVADORAS Y FISONOMÍAS HERÉTICAS

MANUEL GÁLVEZ, SU NOVELA SOBRE CÓRDOBA Y DEODORO ROCA

Alicia G. Rubio*

Resumen:

La idea de ciudad-doncella y ciudad-ramera parecen ser una constante en la cultura occidental. Cabe destacar que ni una ni otra nacen como tales, la mayoría de las veces son doncellas que pierden dicha condición al no saber resistir ante los escollos y las tentaciones como pueden serlo las exigencias de los pueblos invasores o las banalidades y la perversión a la que se entregan víctimas de su ambición. Sin embargo, el hecho que la ciudad sea percibida como una formación amenazante y corrupta, tanto por el campo como por las otras ciudades, no es patrimonio del pensamiento clásico. ¿Puede el espíritu de una ciudad estar encarnado en los personajes de una novela? En *La sombra del convento* Manuel Gálvez describe a Córdoba como lugar de entrecruzamiento de tiempo y espacio, pero en el que el primero es visto como estático, negado al cambio que el mismo concepto implica. Córdoba no es simplemente el telón de fondo de la novela, por el contrario, es la fuerza motora que impulsa a los personajes. El tiempo es el de una ciudad que está a punto de desaparecer. Esa crisis es percibida por el autor y representada en su protagonista, un joven de origen aristocrático que reniega de los valores sociales y religiosos de su familia. La novela de Gálvez fue publicada en 1917, un año antes de que se produjera el movimiento de la Reforma Universitaria uno de cuyos objetivos era impugnar a la sociedad conservadora que allí se describe

Palabras clave: Córdoba- Sociedad conservadora- Pensamiento ultramontano- Reforma Universitaria-

Abstract:

The idea of city-maiden and city-harlot seem to be a constant in Western culture. It should be noted that neither are born as such, most of the time they are maidens who lose that condition because they do not know how to resist the pitfalls and temptations as the demands of the invading peoples or the banalities and the perversion to which they can be. they give themselves victims of their ambition. The fact that the city is perceived as a threatening and corrupt formation, both in the countryside and in other cities, is not the heritage of classical thought. Can the spirit of a city be embodied in the characters of a novel? In *The Shadow of the Convent* Manuel Gálvez describes Córdoba as a place of intersecting time and space, but in which the former is seen as static, denied the change that the concept implies. Córdoba is not simply the backdrop of the novel; on the contrary, it is the driving force that drives the characters. The time is that of a city that is about to disappear. That crisis is perceived by the author and represented in its protagonist, a young man of aristocratic origin who denies the social and religious values of his family. Gálvez's novel was published in 1917, a year before the University Reform movement took place, one of whose objectives was to challenge the conservative society described there.

Keywords: Cordoba - Conservative society - Ultramontane thought - University Reform-

1. La ciudad doncella

Desde tiempos inmemoriales la ciudad era el centro de la tierra, por la que pasaba el *axis mundi* que preparaba el encuentro del hombre con Dios. Los relatos mitológicos hablan de tipos paradigmáticos como lo son la ciudad-doncella y la ciudad-ramera. Esta última se corporizó en Babilonia, de acuerdo con lo planteado por la Biblia, en donde la ciudad mostraba una imagen apocalíptica, razón por la cual sus habitantes fueron castigados por sus pecados, siendo destruida y haciendo fracasar su misión. Como contrapartida de ésta, aparecería otra ciudad, encargada de redimir a los hombres, la ciudad-doncella, Jerusalén, en la que “sus puertas nunca serán cerradas de día, pues allí no habrá noche. Y llevarán la gloria y la honra de las naciones a ella.” Aunque aquí se hace referencia a dos ciudades mencionadas en el Antiguo Testamento, la idea de ciudad-doncella y ciudad-ramera parecen ser una constante en la cultura occidental. Cabe destacar que ni una ni otra nacen como tales, la mayoría de las veces son doncellas que pierden dicha condición al no saber resistir ante los escollos y las tentaciones como pueden serlo las exigencias de los pueblos invasores o las banalidades y la perversión a la que se entregan víctimas de su ambición. Sin embargo, el hecho que la ciudad sea percibida como una formación amenazante y corrupta, tanto por el campo como por las otras ciudades, no es patrimonio del pensamiento clásico. El escritor Manuel Gálvez, autor de la novela *La sombra del convento*, opinaba que en Buenos Aires no existía ninguna pasión religiosa. La modernidad amenaza al orden establecido, montada en los apocalípticos jinetes de la anarquía. Esta es la razón por la que Gálvez elige escribir sobre una ciudad, Córdoba, que

no habita pero a la que define como el último bastión del catolicismo en Argentina. El propio escritor señala que el enemigo parecía el ateísmo y por eso consideraba como hermanos a todos los que creían en Dios, en el alma, y en el más allá. Gálvez cuenta en sus memorias que viajó ininidad de veces a Córdoba debido a que aquí residía, temporariamente, por razones de salud, su novia Delfina Bunge. Por este motivo tuvo oportunidad de conocer profundamente a la provincia y sus costumbres. “Pero en mi conocimiento de Córdoba a nadie debo tanto como a mis tres grandes y queridos amigos Octavio Pinto, Arturo Capdevila y Deodoro Roca. A ellos dediqué mi novela de Córdoba, *La sombra del convento*” (Gálvez, 2002: 453)

Sin embargo, cuando Gálvez publica su novela, en 1917, la propia Córdoba, la ciudad doncella, parece amenazada por el avance de nuevas ideas ¿Podía la ciudad desaparecer en virtud de transformaciones ideológicas? Existe una tradición que insiste en erigir a Córdoba como símbolo del pensamiento católico. ¿Cuáles son los argumentos utilizados para llegar a esta interpretación? ¿La profusión de templos, su austeridad colonial, sus procesiones? ¿O su tan mentada cerrazón ante el avance de cualquier idea innovadora?



Hábitos y becas de los estudiantes en Córdoba

Obra de Florián Paucke S.J.

Es válido preguntarse qué es lo que define a una ciudad aunque la respuesta sea incierta. Innumerables parámetros pueden ser tomados para hacerlo, pero en el caso de Córdoba, el mismo apelativo por el que se la conoce, *la docta*, hace referencia a su condición de ciudad universitaria, con una característica especial, la impronta dejada por los jesuitas. Esa doble condición de letrada y religiosa marcará al imaginario cultural. Es la Córdoba de las campanas y la de los latines en boca de todos pero, por ello y a pesar de ello, es el lugar elegido para realizar una operación ideológica que desactivaría ese conservadurismo. Este plan había sido iniciado en la década de 1870, cuando en virtud de una ampliamente meditada estrategia del presidente Sarmiento, desembarcan las Ciencias en la ciudad. Decimos Ciencias con mayúsculas porque se trata de aquellas, las exactas, las hijas de un positivismo “darwiniano” que pondrán en entredicho los baluartes del pensamiento local. La cuña introducida en la ciudad doncella resulta un revulsivo cuya evolución no sería difícil de vaticinar. Lo cierto es que nada quedará indiferente a su paso. La literatura tampoco. Ese paisaje, en el cual se experimenta con ideas, es el que quiere capturar Manuel Gálvez en su novela *La sombra del convento*. Ya el título evoca innumerables cuestiones: la sombra puede cobijar pero también puede ser la que impida el paso de la luz que irradian los nuevos paradigmas. Esa intensidad lumínica, el grado de apertura o clausura ante el obturador que representan las nuevas disciplinas, decidirá el futuro de la ciudad y tal vez, el del país, al pretender romper el aparente equilibrio del enfrentamiento dialéctico entre católicos y liberales. El propio Gálvez, católico asumido como tal, afirma que escribió la novela para tratar la cuestión religiosa

Esta cuestión, en realidad, apenas existía en nuestro país por entonces, pero existía una cuestión latente, escondida, entre católicos y liberales y dentro del catolicismo, había matices. Nada mejor que Córdoba para servir de marco a esas cuestiones. En la descreída y materialista Buenos Aires no había, por entonces, ninguna pasión religiosa. En Córdoba, sí. Allí, católicos y liberales vivían en lucha, si no pública, por lo menos privada. Al ir conociendo el espíritu de la ciudad vi dónde estaba el drama” (Gálvez, 2002: 452)

El autor parece haber tenido un *insight* que le permitió comprender el fondo del conflicto que la ciudad creaba, no solo dentro del marco de la república sino también, al interior de la propia sociedad. El problema lo generaba la fe, las distintas formas en que esta se manifestaba y las luchas de poder que encubría. Gálvez afirma que su intención al escribir la novela fue la de propender a la tolerancia religiosa. Sin embargo, su lectura desafía toda actitud comprensiva, ya que traza ciertos perfiles que parecen más ligados al peor de los oscurantismos que a la redención de los hombres a través de la fe. Al punto que por momentos parece que en vez de estar leyendo una novela nos vemos ante una parodia de la sociedad cordobesa. Sin embargo, su autor alega que “quien lea bien *La sombra del convento* verá en ella la animadversión hacia aquellos católicos ‘que quieren hacer de la religión un garrote para disciplinar y romper los huesos a los demás’ ” (Gálvez, 2002: 462) Como para darle mayor énfasis a esta idea, cuenta que su amigo Arturo Capdevila, famoso anticlerical, llegó a dudar del catolicismo de Gálvez.

2. La novela y sus personajes

Uno de los protagonistas de *La Sombra del convento*, el Dr. Beldarraín, es un católico ultramontano que veía la fachada de la Compañía de Jesús como una valla: “un dique de doctrina y de virtud que contenía el desborde de la corrupción” (Gálvez, 1922: 97) El Dr. Beldarraín ejerce gran influencia en su medio profesional, el Derecho, es columnista del principal diario católico y gobierna a su familia con tal grado de rigidez e intransigencia ideológica que desata el drama que se describe a lo largo de la novela. Quien corteja a una de las hijas del Dr. Beldarraín es José Alberto Flores, distinguido miembro de la sociedad local que acaba de volver de Europa, donde fue en búsqueda de su “educación sentimental” y volvió ganando por un total descreimiento. El joven parece no darse cuenta del ambiente en que se mueve, ya que manifiesta sin ningún tapujo, ante un grupo de católicos igualmente intolerantes que Beldarraín, sus ideas. Esta confesión la realiza en el acto de Graduación de la universidad ante el tumulto que provoca el discurso pronunciado por Ignacio, uno de los hijos de Beldarraín y lo condenará al ostracismo social.

Aquí aparece el problema que tenía a maltraer a la sociedad cordobesa, la llegada de manos de una camada de científicos extranjeros, de ideas que parecen poner en cuestión las certezas proporcionadas por la religión católica. Gálvez pone en boca del hijo de Beldarraín cómo percibían los conservadores esa oleada modernizadora

Ignacio hablaba de “la llamada ciencia moderna”. No había sino hipótesis y orgullo. Teorías audaces, largadas a la vida con gran aparato, conquistaban la opinión durante algunos años, llenaban el mundo, sugestionaban a los débiles, a los ignorantes, y luego se derrumbaban estrepitosamente, quedando la verdad más pura y fuerte que nunca. (Gálvez, 1922: 85)

Por supuesto que la verdad más pura y fuerte era la religión católica pero ¿cuál versión es la correcta? Gálvez afirma que escribe un libro sobre la intolerancia que parece encontrarse no solo fuera del culto sino también en su interior, ya que son los propios feligreses quienes necesitan dar una discusión sobre lo que sucede en la propia comunidad católica. Sin embargo, optan por poner el problema fuera, en un chivo expiatorio, la ciencia y en el lugar que debe ocupar ésta en la universidad:

¿Por qué la Universidad de Córdoba, hija de la tradición y de la verdad, había de abrir sus puertas a falsas verdades, a hipótesis no comprobadas, a orientaciones malsanas que no resuelven ni explican nada ni contribuyen a hacer más felices ni mejores a los hombres? No había sino una ciencia, una verdad, y la Universidad de Córdoba se había engrandecido enseñando esa ciencia única, esa verdad única. Necio fuera abandonarla, como, aun dentro de la misma Casa, algunos pretendían; dejarlas a un lado por viejas, como si la ciencia y la verdad pudieran envejecer alguna vez. ¡Bravo, bravo, soberbio! exclamaron varias voces al unísono, al tiempo que, como una descarga, estallaban nutridamente los aplausos.” (Gálvez, 1922: 85)

Estas palabras pronunciadas por el hijo del Dr. Beldarraín plantean el problema acerca de qué ciencia es la que debe enseñarse en la universidad. Ya se sabe que Córdoba

es su universidad y ésta es la sinécdoque de aquella. La reacción de quienes están en contra de ese pensamiento no se hace esperar

Un minúsculo grupito de liberales había protestado en voz alta contra las ideas del orador. Las consideraban una vergüenza para la Universidad, una ignominia. Uno de ellos se había trezado en discusión con dos admiradores de Ignacio. Se oían, en el tumulto, algunas palabras: ultramontano, anarquista, frailón, enemigo de la sociedad. La gente se había arremolinado, y los liberales vencidos por el número, se retiraron iracundos y superiores. (Gálvez, 1922: 87)

Por supuesto que entre estos se encontraba José Alberto Flores.

3. Una visión especular

Jóvenes graduados: vosotros sois la universidad misma que se derrama por los ámbitos de la Republica: Andad, pues, y sed los pregoneros de la ciencia y de la cultura universitaria. Desparramad dadivosamente vuestro oro intelectual, tal como lo recibisteis en esta casa, de vuestros maestros: sin aleaciones mezquinas. (Deheza, 1915: 163)

Este es el último párrafo del discurso pronunciado por el rector de la universidad de Córdoba, en 1915, en la colación anual celebrada el 8 de diciembre, día de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Allí se insta a los egresados desparramar su riqueza intelectual *sin aleaciones mezquinas*. ¿Cuáles? ¿Aquellas que llegan de la mano de las nuevas ideas y del auge alcanzado por las novelas? Basándose en variadas investigaciones llevadas a cabo fundamentalmente en Francia, Alemania e Inglaterra, Robert Darnton afirma que

En poco más de doscientos años, el mundo de la lectura se transformó por completo. El auge de la novela habría compensado el declive de la literatura religiosa, y en el caso de casi todos los géneros fue posible situar el momento de ruptura hacia la segunda mitad del siglo XVIII, particularmente en la década de 1770, durante los años de la fiebre wertheriana. En Alemania se le brindó a Werther una recepción aún más apoteósica de la que se ofreció en Francia a La nueva Eloísa y a Pamela en Inglaterra. El éxito arrollador de las tres novelas confirmó el triunfo de una nueva sensibilidad literaria; las líneas finales de Werther darían la impresión de proclamar el advenimiento de un nuevo público lector y la extinción de la cultura cristiana tradicional: 'Unos jornaleros cargaron con la caja. No le acompañó ningún clérigo'." (Darnton, 1996)

Siendo esta la tendencia preponderante en el viejo continente desde mediados del siglo XVIII, resultaba previsible que respondiendo a una casi atávica vocación de replicar su influjo, en América podían verificarse iguales preferencias. Un siglo pletórico en revoluciones y un océano de por medio, lo cual es mucho decir, en una pequeña villa conocida como Córdoba, algunos lugareños consideraban indispensable crear nuevas bibliotecas. Nuevas, porque ya existía la *paradigmática* Biblioteca de la Universidad, conocida como Biblioteca Mayor. Esta expresión, *paradigmática*, parece la más adecuada para designar un fenómeno que describe un modelo. En qué sentido fue modelo nuestra primera Biblioteca. Saliendo del círculo de conciudadanos, el más famoso y enfático en sus apreciaciones es Sarmiento acerca de las carencias bibliográficas de dicha institución. Entonces ¿El problema residiría sobre qué se leía en Córdoba? El sanjuanino, reproduce una supuesta conversación entre un lugareño y un visitante de Buenos Aires que respondía a la pregunta sobre por qué autor estudiaban legislación, informándole que por Bentham: “¡Por Benthamcito! En un escrito mío hay más doctrina que en esos mamotretos.” (Sarmiento, 1977, 107) A la vez que el cordobés reivindicaba el uso del Cardenal de Luca. Probablemente, este fuera el problema, qué se leía en la docta. Es cuestión se torna palpable en las disputas que atraviesan el siglo XIX cordobés.

Entonces, esa pureza mineral de la que habla el rector Deheza, hace referencia a la inflexibilidad que debe mantenerse ante los cambios ¿Qué tiene que ver todo esto con la novela de Gálvez? La novela gira en torno de la crisis espiritual de un joven que no es ni aceptada ni comprendida por su entorno. Gálvez lo define como un neurasténico que no logra concretar ningún proyecto y que se encuentra alienado en una ciudad en que todo, o casi, parece estar regido por la fe. Es por eso que describe ampliamente las procesiones y las cofradías que participan de ellas hasta el mínimo detalle. El retrato detallista del ambiente por momentos se siente opresivo, recordando más a rituales medievales que a manifestaciones religiosas llevadas a cabo ya entrado el siglo XX

En su camino hacia la iglesia encontró centenares de personas que hacían las estaciones. Beatas con manto a la cabeza, vestidas de azul, de blanco, de ocre, marchaban con pasos desiguales y apresurados y con aire abstraído. Eran, casi todas, mujeres del pueblo, de rostro negruzco y aspecto desagradable. Muchos hombres de todas las clases circulaban también. Todos iban graves y recogidos. Innumerables cofradías pasaban. (Gálvez, 1922: 224)

Este espectáculo, lejos de conmover a José Alberto Flores, le causa repulsión

No creía, no sentía la religión. Miraba a su alrededor, y le parecía encontrarse en un mundo extraño, casi exótico, tan extraño para él como el ambiente de las mezquitas que visitara en África. Se acababa el sermón. Toda la concurrencia se arrodilló, y, con el movimiento de los cuerpos, fue mayor el olor a mugre. José Alberto, incómodo, disgustado, abandonó el templo. (Gálvez, 1922: 224)

La desesperación de José Alberto ante la imposibilidad de creer, no es una preocupación originada por en su propia conciencia sino por la presión social que ejerce el

entorno local y, más precisamente los Beldarraín, quienes no aceptan que alguien así pueda casarse con una de sus hijas:

Un hombre sin religión no puede tener moral. El fundamento de la moral está en Dios; el fundamento de la moral es el Decálogo, la Ley de Dios; no puede ser otro. (...) Yo no quiero en mi familia un hombre así. ¡Lejos de mi casa la iniquidad! En este hogar cristiano, donde siempre se ha respetado a Dios y a su Iglesia, no he de permitir la presencia de un hombre que niega a Dios, que niega a su Iglesia, que niega a Cristo y a los santos, que blasfema, que sería una perpetua ofensa a nuestra religión... Jamás, jamás, lo repito, entrará en mi hogar un hombre así. (Gálvez, 1922: 111)

La oposición terminante del padre desencadena un drama previsible: la hija enferma gravemente y cuando se recupera decide tomar los hábitos. Por su parte, el pretendiente culpa de todo a la estrechez mental de los católicos y su desesperación y deseos de venganza encuentra campo fértil en un grupo de liberales y anarquistas que pretenden arrasar con la Córdoba ultramontana, encabezado por Zurbarán

José Alberto conocía mucho de nombre a este sectario oscuro e ininteligente. Anécdotas que revelaban su estulticia circulaban por toda Córdoba. Zurbarán escribía de cuando en cuando. Sus artículos eran modelo de bajeza espiritual y de abominable prosa. Odiaba a las cosas de religión con un odio siniestro, y a juzgar por su prosa debía odiar lo mismo al buen gusto y a la sintaxis. Era positivista, y todo cuanto se apartase de sus opiniones era reaccionarismo y clericalismo. La Metafísica, la Psicología, el pragmatismo, eran manifestaciones disimuladas de la reacción clerical. No concebía que después de la filosofía positivista pudiera haber nada nuevo. "Las ideas nuevas" eran para él las que hacía sesenta años sostuvo Augusto Comte. (Gálvez, 1922: 183)

Como muestra de la alocada irreverencia de Zurbarán, Gálvez escribe que "cada Viernes Santo invitaba a sus amigos a comer un asado con cuero." !!!

José Alberto se une a Zurbarán y a otros activistas semejantes, en su plan de publicar un periódico anticlerical. En este diario escribirá un feroz artículo denunciando la nefasta influencia que ejercen los jesuitas sobre la ciudad.

Sin embargo, luego de una serie de sucesos que se asemejan a un vía crucis personal, a raíz de una crisis nerviosa, José Alberto vuelve al redil de los creyentes. El padre Rincón, cura de pueblo, será el responsable de la charla que lo reconcilia con la Iglesia

En nuestra Iglesia cabe mucho más de lo que imaginan los que no la conocen. Hay mucha libertad, pero nuestros enemigos, y aun infinidad de católicos, lo ignoran. Ahí tiene usted la evolución. Nos están jorobando con esta doctrina, como si con ella fuesen a reventar a la Iglesia. ¿Y sabe quién inventó la evolución'? Pues San Agustín, hombre, San Agustín. Y así en muchas cosas. Repito que todo cabe en nuestra Iglesia: desde el más

puro espíritu franciscano hasta el catolicismo perseguidor de León Bloy, que insulta a cuanto cura Dios crió, a obispos y hasta al Papa; desde el fideísmo por pálpito de mi cocinera hasta el racionalismo de los teólogos; desde la religión humana y tolerante de muchos católicos hasta la de garrotazo y tente tieso de algunos que verían con gusto la Inquisición. Yo encuentro—dijo Flores—que la mayoría de los católicos practicantes no son cristianos. ¿Cómo es eso? Preguntó Rincón, sonriendo. El cristianismo se define pronunciando tres o cuatro palabras: fraternidad, piedad, humildad, penitencia. ¿Y qué fraternidad existe entre los católicos? Para casi todos, la religión es apenas una opinión política. Un partido. Son católicos del modo que son radicales o autonomistas. Algunos creen de veras, no lo dudo. Llegan hasta ser un poco místicos. Pero no cristianos. Rincón pensó: “Has hablado como un libro. ¡Si sabré yo eso! ¡Cuarenta años confesando! ¿Y quién tiene la culpa de que no haya más cristianismo? Nosotros los curas, pues”. (Gálvez, 1922: 172)

Las palabras del cura Rincón acerca de la complejidad y amplitud de la Iglesia pone en evidencia que, más allá del pensamiento conservador y reaccionario, que según su testimonio parece estar fielmente representado por el espíritu cordobés, también existe aquel de los católicos a los que su vida fuera de los límites del convento les había permitido ampliar su mirada. Y eso es lo que busca destacar el escritor confrontando a la descreída Buenos Aires con la Córdoba de tradición colonial. Para Gálvez existía un pensamiento alternativo en la Iglesia que contemporizaba con las ideas de la ciencia. Sin embargo esa “tolerancia” hacia el pensamiento del otro que pretende descubrir Gálvez para los lectores, está en discrepancia con su propia novela. Un ejemplo de ello es la descripción del encuentro de José Alberto, luego de su retorno a la fe, con sus contertulios liberales donde alega que

El fanatismo de Belderrain deja vivir, creer a sus enemigos; pero el fanatismo anticlerical no dejaría vivir ni creer sino a sus sectarios. Para mí, el fanatismo anticlerical es reo del más grave de los crímenes: peca contra el espíritu y el buen gusto. El fanatismo católico ha producido las magníficas páginas de De Maistre, de Veuillot y de Félix Frías, mientras el otro sólo ha producido los folletos de Valladares, las novelas de Francisco Gicca... (Gálvez, 1922: 196)

Obviamente consideramos esto altamente subjetivo y tendencioso, lejos de la tolerancia supuestamente enarbolada por Gálvez. Y algunos indicios dejados en sus novelas y memorias nos sirven para corroborar que su comprensión del otro no fue lo que lo guió al juzgar a sus propios amigos y a Córdoba, ciudad que decía comprender y amar.

La ciudad, acechada por la ola modernizadora parece, pese a todo, finalmente alcanzar su redención gracias a la conversión de su protagonista. Sin embargo, un año después de publicada la novela de Gálvez, la realidad golpea estruendosamente con el inicio del movimiento de la Reforma Universitaria. En el famoso *Manifiesto Liminar* firmado por los estudiantes, estos destacan que

La federación universitaria de Córdoba cree que debe hacer conocer al país y a América las circunstancias de orden moral y jurídico que invalidan el acto electoral verificado el 15 de junio. Al confesar los ideales y principios que mueven a la juventud en esta hora única de su vida, quiere referir los aspectos locales del conflicto y levantar bien alta la llama que está quemando el viejo reducto de la opresión clerical.

Uno de sus principales líderes de este movimiento, Deodoro Roca, a nuestro criterio, en quien Gálvez se inspiró en parte para crear al José Alberto Flores de la novela, inicia un camino de transfiguración en el que, a criterio del escritor, se desdibuja y traiciona su origen. Ese personaje, finalmente ese hombre hacedor de la gesta ¿es una metonimia de la ciudad a la que pertenece? ¿Se trata acaso de una analogía de la transformación de la ciudad doncella a la ciudad ramera de la que habla Vladimir N. Toporov?

4. De ciudades conservadoras y fisonomías heréticas

Como ya hemos referido, *La sombra del convento* aparece en 1917, es decir un año antes de producirse el conmocionante movimiento estudiantil conocido como la Reforma universitaria. Manuel Gálvez, dado a la observación socio-cultural y política de la ciudad, pudo percibir las tensiones que la atravesaban, como lo manifiesta en sus memorias, aunque en ella hace hincapié en la cuestión religiosa soslayando, aparentemente, la sociopolítica. Ahora bien, los principales personajes de la novela, José Alberto Flores, el joven que atraviesa una profunda crisis de fe y el Dr. Beldarraín, notable abogado que representa al pensamiento conservador y ultramontano, guardan estrecha relación con dos figuras de Córdoba: Dr. Julio Deheza, rector de la Universidad por tres períodos entre 1907 y 1918, año en el que clausura las clases en abril por el conflicto que mantiene con los estudiantes. Deheza que comparte la orientación ideológica del Dr. Beldarraín, también tiene otro punto en común con éste: su hija María se casa en 1918 con el líder del movimiento reformista, Deodoro Roca.¹ Tal fue el revuelo que produjo esta situación que los amigos de Deodoro se oponían a la unión e inclusive, amenazaron con irrumpir en la ceremonia. Si bien Deodoro Roca, indiscutido líder de la Reforma, no atravesaba ninguna crisis espiritual, sí compartía con José Alberto su distanciamiento de la grey católica. Esto acarrearía el rechazo de la familia y fricciones en la pareja².

Manuel Gálvez cuenta que Deodoro Roca era uno de sus grandes amigos y que Ortega y Gasset le había dicho que Alberto Rougués y Roca eran lo mejor que había conocido en el país. Gálvez escribe que

Deodoro reunía todas estas excelencias y en alto grado: distinción personal y personal, inteligencia, delicadeza, sensibilidad, bondad, don de comprender, tolerancia, ecuanimidad, cultura e información en cosas del arte, literatura y filosofía. Era además extremadamente bien parecido y

llamaban la atención sus grandes y bellos ojos. Hablaba con voz suave, grave, lenta y afectuosa.” (Gálvez, 2002: 456)

Sin embargo, Gálvez le reprochaba a Deodoro su abulia, otra de las características que le atribuye a su personaje, el joven Flores. Manuel Gálvez afirma que este rasgo en Roca “no era otra cosa, en él, que la clásica pereza criolla” (Gálvez, 2002: 456) Dejamos para otra oportunidad el análisis de ese magnífico prejuicio cultural para ahondar en su siguiente aseveración. Según Gálvez, Deodoro habría salido solo dos veces de ese estado de indiferencia, cuando se dedicó a pintar y la vez que se abocó a la política. Pese a esa desidia que le achaca, existe un testimonio contundente de su laboriosidad. Sus escritos reunidos por la editorial de la Universidad de Córdoba, ocupan cuatro generosos tomos, y no hace falta dar testimonio de la profundidad y brillantez de los mismos. Pero lo que a Manuel Gálvez molesta es otro tema. Aquí el escritor lanza su diatriba:

La política fue la desgracia de Deodoro (...) Deodoro, espíritu aristocrático se incorporó al socialismo. Jamás lo he comprendido. Cierto que él era generoso, que sentía la justicia social pero nada puede imaginarse más opuesto a su espíritu que el socialismo. De pronto, el hombre tolerante y comprensivo que en él había empezó a ser frecuentado por energúmenos del anticlericalismo y del comunismo. En su casa (...) recibió con los brazos abiertos a cuantos agitadores, zaparrastrosos y comunistoides deseaban verle, y aún llegó a simpatizar con el comunismo, sin dejar las filas socialistas. (Gálvez, 2002: 456)

Notablemente, Roca escribe un texto en el que muestra su ecuanimidad y libertad de espíritu:

(...) no he actuado en la vida pública de mi país desde la angostura de programas y partidos políticos. Pero he hecho, al margen de ellos, y desinteresadamente, una intensa y riesgosa vida pública. La haré hasta que muera porque me interesa hasta la pasión el destino de la patria y sobre todo el destino del hombre (Roca, III: 110)³

Su compromiso permanente lo llevó a ser destituido de la dirección del Museo Sobremonte por firmar en contra de los procedimientos brutales del jefe de policía. También fue acusado de recibir dinero del Soviet ruso para mantener la provincia en estado de agitación y se le reprochó defender ante la Justicia a estudiantes de medicina de la universidad de Córdoba acusados por disturbios en 1932.

Para Gálvez, esa traición a su inteligencia y su cultura llegó a reflejarse en el rostro de Deodoro. Como si se tratara del retrato de Dorian Grey, afirma que “Su transformación espiritual influyó en su persona. Sus ojos perdieron la mirada bondadosa. Su rostro se vulgarizó. Su señorío disminuyó en forma visible.” (Gálvez, 2002: 456) El hombre que para muchos de sus contemporáneos escribió las mejores páginas sobre Córdoba y su relación con la política y la cultura, a juicio de Gálvez y como consecuencia de su lucha, perdió hasta su digna apariencia. ¿No se trata acaso de la misma percepción que tiene Gálvez de la

Córdoba industrial? En 1960 escribe que “habiendo desaparecido el espíritu tradicional de Córdoba, transformada en una gran ciudad industrial y viviente, mi novela constituye un importante testimonio del pasado.” (Gálvez, 2002: 455)

¿No es ésta una visión especular de la vida de Deodoro Roca? Si tomamos las memorias de Gálvez como un post scriptum de *La sombra del convento*, podemos afirmar que el final que no alcanza a avizorar en los conflictos planteados en su novela, los encuentra en su lectura fisio-ideológica del propio Roca. Y por cierto, allí no hay nada de la tolerancia que pretendía pregonar.

Sin embargo, si bien para la década de 1960 Córdoba ha cambiado, permanece en ella una esencia que se niega a dejar atrás ese espíritu tradicional y resiste los cambios. Porque si allí tuvo lugar el movimiento de la Reforma en 1918 y si en 1969 se produjo el Cordobazo, tal vez debamos leerlos no como una muestra de constante rebeldía sino como intermitencias que rompen el constante flujo conservador de la provincia. Como sugería Walter Benjamin, debemos leer la historia a contrapelo. Pensar de esta manera sobre Córdoba tal vez fue lo que inspiró a Deodoro a describir el espíritu dual de la ciudad con excepcional claridad:

Vengo de Córdoba, ciudad situada no precisamente en un lugar geográfico, sino en una vaga latitud de los mitos nacionales: floreo de tropos y blasonados lugares comunes, para uso de viajeros asombrados y turistas intrépidos. No vengo del famoso “centro de la República”, de cuya latitud y capitalidad espiritual suele ser de rigor colgar emociones y doctrinas de almanaque. Y no traigo representación alguna de la intelectualidad cordobesa, que sigue moliendo harina de código en los molinos del tiempo. Vengo de Córdoba, pero de otra parte. Vengo de una trinchera, donde un grupo de hombres, prieto y fuerte, con avizor sentido de las realidades históricas y con aguda comprensión del drama social que se desarrolla en América, y especialmente en este país, cree que esta América del sur es el campo propicio de tremendos y cercanos desenlaces, y que por eso lucha y hace señales, a veces descompuestas, para atraer la atención sobre cosas y problemas candentes, que para las mayorías desatentas parecen, todavía, temas adscriptos al floripondio de la Revolución, o a las vacaciones de los necios, que llena academias o Parlamentos. Servimos a la paz y a la libertad de América desde esa trinchera, con la única arma de la que disponemos, frágil y terrible, con la “palabra” encendida en la vocación de la verdad y la justicia.” (Roca, 2012, IV: 51)

Tal vez una imagen nos sirva para pensar este proceso: *Deodoro Roca y el pasamontañas*. Increíble intervención realizada a la cabeza de yeso del escultor Alberto Barral del gran intelectual por su nieta, Cristina Roca, quien lo cubre con esa prenda para resignificar “una labor, que tiene que ver con lo más revolucionario, lo anticlerical, antifascista.”⁴



Cabeza Deodoro con pasamontaña

Obra de Cristina Roca-Fotografía de la artista

El pasamontaña tapa el rostro que causaba tanto desprecio en Manuel Gálvez, en el que podían leerse las huellas de una transformación en virtud de su constante reflexión sobre la sociedad que lo rodeaba. Deodoro como uno más. Sin construcciones míticas que lo único que lograron fue desemantizar su lucha. En un artículo imprescindible el filósofo Diego Tatián habla acerca del Centenario de la Reforma Universitaria: “Sería lindo poder decir: ‘un fantasma recorre Córdoba...’, pero en Córdoba el espectro de la Reforma y el de Deodoro Roca están ausentes. Al menos, la conmemoración del Centenario en el momento de máxima expresión del conservadurismo cordobés -el mismo contra el que se alzaron los reformistas en 1918-, nos da la oportunidad de una tarea: ser justos con alguien cuyo pensamiento corre el riesgo de una monumental malversación.” (Tatián, 2018)

Creemos que el mejor homenaje a la Reforma de 1918 es rescatar al otro Deodoro, al escasamente leído y divulgado más allá del *Manifiesto Liminar*. Tal vez así podamos sumarle, con justo conocimiento, al pasamontañas de su nieta, que condensa una imagen en permanente lucha, una bandera plurinacional, un pañuelo naranja, el respeto a la libertad de expresión, una auténtica ley de protección del monte nativo y otros símbolos, tal vez innumerables, como las luchas por él encaradas.

Bibliografía

- Robert Darnton (1996) "El lector como misterio", en *Fractal* n° 3, octubre-diciembre, año 1, volumen I <http://www.mxfractal.org/F2darn.html>
- Julio Deheza (1915) Discurso pronunciado por el señor Rector de la Universidad. *Revista de la Universidad de Córdoba*. AÑO 2. N° 10
- Deodoro insurgente (2018) Entrevista con Cristina Kiki Roca en *Uniciencia*, UNC, Córdoba, <http://m.unciencia.unc.edu.ar/2018/abril/deodoro-insurgente-entrevista-con-kiki-roca>
- Manuel Gálvez (1922) *La sombra del convento*. Buenos Aires, Tor.
- (2002) *Recuerdos de la vida literaria* (I) Buenos Aires, Taurus.
- Néstor Kohan (1999) *Deodoro Roca, el hereje*. Buenos Aires, Biblos.
- Deodoro Roca (2012) *Obra Reunida*. Córdoba, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba
- (2018) "Carta de Amor" en *Matices* <http://www.revistamatices.com.ar/la-carta-de-amor-inedita-de-deodoro-a-100-anos-de-la-reforma/>
- Diego Tatián (2018) Deodoro y la Reforma, en revista *Socompa*. Periodismo de frontera <http://socompa.info/author/diego-tatian/>
- Vladímir N. Toporov (2006) El texto de la ciudad-doncella y de la ciudad-ramera desde una perspectiva mitológica. *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, ISSN-e 1696-7356, N° 8

NOTAS

¹ Deodoro Roca se doctora en Derecho en 1915 con una tesis titulada Monroe, Drago, ABC. Su mesa examinadora estuvo integrada por el Dr. Santiago F. Vélez, presidente y como vocales Dr. José Cortez Funes, Dr. Carlos E. Deheza, Dr. Alberto Garzón Funes y Dr. Pastor Achaval. Replicantes: Dr. Saúl Alejandro Tabora, Dr. Emilio Pizarro. Estudiantes: Pedro León, Julio Deheza (h) y Ernesto S. Peña. Aunque en el original de la tesis no aparece ninguna dedicatoria, por una carta escrita por Deodoro Roca a María Deheza el 10 de diciembre de 1915, se conoce que ella es la verdadera destinataria del trabajo. (Kohan, 1999: 23-24)

² El 6 de noviembre de 1918, Deodoro Roca le escribe una carta muy reveladora a su novia María (Maruca) Deheza: "Imaginarás la confusión de mi espíritu la noche del domingo, a pocos días de nuestra boda. ¿Qué pasa por su espíritu? ¿Quiénes influyen en usted que le hacen creer que las pruebas del cariño consisten en que el amado se despoje de lo más sagrado de su personalidad, su libertad de conciencia, la integridad de su ideal ciudadano? ¿No respeté yo siempre sus convicciones religiosas en cuanto ellas representan el ejercicio de su libertad espiritual? ¿Le insinué yo que dejara de ir a misa, por ejemplo? ¿Juzgué yo un ataque a mis creencias enteramente contrarias en que usted practique públicamente su religión? ¿Por qué se me ha de juzgar entonces con distinto criterio? ¿Por qué no ha de respetárseme también?"

Además ni siquiera he atacado su religión. Yo estoy empeñado en una campaña contra el clero inmoral de la República y la he de llevar adelante porque mi deber de ciudadano, de hombre que se debe a los ideales irrenunciables de su tiempo, me lo imponen. Y nadie que no esté fanatizado o que me aborrezca puede ver en mis actitudes otra cosa que honradez, independencia de espíritu y pureza de ideal. Yo no me sacrifico y no me hago víctima de los odios sectarios que a cada rato me tienden sus puás y sus venenos para satisfacer otros

odios igualmente despreciables. (...) Deje que las jaurías ladren y sepa para tranquilidad de su conciencia que usted puso los ojos en un hombre que tiene su vida limpia de toda impureza y que no tiene en su vida (...) que pueda empequeñecerlo moralmente o avergonzarla.” <http://www.revistamatices.com.ar/la-carta-de-amor-inedita-de-deodoro-a-100-anos-de-la-reforma/>

³ Estas palabras fueron escritas antes de que Deodoro Roca, luego de la crisis de 1930, se incorporara al Partido Socialista junto a otras figuras como Carlos Sánchez Viamonte, los hermanos Orgáz, Julio V. González, Alejandro Korn, Ernesto Giudici, entre otros.

⁴ Cuando la periodista le pregunta el por qué del pasamontañas, Cristina Roca responde: “Por dos cosas. Por un lado, es parte del imaginario revolucionario, señalaba al Deodoro insurgente, el incómodo; pero también resignifica el contenido que yo venía trabajando en la pintura: el camuflaje. Mi preocupación venía por cómo nos vamos mimetizando, los mecanismos de defensa que tenemos frente a lo colectivo. La pintura no me alcanzaba, y creo que logré resolverlo así. Con el pasamontañas puesto, Deodoro pasa a ser uno más. También, me parecía un símbolo muy desprestigiado: el camuflaje es algo que está mal visto por la sociedad, hoy alguien con pasamontañas es tomado como peligroso. Y todo eso con una cabeza que es una copia, hecha por un español exiliado que terminó haciendo obra acá en Córdoba. En ese sentido, tiene que ver con la idea de ir en contra del monumento.” Deodoro insurgente. Entrevista con Cristina kiki Roca en *Uniciencia*, UNC, Córdoba, Abril 2018 <http://m.unciencia.unc.edu.ar/2018/abril/deodoro-insurgente-entrevista-con-kiki-roca>

Agradecemos a Cristina Roca por habernos permitido reproducir la imagen de su obra *Cabeza Deodoro con pasamontaña* en este artículo.

**LA REFORMA UNIVERSITARIA EN CLAVE LITERARIA:
MARGINALIDAD Y HETERODOXIA EN LA NARRATIVA Y TEATRO
REFORMISTAS.**

María Gabriela Boldini*

Resumen

Los estudios referidos a la Reforma Universitaria de 1918 han indagado, fundamentalmente, en las propuestas modernizadoras y democráticas que este movimiento juvenil impulsó en el ámbito de la Universidad de Córdoba. La crítica también ha destacado el perfil anti-clerical, progresista y americanista de este movimiento estudiantil; la relevancia que tuvo en la sociedad cordobesa y su proyección latinoamericana.

Sin embargo, ha priorizado el análisis de los textos doctrinarios o proselitistas de este movimiento (ensayos, manifiestos, proclamas), que tienen un carácter performativo, programático y un ámbito de circulación específico.

El objetivo de este trabajo es relevar la producción literaria cordobesa de la Reforma Universitaria, subestimada y marginada por la crítica, e incluso por los mismos escritores reformistas. Se analizará un corpus de cuentos, novelas y piezas teatrales de Saúl Taborda, Arturo Orgaz y Raúl Martínez.

Planteamos como hipótesis que el análisis de la literatura reformista permite comprender la complejidad del movimiento reformista, sus contradicciones, heterodoxias y alcance de sus postulados progresistas. Entre ellos: las categorías de “pueblo” y “democracia”, el anti-clericalismo, el criollismo y los debates en torno a la nacionalidad, el *habitus* de clase de los escritores reformistas y su posicionamiento frente a los sectores medios, entre otras cuestiones.

Palabras clave: Reforma Universitaria – Córdoba – Literatura – Margen y Heterodoxia – Narrativa y Teatro.

Abstract

The studies related to the University Reform of 1918 have investigated, fundamentally, in the modernizing and democratic proposals that this youth movement promoted in the field of the University of Córdoba. The review has also highlighted the anti-clerical, progressive and americanist profile of this student movement; the relevance it had in the Cordoba society and its Latin American projection.

*Dra. en Letras, Prof. Asistente de la cátedra de Literatura Argentina I. Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Correo electrónico: gabiboldini@hotmail.com
Enviado: 05/05/2018. Aceptado: 30/05/2018.

However, priority has been given to the analysis of their proselytizing or doctrinal texts (essays, manifestos, proclamations), which have a performative, programmatic character and a specific circulation scope.

The objective of this work is to relieve the literary production of the University Reform in Cordoba, which has been undervalued and marginalized by critics, and even by the reformist writers themselves. Short stories, novels and plays of Saúl Tabora, Arturo Orgaz and Raúl Martínez will be analyzed.

We hypothesize that the reformist literature analysis, allows us to understand the complexity of the reformist movement: its contradictions and heterodoxies, the definition and range of their progressive postulates. Among them: "people" and "democracy" categories; anti-clericalism; *criollismo* and discussion around the nationality; class *habitus* of the reformist writers and their positioning in front of the middle sectors, among other issues.

Keywords: University Reform - Cordoba - Reformist literature - Margin and Heterodoxy- Narrative and Theater.

I. Introducción

Deodoro Roca, autor del *Manifiesto Liminar de la Reforma Universitaria*, vaticinaba en 1918 el carácter revolucionario que alcanzaría el movimiento reformista y su proyección latinoamericana, no sólo por las propuestas innovadoras que planteaba específicamente en el ámbito universitario, sino también por reconocer que la universidad, como institución, no podía estar ajena a los conflictos políticos y socioculturales del momento. En el Manifiesto, evalúa los acontecimientos desde una perspectiva mesiánica, como sucesos que están trazando un hito en la dinámica de la historia: "...Córdoba se redime...", "...Las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana..." (Roca, 1959, 23-27)

La insurrección cordobesa no se percibe, entonces, como un mero gesto de rebeldía juvenil, ni se acota simplemente al diseño de reformas administrativas modernizadoras y democráticas en el seno de la universidad. Es cierto que los intelectuales reformistas discuten contenidos de la curriculum universitario, métodos de enseñanza, mecanismos para la designación de cargos docentes, entre otras cuestiones. Pero apuestan fundamentalmente al compromiso juvenil, a ser artífices y protagonistas de una coyuntura histórica particular que abre un ciclo venturoso para América latina ("la hora americana") y cierra otro, obsoleto, para el viejo mundo.

Por eso, la reforma universitaria está nutrida de heroísmo juvenil y utopía, pero fundamentalmente, de una sensibilidad estética. Aspira a reconstruir la armonía de una sociedad decadente y caduca, y "rectificar" lo europeo desde la energía vital latinoamericana y las "resonancias del corazón". En este sentido, los discursos reformistas configuran una poética que se manifiesta en los textos doctrinarios del movimiento, la prosa combativa de sus tribunos y la producción literaria.

El objetivo de este trabajo es relevar un segmento de la producción literaria reformista, que generalmente ha permanecido opacada o subestimada en la constelación discursiva de este movimiento. En términos generales, los líderes reformistas ejercieron

una suerte de “autocensura” discursiva, al evaluarlas como “producciones menores” dentro del conjunto de su producción intelectual. La crítica, por su parte, tampoco ha indagado demasiado en estas ficciones¹. Más bien ha reconstruido los lineamientos políticos e ideológicos vanguardistas de este movimiento, desde el análisis de sus textos doctrinarios y proselitistas. Sin embargo, la lectura de este corpus literario permite leer de una manera más cabal la complejidad del ideario reformista, sus líneas heterodoxas, como así también, ciertos contrapuntos y/o contradicciones que se entablan entre el discurso programático y su modelización literaria.

El conjunto seleccionado está conformado por una serie de cuentos, novelas y piezas teatrales que se editan en Córdoba en vísperas de la Reforma universitaria: De Saúl Taborda: *Verbo profano* (cuentos, 1909), *La sombra de Satán* (teatro, 1916) y *Julián Vargas* (novela, 1916). De Arturo Orgaz: *De buen humor* (cuentos, 1913) y *Cosas del amor y de la fe* (novela, 1916). Y por último, de Raúl Martínez: *Xenius* (teatro, 1917).

Las ficciones antes mencionadas delimitan los ideogramas más significativos que caracterizan al pensamiento reformista y escenifican algunos de sus nudos problemáticos más ríspidos. Entre ellos: la configuración de “lo popular” y el sentido de la vida democrática; la distinción entre “pueblo” y “multitud”; el clericalismo y la injerencia de la iglesia en las políticas de Estado; la “cuestión social” y los privilegios de clase; el materialismo positivista y los debates nacionalistas, entre otras cuestiones.

La literatura, entonces, abona un terreno discursivo que se formalizará finalmente, en un movimiento y praxis política concretos, con los acontecimientos de 1918. Además, inscribe y contextualiza al movimiento en el marco de un proceso de modernización sociocultural y estética que se desenvuelve en Córdoba, desde finales del siglo XIX.

II. Francotiradores: el escándalo cordobés

Los acontecimientos que dieron lugar a la Reforma Universitaria de 1918 no pueden analizarse sin tener en cuenta el sostenido proceso de secularización liberal que Córdoba experimenta desde finales del siglo XIX, y que da lugar a encendidas polémicas entre católicos y liberales. En una sociedad provinciana, en la que la Iglesia y sus dogmas han configurado tradicionalmente las coordenadas de “lo decible” y “lo pensable”, todo discurso alternativo se percibe como amenaza desestabilizadora. Los primeros embates se manifiestan en la década liberal de 1880. En este sentido, podemos mencionar la Tesis de grado del Dr. Ramón Cárcano², presentada en 1884, en la que expone las arbitrariedades e hipocresías que plantea el código civil (influido por la Iglesia), en relación a los derechos que les competen a los hijos adulterinos, incestuosos y sacrílegos. Con criterio liberal, Cárcano delimita claramente los ámbitos de intervención de la Iglesia y el Estado. Como es de esperar, la polémica estalla en Córdoba y se dirige en términos generacionales: la juventud liberal y progresista que apoya las ideas de Cárcano vs. el conservadurismo católico. Otro nombre que podemos incorporar en esta genealogía es el de Carlos Romagosa (18—1906)³, pedagogo laico y tribuno liberal que denuncia la corrupción e hipocresía de la clase política católica, y que estuvo vinculado con los escritores modernistas finiseculares. Su suicidio “escandaloso”, en 1906⁴, fortaleció la campaña de descrédito que la Iglesia venía realizando desde hacía un tiempo hacia la escuela laica, a la que definía como corruptora de conciencia y “veneno” para el alma de los niños.

Los discursos reformistas se inscriben dentro de este revulsivo liberal. Elaboran un diagnóstico de la universidad y proponen políticas modernizadoras, democráticas

y anticlericales que impactan en el ámbito universitario, pero que también se proyectan a la sociedad en su conjunto.

En 1916, Arturo Orgaz y Arturo Capdevila crean Córdoba Libre⁵, un gabinete de lectura que se convierte en un espacio de discusión de temas políticos y socioculturales, y que anticipa, de alguna manera, el “escándalo” reformista de 1918. Allí se lee y se difunde “Córdoba libre”, proto-manifiesto reformista, escrito por Arturo Orgaz, que se concibe, fundamentalmente, como: “...grito de guerra contra el ídolo sacristanesco...” (Orgaz, 1919:13)

El ensayo en cuestión generó réplicas y duras condenas por parte del catolicismo reaccionario⁶, aunque también fue “devaluado” como una mera expresión pasatista de rebeldía; en definitiva, un “pecado de juventud”. “Córdoba libre” es una denuncia⁷, un testimonio, un manifiesto, un programa de acción:

La Córdoba medieval que tanto blasonara el fanatismo, no existe más. En la ciudad, ayer ultramontana, la nueva generación encarna ideales de libertad y tolerancia, de vida sana y fuerte, y busca un Dios sin verdugos ni cadalsos más allá de los ídolos. (*Ib*, 13)

Orgaz se construye como portavoz de su generación y garante de sus valores. Estructura su discurso en torno a la dicotomía ser / parecer. Pone de relieve la hipocresía religiosa y, no en vano, califica a Córdoba como *la farisea*. Impera en la sociedad un *caciquismo religioso*, del cual tampoco ha podido sustraerse la universidad, con su dogmatismo:

Esta alma sólo sabe tañer campanas, barbotar plegarias, aniquilar caracteres y barbarizar criterios. Habla de una ciencia enemiga; habla de una libertad enemiga; habla de una evolución enemiga (...) llama virtud a la hipocresía, justicia a la iniquidad, fe a la idolatría, caridad al comercio, austeridad y sobriedad a la avaricia, humildad a la soberbia, piedad al servilismo, ciencia al silogismo y a la escolástica (*Ib*, 15)

En la cita anterior, se denuncian las ficciones y contradicciones sobre las cuales se sostiene la sociedad: la hipocresía se ha convertido en virtud; la idolatría se confunde con la fe; la ciencia se limita al silogismo y la escolástica medieval.

El *caciquismo religioso* se complementa, además, con otra mistificación: la de la ciudad doctoral. Córdoba posee la universidad más antigua del país, pero esta “fábrica de doctores y santos” (aún ausentes del calendario), exigua como “luz de cirio”, todavía no ha realizado una labor apreciable en el orden social. La intolerancia, el fanatismo y la falta de sinceridad del ambiente han hecho nido en la universidad y la han conducido a su *anquilosamiento cultural*. La institución está regida por tendencias conservadoras y dogmáticas que interpretan toda nueva idea como *herejía*. El quietismo es el blasón de la casa.

Sus doctores no atinaban a desenredarse del derecho divino. (...) Eran doctores que detestaban cordialmente a Rousseau y tenían debajo de la almohada a Santo Tomás. (...) Vivían en la muerte del ideal, anonadados por el temor de un Dios despótico. (Orgaz, 1919:32)⁸.

Orgaz apela a un símil visual para dar cuenta de la parálisis de la universidad y legitimar, en consecuencia, un programa revolucionario:

Yo comparo a la universidad con esas viejecitas legañosas y almizcladas que vegetan en un rincón de frío cuartucho (...) que nada saben de las proezas altivas y temen la perversidad de la luz, el pecado del deseo vehemente, la alegría del trino indiscreto y aprietan contra el pecho estéril y cóncavo pergaminos pringosos y fetiches detestables, temblorosas de que manos audaces las despojen de la última razón de vida. (*Ib*, 34).

La universidad representa un verdadero polo de conflicto y resiste al avance liberal. Se identifica con la vejez, el oscurantismo, el dogma y la reclusión. Atributos que obstaculizan el progreso y el desarrollo intelectual de la nación. En este espacio, se entretejen disputas de poder. En definitiva, más peligroso que el analfabetismo de las masas, es la falta de ilustración de una clase que se pretende directora de los destinos del país y tiene el derecho de “prostituirlo” todo, poniendo *diamantes a la mistificación y perlas al maquiavelismo*.

III. Postulados del pensamiento reformista

Observamos, entonces, que la Reforma Universitaria de 1918 representa el corolario de un proceso de modernización que, en Córdoba, viene madurando desde las últimas décadas del siglo XIX. César Tcach (2004)⁹ afirma que con ella surgen uno de los mitos constitutivos de la identidad cordobesa contemporánea: el de la Córdoba rebelde y democrática, en contraposición al de la “Córdoba de las campanas”, en alusión al discurso hegemónico clerical. El reformismo cuestionó dos aspectos de la cultura oficial. El clericalismo reaccionario, muy arraigado en Córdoba, y por otro, el liberalismo oligárquico positivista, heredado de la Generación del 80, al que definieron como *plutocrático y rastacuero*¹⁰.

La generación reformista desarrolló una conciencia generacional que le otorgó identidad y espíritu de lucha. Sus integrantes se autodefinieron como protagonistas de una *nueva generación americana*, movilizada por los siguientes principios: espiritualismo, americanismo descolonizador, liberalismo socialista y democrático, anti-positivismo, anti-clericalismo.

El reformismo se configura como un pensamiento ecléctico que amalgama diversas tradiciones políticas e ideológicas. Fundamentalmente, entabla una clara filiación con los postulados liberales de la Generación decimonónica del 37, con la que comparte su identidad juvenil y transgresora, y sus preocupaciones republicanas en relación a la vida democrática, la educación popular y los procesos de descolonización cultural. Pero también abreva en otras tradiciones, tales como: el socialismo marxista; el arielismo rodoniano; las corrientes filosóficas vitalistas e espiritualistas de principios del siglo XX; la filosofía spengleriana¹¹ de la historia, entre otras.

Mantuvo además, una importante filiación con la estética y la ética modernistas, cuya retórica y contenido se manifiestan en la oratoria y en los ideales de *harmonía* que recorren sus discursos. El reformismo retoma la herencia “luminosa”, “auroral” y “profética” del Modernismo, un movimiento estético y cultural que, entre otras cosas, tuvo una fuerte gravitación en Córdoba y acompañó su proceso de modernización¹².

La generación reformista siente un profundo desencanto frente a la decadente civilización europea y encuentra en América latina el ámbito propicio para desarrollar una civilización más armónica y humanitaria. En su ensayo que lleva como título:

Reflexiones sobre el ideal político de América (1918), Saúl Taborda señala que América tiene como deber *rectificar* a Europa, *transmutar* creativamente sus valores: "...Si Europa ha llenado veinte siglos de historia, el futuro pertenece por entero a la gloria americana..." (Taborda, 1918:17).

En este sentido, realiza una proclama anti-imperialista y descolonizadora para nuestro continente, que ya había sido planteada a comienzos de siglo por José Enrique Rodó en *Ariel* (1900), y los jóvenes filósofos del Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana (1909)¹³. El compromiso y llamado a la acción se acompañan, en el orden estilístico, con el uso del imperativo, que refuerza el sentido mesiánico de esta coyuntura histórica: "...En la vida de las razas, una hora sin retorno pone sus vibraciones¹⁴ en el reloj del tiempo señalando el minuto de la acción..." (*Ib*, 11)

El término vibración, de herencia modernista, adquiere en los discursos reformistas una densidad semántica inusitada: da cuenta de un impulso vital. La beligerancia deviene mirada, lucidez, pero también, poética: "*¡América, hazte ojo!, ¡América, hazte canto!*" (*Ib*: 10).

Por su parte, en sintonía con los postulados modernistas y el arielismo rodoniano, el reformismo rescata el *ethos* helenista, al cual concibe como paradigma de juventud y vitalidad. Para Rodó, Grecia simboliza el alma joven: vital, idealista, alegre y entusiasta. De allí nacen el arte, la filosofía, el pensamiento libre, la investigación y el humanismo. Y son la vitalidad, la juventud y el espíritu libertario los resortes que fortalecen las utopías americanistas y antiimperialistas de las jóvenes elites latinoamericanas. Ariel representa al intelectual novecentista: joven, culto, idealista y con nobleza espiritual, que se contrapone con la conciencia utilitaria y positivista de Calibán. El ensayo de Taborda anteriormente mencionado se cierra con una imagen emblemática, utópica y profética. Un viajero de los siglos recorre distintas ciudades y en su largo viaje (que inicia desde Atenas hasta la actualidad, pasando también por París¹⁵) anhela el regreso de los dioses, el restablecimiento del ideal. Divisa a lo lejos, en América latina, una ciudad futura en donde renacerá una nueva Atenas, con sus valores revividos. Si toda ciudad representa una *civitas*, entonces, la *civitas* del futuro emergerá desde nuestro continente. Atenas y París ya cumplieron su cometido. Taborda reescribe, a su modo, una filosofía de la historia que reserva para América (no ya para Europa, como lo hace Hegel) el lugar pleno del espíritu.

Como se advierte, la tradición clásica grecolatina recorre el pensamiento reformista y contribuye a fortalecer su espíritu libertario, desde un americanismo descolonizador y cosmopolita que no se cierra al legado occidental europeo, pero que lo traduce o reconvierte desde un *locus* de enunciación situado. Grecia se rescata no sólo por su espíritu vanguardista y vital, sino también por haber sido cuna de un proyecto humanista, liberal y democrático.

Por su parte, sobre las premisas del helenismo también se sostiene la *paideia reformista*, que promueve una formación integral del ser humano, frente a la mutilación intelectual y dogmática que proveen el normalismo positivista y la educación católica dominantes.

La definición de "lo popular" es otro nudo complejo y problemático en el ideario reformista. Los integrantes de esta generación conforman una elite liberal progresista e intentan entablar puentes con los sectores populares, propiciando una labor extensionista desde la universidad. Pero el pueblo en su conjunto se concibe como objeto, como alteridad, y como entidad en proceso de construcción y maduración. Un pueblo ilustrado puede ejercer plenamente su ciudadanía. De lo contrario, representa solo una masa, una turba heterogénea, fácilmente manipulable por gobernantes demagogos. La dicotomía pueblo / multitud deja entrever las contradicciones que el

reformismo manifiesta en relación a “lo popular”, y el perfil iluminista de este pensamiento que deposita en la educación y en una minoría ilustrada, la llave para generar las transformaciones sociales.

En contraposición con la ortodoxia católica, los intelectuales reformistas realizan una lectura política y economicista de la “cuestión social”, desde los lineamientos del materialismo socialista. Bregan por la emancipación material y espiritual del pueblo y se hacen portavoces de la causa obrera. Pero, como ya se ha planteado, establecen asimetrías pedagógicas con respecto a este colectivo, que inevitablemente debe ser conducido como un niño por una pléyade intelectual que traduzca y sea sensible a sus demandas, para que éste asuma conscientemente su ciudadanía y se emancipe a través de la educación. En este sentido, impulsan programas educativos democratizadores, como la creación de bibliotecas o universidades populares, que tienen como objeto ilustrar a los sectores populares.

En un ensayo que lleva como título: “Las arrogantes democracias” (1919), Arturo Orgaz expone los “peligros” que derivan de las arrogantes o soberbias democracias, las que, en definitiva, emponderan a multitudes que traicionan los “auténticos” ideales democráticos. La democracia se vislumbra, desde esta perspectiva, como una *disimulada* oligarquía y el pueblo, como una mera *ficción*, un ente irrealizable en las condiciones del Estado contemporáneo:

El pueblo es todavía un niño impetuoso que hay que llevar tomado del brazo o de una oreja a donde le conviene. Claro está: el pueblo obra: es la mano que toma la batuta, pero ¿Quién marca el compás? (...) La masa es sólo un bello juguete de las ambiciones, intrigas e intolerancia de una minoría. (Orgaz, 1919: 141).

El enunciado anterior deja entrever las tensiones que postula el reformismo en relación a la definición y alcance de sus postulados democráticos. Pero la multitud también se configura como “promesa vital”, anárquica y revolucionaria, que desborda los cauces de “lo dado” para modificar estructuras sociales y políticas consolidadas:

Yo comparo las revoluciones a esos desbordes malvados de las aguas enloquecidas. Anegan todo, arrasan todo, impasibles a tanto prodigio de pujanza... Pero es indispensable el sacrificio de la mies y del hogar de hoy para que el agua quepa en su cauce (...) ¡Cada pueblo tiene su río!... Yo espero el agua buena y dulce de la Rusia bolsheviquista que dé a beber, nueva samaritana, a la humanidad peregrina... ¡Porque la humanidad es toda sed!...” (*Ib*, 181)

Las contradicciones que surcan el pensamiento reformista se manifiestan con mucha claridad en la producción literaria de este grupo, como observaremos a continuación, pero no aminoran o desdibujan el perfil progresista que tuvo este pensamiento. En definitiva, lo *paradojal* es consustancial a todo aparato ideológico y su coherencia se reconstruye, parcialmente, desde el análisis de las condiciones de producción discursiva.

IV. El reformismo y sus representaciones literarias

Como planteábamos al inicio de este trabajo, existe un relativo vacío crítico en torno a la literatura reformista, refrendado también por sus mismos autores, que

marginalizaron estas producciones. Sin embargo, la ficción opera en muchos casos como un discurso alternativo o “punto de fuga” que, si bien reproduce en términos generales los ideogramas que caracterizan al pensamiento reformista, también visibiliza las contradicciones y puntos de fricción que, a veces, permanecen neutralizados en los textos doctrinarios de este movimiento.

Los escritores reformistas le adjudican a la literatura un rol proselitista y pedagógico (de concientización y emancipación social), que apunta a movilizar a una juventud inquieta y mentora de cambios. En este sentido, puede ser leída como un discurso vanguardista por el tenor de las ideas que transmite, pero no por las innovaciones estéticas que postula, si se la compara, por ejemplo, con la emergente literatura experimental del período. Por el contrario, adscribe, en líneas generales, a las convenciones del realismo decimonónico, el Modernismo epigonal y el teatro psicológico.

El ideal libertario, concebido en un sentido anárquico y vital (tal vez más revolucionario que reformista), puede ser leído en la producción literaria de Saúl Taborda (1885-1944)¹⁶, particularmente, en su primera antología de cuentos y poemas titulada *Verbo profano* (1909) y su novela *Julián Vargas*, que se edita en Córdoba en 1918.

Verbo Profano reúne la producción juvenil de este escritor que ha sido publicada en forma dispersa en diarios y revistas. Como expresa Roberto Ferrero (1988), es un libro de inspiración modernista que remite a *Prosas Profanas*, de Rubén Darío y traza una filiación entre modernismo y reformismo. Esta obra anticipa alguno de los núcleos temáticos significativos que recorren la literatura tabordiana y definen el pensamiento reformista. Entre ellos: la literatura como expresión de un ideal filosófico; la rebeldía, la beligerancia y la libertad; el anticlericalismo; el cuestionamiento de la moral vigente y las instituciones, como opresoras de la libertad humana; el helenismo como paradigma de humanismo, utopía y creatividad, entre otras temáticas.

Los textos dejan entrever, además, las fuentes doctrinarias que nutren el pensamiento tabordiano. Una fábula que lleva como título: “El mosquito” se organiza en torno a un planteo anárquico y revolucionario. El “débil” y “pequeño” mosquito se subleva frente al mandato del Padre Eterno, quien le impone como deber en la Tierra, destruir a los hombres con sus picaduras. El personaje desafía el poder divino, ejerciendo su derecho a la libertad:

-¡Soy libre! ¡Viva la libertad! Abajo la autocracia!

-¡Soy tu amo!

-Mi amo soy yo.

El eterno sonrió con la ironía de los fuertes tiránicos ante los débiles con razón.

-A mí, dijo. Nadie me responde. Tú, insolente mosquito, te has portado como un anarquista. Justo es que castigue tu osadía. (Taborda, 1909: 64)¹⁷

En términos alegóricos, el texto reproduce un conflicto de clases e impulsa un programa revolucionario. El enfrentamiento se establece entre los “fuertes tiránicos” que disciplinan y promueven la sumisión a través de diversas instituciones (la Iglesia, el Estado burgués) y los “débiles con razón”, que, a contrapelo del estigma social que portan: “locos”, “bohemos”, “insurrectos”, interpretan que la vida, en toda su potencialidad, se conquista con la lucha y la libertad interior.

Estas ideas libertarias también pueden ser leídas en “Zaratustra”, un cuento cuyo título nos remite inevitablemente al homónimo personaje nietzscheano. El pensamiento

tabordiano abreva en las ideas filosóficas de Nietzsche, particularmente, en la concepción de la vida como lucha y libertad; la problematización y superación de los códigos morales vigentes y el ideal de “súper-hombre”, como ícono de autodeterminación y poder: un ser humano que ha traspuesto todas las vallas ideológicas y que ha podido generar su propio sistema de valores.

El protagonista de este relato se configura con todos los valores que caracterizan a Zaratustra: hombre extraordinario, misterioso, asceta, predicador de verdades, que se inmola para acceder a una nueva realidad. El narrador lo define como un “gigante” que se abandona al mar para huir de la ciudad maldita, de la ciudad de esclavos, de la ciudad de hombres de ley, que aceptan, sumisos, la moral burguesa y clerical, vigentes:

¡Oh, mar que entonas el himno de tu cólera aquilésica, recíbeme en tu seno!
Yo vengo de la ciudad maldita, de la ciudad sin aurora, de la Gomorra que debe perecer incendiada, arrancada de cuajo para que nazca sobre ella la ciudad de los hombres libres....Porque los que allí viven, llámanse divinos y patalean en el lodo. Hablan de libertad mientras rechinan los eslabones de cadenas seculares. Los he autopsiado: sus carnes tienen rictus dolorosos, sus míseros huesos tienen las huellas indelebles de los latigazos ancestrales. Sus rodillas tienen callos; tienen goznes genuflexos sus espaldas. No se vive: se agoniza. ¡Se mendiga la vida! (...) ¿Sabéis cuál es el hombre bueno? El que vive de prestado. ¿Sabéis cuál es el hombre malo? El que vive porque quiere vivir. ¡El que roba la vida o la conquista a puñetazos! (*Ib*, 83)

El mar al que se entrega Zaratustra simboliza la libertad. Porta la cólera “aquilésica” que puede destruir una nueva Troya. Y parirá los titanes vencedores del mañana.

En 1918, Saúl Taborda edita *Julián Vargas*, una novela de aprendizaje (“*bildung roman*”) que puede ser leída en clave autobiográfica como la representación literaria de una trayectoria intelectual, la de su autor, pero también, la de una nueva generación que busca posicionarse en el campo intelectual de la época desde un posicionamiento político e ideológico progresista, crítico del liberalismo positivista de sus predecesores (devenido en conservadurismo), pero también del radicalizado socialismo marxista. La novela, además, indaga en los debates pedagógicos del momento, que tanto preocuparon a su autor¹⁸.

Frente a un modelo educativo dogmático y autoritario que se impone a comienzos del siglo XX con el normalismo y la educación católica, surgen alternativas pedagógicas que fundamentan el proceso educativo sobre la base de la *bildung*: un ideal formativo de conciencia que se logra progresivamente, por medio del autoconocimiento. *Llegar a ser lo que se es*. Como señala Carlos Cullen (2004), la *bildung*, también catalogada como formación del espíritu, aparece como negación de la moral social inmediata, impuesta por el Estado y el dogma religioso. Por el contrario, plantea un ideal formativo que contempla el desarrollo autónomo e integral del ser humano, a partir de la experiencia, la vida sin más, y el desarrollo de la conciencia crítica.

La novela admite varias hipótesis de lectura, pero en todos los casos está presente un ideal educativo. Por eso, está formalmente estructurada como un *bildungroman* o novela de aprendizaje. Roberto Ferrero (1988) la define como una novela *antioligárquica* que cuestiona el colonialismo intelectual externo e interno de la década del Centenario y plantea un renacimiento del espíritu nacional, desde la reivindicación de los valores de la cultura tradicional, avasallada por la inmigración, el cosmopolitismo y el afán europeizante de la aristocracia mercantil y ganadera porteña. Adelmo Montenegro (1984), por su parte, la presenta como retrato de una generación y

testimonio de la propia biografía espiritual tabordiana¹⁹. En tanto, Jorge Torres Roggero (2009)²⁰ la ubica como una novela de extensa argumentación ideológica que remite al ideario de la Reforma Universitaria por la aceptada crítica que se realiza de dicha institución y el contexto histórico en el cual se produce la obra.

Estos juicios críticos iluminan distintas facetas de la novela y se complementan entre sí. La novela intenta ser una modelización estética del ideario reformista y sus debates pedagógicos.

Como ya expresamos, *Julián Vargas* se encuadra dentro de un género narrativo en particular: el de la novela de formación o *bildungsroman*, en el que un personaje protagónico (Julián Vargas, en este caso) experimenta un proceso de transformación y maduración de su personalidad y pensamiento moral, ideológico y religioso. En este género de producciones, existen *personajes despertadores* que operan como mentores espirituales del sujeto en formación y contribuyen a formar su identidad. En la novela considerada, aparecen personajes como Marcos Robledo, amigo y confidente de Julián y Víctor Ferro, obrero anarquista, quienes le plantean reflexiones y dudas existenciales al protagonista. Éstos se perfilan como portavoces del pensamiento tabordiano.

Por su parte, la novela de formación se organiza a partir de un viaje o recorrido mítico que supone un desplazamiento por parte del protagonista, en búsqueda de su identidad. El de Julián, es un viaje intelectual, pero también espiritual. El protagonista, joven oriundo de una familia patriarcal cordobesa que habita en una estancia situada en la Pampa de Oláen, se traslada en 1909 desde Córdoba –básicamente, desde el Seminario de Loreto y Santo Tomás- hacia Buenos Aires, para completar sus estudios universitarios. Quiere formarse, cumplir una gran obra. Pero Buenos Aires es una sirena que seduce y desencanta al personaje, al mismo tiempo. Allí conoce personas que practican una moral oportunista de Viejos Vizcachas; estudiantes que no están alentados por un ideal y que transitan por las aulas universitarias con actitudes frívolas y mediocres; docentes que son mercaderes del saber.

Julián imagina a la ciudad como una “*gran urbe, con todo el esplendor de las ciudades antiguas (...) la creía una Atenas*”²¹.(Taborda,1918:24), emblema de la civilización y el Ideal. Pero esta percepción se modifica progresivamente, a medida que el protagonista se integra en dicho espacio. La ciudad adquiere rasgos babilónicos y se perfila como una entidad arrogante, seductora, libertina, mundana, herética y despótica.

Como se observa, la oposición Córdoba / Buenos Aires adquiere dimensiones simbólicas dentro de la obra. La llegada a la metrópolis implica el cruce de un umbral en el que el héroe se inserta en un mundo oscuro y frívolo, despojado de ideales, al que no logra sobreponerse ni adaptarse. En este punto, Taborda comparte el ideario de una serie de intelectuales provincianos trasplantados a Buenos Aires, entre ellos, Manuel Gálvez o Ricardo Rojas, artífices del primer nacionalismo cultural argentino, que depositan la esencia de la nacionalidad en la tradición criolla, la cual perdura con mayor vigor en el interior del país.

La novela cuestiona el ambiente extranjerizante de la época, las políticas capitalistas, el materialismo y mercantilismo burgueses, que convergen metonímicamente en un espacio: Buenos Aires. La ciudad se configura como un espacio corruptor de valores; una *feria de vanidades*. Su burguesía conforma una “...*clase holgazana, debilitada y enviciada hasta la médula por una vida muelle, cómoda, asegurada, sin esfuerzos ni sobresaltos...*” (*Ib*, 139). Julián se deja seducir por estas prácticas sociales *esnobistas*, pero finalmente las abandona, luego de un arduo proceso de maduración espiritual. En la medida en que este joven provinciano reconoce cuáles son los vicios y códigos de sociabilidad de dicha comunidad, siente soledad y frustración porque Buenos Aires

quiebra sus expectativas de formarse. Pero, a contrapelo, ensaya otro aprendizaje: el de la vida y la voluntad, que lo fortalece en la búsqueda y preservación del ideal.

Buenos Aires representa la ley y un modelo de Estado que cercena la vida; Córdoba, el dogma y clericalismo colonial que también disciplinan e hipotecan el espíritu. Sobre ambos regímenes autoritarios se sobrepone Julián, alter ego de su autor, con un pensamiento libertario que ya se percibe desde las primeras producciones literarias de Taborda. En la universidad, Julián observa claramente cómo se manifiestan las políticas de dominación y servilismo intelectual, funcionales a los intereses de una determinada clase social. La Universidad de Córdoba ha sostenido un régimen político colonial y resguardado los intereses burgueses de la Iglesia. La de Buenos Aires, de tendencia positivista, ha hecho un culto del Estado liberal, frente al cual el hombre es un mero engranaje. El protagonista reconoce, entonces, que tanto la educación del Estado como la enseñanza religiosa están desprovistas de ideales y son contrarias a la *moral de la vida*.

En este derrotero, Julián cuestiona principios morales tradicionales, profundamente arraigados y derivados de su formación cristiana familiar y escolar provinciana. Afirma unos, desecha otros y despliega un pensamiento propio. El protagonista se construye como un héroe mítico. Necesita salir del terruño, desarraigarse. Posee la voluntad de un cenobita. Es un guerrero que aspira a la gloria y sueña con realizar una gran obra en Buenos Aires; una cruzada en pos del ideal. Pertenece a una familia de linaje criollo; siente en sus venas el heroísmo y honor castellanos; el palpito de una raza que está siendo ultrajada por el extranjero.

Buenos Aires, entonces, es el exponente de una civilización materialista y utilitaria, pero también es el ámbito de búsqueda espiritual en donde Julián se expone como guerrero ante un campo de batalla y arremete en la defensa de estos ideales: sinceridad, espíritu patriótico, incorruptibilidad política, espiritualismo, cultura criolla:

¡Contra todos, contra los mercaderes que trafican en el templo con la creencia convertida en miserable baratija; contra los tartufos que maculan el civismo; contra los que quieren relajar nuestras costumbres con el aire malsano del cosmopolitismo egoísta y brutal; contra todo lo que ataca a la salud y a la belleza de la estirpe; contra todo y contra todos, Julián Vargas!
(*Ib*, 91)²²

El encuentro con lecturas “heréticas” (Marx, Nietzsche, entre otros) y el diálogo con personajes “despertadores” que poseen distintas formas de pensar (Marcos Robledo y Víctor Ferro), son pruebas existenciales que desestabilizan las certezas ideológicas del protagonista: lo enfrentan con su debilidad y lo conducen al desencanto, la soledad y la crisis de valores. Pero también contribuyen a fortalecer su personalidad. Marcos reivindica la utopía socialista: la emancipación del pueblo obrero, e introduce al protagonista en la lectura de filósofos insurgentes anti-positivistas y vitalistas como Nietzsche, que desnudan los resortes despóticos del Estado burgués y ratifican la moral de la vida. Hacia el final de la novela aparece Víctor Ferro, un estudiante obrero y militante anarquista, que trabaja en una *universidad obrera* e invita a Julián participar en ella. Su contacto con el pueblo lo conduce a los cauces de la vida y allí interpreta que la educación popular, un anhelado ideal reformista, es el único instrumento que garantiza la auténtica emancipación y liberación de los pueblos.

El pueblo seduce y se sumerge en un torrente vital; trabaja, produce y tiene una sed de ideal. El mundo de la Academia, por el contrario, se retuerce sobre discusiones

estériles y artificiosas, disputas de poder y ambiciones mezquinas que lo alejan de la vida.

La novela se cierra con la enfermedad y la muerte posterior de Julián. En su lecho de muerte, el protagonista reclama la presencia de Dios y un poco de fe, pero finalmente, encuentra su armonía espiritual. Poco antes de morir, bebe un vino espumante que, dionisiácamente, lo remite a la vida pagana y al éxtasis de la contemplación. Puede observar, entonces, una imagen mesiánica en la que los Titanes, los hijos de la Tierra, acorazados de ideal y de belleza, escalan el Olimpo y desde allí, desde el ámbito en donde yace la divinidad, entonan nuevamente el “Himno al Sol²³”. En esta representación simbólica, Julián se reencuentra con el Ideal, la armonía ética y estética, la afirmación de la vida y su destino latinoamericano. El pueblo, que día a día modela su cultura a través de la experiencia y el vivir, es el sujeto de hacer en cuyas manos se proyecta el Ideal. Serán los hijos del pueblo los que en un futuro, escalarán el Olimpo y cantarán el Himno al Sol americano. De utopía y de revolución estamos hablando.

Con esta imagen profética, similar a la que Taborda incorpora como corolario de su ensayo, ya mencionado²⁴, se configura una utopía americanista que sitúa en América latina la génesis de una nueva civilización, singular y creativa, que se erigirá sobre el legado de la tradición indiana y occidental greco-latina.

En este acto, también se concretiza el ideal de superhombre nietzscheano; aquel que ha sobrepasado su decadencia y ha hecho de ella su enriquecimiento; aquel que afirma su voluntad creadora, liberado ya de todas las armaduras materiales e ideológicas que cercenan la libertad humana.

Julián reconoce, al cabo de un largo aprendizaje, que la vida no puede ser aprisionada e interpretada a partir de un precepto moral e ideológico. Hay que sumergirse en la vida, en el terreno de las contradicciones. En su agonía, siente necesidad de orar para llenar su vacío espiritual. Ha desterrado los ídolos que le daban seguridad y siente soledad, pero ése es el precio de su libertad. También se reencuentra simbólicamente con la palabra de su madre: la madre tierra que abandonó hace mucho tiempo y que aún configura un ámbito de resguardo espiritual y memoria de una estirpe que patriarcal. Pero sabe que la vida es una milicia y la fortaleza se mide en el espíritu. Por eso, no puede regresar a su tierra y morir como Don Quijote, desposeído del ideal.

Otro tópico que recorre la literatura reformista es la representación demonizada que, irónicamente, se realiza del liberalismo anti-clerical, y que se manifiesta de un modo singular a través de personajes libertinos. En 1916, Taborda publica *La Sombra de Satán*, un texto dramático que recrea una experiencia mística en la que Alma, protagonista de la obra, celebra su unión amorosa con Daniel, un libertino que se demoniza con el símbolo de Satán. Por su parte, ese mismo año Arturo Orgaz²⁵ publica *Cosas del amor y de la fe*, una novela reformista cuyo protagonista es un acérrimo libertino, anti-clerical.

En *La sombra de Satán*, Taborda incursiona en el género teatral. Cabe señalar que este escritor formó parte del “Círculo de autores de teatro de Córdoba”, una institución creada en 1914 por dramaturgos reformistas, entre los cuales se destacaron: Raúl Martínez, Perfecto Guerrero, Julio Carri López, José María Zalazar, entre otros.

Como señala Ana Yukelson (2004), los integrantes del Círculo estuvieron directamente vinculados al campo de poder político y social, tanto por su pertenencia familiar, su vinculación con la Universidad y su inserción en la actividad periodística. Algunos eran estudiantes; otros, profesionales y, en su mayoría, trabajaban o colaboraban en distintos diarios locales. Esto facilitó su consagración y les permitió ocupar el centro del campo teatral. De hecho, sus obras fueron representadas en salas

teatrales a las que asistía un público culto, como las del Rivera Indarte o las del Teatro Progreso.

Estos jóvenes dramaturgos conciben al teatro como un instrumento de militancia. Desde allí, maduran ideas liberales y progresistas que preparan el camino hacia la Reforma Universitaria. Sus prácticas poseen un importante contenido reflexivo y pedagógico: ponen de relieve los vicios sociales con el objeto de corregirlos y divulgan programas reformistas que desestabilizan el orden establecido. Sin embargo, estas producciones teatrales que, entre sus ideales intentan propiciar un acercamiento con el pueblo, se cimentan sobre una serie de contradicciones. La más significativa es la desarticulación que existe entre el destinatario virtual que construyen y el destinatario real que efectivamente las consume. Estas asimetrías se manifiestan, particularmente, en la retórica alusiva de estas producciones, que configura pactos de lectura específicos para un determinado modelo de lector-espectador. Sin embargo, el empleo de una literatura cifrada y eufemística opera, también, como una estrategia de ocultamiento que remite a mecanismos de auto-censura discursiva bajo los cuales la crítica social se reproduce en forma tímida o solapada, pero tampoco se silencia del todo. En este sentido, cabe señalar que la puesta en escena de estas obras generó actitudes contradictorias en el público culto cordobés, especialmente, en el ámbito del conservadurismo católico.

Volvamos ahora, a *La sombra de Satán*. Como ya señalamos, esta pieza teatral posee un carácter abiertamente anti-clerical. La anécdota se sitúa específicamente a principios del siglo XIX, en vísperas de los movimientos revolucionarios independentistas. Las resistencias internas que desde Córdoba se generan frente a las acciones e ideas republicanas; las tensiones entre modernidad y tradición; la crítica hacia la institución religiosa y los prejuicios de clase; el dilema entre el honor, el deber y la pasión, entre otras cuestiones, pueden ser leídas en esta obra. Por su parte, desde una doble referencialidad histórica, el texto instaura una serie de interpelaciones que dan cuenta de problemáticas culturales, aún no resueltas, en el momento de enunciación de la obra. De hecho, al finalizar el texto, el editor realiza la siguiente aclaración:

Esta obra fue escrita antes de 1910. Su autor la publica ahora en homenaje a la gloriosa centuria de su patria. La imprimió don Bautista Cubas, en sus talleres de imprenta, en julio de 1916. (Taborda, 1916:168)

Con visible ironía, Taborda propone una lectura intersticial de la historia y, desde allí, cuestiona las contradicciones políticas y socio-culturales dominantes en la Argentina del Centenario; particularmente, el modelo de un Estado disciplinario que cercena la vitalidad y la transgresión. La referencia histórica entabla un distanciamiento crítico con respecto al presente de la enunciación, pero también traza una genealogía que ratifica la necesidad de la reforma y flexibilización de las estructuras vigentes. Por su parte, si bien el texto posee un anclaje referencial (temporal y espacial) determinados, el uso simbólico del lenguaje (la alegoría) genera desplazamientos semánticos que tienden a construir atmósferas de ambigüedad y lo alejan de las convenciones del realismo tradicional.

Alma, muchacha cordobesa de una reconocida familia tradicional, se encuentra perdidamente enamorada de Daniel, joven procedente de una familia beata cordobesa que emigra a Buenos Aires y, seducido por las ideas republicanas en boga, se alista en el ejército revolucionario. La separación provoca una enfermedad y desconsuelo en la joven, que ni siquiera los textos religiosos pueden remediar.

Al igual que en la novela previamente analizada, la obra se organiza a partir de la dicotomía: Córdoba / Buenos Aires; macro-símbolos que condensan numerosos sentidos y organizan las oposiciones e isotopías que se establecen a lo largo del texto. La ciudad mediterránea se configura como un espacio inmóvil, conventual, replegado en sí mismo, en contraposición con Buenos Aires: ámbito moderno, vital, trasgresor y demoníaco. Daniel se inscribe dentro de este último espacio y es descrito como una sombra de Satán que corrompe el espíritu de Alma (nombre fuertemente motivado), a tal punto de ocasionar su muerte.

La habitación en donde yace Alma, convaleciente, se perfila como símbolo de la sociedad colonial provinciana y su asfixiante moral religiosa. El cuarto se encuentra en penumbras y se asemeja a una cámara mortuoria donde se reprime el deseo de la carne, la vitalidad y el anhelo juvenil de las almas. El consuelo procede de la religión cristiana que predica una moral de sacrificio, renuncia, resignación, castidad y cumplimiento del deber. En definitiva, la obra reproduce un ideal religioso ascético que se compara con el cenobitismo.

Por su parte, el diálogo que Alma, en su delirio, entabla con los retratos de sus antepasados, le permite indagar en la historia silenciada de su familia: la de los exilios y amores clandestinos; la de las mujeres sufrientes y sus esperas indefinidas. Esta acción traza una apertura hacia lo fantástico, pero también sitúa al personaje en una genealogía de clausura y rebeldía que se actualiza y pone de manifiesto en el reencuentro final y simbólico que Alma tiene con Daniel. Mediante la comunión mística de un beso, la joven quiebra el círculo de reclusión, aunque ello le provoque su muerte.

Como ya expresamos, la figura de Daniel se configura como símbolo del mal y se ubica en Buenos Aires: ciudad babilónica y libertina, contra-imagen de Jerusalén. Desde su aislamiento, Alma lo espera y cree reconocerlo a través de una estrella. Se establece, entonces, una analogía entre este personaje y el símbolo de la estrella (posiblemente, Venus), igualmente denominada “Lucifer”; nombre que en la tradición judeocristiana señala al ángel caído que pierde su luz y gloria divinas por haber sido tentado por el demonio. Otro atributo importante que contribuye a configurar su identidad demoníaca, es la cualidad de ser un “sujeto marcado” por un punto de luz en la frente; modo con que los cenobitas de Tebaida reconocían a Satanás. Su nombre también posee una motivación bíblica y alude a un personaje desterrado.

La obra registra numerosas analogías y desplazamientos semánticos que generan atmósferas de ambigüedad. La luz auroral de Venus, por ejemplo, se homologa con la gloria divina de Cristo, pero también establece relación con Lucifer. Por otra parte, la densidad semántica de este símbolo se amplía si la vinculamos con la tradición cultural clásica grecolatina, en el que connota hermosura, sensualidad y amor, en obvia alusión a la diosa Venus. Otro desplazamiento semántico se observa en la alianza mística que Alma establece con Dios (¿o con Satán?) a través de la expresión, atribuida a Santa Teresa de Jesús: “Ya eres mía y yo soy tuya”, que la joven repite incesantemente en su delirio e interpreta como juramento de amor hacia Daniel.

La mística es un recorrido espiritual que supone un proceso de conocimiento y conjunción con lo divino y va acompañada de ascetismo: renuncia a todo lo que no pertenece a Dios. Se trata, evidentemente, de una experiencia sapiencial, reservada sólo para iniciados, que conduce a la comprensión de las verdades de la fe. Esta relación especial que se establece entre el hombre y la divinidad se manifiesta por medio de ciertos símbolos, tales como el matrimonio o desposorio espiritual, en el que se plasma el sentimiento de la unidad, es decir, la presencia inefable de Dios en el alma. Esto se observa, particularmente, en el “Cantar de los Cantares”, libro bíblico en el que la esposa es la alegoría del alma que anhela a Dios. Por su parte, la figura de Santa Teresa

de Jesús que se menciona en la obra es relevante en la historia de la mística, ya que fue esta Santa española quien revalorizó el poder de la oración como instrumento para acceder a lo divino.

El discurso religioso dominante, aunque cuestionado, se infiltra constantemente en la palabra del otro. Al término de la obra, luego de que Daniel reconoce que Alma ha muerto, le implora humildemente al Padre Zenón, representante de la autoridad religiosa, que le *enseñe a rezar*, pero sólo recibe una anatema por parte de este último. Este desenlace, similar al de Julián Vargas, confirma lo dicho anteriormente, pero también plantea como utopía el ideal de una espiritualidad íntima que permita acercar al hombre a la divinidad, fuera del marco de toda institución religiosa que disciplina y tiraniza con sus dogmas.

Suponemos, además, que la mención del Padre Zenón alude al entonces Obispo de Córdoba, Fray Zenón Bustos, quien, en sus pastorales, calificaba a los jóvenes reformistas como sujetos inconsultos y sacrílegos que olían a azufre. Las representaciones demoníacas de la juventud reformista que convergen en esta pieza dramática de Saúl Taborda, circulaban en el discurso social cordobés. Los sectores más reaccionarios o conservadores de la sociedad señalaban a estos jóvenes insurrectos como personificaciones de Satán o ángeles caídos en pecado que, conducidos por su rebeldía, habían equivocado el camino trazado por Dios e inculcado por sus familias beatas. Recordemos, en tal sentido, lo que refiere Arturo Orgaz en su libro *En guerra con los ídolos* (1919), cuando relata que muchas personas distinguidas le negaban el saludo y otras, se cruzaban a la vereda de enfrente para evitar codearse con el mismo “diablo personificado”.

Como señalábamos anteriormente, Arturo Orgaz también publica en 1916, *Cosas del Amor y de la Fe* (1916), novela de tono marcadamente anticlerical, que puede ser leída desde el registro de la ironía. La acción transcurre en La Zumbarra, un pueblo de provincia que alegóricamente remite a la asfixiante sociedad pueblerina y conservadora cordobesa. El conflicto se establece con la llegada de Don Carlos, un joven libertino que desestabiliza el orden instituido y que, al igual que el personaje de Daniel de *La Sombra de Satán* (1916), es identificado con figura de Satanás. Como ofensiva, el cura párroco del pueblo organiza una cruzada católica que fracasa por causas divinas. Un rayo funesto cae sobre la iglesia y destruye el altar mayor, mientras el sacerdote pregona su sermón apocalíptico. Esto se interpreta como una señal de advertencia para los fieles, pero también, como un castigo divino hacia un modelo de Iglesia que profesa el fanatismo, la ignorancia y la mansedumbre del pueblo. Mediante un proceso de inversión simbólica, los emblemas representativos de esta institución (el templo, el altar mayor) adquieren una nueva semanticidad. El *rayo divino* que asola al altar destruye, pero también ilumina las paredes sombrías y vetustas del templo, al igual que el espíritu de sus fieles, a quienes el narrador describe como: “...retazos de noche que se desdibujan en la tela del sol...” (Orgaz, 1916: 80). La restitución del orden supone, entonces, la afirmación de un programa liberal emancipador y anti-clerical.

Orgaz apela al humor como instrumento para elaborar una crítica social y proponer discursos sociales alternativos. Los cuentos que incluye en su antología que se titula *De buen humor* (1913), discuten prácticas y códigos culturales de la sociedad burguesa, apelando a diversos recursos de comicidad: la construcción del ridículo, el grotesco, la burla, la parodia, la sátira e ironía. Orgaz realiza un uso pedagógico del humor: promueve la reflexión por parte del lector e intenta reformar viejas estructuras.

La antología antes mencionada está conformada por once relatos de temática heterogénea, en los que se realiza una aceitada crítica social. En ellos, pueden ser leídas las contradicciones que surcan el pensamiento reformista: un discurso auto-crítico de

clase, una burla hacia el esnobismo letrado, pero fundamentalmente, un solapado enjuiciamiento hacia los sectores medios en ascenso, en su mayoría, de sustrato inmigratorio, amén del discurso democratizador que refrenda este movimiento. De esta manera, se pone de manifiesto la cepa criolla de la intelectualidad reformista cordobesa y su perfil aristocrático, en relación con otros actores sociales emergentes en el contexto político y sociocultural de la época.

Los textos construyen una representación estigmatizada de la clase media, a la que identifican negativamente con prácticas y disvalores como: el materialismo, la codicia, la astucia y la manía del ascenso social, los rituales burgueses de “medio pelo”, entre otras características. En definitiva, establecen mecanismos simbólicos de diferenciación de clase e implícitamente, elaboran un discurso defensivo de las clases dominantes criollas, cuyo poder comienza a ser vulnerado por la movilidad social que se percibe en este periodo.

La codicia y el afán de riqueza que caracteriza a los sectores medios, se pone de relieve en el relato: “En Busca de Juan Pérez”, cuyo protagonista emprende una absurda e infructuosa búsqueda de un personaje por medio de un aviso en un diario, con el objeto de obtener una cuantiosa suma de dinero. Otra situación absurda impulsada por fines económicos, también está representada en el cuento: “El difunto don Tifón”. El grotesco Tifón Palomeque, realiza una disertación masiva sobre el suicidio, con el fin de atraer público y recolectar dinero para sobreponerse a la situación de pobreza extrema en la que se encuentra su familia. Luego de proferir un discurso elocuente en torno al tema, se quita la vida ante el asombro de los espectadores. En poco tiempo, su familia cambia de posición económica y se olvida de él, quien yace en el cementerio, sumido en la indiferencia, como un muerto vulgar y sin ningún tipo de reconocimiento. Su figura y su historia adquieren dimensiones tragicómicas.

Los códigos amorosos burgueses también resultan objeto de burla. “Cosas del Flirt” retoma el clásico mito de “Don Juan” y expone al ridículo a un hombre mayor que galantea a su nuera. La degradación se manifiesta en lo corporal y lo espiritual, es decir, en la representación del deseo, la libido y la sensualidad. Otro relato que lleva como título: “Las segundas nupcias”, ubica como protagonista a un personaje femenino: doña Hespérimes, poetisa, madre de dos hijas y viuda de Rocamora. La mujer conoce en un viaje de veraneo a un ingenuo caballero inglés con quien consume su segundo matrimonio. Las mujeres, vulgares, poseen anhelos de “figuración aristocrática”. En un sentido irónico, el narrador señala que ellas deciden veranear en “Los Pocitos” para “...codearse con gente de la nata, de la flor y de la lechuga social y bañarse con todas las exigencias del protocolo elegante...” (Orgaz, 1913:64). En este relato, la comicidad no sólo se genera por los procedimientos paródicos o por el carácter grotesco de los personajes, sino también por las representaciones farsescas -de comicidad visual- con las que se describen ciertas situaciones: Por ejemplo, el modo en que Doña Hespérimes conoce a John²⁶, el caballero inglés, durante su viaje en tren.

Por su parte, en el plano literario, y siempre a través del humor, el cuento marca distancias con respecto a la ya caduca estética modernista, retorizada y vulgarizada en la literatura popular, que consumen otros sectores sociales. En este sentido, el narrador parodia y degrada la poesía modernista en la descripción vulgar que Doña Hespérimes realiza de la luna, al definirla metafóricamente como: “...la yema del huevo del bife celeste...” (Ib, 65).

En este relato, además, se cuestiona la institución burguesa del matrimonio puesto que el ridiculizado John reconoce, luego de conocer a Doña Hespérimes, que: “...In todos los países haber zonzos para maridos...” (Ib, 71).

En “Dialoguitos”, por su parte, se representan distintas situaciones cotidianas que se desarrollan en el espacio urbano, desde un registro conversacional. Otorgándole la voz a cada uno de los personajes, el texto nos presenta en instantáneas -al estilo costumbrista de Fray Mocho- una radiografía crítica de la sociedad de la época. Por ejemplo, la difícil convivencia entre criollos y gringos, a través de un altercado que se produce entre un cochero criollo y un gringo en la vía pública. Allí se reproduce en forma burlesca, el *cocoliche* de los inmigrantes de conventillo. Otros diálogos tienden a ridiculizar diversos códigos y prácticas culturales de medio pelo²⁷ que caracterizan a los sectores medios. Entre ellos, la frivolidad, la simulación, el afán de consumo y el europeísmo (afrancesamiento) que caracterizan a las clases medias en ascenso. Dos jóvenes “coquetas” se pasean por distintas tiendas de la ciudad, para llevarse solamente la “yapa” de mercería: “*Las marchantas vánse riendo de buena gana, provistas de alfileres, botones y puntillas que han sustraído con habilidad de raspas profesionales...*” (Ib, 53)

Como venimos señalando, de modo progresivo, la incipiente clase media ocupa espacios que han estado tradicionalmente monopolizados por la elite criolla. Uno de ellos es el de la Universidad. Si bien el pensamiento reformista propicia la democratización de esta institución, los conflictos en relación al *habitus* de clase que posee la mayoría de sus integrantes, se evidencian en su producción discursiva. El texto que lleva como título “La lucha por la vida” deconstruye el intelectualismo *pedante* de un estudiante universitario que procede de los sectores medios. La crítica se centra en torno al protagonista del relato, Panchito López: estudiante de Derecho, alojado en la pensión de misiá Eudoviges; eterno deudor que esgrime su habilidad oratoria ante la patrona, para perpetuar su morosidad. Desde el título, advertimos la tensión que se genera entre dos modalidades discursivas y saberes (el popular / el académico) que se contraponen en el relato. La *lucha por la vida* alude, en forma paródica, a una premisa científicista (darwinista) de la época. Pero también es empleada en un sentido irónico para justificar una práctica ilícita y poco virtuosa: la morosidad. Sólo a través de un acto de astucia y picardía (simulación de un robo en el que el personaje se configura como el héroe salvador de su patrona), el joven resuelve sus problemas económicos y restablece sus simpatías con Misiá Eudoviges. La picardía y la viveza para sobrellevar la ardua “lucha por la vida”, se adjudican a ciertos sectores sociales y son cuestionadas en el texto.

Otra problemática, ya mencionada, que atraviesa el discurso reformista es la configuración de “lo popular” y la distinción entre pueblo y multitud. La incomunicación que se establece entre los sectores ilustrados y el pueblo en su conjunto es configurada, en un sentido irónico, en el cuento titulado “Asamblea Obrera”. Allí se parodia el discurso elocuente y academicista de un dirigente obrero de izquierda, en el marco de una asamblea organizada por el movimiento obrero de la ciudad. Con elocuencia y verborragia, el orador pronuncia un discurso emancipador y revolucionario que no logra ser comprendido por el pueblo. De esta forma, el texto plantea la distancia que existe entre el intelectual burgués progresista que piensa y reflexiona sobre los problemas sociales desde un saber libresco y el pueblo, que los sufre en carne propia. Para lograr tal contrapunto, el narrador focaliza alternativamente el relato en la figura del tribuno y en la de distintos personajes del público, quienes traducen de un modo singular lo expresado por el conductor obrero:

Meditemos en la hora presente acerca de nuestro porvenir. Miremos a nuestro alrededor. ¿Qué se ve?” (El público revuelve los ojos hacia todos lados, inquiriendo hechos, paredes, piso...)

Se ve miseria, se ve explotación, muerte, martirio, injusticia. Urge unirse, abrazarse...” (Un beodo se abraza al vecino de la derecha, diciéndole: - Venga comradre, pa’ ver qué resulta...)

Hay que ostenerse y marchar con paso seguro...” (El ya citado, exclama: -lo que es mi paso, creo que no hai ser seguro. ¿Eh?) (Orgaz, 1913:59)

El orador se construye en forma grotesca. Es descripto como: “...caballero de leonina melena, corbata a la desesperada y apuesto continente...” (56). Su figura, al igual que su discurso (colmado de frases hechas y expresiones vacías de contenido como: *aurora boreal de la libertad, clases parasitarias, derecho de huelga violenta*, entre otras) quedan expuestos al ridículo. Se desmitifica (casi a modo de autocrítica de clase), la figura del intelectual y la elocuencia retórica, tan cultivada en el ámbito letrado cordobés. Pero además, se pone de relieve la ignorancia de un “pueblo niño” que se comporta como turba o multitud, y que debe ser conducido por una intelectualidad selecta para que pueda ejercer sus derechos y ciudadanía. El texto también plantea una crítica política y deja entrever de qué manera la “cuestión social” inquieta y sacude la ciudad provinciana.

Raúl Martínez (1899-1944)²⁸, filósofo y dramaturgo cordobés, también se ocupa de esta problemática en *Xenius*, pieza teatral que edita en Córdoba en 1917. En esta obra se resignifica el rol de las multitudes: fuerzas revolucionarias que permiten diseñar nuevos modelos de sociedad.

El protagonista, Xenius, propone fundar en el alegórico espacio utópico de Mundópolis, un orden social alternativo con el respaldo de personajes marginales: *locos* a quienes la sociedad acusa y encierra en manicomios porque desenmascaran las hipocresías y miserias morales del ser humano. La intertextualidad con el pensamiento filosófico de Eugenio de Ors (1881-1954) se percibe desde el título de la obra. De hecho, este filósofo y escritor español novecentista utilizó como seudónimo el nombre de “Xenius” y fue muy admirado entre los intelectuales reformistas por sus ideas vitalistas anti-positivistas y su ideal de ciencia jovial que armoniza la racionalidad con el juego y la creatividad. En 1921, Deodoro Roca invita a este filósofo a dictar un curso en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Córdoba.

La pieza está dividida en cuatro actos y escrita en verso. Fue estrenada en el Teatro Rivera Indarte, en septiembre de 1917. El autor la encuadra como una comedia satírica por el fuerte tono de crítica social que en ella se manifiesta. La obra pone en discusión el concepto de pueblo y, en forma extensiva, las formas de gobierno democráticas. El pueblo (en contraposición a la multitud) es configurado como un colectivo alienado; oprimido por fuerzas despóticas que lo manipulan; víctima de la ignorancia.

La obra representa dos actos de movilización popular que provocan la destitución de dos gobiernos. El primero, destituye al Gobernador Melitón Cordero y coloca en el poder al Dr. León Rivera; el segundo, encabezado por Xenius, depone a este último. Pero el saldo de ambas revoluciones populares es el fracaso y el desengaño. Como expresa Xenius, héroe de la historia y alter ego del autor, el pueblo se ha liberado sustancial y alegóricamente de un *Cordero*, para caer en las garras de un *León*, y ha quedado solo con su legión de locos, para reconstruir y dinamizar un nuevo orden social. Por su parte, los hechos representados remiten a un ámbito de hipocresía y corrupción moral, propios del *siniestro mundillo* de la política. Gobernantes aduladores; personajes oportunistas e ineptos que resultan funcionales a uno u otro gobierno; mujeres que explotan sus armas de seducción para garantizarse un puesto de gobierno,

son sólo algunos ejemplos. Además, de modo irónico, la pieza deja entrever la complicidad que existe entre el Clero y el poder político, dando a entender que es la Iglesia la que sostiene a los gobernantes en el poder.

En este contexto de degradación, la palabra también pierde credibilidad y se vacía de contenido. Eso ocurre, por ejemplo, con el concepto de democracia. Utopía o palabra sin sentido que solo es refrendada por *locos soñadores*.

El paradigma de la simulación organiza la trama e invierte la tradicional dicotomía locura vs. cordura. La locura se vincula con el ideal, la palabra acallada por el poder, las identidades alternativas que aspiran a construir un espacio político. Xenius representa dicha utopía y, por ello, recibe el estigma social de la locura. Es configurado como un sujeto “marcado”, con una identidad anárquica, salvaje y demoníaca: “...*Sin Dios, sin patria, sin ley / yo marchó mejor que Vos / que vais tras la humana grey; / pues yo mismo soy mi rey / y yo sólo soy mi Dios...*” (Martínez, 1917:42)

La obra también actualiza el tópico de la reclusión: estrategia disciplinaria de la modernidad y dispositivo de control social. Encerrado en un manicomio, Xenius cede la palabra a distintos personajes “locos” cuyos testimonios dan cuenta de los ideales que se intentan reivindicar a lo largo del texto. En este repertorio polifónico, el “loco” juez cuestiona la arbitrariedad de las leyes que criminalizan, por lo general, a los sectores populares; el “loco” mundo enjuicia la destrucción que el hombre ha realizado de la mágica armonía del universo; el “loco” poeta apuesta por la belleza y la nobleza de los ideales. Xenius encarna un modelo político y social utópico, y se erige como conductor y profeta de una nueva humanidad:

Yo, por la inmensa extensión / de la Tierra, hora tras hora / vine anunciando
la aurora / de la humana redención; / el triunfo del corazón / en la vida
soberana; / ya destruida la mundana / serpiente que al hombre ahoga / con
sus disfraces de toga, / de uniforme o de sotana. (*Ib*, 1917:127)

El último acto de la obra se cierra con otra insurrección popular: la de Xenius, que conduce la *horda salvaje* de los locos e intenta destituir el gobierno de León Rivera. Pero el *pueblo doblegado*, en tanto sujeto domesticado por las clases dominantes, también teme a las multitudes *caóticas* e *impulsivas*, que desestabilizan el orden instituido y el curso de la historia. El pueblo enceguecido embiste a la legión de locos de Xenius. El profeta impele a que despierte y reconozca que *es* y ha sido siempre manipulado por una clase política que ha gobernado sin atender a sus derechos; que *es* y ha sido siempre manipulado por una Iglesia burguesa e hipócrita, que históricamente ha legitimado su exclusión e indignidad. Como se lee en los textos de Saúl Taborda, el pueblo puede volver a la *vida*: reconocerse como un sujeto colectivo, con voluntad soberana y creadora para forjar un nuevo modelo de sociedad. La vida aguarda en Mundópolis y, simbólicamente, emerge sobre las cenizas de un fuego devastador que purifica y desenmascara la farsa social. Xenius desafía y sobrepone su utopía sobre el indiferentismo y la estupidez humana.

V. Conclusiones

El Reformismo ha ocupado la atención de la Academia durante mucho tiempo y se ha constituido en bandera de lucha para impulsar políticas progresistas dentro del ámbito de la Universidad. Lo que se observa, sin embargo, es que, generalmente, estos estudios han focalizado su mirada en el análisis de los textos doctrinarios o proselitistas

de este movimiento, cuyas retóricas performativas condensan programáticas juveniles y de avanzada, en un ámbito de circulación específico y con destinatarios concretos. Pero esta maquinaria discursiva no agota al movimiento en sí. Los textos literarios reformistas, poco estudiados por la crítica, permiten leer con mayor claridad las contradicciones y exultante vitalidad que anima al movimiento reformista, en sus búsquedas estéticas e ideológicas, su posicionamiento político, la definición “ecléctica” de su pensamiento y su discurso de clase. En este sentido, aportan miradas alternativas y heterodoxas para pensar el movimiento, que tienden a revisar y complejizar las representaciones tradicionales que la crítica ha hecho de este último.

El progresismo y las políticas liberales de democratización social no anulan, por ejemplo, las asimetrías de clase que se establecen entre los sectores ilustrados y el pueblo. Los escritores reformistas elaboran ficciones pedagógicas para legitimar, desde la autoridad docente y paternal, su rol de conductores, hacedores y *Arieles* de una nueva sociedad. En definitiva, estas ficciones (aún en sus planteos más anárquicos) proponen un orden burgués reformado en el que las clases dominantes conservan, en todo momento, su protagonismo. El anticlericalismo, por otra parte, se configura a partir de las coordinadas y representaciones del discurso hegemónico clerical, aunque subvertido desde múltiples perspectivas. Como postula Marc Angenot (1984), la heteronimia se expresa como un “desplazamiento” que se rige aun con la lógica del pensamiento hegemónico y que no ha forjado todavía un lenguaje propio. El discurso dominante cuestionado se infiltra constantemente en la palabra del otro y representa, en última instancia, el patrón desde el cual el reformismo ratifica su identidad contestataria. Sumado a ello, la producción literaria reformista deja leer los conflictos de clase y los posicionamientos alternativos en relación a un criollismo emergente, que se manifiesta a veces, en un sentido reaccionario (como ofensiva al inmigrante y las clases medias en ascenso), o bien, desde una perspectiva más democrática e inclusiva. En definitiva, las contradicciones que implica repensar una “identidad nacional” en la coyuntura del Primer Centenario patrio.

Más allá de las inevitables contradicciones que surcan este movimiento, destacamos la beligerancia y el compromiso social que estos intelectuales asumen frente a la realidad epocal. El hacer literario se concibe, en este sentido, como un instrumento militante, pedagógico y vanguardista. A contrapelo de cualquier innovación estética, se sobrepone un programa renovador de emancipación y transformación social.

Bibliografía

a) *General:*

- Angenot, Marc (1984) “Hegemonía, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del Discurso Social en 1889” En: *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1998.
- Berman, Marshall (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI editores, Buenos Aires.
- Bertoni, Lilia Ana (2001) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

- Biagini, Hugo (2005) *Utopías juveniles. De la bohemia al Che*. Editorial Leviatán, Buenos Aires, 2005.
- Biagini, Hugo. Roig, Arturo (2008) *Diccionario de pensamiento alternativo*. Editorial Biblos, 1ª edición, Buenos Aires.
- Brizuela, Mabel comp. (2004) *El teatro en Córdoba (1900-19309. Documentación y crítica*. Imprenta de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad nacional de Córdoba.
- Capdevila, Arturo (1946) *Rubén Darío: un bardo Rei*. Editorial Espasa Calpe, Colección Austral, Buenos Aires.
- _____ (1963) *Cronicones dolientes de Córdoba*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1973) *Lugones*. Ediciones Aguilar, Ensayistas hispánicos, 1ª edición, Buenos Aires.
- Cárcano, Ramón (1965). *Mis primeros ochenta años*. Pampa y Cielo, Buenos Aires.
- _____ (1884) *De los hijos adulterinos, incestuosos y sacrílegos*. Imprenta de “El Interior”, Córdoba.
- Cilveti, Ángel (1974) *Introducción a la mística española*. Cátedra, Madrid.
- Cullen, Carlos (2004) *Perfiles ético-políticos de la educación*. Paidós, 1ª edición, Buenos Aires.
- De Certeau, Michel (2004) *La cultura en plural*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Del Mazo, Gabriel. Comp. (1941) *La Reforma Universitaria 1918-1940*. Compilación realizada por Gabriel del Mazo. Centro de Estudiantes de Ingeniería, La Plata.
- Ferrero, Roberto (1988) *Saúl Taborda. De la Reforma Universitaria a la Revolución*
- _____ (1999) *Historia crítica del Movimiento estudiantil de Córdoba. Tomo I. (1918-1943)*. Alción editora, Córdoba.
- Jauretche, Arturo (1973) *El medio pelo en la sociedad argentina (Apuntes para una sociología nacional)*. A. Peña Lillo editor, 11 edición, Buenos Aires.
- Los Principios*: “Ante una tragedia” (10/06/1906), “La lección del escándalo” e “Intervención nacional en la Escuela Normal. Solicitud al Ministro Nacional de Instrucción Pública” (12/06/1906); “La Escuela Normal. El Profesorado mixto. Hechos y palabras” (14/06/1906); “Córdoba y la Escuela Normal” (19/06/1906); “El Colegio Nacional. Campaña contra su dirección” (21/06/1906 – 22/06/1906); “Normalismo Criollo” y “El tiro federal y la Escuela Normal” (23/06/1906); “Llamado a la Reflexión” (03/11/1918); “Los sucesos del Domingo” y “Córdoba en plena Barbarie” (05/11/1918); “La palabra del ilustrísimo Sr. Obispo Diocesano sobre los sucesos de Córdoba. Fray Zenón Bustos” (07/07/1918); “La Revolución Social que nos amenaza”. Pastoral de Fray Zenón Bustos. Carta al Pueblo de Córdoba” (24/11/1918).
- Montaldo, Graciela (1994) *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. 1ª edición, Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- Montenegro, Adelmo (1984) *Saúl Taborda*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.
- Orgaz, Alfredo (1970) *Reforma Universitaria y Rebelión Estudiantil*. Ediciones Líbera, Buenos Aires.
- Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*. (1917- 1921). Volúmenes: 4 al 8.
- Rodó, José Enrique (1900) *Ariel*. Editora y distribuidora del Plata, Buenos Aires, 1947.
- Roitenburg, Silvia (2000) *Nacionalismo católico. Córdoba (1862-1943). Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo*. Ferreyra editor, Córdoba.
- Sanguinetti, Horacio et.al. comp. (1959) *La Reforma Universitaria. 1918-1958*. Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA), Buenos Aires, 1959.

- Scotto, Carolina. Et al. (2008) *La Gaceta Universitaria: una mirada sobre el movimiento reformista en las universidades nacionales*. Eudeba, 1ª edición, Buenos Aires.
- Spengler, Oswald (1918) *La Decadencia de Occidente*. Espasa Calpe, Madrid, 1976.
- Taborda, Saúl (1918) *Reflexiones sobre el ideal político de América*. Imprenta La Elzeviriana, Córdoba.
- Tcach, César (2004) “Pensar Córdoba: reflexiones preliminares”. En: *Estudios*. N° 15. Revista del Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Torres Roggero, Jorge (2000) *El combatiente de la Aurora. Córdoba y los inicios de la modernidad literaria*. Alción editora, Córdoba.
- _____ (2009) *Poética de la Reforma Universitaria*. Babel editorial, Córdoba.
- Vidal, Gardenia. *El asociacionismo laicista y la Reforma Universitaria de 1918*. [www.fee.tche.br/sitefee/download/jornadas/2/h_1-02](http://www.fee.tche.br/sitefee/download/jornadas/2/h_1-02.pdf) pdf.

b) Fuentes

- Martínez, Raúl (1917) *Xenius*. Imprenta Argentina, Córdoba, 1920.
- Orgaz, Arturo (1916) *Cosas del Amor y de la Fe*. Imprenta Argentina, Córdoba.
- _____ (1913) *De buen humor*. Imprenta Argentina, Córdoba.
- _____ (1919). *En guerra con los ídolos*. Bautista Cubas, Córdoba.
- Taborda, Saúl (1909) *Verbo profano*. La Plata.
- _____ (1916) *La Sombra de Satán*. Bautista Cubas, Córdoba.
- _____ (1918) *Julián Vargas*. Imprenta La Elzeviriana, Córdoba.

NOTAS

¹ Hay poca bibliografía crítica en relación a la literatura reformista. Podemos mencionar algunos trabajos de Jorge Torres Roggero y Adelmo Montenegro, a los que nos referiremos oportunamente.

² Cfr. Ramón Cárcano (1884) *De los hijos adulterinos, incestuosos y sacrílegos*.

³ No se sabe con exactitud, la fecha de nacimiento de Carlos Romagosa.

⁴ Arturo Romagosa representó, sin duda, una *rara avis* de la Córdoba finisecular. Marginado de la actividad política por su idealismo y denuncia de la corrupción partidaria, se desempeña como catedrático en la Escuela Normal de maestras, de Córdoba. Allí conoce a María Haydeé Bustos, ex alumna y secretaria del Establecimiento, de quien se enamora perdidamente. Esta historia amorosa provoca escándalo en la sociedad cordobesa. En 1906, Romagosa se suicida conjuntamente con su amante por no poder consumir este vínculo. La Iglesia realiza una explotación política de este caso para enjuiciar las políticas educativas liberales. La dirección laica y anti-cristiana que propicia el modelo educativo estatal, como así también, la conformación de un profesorado mixto, han promovido este hecho escandaloso. El alboroto pone a la Escuela Normal en el centro de debate y ante el tribunal de la opinión pública.

⁵ En 1916 se crea *Córdoba Libre*, cuyo primer Presidente fue Arturo Orgaz. Esta asociación organiza un ciclo de conferencias en la Biblioteca Córdoba, en las que se discuten temas políticos y sociales. Arturo Capdevila inicia el ciclo disertando sobre Derecho Hindú y, paralelamente, cuestiona el Derecho canónico, que aún se seguía enseñando en la Universidad. *Córdoba Libre* también invita al socialista Alfredo Palacios, quien en ese momento se desempeñaba como catedrático de la Universidad de la Plata, para que brinde una conferencia a los estudiantes. Sumado a ello, funda la *Universidad Popular*, que funcionaba en la Escuela Alberdi.

⁶ Relata Arturo Orgaz que luego de haber publicado este ensayo, muchas personas *distinguidas* de la sociedad cordobesa comenzaron a negarle el saludo; otras se cruzaban a la vereda de enfrente para evitar

codearse con el mismo *diablo personificado*. Fue excluido de las nóminas sociales y relegado, en muchos casos, al ostracismo.

⁷ “*Quise decir lo que se sabe y lo que se calla*”. El objetivo del ensayo es denunciar el estado de las cosas porque la primera posibilidad de reforma comienza con la crítica. Cfr. “Córdoba Libre”. En: Arturo Orgaz (1919) *En guerra con los ídolos*. Página 26.

⁸ Cfr. “La Bastilla de Trejo”

⁹ Cfr. “Pensar Córdoba: reflexiones preliminares”. En: *Revista Estudios*. Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba. Otoño de 2004.

¹⁰ Cfr. Deodoro Roca (1918) “La nueva generación americana, 1918”. En: *La Reforma Universitaria 1918-1940*. Compilación realizada por Gabriel del Mazo. Centro de Estudiantes de Ingeniería, La Plata, 1941.

¹¹ En 1918, Oswald Spengler publica un libro titulado *La decadencia de Occidente*, muy leído por los intelectuales latinoamericanos. El filósofo pone límites a la ley evolucionista y progresiva de la historia, al interpretar que las culturas son como órganos vitales que responden a un ciclo biológico: nacen, maduran y mueren, para dar lugar al surgimiento de nuevas culturas.

¹² En 1896, Rubén Darío fue homenajeado por la juventud progresista cordobesa en una velada memorable, que se llevó a cabo en el Ateneo cordobés. El hecho despertó fuertes polémicas y reacciones por parte de los sectores más tradicionalistas y católicos de dicha institución. En la ceremonia, el “poeta vate” animó a los escritores a ser predicadores de la “aurora” y ubicó a América latina como “tierra de misión”.

¹³ Sus principales integrantes fueron: Antonio Caso (1883-1946), José Vasconcelos Calderón (1882-1959), Alfonso Reyes (1889-1959) y Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). Cabe señalar, además, que en 1922, la Federación Universitaria de Córdoba recibió a José Vasconcelos Calderón.

¹⁴ El destacado es nuestro.

¹⁵ París representa los ideales de la modernidad iluminista y la Revolución francesa: civilización, progreso, ilustración, racionalismo, ciencia, república, democracia.

¹⁶ Saúl Taborda (1885-1954) procede de una familia de raigambre hispano-colonial. Durante su infancia, vive en la estancia de sus padres, ubicada en el departamento Río Segundo, y a principios del siglo XX, se traslada a la capital cordobesa con el objeto de terminar sus estudios primarios en la *Escuela Normal*. Luego, viaja a Buenos Aires para continuar con el bachillerato en el *Colegio Nacional Oeste*, pero los concluye en el *Colegio Nacional de Rosario*. Finalmente, ingresa a la Facultad de Derecho de la *Universidad de La Plata* y se gradúa como abogado, en 1910. Posteriormente, regresa a Córdoba. Aunque milita dentro del movimiento reformista, su nombre fue relativamente olvidado. Ejerce su profesión, incursiona en la filosofía política y realiza estudios pedagógicos en los que impugna el modelo educativo normalista, de impronta sarmientina. Entre sus obras fundamentales, se encuentran: *La crisis espiritual y el ideario argentino* (publicada en 1933 por el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral), *El fenómeno político* (editado en 1936 por el Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba) e *Investigaciones pedagógicas* (publicada póstumamente en dos volúmenes, por el Ateneo Filosófico de Córdoba, en 1951)

¹⁷ El destacado es nuestro.

¹⁸ Tal como mencionamos en la cita anterior, Saúl Taborda impulsa en Córdoba (junto con otros educadores liberales) propuestas pedagógicas renovadoras, alternativas al normalismo estatal y la educación católica.

¹⁹ Cfr. Adelmo Montenegro (1984) *Saúl Taborda*. Ediciones culturales Argentinas. Buenos Aires.

²⁰ Cfr. Jorge Torres Roggero (2009) “¿Una novela de la Reforma Universitaria?” En: *Poética de la Reforma Universitaria*. Babel editorial, Córdoba.

²¹ El destacado es nuestro.

²² El destacado es nuestro. El uso del deíctico ratifica una pertenencia de clase.

²³ El “Himno al Sol” era un cancionero religioso incaico, dedicado al Sol (la divinidad creadora) que traduce la concepción del mundo y de la vida de esta cultura.

²⁴ Cfr. *Reflexiones sobre el ideal político de América*.

²⁵ Arturo Orgaz (1890-1955) fue un renombrado escritor y ensayista cordobés. Desempeñó una importante labor intelectual, cultural y pedagógica no sólo en Córdoba, sino también a nivel nacional. Su producción literaria, poco leída, se inicia en 1912 con un poemario titulado: *Las barcas del ensueño*. Incursiona también en la narrativa con los siguientes títulos: *De buen humor* (cuentos, 1913), *Cosas del amor y la fe* (novela de costumbres, 1916), *La huelga de las ideas* (1928), entre otras. Tenemos referencia de otros títulos (*El crimen santo*, novela -1922; *Los infiernos de la vida*, novela -1922; *El lazo de la vida*, comedia dramática -1924), pero no hemos podido localizarlos.

²⁶ Por la noche, durante el viaje, doña Hespérimas cae sobre John, su acompañante, por causa del balanceo del tren. De modo fortuito, le asienta una cachetada sobre su cara y el hombre despierta enfurecido, sin comprender lo acontecido. Observa a doña Hespérimas y le profiere una golpiza, doblándole la nariz. El escándalo, la discusión llegan a oídos del guardia, quien procura calmar los ánimos de los pasajeros y poner orden. Finalmente, doña Hespérimas y el señor inglés se reconcilian, a tal punto de consumar un nuevo matrimonio.

²⁷ El individuo de medio pelo es aquel que posee una posición equívoca dentro de la sociedad. Trata de aparentar un status superior del que en realidad posee. Al respecto, Cfr. Arturo Jauretche. (1973) *El medio pelo en la sociedad argentina (Apuntes para una sociología nacional)*.

²⁸ Raúl Martínez perteneció a una familia patricia de Córdoba. Junto a su labor filosófica y de cátedra, se dedicó a la actividad teatral en sus años de juventud y fundó el *Círculo de autores de teatro de Córdoba*. Tuvo una importante formación humanista. En 1930 traduce, por ejemplo, una desconocida comedia de Esopa de Samos, llamada *Los Coribantes*. En 1945, se publica póstumamente un ensayo sociopolítico y antropológico de su autoría que lleva como título: *La guerra social*, en el que Martínez reivindica el ideal democrático, frente al caos ideológico que se vive en el mundo en razón de la inminente guerra mundial.

SAÚL A. TABORDA: UN PROGRAMA ESTÉTICO SEMINAL DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO Y PEDAGÓGICO

Laura Casasola²

Resumen

Mientras la intelectualidad argentina miraba hacia las metrópolis europeas, Saúl A. Taborda se inclinó por una línea de pensamiento enfocada en la propia realidad, nacionalista aunque receptiva del legado hispánico y de categorías universales como la voluntad de ser y el vitalismo de ascendente positiva. En este artículo se examinará el modo en que las obras ficcionales dialogan con esos pronunciamientos a partir del análisis crítico y hermenéutico de sus escritos en prosa, *Verbo profano* (1909) y *Julián Vargas* (1918). Se intentará demostrar que la ficción juvenil funciona como el laboratorio de un autor profesional en formación pero ya poseedor de un ideario sólido y definido, un pensamiento seminal que conforma un auténtico programa estético. De ahí que la literatura forma una propedéutica, una doctrina apretada e inaugural, de las disquisiciones políticas y educativas que tomarán el centro de sus preocupaciones en la madurez intelectual. La escritura es también una búsqueda interior a través de la ficcionalización del aprendizaje vital y la experimentación en un mundo colmado de contradicciones y sinsentidos. Y en esa búsqueda de sí mismo, encuentra a los otros: la necesidad de transformación del mundo existente y el resurgimiento de la humanidad en América.

Palabras clave: aprendizaje - ficcionalización - programa seminal - vida - vitalismo

Abstract

While the Argentine intellectuality was looking at the European metropolis, Saúl A. Taborda inclined for a line of thought focused in the own reality, nationalist though receptive of the Hispanic legacy and universal categories such as the will to be and the positive ascending vitalism. In this article one will be examined the way in which fictional works dialogue with these pronouncements from the critical and hermeneutic analysis of his writings in prose, *Verbo Profano* (1909) and *Julián Vargas* (1918). One will try to demonstrate that the juvenile fiction works as the laboratory of a professional author in formation but already possessor of a solid and defined ideology, a seminal thought that shapes an authentic aesthetic program. Then, the literature forms a propaedeutic, an inaugural doctrine, of the political and educational disquisitions that

² Profesora de enseñanza Media y Superior en Letras (UBA); Licenciada en Letras (UBA); Licenciada en Gestión Educativa (UNLa); Especialista en Escritura y Literatura (MEN-INFD); Maestrando en Estudios Literarios (UBA). Investigadora UBACyT y MINCyT, docente e investigadora de la UNLa. vahi83@gmail.com

Recibido: [21/11/2017](#). Aceptado: 30/04/2018.

will take the center of his worries in the intellectual maturity. The writing is also an internal search across the fictionalization of the vital learning and the experimentation in a world fulfilled with contradictions and nonsenses. And in this search of himself, he finds others: the need of transformation of the existing world and the resurgence of the humanity in America.

Key words: learning - life - fictionalization - seminal program - vitalism

SAÚL A. TABORDA: UN PROGRAMA ESTÉTICO SEMINAL DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO Y PEDAGÓGICO

Un programa estético seminal del pensamiento filosófico y pedagógico

Saúl Alejandro Taborda (1885-1944) fue un intelectual de campaña con una profusa formación y una posición ideológica firme aunque inestable en cuanto a cuadros políticos y dirigencia nacional. Para seguir el camino trazado por su mentor espiritual Leopoldo Lugones, compuso su obra con un pie en la literatura y otro en la ensayística, si bien en sus inicios se inclinó más por la primera. En efecto, inmerso en el clima del Centenario de la República y el avivamiento del fervor nacional, Taborda eligió como medio expresivo la ficción: su primer libro de prosa y poesía *Verbo profano* (1909), donde recopila las tradiciones y la sabiduría popular de la comuna; *La sombra de Satán*, una pieza dramática ambientada en el clímax de la Revolución de Mayo que se “publica en honor de la gloriosa centuria de su patria”; su novela *Julián Vargas* (1918) en la que el protagonista debe poner a prueba los valores cívicos y morales inculcados por la aristocracia criolla frente a un creciente envilecimiento de los vínculos humanos.

En esta etapa, el joven Taborda formó parte del Círculo de Autores Teatrales, el frente artístico de la llamada “generación rebelde”. En 1916, siendo presidente del Círculo, homenajeó al poeta y dramaturgo anarquista José de Maturana y escribió un prólogo a la publicación de *Naranja en Flor* (1918). En la parte estética, denostaban la dramaturgia porteña (el sainete y el grotesco) a causa de la deformación del lenguaje y la creación de monstruos escénicos para convocar a las masas. En cambio, adherían a un arte reflexivo y minoritario, a un teatro de ideas cuyas tesis pretendían despertar la toma de conciencia y la actitud crítica del espectador. Osvaldo Pellettieri en su *Historia del teatro argentino en las provincias* (2005), sólo alude a Saúl Taborda como un modesto miembro esta generación. Según el experto, estos jóvenes provenientes de la elite cordobesa tenían una paradójica relación respecto de su sector social: utilizaban sus contactos con el poder político, pero tomaban una postura crítica frente a la realidad inmediata y cuestionaban los principios ideológicos de la oligarquía. Pese a su escasa producción e impacto en la dramaturgia nacional, concluye Pellettieri, “este fugaz movimiento propuso una auténtica búsqueda de articulación entre el campo teatral y la realidad política y social” (Pellettieri 2005: 144). Pese a estas incursiones en la escena teatral, fuera del ámbito cordobés, el reconocimiento de Taborda en la literatura argentina es nulo: “Entre los dramaturgos tampoco podría ser considerado, naturalmente, desde que todas las Historias del teatro nacional que existen son en realidad crónicas del teatro porteño” (Ferrero, 1988: 25).

Este estado de ebullición se completa con dos grandes acontecimientos históricos, el comienzo de la democracia genuina y la Reforma Universitaria. Por un lado, la ley

Sáenz Peña habilitó la irrupción del Partido Radical y la participación de nuevos sectores sociales en una vida política antes exclusiva para la oligarquía. Tal como su predecesor cordobés, Taborda provenía de una clase terrateniente provincial aventajada y poderosa, pero se siente más identificado con ideas libertarias, socialistas y anarquistas. Sin rebelarse contra sus aspiraciones de clase, se graduó en Derecho, cuya tesis doctoral *La exigencia de beodez en el Código Civil Argentino* (1915), exhibe con una notable fogosidad intelectual una concepción vincular entre la Ley y la Vida. Acto seguido, inflamado por las ideas de cambio y emancipación, participó activamente en la Fundación de Córdoba libre (1916) y la Universidad Popular (1917), todas ellas impulsoras de la Reforma del '18. Taborda es protagonista de la Reforma Universitaria, al calor de la cual formuló sus lemas “la hora americana” y “rectificar a Europa”, refrendados en sus *Reflexiones sobre el ideal político de América Latina* (1918).

Paulatinamente, se fue acercando a un nacionalismo moderado, sin claudicar a la perspectiva cultural y humanista de sus primeros escritos. Comienza a ocupar cargos públicos en el área educativa, es designado profesor de Sociología en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad del Litoral (1920) y rector del Colegio Nacional de La Plata en medio de la avanzada reformista tras el desplazamiento de Rodolfo Rivarola (1920-1922). Entretanto, realiza colaboraciones literarias en las revistas *Nuestra América* y *La Novela Cordobesa*. Luego de recorrer Europa, las inquietudes pedagógicas de Taborda toman forma de proyecto de ley en *Bases y proposiciones para un sistema docente argentino* (1930). A partir de entonces, comienza la elaboración de su obra fundamental, *Las investigaciones pedagógicas* (1930-1951). Embebido por la edición del periódico *Facundo* (1935), el proyecto político tabordiano toma forma propositiva: el *Comunalismo Federalista* (1936). Esta visión conformará la pedagogía del “genio nativo”: “Sarmiento y el ideal pedagógico” (1938) y “La política escolar y la vocación facúndica” (1941), donde resume el programa educativo comunalista basado en los vínculos vitales humanos y en las tradiciones locales heredadas, en lugar de las réplicas extranjerizantes. Esta doctrina es un “humanismo militante” (Montserrat, 1956) que involucra el pensamiento y la acción. Así, vuelve al origen un periplo intelectual que comenzare con una estética humanista e idealista y termina en una pedagogía formadora del Hombre por encima del Ciudadano.

De esto se sigue, la intensa labor en la producción de conocimiento que perfectamente se puede definir como filosofía de la educación. Sin embargo, las inquietudes literarias juveniles de Taborda nunca fueron interrumpidas, sino que su programa estético contenía la semilla de su pensamiento posterior. Esto mismo observa el especialista Alberto Caturelli de los escritos juveniles:

De 1910 a 1916, Saúl Taborda tenía entre veinticinco y treinta años y trataba de expresar sus ideas sobre la sociedad argentina y sobre el hombre en general por medio de obras de teatro no carentes de valor estético; aquí interesan desde el punto de vista filosófico porque, en ellas despuntan ideas importantes que, en ciertos casos, perdurarán toda su vida” (1995: 18-9)

De ahí, que en lo sucesivo hablaremos de la literatura como una práctica seminal de la ensayística mayor del autor, donde relevaremos la constancia de su imaginario cultural y la continuidad de sus figuras retóricas en la escritura filosófica. Por un lado, se demostrará la permanencia de la idea de la vida como principio filosófico, en palabras

de Caturelli, “la idea de la vida como una esencia de la realidad, tesis que sostendrá a lo largo de toda su vida intelectual” (1995: 22). Por el otro, se relevará la ficcionalización de las formas de educación que atraviesa el individuo para su aprendizaje vital.

Primeras letras: Un programa estético juvenil

Verbo profano (1909) es el primer libro de Saúl Taborda, un compilado de cuentos y poemas, elaborado desde su adolescencia y publicado durante su período de formación universitaria en La Plata. En cuanto a los textos en prosa, abundan los relatos breves ambientados en espacios rurales o suburbanos atravesados por el imaginario legendario de la cultura popular. Los cuentos poseen algunas recurrencias temáticas como el amor contrariado, la impulsividad, el desacato, la intemperancia, la obsesión, la represión, la muerte. Abundan los desenlaces abiertos o irresolutos, donde el conflicto narrativo queda en tensión, deja un problema planteado y librado a la interpretación del lector. Ahí se aprecia el ingenio del filósofo en el campo de la ficción pues, en lugar de construir desenlaces suspicaces y contundentes, se inclina a conceptualizar posibilidades y a suscitar la reflexión. Por su parte, los poemas poseen una estructura tradicional de versos en arte mayor y formas estróficas regulares, con rimas simplonas y algunos descuidos en la métrica. Como en los cuentos, la poesía abreva en el temario amoroso y mitológico con cierta candidez, pero algunas composiciones se destacan por una bien lograda plasticidad metafórica y agudeza conceptual.

En cuanto a filiaciones, existe una relación intertextual que ya se anuncia en el título: *Verbo profano* es un claro reenvío a las *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío. El nicaragüense era el mayor éxito en la escena cultural argentina durante la formación literaria de Taborda y fue el mentor de su propio mentor, Leopoldo Lugones. Su influencia se revela al retomar temas instalados por Darío como el sensualismo, el exotismo y la mitología, así como en una expresión verbal engalanada con recursos estilísticos como el período oracional extenso, el cultismo, la adjetivación acumulativa, la prosopopeya y la metáfora. Aunque supone un modo de colonialismo cultural, el modernismo también le atrae por ser “formalmente revolucionario” (Ferrero, 1988: 20).

Además, existe la notoria influencia de las *Rimas y leyendas* de Gustavo A. Bécquer. Este clásico, lectura obligada de toda formación humanística, es el modelo menos evidente pero que más repercute en la estructura orgánica del libro y su espíritu tradicionalista, misterioso, lúgubre y pesimista. De él retoma las dimensiones legendaria y fantástica en la narrativa: eventos extraordinarios, muertes inexplicables, almas en pena, todos aquellos secretos de ultratumba que invitan a explorar los límites de la vida. Algunos relatos, como el del difunto Nereo o el loco Bérton, asumen la entonación de la leyenda popular, con personajes estereotipados y sucesos que sólo se fundamentan en el pensamiento mágico. Otros, en cambio, se ambientan en típicos espacios urbanos como el café de “La pollera” y “Los ojos de la muerta” o la *maison* de “La muerte de Ladiké”, pero el suceso fantástico se precipita para agitar la trivialidad de la vida burguesa.

La mayoría de las historias son protagonizadas por hombres de buena posición y están narrados en primera persona, de manera que la escritura exhibe el pensamiento y visión de mundo del personaje. Cuando utiliza narrador testigo, emplea el recurso del discurso diferido a través de la carta o el diario, para ceder la palabra al protagonista, un recurso artificioso pero eficaz para actualizar la acción y mostrar la intimidad del personaje. En algunos cuentos como “Obsesión” o “La muerte de Ladiké” el personaje

está tan sumido en sus dilemas interiores que desmedra su vida, se somete a ultrajes y torturas hasta terminar en la muerte. Este decadentismo tardío, presenta una primera instantánea de una humanidad en crisis y de un conflicto existencial que atraviesan, especialmente, los jóvenes. Justamente, las apetencias del cuerpo joven no encuentran realización y enferman a la mente, su ansia vital se apaga y enciende el deseo de la muerte. En esta lucha entre la pulsión de vida y pulsión de muerte, Tánatos somete a Eros ya que el sentimiento de amor fracasa en la vida.

Otros relatos representan la represión de los instintos lascivos por el sentimiento culposo, como es el caso de “Confesión” y “¡Qué tonto!”. Los personajes apasionados se someten a los preceptos sociales, pero el mandato de autoridad paterna o conyugal aparece fuertemente opuesto a sus impulsos vitales. Aquí asoma con fuerza la filosofía nietzscheana, de modo que la sujeción de los instintos se impone como la única forma de contrato social. Sin embargo, la puesta en duda de la norma parece sembrar una semilla de liberación de la voluntad: “¿he pecado?”, pregunta la penitente que desea la muerte del padre para complacer su placer; “¡qué tonto!” juzgan las señoras ante la continencia sexual del médico.

Varios cuentos presentan procedimientos metarreflexivos, donde el autor se permite jugar con la tradición literaria y establecer su propia filiación estética. Dos de ellos, “La guitarra de Nereo” y “Visión”, se inscriben en el canon literario al remitirse a formidables hipotextos: *Martín Fierro*, el primero; *Romeo y Julieta* y *Don Juan*, el segundo. Dos de los relatos recuperan la entonación mitológica, uno en clave satírica (“El mosquito”) y otro con aspiraciones etiológicas (“El concul de Klinias”). Éste último, señala Ferrero, fue recibido con beneplácito de la crítica literaria del momento y tiene un rasgo distintivo: “Este breve relato, modernista por su tema helenizante y por su forma, es, no obstante, de inspiración hondamente romántica: la vivificación del arte por el amor” (1988: 20). Así a través de estos reenvíos a la alta cultura literaria Taborda se muestra como lector instruido e intenta legitimarse como autor en la exigente escena artística de principios de siglo.

En definitiva, todos los relatos coinciden en un feroz hostigamiento de la vida por parte de los mandatos sociales que conduce a la enajenación o la muerte. El cuento donde mejor se expresa esta idea es “Zaratustra”, obra de grave tenor filosófico no sólo por la alusión de su título sino por la compleja reflexión que desarrolla acerca de la libertad y la vida. El narrador testigo presenta a un protagonista misántropo y ermitaño, pero desde su primer soliloquio esta caracterización entra en tensión:

–Debo dejaros para siempre. He buscado en vano, en este mundo una aurora, una aurora, la aurora inmortal que anhela mi grandeza. Cada albor de día, solo me ha causado una nueva dolorosa decepción. ¡Pero yo soy lo que será! Vosotras, sillars que me escucháis, sois esclavas porque esclavas fueron las manos que os hicieron. Sois el símbolo de la esclavitud. No habéis tenido nunca ni las fugaces rebeldías de los bueyes siquiera. Cada vez que habéis gemido ha sido para morir, para morir vencidas sin siquiera herir las nalgas de tus amos con las esquirras afiladas. Pero la aurora debe haber nacido en otra parte. Yo me voy. (1909: 80)

La metáfora vitalista de la aurora –enfanzada por la reiteración– dispara el sentido hacia un porvenir superador, pero tal esperanza se malogra en la vida cotidiana. Aquí se

desmonta la alusión al superhombre nietzscheano, concebido como un sufriente incomprendido que se aparta del mundo. En su reclusión, el personaje se muestra como orador o enseñante de un colectivo inanimado –las sillas– al que le atribuye habilidades sensitivas –escuchar, gemir–, pero carece de una vida activa –rebelarse, herir–. Aparece esbozado un programa libertario que denuncia la proyección material de la esclavitud, un guiño al argumento marxista de la cosificación y extrañamiento del hombre respecto de los objetos, su cuerpo y de sí mismo. Perdida la ilusión de una aurora liberadora, antes de morir vencido, Zaratustra elige morir libre. El eremita se conduce al suicidio y, en su camino, el relato exhibe la desolación del mundo con imágenes expresionistas:

La luna enviaba desde lo alto una pálida y escasa luz sobre la ciudad dormida. [...] Perdíase en la sombra de los altos y somnolientos edificios y aparecía luego en las esquinas iluminadas por el mortecino resplandor de los faroles.

Las casas se iban haciendo cada vez más bajas y deformes; luego más ralas, hasta que, por fin, todo se redujo a cercos de mora y sina sina. De ellos, salían como flechas perros flacos y sarnosos que al llegar a Zaratustra retrocedían espantados e iban a meterse de nuevo en el tibio rescoldo del hogar. (1909: 81)

La cercanía de la liberación fatal se anuncia con “una brisa de aromas silvestres”. En medio de un cambio abrupto de la naturaleza, comienza un trance sublime que provoca la transfiguración y revelación del héroe:

Zaratustra ya no llevaba el vestido de costumbre sino una túnica blanca que me permitía seguirle en las tinieblas. [...] Los árboles de la vera, azotados por el huracán, semejaban espectros fugitivos. Y la pitagórica de Zaratustra parecía una oriflama de esperanza ondulando en el caos de la sombra de la noche. Zaratustra se dirigía al mar.

Al llegar a la costa, trepóse en lo alto de un peñón. Su figura era solemne, imponente, apocalíptica...

Arreciaba el pampero. El mar enfurecido, chasqueaba sus olas en la playa y en aquel peñón incommovible.

Zaratustra se irguió más hasta parecerme un extraño gigante y dominó el rumor del oleaje con su potente voz. (1909: 82)

Creado el clímax, ocurre el momento epifánico en el que el personaje descubre la verdad de sí y asume su destino. Zaratustra declama el monólogo previo al suicidio, donde pondrá en palabras un auténtico ideario filosófico:

–¡Oh, mar que entonas el himno de tu cólera aquilésica, recíbeme en tu seno! Yo vengo de la ciudad maldita, de la ciudad sin aurora, de la Gomorra que debe perecer incendiada, arrancada de cuajo para que nazca sobre ella la ciudad de los hombres libres... Porque los que allí viven, llámense divinos y pataleaban en el lodo. Hablan de libertad mientras rechinan los eslabones de las cadenas seculares. Los he autopsiado: sus carnes tienen rictus dolorosos, sus míseros huesos tienen huellas indelebles de los latigazos ancestrales. Sus rodillas tienen callos; tienen goznes genuflexos en sus espaldas. No se vive: se agoniza. ¡Se mendiga la vida! La zalamería es el precio de un perdón. Las sonrisas imploran cuando no acuchillan por la espalda. Los dientes sirven tanto para el mordisco como para la muesca de la gracia. ¿Sabéis cuál es el

hombre “bueno”? El que vive de prestado. ¿Sabéis cuál es el hombre “malo”? El que vive porque “quiere” vivir, ¡el que roba la vida o la conquista a puñetazos! Un saludo es un tratado de paz; un apretón de manos, una tregua, una alianza tal vez. Cada beso vale un mendrugo en el mercado de las honras. Los corazones son títulos bancarios y Cupido es un despreciable mercachifle. El sentimiento nunca ha valido más que los dijes que penden de los cartílagos mugrientos. [...] Mar, tú eres la Libertad. Mar, tú eres la Rebelión. Yo he columbrado en tus entrañas la aurora que sueño. ¡Recíbeme en tus brazos! ¡Soy grande como tú! (1909:82-87)

Con una entonación que oscila entre el lenguaje vulgar y la retórica litúrgica, el discurso del personaje aclama a la libertad como ideal supremo del hombre y principio fundamental de la vida. Así, se verbaliza una compleja concepción vitalista: una vida sin libertad no merece ser vivida. La muerte se pronuncia como única solución a la miserable existencia del hombre privado de la libertad. El mar, coloso vencedor del cielo y la tierra, es una amenaza a la vida por su potencial devastador y es un verdugo infalible para cualquier mortal. Mas morir entregado al mar representa simbólicamente el retorno a la vida: es el origen de la vida, es la sustancia vital, es el vientre materno.

En este cuento se puede advertir una poética abreviada sobre el modo en que el arte puede reflexionar sobre la vida y representar el conflicto máximo del hombre: la lucha por la libertad. Pero esa capacidad no es privativa de la prosa, pues en la poesía se pueden relevar semejantes concepciones dilemáticas. La mayor parte del poemario aborda temáticas trilladas e incluso retomadas por el propio Taborda en sus posteriores obras, tales como la pena de amor como muerte, el envío del trovador ausente, las estaciones como metáforas del estado amoroso, el sensualismo mitológico o el éxtasis religioso. Sin embargo, el soneto se posiciona como el metro utilizado para el asunto elevado. El primero, “Blasón”, expresa la autoproclamación del yo lírico como “cruzado caballero de la Idea” en una consagración a su “ideal comprometido”. Luego, “Celos” es un poema metarreflexivo que aborda el motivo del pintor que se ve más cautivado por su creación que por su colérica modelo viviente. Finalmente, “Las dos locuras” está formado por dos sonetos antitéticos: uno, recrea a Cristo en el Gólgota y su doctrina piadosa sintetizada en el epígrafe evangélico “amaos los unos a los otros”; otro, muestra a un mendigo en la catedral y la mezquindad de un transeúnte que se resume en el epígrafe nietzscheano “sed duros”. El final del poema es elocuente: “El dilema del hombre es pavoroso: / triunfa con él o arráncate la vida”. Estas soluciones son las dos formas de la locura: la de Cristo que muere por su ideal “al fulgor de la aurora que amanece” y la del limosnero que vive en su miseria “bañado el rostro de doliente lloro”.

Por lo tanto, en ambos géneros Taborda se propone la representación de los conflictos del hombre: dejar ver la vida a través del arte y construir un arte poética acerca de la vida. Finalmente, *Verbo profano* es una obra juvenil de dispar calidad literaria, pero tiene el acierto de formular algunas problemáticas filosóficas que serán el meollo de su pensamiento maduro: los mandatos sociales como hostigadores de la vida, la búsqueda del ideal aún a costa de la muerte y el imperativo de dignificar vida.

Novela: el arte de la vida

Julián Vargas (1918) es la obra ficticia más lograda de Saúl Taborda; también es la cierra el ciclo literario y marca el viraje definitivo a la ensayística. En ella, se puede advertir la proliferación de una prosa más fluida y austera, una notable construcción de la interioridad de los personajes y un hondo dramatismo en las peripecias argumentales. A diferencia de los cuentos precedentes, la novela está escrita en narrador omnisciente, aunque éste asume un enfoque en extremo valorativo e imprime un ritmo irregular y versátil a la acción. Desde el punto de vista del género, lo más acertado es definirla como una novela de aprendizaje (*bildungsroman*) centrada en la historia de vida del joven Julián Vargas. No obstante, son evidentes las correspondencias entre el autor y su personaje, al punto que permiten definirlo como un *alter ego* imaginario: novato, cordobés, terrateniente, abogado, culto, literato, cristiano, moralista, forastero. De ser así, podría considerarse una ficción autobiográfica o biografía novelada, géneros que tuvieron una enorme profusión en la literatura argentina del siglo XIX y principios del XX. Finalmente, podría considerarse una novela de tesis, ya que se propone explorar tres aspectos de máximo interés en el ideario tabordeano: primero, la reflexión sobre la vida; segundo, el aprendizaje vital reconstruido a través de la palabra; tercero, la biografía como una escritura que recrea (no reproduce ni copia) la vida.

Para avanzar sobre la trama de la novela, conviene mencionar que Julián Vargas es retratado como un joven perteneciente a la oligarquía cordobesa que se traslada a Buenos Aires para estudiar Derecho y cumplir con un encargo familiar acerca de sus heredades. El protagonista comienza imponiéndose una vida ascética y obsecuente, ya que ha sido formado con una rígida educación moral y cristiana, representada la primera por su abuela, quien conserva los valores señoriales de la colonia, y la segunda por el implacable Padre Liberato. El deber será el móvil inicial del personaje: “Su filosofía era muy simple: reducíase al Deber. El Deber era para él el milagroso logaritmo de todos los teoremas, la fórmula feliz de toda ciencia” (1918: 89).

En el terruño deja a su madre y su enamorada, dos vínculos puros y entrañables que encarnan una conexión genuina con la esencia de la vida. Pero en el viaje a la ciudad, conoce a una muchacha de la elite porteña que le despierta una seducción irresistible y lo desvía de estos dos amores diáfanos y viscerales. Aquí, aparecen representados el querer y el deber, una dicotomía permanentemente en la obra de Taborda, sintetizada por Adélmo Montenegro como la “dialéctica del amor y del deber” (1984: 13). Asimismo, el experto en la filosofía tabordeana Carlos Casali complejiza el planteo introduciendo una contraposición entre “la pulsión desbordante de la vida con la tiranía del deber” (2012: 27). De ahí que el objeto amoroso y el *locus amoenus* aparecen expresados con un encendido sensualismo y representados con metáforas o analogías de la vida natural. Esta caracterización dota a la experiencia amorosa de una conexión umbilical con la vida y lo viviente que desafía los límites del recato y la medida:

Una vez, cinco, diez veces su mirada ávida, ardiente, adoradora, se fijó con rapidez en la negra cabellera cuyos bucles caían por debajo de la gorra; en la línea finamente sensual de su nariz; en sus mejillas sonrosadas y su a ves como un pétalo; en la gracia de su boca; en las formas elegantes y firmes de su cuerpo. (1918: 12-3)

Halló a Matilde convertida en una niña de diez y siete abriles, desarrollada, fresca, rozagante, como la manzana madura de los huertos serranos. Quedó asombrado de aquel cambio; nunca, antes de ese momento, se había percatado de la hermosura de la joven. Admiró, sobretodo, la exuberancia carnal incitante de su cuerpo, la serenidad luminosa de sus ojos y la línea perfecta de su dentadura blanca como la leche que ordeñaba, a la mañana, para él, en el aprisco. (1918: 31)

En el abismo oscuro de la noche, las luces de una urbe florecieron como margaritas luminosas sobre un césped sombrío. Descendieron. Cogidos del brazo se encaminaron por una larga avenida de árboles en flor. De repente, ella se detuvo y le besó en la boca. (1918: 64)

Llegó al mármol de Venus y se sentó en el banco de piedra, impaciente, tembloroso, escrutando a uno y otro lado con la mirada inquieta. Soplaba un aire suave en el vergel, estremeciendo el follaje de las plantas como en una misteriosa delectación de amor. Un perfume delicado lo llenaba todo hombros de la Venus el beso de la primavera abría los labios del rosal. Por encima de las mohorras de las verjas florecían las glicinias y las coronas de novias parecían nevadas... (1918: 268-9)

Este mismo antagonismo entre vida y deber aparece claramente representado por una inefable misión que el protagonista se ha autoimpuesto, la cual primero se anuncia como un mandato divino, pero rápidamente va adquiriendo una connotación más profana, hasta comprender que el motivo de su viaje consiste en “ser algo” (1918: 28):

Se quedó un largo rato contemplando la imagen de la Virgen, con los ojos arrasados por las lágrimas. Un rayo de sol, que penetró por la roseta, le bañó el rostro como una bendición. Dos lágrimas ardientes surcaron sus mejillas, y en un supremo arrobamiento místico, en un éxtasis divino, su alma se iluminó con la inefable concepción de su obra redentora. (1918: 25)

Pero la idea de su obra, la inquietud espiritual que le incitaba y la ambición desmedida de gloria, de una gloria que creía asegurada nada más que para él, disipaban bien pronto estos ensueños. ¡Ah, no! No podía quedarse en el terruño. Era necesario romper aquellos lazos invisibles que querían amarrarle. (1918: 33)

Esta indefinida intención de “ser algo” aparece problematizada en *Reflexiones sobre el ideal político de América Latina*, ensayo publicado el mismo año, sea en clave negativa como “el ansia de riqueza como medio de «ser algo»”, sea en clave positiva como “la voluntad de ser, la divina voluntad de sellar con la personalidad todas las cosas” (2006: 119 y 143). Entonces, en la esencia humana hay propensión a ser algo.

Desde sus primeros sondeos en la cotidianidad porteña, el protagonista siente una zozobra por el clima de superficialidad, lujo y artificio que advierte a su alrededor, puesto que Vargas había sido “educado en un género de vida que excluía la frivolidad brillante de la galantería y los banales devaneos de la charla” (1918: 15). Se trata de una iniciación en los rituales urbanos y de un aprendizaje por el contacto directo con las

cosas que irá acumulando un registro vivencial. Para manifestar novelescamente este aprendizaje empírico, Taborde utiliza el procedimiento del tropo, puesto que le permite sintetizar un estado de cosas a través de imágenes metafóricas o metonímicas:

Algunos artificios del afeite no agradaron a Julián. Era uno de ellos el que disimulaba con esfumino la pequeñez de sus ojos: era otro la cabellera postiza, rubia bermeja, casi descolorida, con dos largas patillas ensortijadas cuyos extremos llegaban hasta las cejas. -Mejores y más bellas son las trenzas renegridas de mi madre -se dijo para sí. (1918: 54)

En el centro de la mesa había un búcaro de rosas, rosas granate-oscuro, que eran las que le agradaban sobre todas. Un poco más distante, una fuente de bacarat sostenida por amorcillos desnudos, desbordábase de guindas, peras, uvas blancas y negras y melocotones. Estiróse sobre la mesa para oler las rosas y notó que eran artificiales. (1918: 58)

Una segunda instancia de aprendizaje está dada por las experiencias estéticas. En primer lugar, Vargas asiste al teatro como espectador de “Barranca abajo”. Con esta obra, la novela abre una estructura en abismo (la ficción dentro de la ficción) que pone en cuestión los límites entre realidad y ficción. A su vez, este drama permite establecer una relación intertextual a partir del tópico del criollo ingenuo estafado. Así, el conflicto dramático representa los conflictos humanos del mundo extraliterario que formarán el núcleo duro de la filosofía política de Taborde expuesta allí de manera seminal:

Su inteligencia activa y presta había adivinado desde el primer momento el fondo de la obra. Un viento de tragedia soplaba desde la pampa inmensa. El gaucho, el viejo gaucho de la Ilíada legendaria, el heredero directo de los conquistadores, cerraba el ciclo de su misión en tierra americana.

[...] Porque ¿qué otra cosa era don Zoilo que la personificación angustiada, dolorida, palpitante de la raza patriarcal y argentina, batiéndose en retirada ante el avance incontenible y arrollador de la ambición europea? (1918: 80-1)

La otra experiencia determinante en la formación estética de Vargas ocurre al presenciar la ópera Iris. A diferencia del teatro, donde el hecho artístico provoca una catarsis diferida, el personaje logra consustanciarse con la puesta en escena y produce un éxtasis sensual que, nuevamente, pone en palabras el ideario filosófico tabordeano:

Él había soñado con una música cósmica, imposible, que levantara hasta Dios, reunidos y concertados en un haz que resonase en la comba de los cielos y llenara los espacios a través de las edades, las angustias, los dolores, los ensueños, los afanes, de la honda, de la eterna tragedia de la raza. [...] ¡Oh, Sol! ¡Oh, Sol! ¡De rodillas, con los brazos abiertos, el Hombre se avasalla, en lo alto de las cimas, en la profundidad de los abismos, en la furia del viento, en el seno de las aguas, en los llanos luminosos en las entrañas de las urbes! ¡Sol! ¡Sol! (1918: 141/2)

Las experiencias estéticas funcionan como una iniciación en ámbitos y placeres desconocidos para un muchacho provinciano, que van dando lugar a un creciente goce sensible expresado con metáforas naturales e imágenes sensoriales que lo acercan a una filosofía vitalista en clave dionisiaca, en consonancia con sus lecturas nietzscheanas:

En medio de la bruma áspera y pesada de sus prejuicios religiosos, tan áspera y pesada como la humazón que colmaba aquel recinto, la corona de rosas, la lluvia de pétalos y el gesto del excéntrico desposándose con una mundana en una atmósfera de cieno, fue un rayo luminoso que condujo su mente, a través de tantos siglos de miseria y de martirio cristiano, a la mañana de luz inextinguible de la Grecia pasada. No importa que hubiera madurado entre el lodo de una orgía: su espíritu acababa de abrirse todo entero a la comprensión de la belleza pagana. [...] ¡Ahora sí que amaba todas las cosas del cielo y de la tierra! ¡Canta vida! ¡Sé un himno! ¡Vida! ¡Vida! (1918: 151-2)

La tercera instancia de aprendizaje es el ingreso en el ámbito universitario. Su primera clase magistral suscita una auténtica disertación sobre la ley y la vida, entre Julián, interpelado por sus dogmas heredados, y Marcos, el portavoz de un ideario vitalista de ascendiente biológica que pondera la liberación de la vida. Se confrontan dos posturas vitales, una de inclinación moral introducida por el jurista Vargas y otra sensual encarnada por el médico Robledo:

-¿Añagaza la ley?... ¿Eso piensas?

-Eso pienso. No concibo nada más absurdo y tonto que el afán de aprisionar la vida en el casillero de un código. ¡Juego de bobos!...

-La ley es la vida.

-La vida es enemiga de la ley. Salta por encima de los códigos como el torrente por encima de los diques. Estudiaran biología y sabrían lo que es la vida. ¡La vida! (1918: 114)

Marcos aconseja seguir los propios instintos antes que las formas y los mandatos sociales: asevera “yo solo creo en la vida”; agrega “el hombre ha traído un exceso de lastre que no le deja vivir en libertad” y remata “La vida es un erial: jardinero, hazla jardín” (1918: 120-2). Julián va comprendiendo las ventajas de guardar las apariencias: “¿Qué más ventajoso que adquirir un cierto aire mundano y una desenvoltura ágil y fina, sobre todo si ella le permitiría comportarse con lucidez ante las gentes?” (1918: 119). Y a la vez, logra advertir la máscara de fantoches que aparentan ser intachables:

Aquellos profesores no eran otra cosa que simples mercenarios rentados a razón de cincuenta pesos la hora: preparaban sus lecciones, medidas, calculadas para cincuenta minutos de duración, entraban a las aulas, las decían con mayor o menor habilidad expositiva, sin poner en ellas más de sí que lo que pone un comediante en el papel que desempeña, y se marchaban tan presto como sonaba en las galerías el timbre del bedel. (1918: 154-5)

A medida que se acentuaba aquel rigor disciplinario, una secreta rebeldía que se despertaba en el fondo de su espíritu, adquiría un inesperado vigor y robustez. La idea de que, por encima de su ser, otros seres semejantes le dictaban e imponían con imperio determinadas normas de conducta, le chocó sobremanera. Los latigazos irritaban su espíritu de contradicción y

entonces las obras de los filósofos rebeldes se abrían, como flores, en sus manos, en repentina germinación de insurgencias. (1918: 160)

Acababa de estar en compañía de la flor y nata de la intelectualidad. ¡Qué impresión de soledad le había comunicado! ¡Qué hondo desaliento había hallado en aquella juventud venida de todos los ámbitos de la república, acaso como él con el ansia secreta de brillar en Buenos Aires! (1918: 235)

Esta artificiosidad de las cosas y los seres de la ciudad se cristaliza en sucesivas traiciones: el abandono de la amada, la estafa del presunto protector, el desamparo del Padre Liberato. Ante ello, se despierta en el protagonista el deseo de acceder a la esencia de los vínculos humanos y descubre su vocación revolucionaria. Brota así la semilla de aquello que Alberto Caturelli denomina “la rebelión contra Dios y el Estado”, un programa filosófico de socialismo anárquico que se sintetiza en la frase “los frailes hacen siervos para Dios, vosotros [los profesores] lo hacéis para el Estado” (1995: 265). Y agrega la novela: “¿Quién hará los Hombres para la Humanidad?”. He aquí las líneas del pensamiento vitalista libertario (López, 2010: 12) en su máxima expresión:

¡Bajaría a la vida! Y la vida, la vida sana, fuerte, robusta, que no había podido encontrar ni en los salones, ni en las aulas, ni en los círculos en que los rebaños del arte hacían reputaciones y gloriólas, vendría a él como una bendición, como un lampo de luz desde el alma del pueblo. [...] Ya tengo a quien amar. ¡El pueblo! He ahí mi nueva prometida. ¡El pueblo! (241-2)

Ya era esta una cosa observada en la realidad. Tanto la educación del Estado, como la educación religiosa, estaban lejos, pero muy lejos de la vida; eran contrarias a la vida. Por ello era que lo que en el choque con la vida tenían que hacer los hijos de la educación estadual era violar las leyes positivas, y que lo que tenía que hacer los hijos de la educación religiosa era violar los cánones. (1918: 255)

La educación estética adquirida es el insumo para su verdadera ocupación, ya que Vargas termina desplazando sus intereses del estudio universitario a la prensa y la literatura. Invierte así la vida contemplativa por una *praxis* vital a partir de las campañas reformistas, las discusiones con escritores o la participación en ágapes de arte:

¿Es que el presente carece de interés? ¿Es que esta América que da trigo y lana al mundo entero no tiene un tema actual para sus intelectuales? Ella, que llena los estómagos de Europa ¿no tiene alma para sus hijos? ¿No son dignos de la estrofa sus amaneceres y sus crepúsculos? ¿Su sol no es un poema? Y sus talleres, y sus fábricas y sus colonias, y sus pampas ¿no suplican con ansias el ensueño y el ideal? ¡Europa ha llenado con su nombre veinte siglos de la historia, pero todos los siglos que niegan pertenecen a la gloria de América!

[...] ¡Es necesario! ¡Hay que orear este arte con viento de la pampa; hay que quemarlo con sol americano; hay que cortar las llagas con el filo del arado! ¡Os hace falta vitalidad de hierro y perfumes de sudor, cenáculos de llorones ahíto de hartazgos! [...] ¡Os daré a morder algo que no conocéis: la Vida!... (1918: 238-9)

Todo parecía encaminarse a la plenitud vital para un Vargas entregado a la causa obrera y al Ideal. Pero, como advierte Casali, existe allí un falso cognado: “La vida [entra] en conflicto con ella misma, resultado de la moral ascética; Julián se entrega a la causa del pueblo porque no es capaz de seguir el curso de la pulsión vital que le plantea el amor. Así la vida no es *redimida* por la política sino *sublimada*” (2012: 47).

Nuevos desengaños comienzan a socavar las últimas certezas del protagonista: el rechazo del amor mundano y el apartamiento de la causa reformista. Entonces, llega al clímax: la crisis del personaje y la precipitación de su destino hacia la tragedia y la fatalidad. Finalmente, se introduce en las últimas páginas una disertación acerca de las posturas ante la vida, donde aquellos que conquistan la vida con sus actos son victoriosos y los que viven una vida ilusoria guiados por el deber, el ideal o el devaneo de “ser algo” son derrotados. La permanente negación de la vida pone en jaque a la vida misma. Se pronuncia así un vitalismo determinista resumido en el lema “la vida es de los fuertes”: la lucha por sobrevivir es un agonismo mezquino donde la vida de unos reduce a la muerte a otros. Vargas está condenado a morir de tisis, la enfermedad que consume el cuerpo en vida, porque “así mueren todos los enfermos de ideal” (1918: 319). En suma, morirá “porque es incapaz de vivir” (Casali, 2012: 47).

Marcos se lo había dicho en más de una discusión, atormentándole con su crudo biologismo: "Es preciso que te rebeles de una vez contra la fórmula venenosa del deber por el deber mismo; es preciso que aprendas a navegar en las corrientes de la vida; sin rehuirlas, sin temerlas, sin empeñarte tampoco en hacerlas ir por el cauce indicado en una fórmula abstracta, elaborada en la quietud de un gabinete por cerebros enfermos. La vida es un erial que no se torna jardín con exorcismos ni con palabras vanas: es preciso vencerla a azadonazos. (1918: 216)

¡La vida me repudia! Han sido necesarios dos años de dolor para que yo comprenda que la causa de mi mal está en mí mismo. La vida me ha proscrito de sus goces, la vida me ha vencido porque, incauto y soñador, nunca supe darme cuenta de que ella solo otorga sus favores a los fuertes, a los rudos, a los que saben domeñarla a puñetazos, como domeña el bárbaro a la fiera. Fui débil; ¡he ahí por qué sucumbo! ¡Guay de aquel que no adiestre su pujanza! "Tú, Marcos, que conoces toda entera la novela angustiosa de mi vida, lee en ella una lección y aprende a aprovecharla: la vida es de los fuertes. ¿Oyes? ¡La vida es de los fuertes! (1918: 286)

-La vida: es de los fuertes, es decir, es un derecho de los fuertes. ¿Qué es lo fuerte? -se preguntaba en su mudo soliloquio. -¿Ser fuerte es tener músculos de hierro? En tal caso la vida es un derecho de los brutos. El derecho es la razón, y por lo tanto no se puede admitir que ella se niegue. Pero entonces ¿qué es lo fuerte? No queda otra respuesta: las palabras se refieren al espíritu. Lo afirman. Sin embargo, la desnuda realidad ¿no da relieves de axioma irrefutable al fondo íntimo del cuento del extraño sacerdote que engarzaba sus ensueños con los hilos de luz de las estrellas? Cada vez más preocupado en presencia de su hondo interrogante, cada vez más enredado entre las redes sutiles de su razonamiento, Marcos se dijo con firmeza: -Responda la conciencia ¿qué es lo fuerte? ¿lo que vive o lo que muere? (1918: 292-3)

-¡Qué se le va a hacer! ¡Arma débil ha sido la abstracción para vencer la vida! Yo no tengo la culpa de mi derrota. La vida sólo se aprende en la vida. Y la vida es, como tú lo has dicho -¡con cuánto acierto, Marcos! -lo que da valor a la verdad y a la mentira; a la justicia y a la injusticia; al amor y al odio. [...] La vida no es hidalga ni es plebeya; no es justa ni es injusta; no es honesta ni es ladrona; no es sincera ni es mentirosa: es todo eso y es algo más: ¡la Vida! (1918: 297)

En su agonía, Vargas apela a la fe como último reducto espiritual, pero entra en un caos de equívocos y contradicciones, hasta llegar a un éxtasis místico en el trance final. En él, las tensiones se canalizan en una suerte de sincretismo universal y el personaje alcanza una superación catártica de sus peripecias mundanas:

Espera, espera. Nadie se mueva. Estoy extasiado. ¡El himno al Sol!
¡Los titanes, los hijos de la Tierra, los hijos del Pueblo, acorazados de ideal y de belleza, escalan el Olimpo! Cantan el himno al Sol. ¡Así, así, más alto! El cosmos entero canta. ¡Ruje la montaña, brama la tempestad, gimen los mares, tremolan las selvas, el cosmos entero canta un himno de victoria, en el espacio infinito, en la Eternidad infinita! ¡Oh, pira inextinguible del Ideal, en ti echo las últimas brazadas de mis sueños!
¡Arde! ¡Por los siglos de los siglos, arde! (1918: 319)

Por lo dicho, se puede convenir con el especialista Adelmo Montenegro en que *Julián Vargas* constituye el antecedente estético del proyecto filosófico y pedagógico de Saúl Taborda: “Atribuimos a este libro una importancia fundamental porque representa para el nexo entre la primera formación y la de la madurez y porque exhibe la unidad de los intereses y de las orientaciones del pensador en la totalidad de su trayectoria intelectual” (1984: 20). En primer lugar, introduce una conceptualización sobre la vida de marcada propensión cultural y humanista, donde se reflexiona sobre el ideal, la raza, la explotación, la enajenación, la vida, la muerte. Estas indagaciones dan forma a un ideario vitalista de diversas inclinaciones (dionisíaco, biológico, libertario, determinista) que culmina en la exaltación de la vida o la confinación a la muerte. Así, la tesis que porta la novela escapa a una lectura unívoca y más bien se abre a múltiples interpretaciones; despliega problemas en lugar de agotarlos. En segundo término, como *bildungsroman* se propone exhibir el aprendizaje vital reconstruido a través de la palabra. Para ello utiliza sutiles procedimientos literarios (metáfora, metonimia, tropo, analogía) capaces de transmitir las experiencias éticas, estéticas e intelectuales y los saberes adquiridos en su formación. Finalmente, Taborda elabora la biografía entendida como una escritura que recrea o revive la vida. Aquí conviene aducir lo que el mismo autor elogia en su “Prólogo” a *Naranja en flor* de José Marturana (1918): “No copia, no retrata; su procedimiento es más sencillo y más humano: añade, asocia, hermana a los seres y a las cosas el alma colectiva” (1918b: 21). Así, el arte no sólo representa la vida sino que tiene vida, por eso la novela no describe sino, más bien, se inscribe en la vida.

Conclusión

En estas líneas se ha intentado demostrar que la ficción juvenil de Saúl Taborda funciona como el laboratorio de un autor profesional en formación, pero ya embestido de un ideario sólido y definido. Aunque marginado por el círculo literario de la época, sus ideas encontraron un campo fértil en los estudios filosóficos y pedagógicos. De ahí

que la literatura forma una propedéutica, una doctrina apretada e inaugural, de la filosofía política y educativa que tomará el centro de sus preocupaciones en la madurez intelectual. En estas obras despunta una línea de pensamiento con la mirada puesta en la propia realidad, una perspectiva localista pero receptiva del legado hispánico y el credo cristiano. Aparecen también los núcleos conceptuales nietzscheanos como la voluntad de ser, la vena dionisiaca y, sobre todo, el ideario vitalista de ascendente positiva (exalta la vida) y recursividad negativa (denigra la vida). Estas primicias permiten reconstruir un programa estético que entiende a la cultura desde un enfoque espiritualista y humanista, así como a la educación como un acto ético y político que cobra sentido en el seno de una comunidad situada y que debe velar por los valores preexistentes.

La escritura juvenil es también una búsqueda de sí mismo, un diálogo interior con sus pronunciamientos (libertad, igualdad, justicia, verdad) y sus cuestionamientos (religión, civilización, estatismo, fascismo); es la búsqueda de un pensamiento original que exhibe su método: la experiencia empírica y las lecturas eruditas; vida activa y vida contemplativa. Y en esa búsqueda de sí mismo, Taborda encuentra a los otros: la comunidad, el pueblo, la patria americana. Estos colectivos emergentes de sus ficciones son los actores sociales y el sujeto al que interpela su obra ensayística posterior. Las ansias por la transformación del mundo existente y el resurgimiento de la humanidad en América, motores de sus obras fundamentales, han germinado en su juventud intelectual. Todo esto, nos permite aseverar que las primeras ficciones tabordeanas conforman un programa estético seminal de su pensamiento filosófico y pedagógico.

Bibliografía

Casali, Carlos (2012) *La filosofía biopolítica de Saúl Taborda*. Ed. Universidad Nacional de Lanús, Remedios de Escalada.

Caturelli, Alberto (1995) *El pensamiento filosófico de Saúl Taborda: Del anarquismo al tradicionalismo hispánico*. Fundación Veritas, Córdoba.

Ferrero, Roberto (1988) *Saúl Taborda. De la Reforma Universitaria a la Revolución Nacional*. Alción, Córdoba.

López, María Pía (2010) *Hacia la vida intensa. Una historia de la sensibilidad vitalista*. EUDEBA, Buenos Aires.

Montserrat, Santiago (1956) *El humanismo militante de Saúl Taborda*. Colección Extensión universitaria N° 86, Instituto social. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe

Montenegro, Adelmo (1984) "Ensayo preliminar". En *Saúl Taborda*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo (2005) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Tomo I. Galerna, Buenos Aires.

Taborda, Saúl A. (1918) *Julián Vargas*. Miguel Marot Ed, Córdoba.

Taborda, Saúl A. (1918b) "Prólogo" en J. de Marturana, *Naranja en flor*. Cultura Argentina, Buenos Aires, pp. 7-32.

Taborda, Saúl A. (2006). *Reflexiones sobre el ideal político de América*. Colección Pensamiento Nacional e Integración Latinoamericana. Grupo Editor Universitario, Buenos

Aires. Disponible en: http://www.cecies.org/imagenes/edicion_113.pdf (consultado el 15/11/2017)

Taborda, Saúl A. (1909). *Verbo profano*. [s.n.], La Plata.

ARTÍCULOS DE TEMÁTICA LIBRE

El canto disonante de la multitud

Bruno Grossi³

Resumen:

La presencia del contenido político en los relatos de Alain Robbe-Grillet sigue siendo extrañamente ignorado por la crítica, manteniéndose sobre él un halo de misterio que no hace sino acrecentarlo. El siguiente trabajo tiene por lo tanto como objetivo analizar ciertas figuras y escenas soslayadas de *La jalousie* (1957) que admiten, no sólo la superación de la consabida lectura en clave psicológica, sino además la postulación de una posición ideológica explícita. Sólo a partir del análisis de los indígenas o los animales que aparecen en dicho texto es que podemos replantear la crítica que Robbe-Grillet realiza a la *ratio* política moderna. De allí que a contramano de las lecturas que asocian su ideología al individualismo, nuestra hipótesis sostiene que la figura de la multitud (presente en toda su obra), metaforizada aquí en la acción subversiva del canto, supone una determinada postura estética y política de Robbe-Grillet.

Palabras clave:

Animalidad – Multitud – Robbe-Grillet – Política

Abstract:

The political content of Alain Robbe-Grillet's literary works is still not addressed so far by critics. I believe this absence only contributes to arise a mysterious halo around him. Also, this gap has fostered the present research. I found in *La jalousie* (1957) scenes and figures that show a complexity going beyond the already known psychological points of view. Therefore, there is an underlying ideological and political stance. Thus, I found in this text how indigenous people and animals become an elaborated challenge from Robbe-Grillet toward modern politics. Often times, ideology is attached to individualism; instead, my hypothesis holds the importance of multitude as a metaphorized figure becoming, at the same time, a subversive action of chant. I point out how this reading contributes to revise and look over what it has been said about the aesthetic and political stance of Robbe-Grillet.

Keywords:

Animal studies – Chant – Multitude – Robbe-Grillet– Politics

³ Bruno Grossi. UNL - CONICET. bruno milang [brunomilang@gmail.com]

Enviado: 1/12/2017. Aceptado: 29/05/ 2018

Por las rendijas de una celosía entreabierta es
evidentemente imposible distinguir nada
Robbe-Grillet

Somos una multitud de sujetos dotados de potencia
y una multitud de monstruos inteligentes
Hardt-Negri

Introducción

La presencia de «la política» en la obra de Robbe-Grillet es tan ubicua como evanescente. O mejor: de tan omnipresente se transformó en inevidente. Redundando en la forma, la crítica invisibilizó el contenido. Fetichizó la construcción y desestimó todo material mimético al arcón sin fondo del análisis estructural del relato. La política del significante (militada por Barthes, Sollers, Foucault, Ricardou o el propio Robbe-Grillet frente a la crítica *à la Picard*), tenía mucho de significante, pero no tanto de política. La reducción de la obra a sus innovaciones formales debía necesariamente sustraer ciertos elementos disonantes que contradecían la búsqueda del grado cero, de la impersonalidad, de la soberanía. De ahí al apoliticismo y *l'art pour l'art* había nada más que un paso. Es lo que las lecturas sociológicas quisieron en cierta manera restituir: a pesar del universo convencional –y en apariencia poco “comprometido”– representado (relatos policiales, pueblos de provincias y maridos celosos), la escritura blanca y neutra era pasible de ser analizada ideológicamente. La política reaparecía ahí mismo donde justamente se pretendía haberla negado. El análisis marxista, de autores como Goldmann (1963) o Leenhardt (1973), hizo énfasis en la ideología subyacente a la forma, pensando múltiples continuidades, rupturas o resignificaciones entre las narraciones de Robbe-Grillet y la realidad social. Pero allí donde el primero veía una obra conservadora que reproducía, a través de los propios procedimientos novelescos, las condiciones de existencia del alienado mundo moderno (análisis a todas luces deudor de la lectura de Lukács sobre el naturalismo), el segundo invertía el sentido del análisis: *La jalousie* (1957) daba cuenta de las contradicciones del colonialismo francés, pero lo hacía a partir de un estilo que nada debía a las novelas políticas de antaño. El contenido (y eso era en cierta manera algo novedoso: las novelas de Robbe-Grillet expresaban por primera vez un contenido), ya no era la mera excusa para la actualización de formas, el material intercambiable con el cual entregarse a la experimentación procedimental; sino que el contenido era la contraparte inevitable, inextricable de la forma. En cierta manera se equivocaban Bloch-Michel (1963), Sábato (1963) o Saer (1964) cuando sostenían que el punto de vista objetivo, geométrico, impersonal de Robbe-Grillet era en sí artificial, limitante, formalista, antihumanista, etc, es decir: un estilo como cualquier otro que Robbe-Grillet utilizaba por capricho. Justamente lo que Leenhardt venía a decir es que la aparente banalidad o rigidez de las descripciones robbegrilleteanas tenía una razón de ser al interior del propio universo diegético. La forma aparecía finalmente –trocada por el análisis– como el resultado, la consecuencia de determinado sustrato temático que la generaba.

De la política *de* Robbe-Grillet a la política *en* Robbe-Grillet. En este sentido la utilización de una u otra preposición parece plantear dos núcleos de problemas diferentes que a veces han terminado por hipostasiarse, separarse o ignorarse. La política de Robbe-Grillet, la política del signifiante ha sido, como vimos, vastamente discutida, a tal punto que podríamos decir que no hay análisis que no la incluya, explícita o implícitamente, como problema. Mientras que la política en Robbe-Grillet, es decir el contenido político visible, latente o sublimado en su obra sigue siendo extrañamente ignorado, manteniéndose sobre él un halo de misterio que no hace sino acrecentarlo. Algo de todo ello parece hacer eco en “Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics” (1990). En dicho ensayo Ann Jefferson sigue de cerca, anota, comenta, historiza, todas las menciones políticas explícitas que aparecen en las *romanesques* autobiográficas y en los ensayos literarios de Robbe-Grillet. Pero no solo eso: a partir de dicho corpus de ideas es que la crítica inglesa puede extrapolar una hipótesis, una posición ideológica (el individualismo, anarquista a veces, conservador otras, de Robbe-Grillet lo lleva a desconfiar de la política), con la cual leer el resto de su obra ficcional. De allí que ella vea en *Le regicide* (1949) la consumación de dicha hipótesis: oponerse a la autoridad “it is political not in so far as it might be motivated and justified by a set of political beliefs and strategies, but rather, in so far as it is an affirmation of the individual against the political order” (1990:46). En el origen estaba todo, parece decir Jefferson. Pero la interpretación de la inglesa recae en el vicio propio de todo inmanentismo: al sustraerse de las ideologías exteriores que condicionan la lectura, la hermeneuta busca extraer sus categorías de análisis exclusivamente de la propia obra, pero al hacerlo se expone a aquello mismo que quería evitar: lo reprimido retorna, esta vez en forma de ideología. El arte vuelto absoluto omite, oblitera, ocluye el contenido social que inevitablemente lo constituye. De allí la paradoja: la política robbegrilleteana se le escapa a Jefferson ahí mismo donde pensaba poder aferrarla. No es que ella le crea excesivamente a Robbe-Grillet (de hecho toma por un lado todos los recaudos hermenéuticos necesarios a la hora de analizar aquello que es dicho en unos textos autobiográficos que juegan provocativamente con el verosímil autorreferencial del género, y por otro lado lejos de suscribir a todas las ideas que extrae del corpus del autor, parece dar vuelta muchos de los razonamientos en contra del propio Robbe-Grillet), sino que no puede salir de las categorías, las dicotomías, las paradojas que el propio Robbe-Grillet exhibe en sus textos: sigue –como se dice– prendada de su juego, y peor: piensa haber ganado.

De allí que no pueda advertir algo que se torna obvio para todo aquel que ha fatigado la obra de Robbe-Grillet: puede que el francés sea un individualista, puede que desconfíe de la política partidaria, puede que rechace el valor instrumental del arte a una ideología exterior (valores que son, en cierta medida, todos del autor, mas no necesariamente de la obra), sin embargo en sus novelas y películas las comunidades heterodoxas que buscan desbaratar el orden institucional o estatal son legión. Aun cuando la hipótesis de Jefferson tenga su momento de verdad y Robbe-Grillet desconfíe de las ideologías (porque tienden a encubrir, malversar e inmovilizar las relaciones sociales), su obra hace síntoma: la política tiñe subrepticamente todo, apareciendo como el fondo impreciso sobre el cual se recortan las acciones erráticas de sus personajes. ¿No estaba de hecho este elemento ya presente en *Les gommés* (1953)? Tras el ropaje de los procedimientos estilísticos, los meandros temporales y el mundo objetual, a veces nos olvidamos que aquello que motivaba toda la pesquisa del detective

Wallas era un “assassinat politique” (72) llevado a cabo por una presunta “organisation anarchiste” (73), “terroristes” (88) o “révolutionnaire” (103) que “a déjà semé l’inquiétude à tous les coins du pays” (125) a través de una serie de asesinatos poco claros, de los que también se sospecha si no son “actes sans lien” (125) o una “invention machiavélique du gouvernement” (74). Se podrá aducir, no sin razón, el rol secundario que este detalle ocupaba en dicha novela, pero no menos cierto es que un conjunto de detalles hacen a un estilo, en tanto la reaparición sistemática –por menor que sea– señala el sedimento consciente o inconsciente con el cual se teje una obsesión. De hecho el tópico recurrente del complot político es consustancial con la experimentación a nivel estilístico: son, si se quiere, dos formas de extremismo que suponen la crítica de una racionalidad moderno-burguesa, tanto política como estética, que busca inmunizar lo sensible, fijar el límite de lo pensable, naturalizar su lógica de dominio. Intuimos ello cuando un personaje de *Projet pour une révolution à New York* (1970) dice

Ses paroles ne forment jamais un discours continu : on dirait des morceaux découpés que plus rien ne relie entre eux, en dépit du ton appliqué laissant supposer un ensemble cohérent qui existerait au loin, ailleurs que dans sa tête probablement ; et il y a toujours, suspendue au-dessus des éléments mis tant bien que mal bout à bout, l’appréhension d’une catastrophe imminente, imprévisible quoique inéluctable, qui va réduire à néant cet ordre précaire (95-96)

La impugnación del orden, narrativo o político, nos coloca por lo tanto de frente a la catástrofe monstruosa e informe del porvenir. Pero dicho temor, atribuible en parte a la forma, es nada si no percibimos la incógnita reinante en torno a las multitudes que tienen a la destrucción como lema. La comunidad, aunque resistente a su formulación, aunque imprevisible en sus efectos, aunque denegada en el discurso consciente de Robbe-Grillet, supone el momento afirmativo de una obra calificada históricamente *in toto* como negativa.

La comunidad innumerable como la posibilidad última de reconfigurar la relación siempre tensa entre política y literatura. De allí que Jefferson (como gran parte de la crítica) caiga en una aporía: ¿cómo puede convivir el individualismo ideológico con la destitución del personaje como categoría central de la novela? Es lo que intentaremos leer en *La jalousie*: el modo en el que Robbe-Grillet genera una redistribución sensible de un espacio que antes era ocupado por unos pocos yoes.

Ascenso y caída del individuo

Novela e individuo son dos categorías que van juntas, o al menos es una de las hipótesis a partir de las cuales Georg Lukács piensa el desarrollo histórico del género (1914). La sabiduría pre-individual que daba cohesión y sentido a la vida colectiva de la epopeya es reemplazada progresivamente por una nueva textualidad que prefigura, acompaña y cristaliza el avance de un nuevo modo de producción: el capitalismo. La novela sería el reflejo de una sociedad marcada por la atomización y autonomización de ciertas imágenes (objetos, pinturas, relatos, sonidos, saberes) que ya no le devuelven al sujeto una imagen unitaria de sí mismo. Dicho de otro modo: si la épica daba cuenta del mundo como una totalidad coherente de sentido, la novela buscar descubrir la totalidad secreta y quebrada a partir de la vida del propio individuo. De allí que

La forma exterior de la novela es esencialmente biográfica. El carácter orgánico al que tiende la biografía es el único en condiciones de objetivar la fluctuación entre un sistema de conceptos que deja constantemente escapar la vida y un complejo viviente siempre incapaz de alcanzar el reposo de su acabamiento de sí (...) A la aspiración irrealizable y sentimental, tanto hacia la unidad inmediata de la vida como hacia el ordenamiento universalmente global del sistema, la forma biográfica confiere equilibrio y apaciguamiento: la transforma en ser. Pues la figura central de la biografía no tiene sentido sino en su relación con un mundo de ideales que la supera, pero ese mundo no tiene él mismo realidad sino que tanto que vive en ese individuo y por la virtud de esa vivencia (70-71)

Mundo e individuo serán dos realidades que, condicionándose uno al otro dialécticamente, marcarán la forma misma del género. Un sujeto ejemplar y problemático cuya vida es diagramada en torno a una búsqueda que tiene por objetivo suturar su distancia con el mundo. Esto ocasiona al menos dos consecuencias, acaso contradictorias: por un lado la euforia de un yo finalmente liberado de ciertas imposiciones colectivas y por otro la imposibilidad de articular dicha parcela de humanidad ganada en torno de una experiencia que lo trascienda. La inflación de la interioridad se toca con las limitaciones del individualismo burgués. Es lo que plantea de alguna manera Benjamin en “Crisis de la novela” (1930): en la novela pura teorizada por Gide no hay otra cosa que una subjetividad desvinculada de todo indicio de exterioridad empírica. De allí el elogio a *Berlin Alexanderplatz*: es la ciudad de Berlín la que lleva la voz cantante de la novela y ya no un individuo y su infinita subjetividad. La novela como biografía individual de un personaje cede el paso a una voz impersonal no reducible a un sujeto concreto. Algo de todo ello está pensando el propio Robbe-Grillet años más tarde cuando en “Sur quelques notions périmées” (1963) señala, polémicamente, el ocaso del personaje de novela:

Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l’apogée de l’individu.

Peut-être n’est-ce pas un progrès, mais il est certain que l’époque actuelle est plutôt celle du numéro de matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s’identifier à l’ascension où la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n’est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu’il s’agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c’était très importante sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C’était important, un caractère, d’autant plus important qu’il était davantage l’arme d’un corps-à-corps, l’espoir d’une réussite, l’exercice d’une domination. C’était quelque chose d’avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Notre monde, aujourd’hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu’il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu’il regarde au-delà. Le culte exclusif de «l’humain» a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentrique (33)

Las implicancias del punto de vista de Robbe-Grillet han reñido generalmente contra su codificación perezosa convertida rápidamente en vulgata, desde la reprobación humanista (por la aniquilación de la interioridad) a la marxista (por la reificación del sujeto) que llevarían tanto a un *cul-de-sac* a la novela como a un progresivo empobrecimiento de la vida. El diagnóstico general sobre la desaparición del personaje como homología de la desaparición del individuo en la sociedad capitalista es coincidente, pero donde todos ven apocalipsis Leenhardt convierte la crítica en motivo y oportunidad para el elogio. De allí que postule que la subsunción o equiparación de los sujetos a los objetos en las novelas de Robbe-Grillet funcionan menos como una falsa consciencia del novelista que como la representación crítica de la progresiva fetichización de la mercancía –tal como es descrita por Marx. El descentramiento del punto de vista del personaje es leído pues como la renuncia a construir el mundo en torno a una individualidad, a sus aspiraciones y miedos. Sin embargo dicha interpretación sociológica que hace del personaje el depositario y reflejo directo de una serie de valores asociados al ascenso y consolidación de la clase burguesa no es errada, pero falla en ver aquello en donde el ensayo de Robbe-Grillet pretende –a tientas– avanzar. El personaje no sólo fue el avatar de un Yo que pretendía construir el mundo a su imagen y semejanza, sino que simultáneamente fue/es también uno de los modos históricamente identificables para pensar la construcción del dispositivo «persona» que funciona hasta nuestros días. La individuación llevada a cabo por su figura (su figuración) opera como una manera de dar sentido y jerarquizar un cuerpo, una biología entre otras, en tanto que liga inextricablemente el concepto de vida individual al de derecho (Esposito, 2011:56-59). Materia viviente, materia jurídica, materia narrativa, unidas por una figura que se eleva por sobre un mundo percibido como indiferenciado e insignificante. No otra cosa parece estar diciendo Lukács cuando sostiene que

Por un parte, las dimensiones del mundo se reducen a las que pueden asumir las vivencias del héroe (...) por otra parte, la masa heterogénea y discontinua de hombres aislados, de estructuras sociales sin significación y de acontecimientos desprovistos de sentido que aparecen en la obra, recibe una articulación unitaria por la puesta en relación de cada elemento singular con la figura central y con el problema vital que ilumina el curso de la existencia (1914:74)

¿No es justamente el ascenso de la persona coincidente con la denigración progresiva de lo colectivo? Es algo de lo que Andrea Cavalletti intenta rastrear en *Clase* (2009): el modo en el que determinados saberes, teorías y disciplinas se constituyeron sobre la base de la criminalización y patologización de lo social. La novela formaría parte de dicho proceso en tanto la sociedad pasaría a ser un mero decorado viviente, una figura plana, homogénea, expuesta de modo tal que su única función sea aparecer como el reverso sin nombre de las acciones del personaje. ¿Cuáles son por lo tanto las consecuencias e implicancias del desbaratamiento del punto de vista personalista, individualista, subjetivista propuesto por Robbe-Grillet? Una primera respuesta verá en el vaciamiento de la interioridad un modo de desprenderse de la metafísica de “los viejos mitos de la profundidad” que estaban asociados a la novela (desde *La Fayette* a Joyce). Allí tenemos por caso la amplia tradición crítica, de Barthes a Allemand, de las lecturas objetivistas sobre la *nueva novela*. El punto de vista novelesco se diluye en una

serie de operaciones que tienen por objeto desplazar el yo como único garante del orden y el sentido: nueva mirada impersonal que busca expandir la experiencia fenomenológica del propio hombre. Sin embargo uno podría preguntarse si todavía todas esas percepciones que construyen el universo de las novelas no parten de una consciencia más o menos individual. La crítica a la persona de alguna manera no sólo abre el camino de una percepción no-yoica del mundo, sino que postula inclusive un mundo o una conciencia menos antropocéntrica, tal como el propio Robbe-Grillet lo señala. De allí que la crítica iniciada en *Pour un nouveau roman* al personaje tenga un valor profundamente político en nuestros días.

Ideología de la percepción

La pregunta se impone: ¿cómo salir del individuo? ¿cómo dar voz a la masa heterogénea?

En este sentido podríamos pensar que en sus primeras novelas, aún en su vaciamiento, el personaje continúa estructurando el desarrollo de la acción, en tanto el *telos* del relato todavía depende de su destino. Es él (Wallas, Mathias, “el marido celoso”, el soldado), quien frente a la amenaza de lo desconocido o amenazante, construye un discurso objetivo que busca calmar la angustia frente aquello percibido. El personaje individual sería por lo tanto el sedimento de un orden en continuo estado de amenaza, advertido sobre su propia finitud. En estos términos las novelas de Robbe-Grillet se quedarían por lo tanto de este lado de la crítica, en tanto la negatividad procedimental marcaría el umbral del propio pensamiento moderno. Es de hecho la hipótesis de René Galand sobre *La jalousie*:

Impuissantes à saisir le monde dans sa totalité, l'arithmétique et la géométrie ne sauraient donner au jaloux la certitude et l'évidence qu'y trouvait Descartes. L'échec de l'instrument mathématique ne manifeste pas seulement l'insuffisance d'une technique. Il suggère encore l'insuffisance de la gnoséologie qui la fonde et mine l'axiomatique où la pensée bourgeoise puisait ses rassurantes certitudes. La valeur des opérations mentales par lesquelles l'Occidental croyait pouvoir dominer le monde se trouve ainsi récusée (1966:707).

Crisis y decadencia del pensamiento burgués que *Lectura política de la novela* (1973) intentará probar minuciosamente a través de todo su ensayo. A diferencia de Galand que ve todavía en la dimensión social de la novela una resonancia inesperada del discurso obsesivo del celoso (y del Robbe-Grillet apolítico), Leenhardt lee en la mirada que ordena la novela la alienación histórica y concreta de una clase social: el colono del período 1900-1940. Dicha delimitación del objeto de estudio lo lleva a recusar la explicación psicológica que pone a los celos en el centro de la anécdota y pensar por otro lado al relato como una crítica concreta al sistema colonial francés. De hecho es en el propio procedimiento visual donde Robbe-Grillet parece colocar su crítica política: ya no la mirada enajenada del marido celoso que hace del mundo la imagen de su desconfianza conyugal, sino por el contrario la visión de un sistema, una clase, un individuo que clasifica, codifica, somete el objeto de conocimiento (la naturaleza, los indígenas, la mujer) a sus propias categorías. El objetivismo pensado como mero estilo, esgrimido como positividad, es decir como la afirmación de la individualidad del autor,

falla en ver el componente ideológico del programa estético. Es por ello que el racionalismo visual devenido hipertrófico encuentra en la oscuridad su alteridad radical: anarquía e incompreensión será todo aquello que caiga por fuera de la lógica de dominio del narrador.

La vista por oposición al tacto o al olfato, insta una ruptura entre el perceptor y lo percibido. Aquí permite dominar desde lejos un universo natural y humano esencialmente hostil y frente al cual hay que estar continuamente en guardia. Luz y vista, son símbolos del dominio que los blancos ejercen sobre los negros (...) Los indígenas y los animales hacen su aparición en el texto en el momento en que desaparece la luz, la del día o la lámpara (...) Luz y naturaleza son así complementarios, pero se excluyen mutuamente (1973:72-73)

Recuperando al Sartre de “Orfeo negro”, Leenhardt lee puntillosa y progresivamente un campo semántico que se va desplegando en la novela («Luz – Visión – Razón – Ilustración – Civilización – Colonización») y que le permite pensar las consecuencias políticas de la mirada objetivante del narrador. De allí que para pensar todo aquello que se sustrae del discurso colonial comience por deconstruir –paradójicamente tratándose de Robbe-Grillet– la visión. En este sentido el avance progresivo de la oscuridad supone no sólo la puesta en crisis del fundamento visual que daba sentido al universo del autor, sino que señala la apertura a universos de significación antes insospechados, inclusive para el propio Leenhardt. La lectura poscolonial, por la naturaleza de sus exigencias y sus alcances, necesita hacer pie en las acciones y los gestos visibles de cada uno de los individuos: la mirada del colono, extensión de un sistema científico-económico-político-militar, es diseccionada para estudiar el proceso de colonización y descolonización francés en África ocurrido a caballo de los siglos XIX y XX. Sin embargo dicho marco teórico lo vuelve paradójicamente poco sensible a su propio descubrimiento (aunque se percate de él): es en la oscuridad donde hay que interrogar el momento afirmativo de la novela¹.

En este sentido *La jalousie* dicotomiza en su interior un mundo de superficies lumínicas accesibles a la visión y que responden a la lógica de un poder colonial, frente a unas profundidades difíciles de asir que surgen cuando la oscuridad se vuelve omnipresente y que ponen entre paréntesis momentáneamente dicho poder. De allí la importancia de los sonidos como modo de restituir la experiencia sensible de la noche y dotar de contenido lo que se presenta para el narrador como innombrable, informe, ilegible. Es lo que plantea en cierta manera Elizabeth Glaver cuando señala la importancia de los ruidos en el discurso de la novela:

Le narrateur dans *La Jalousie* a peur de la désappropriation de son espace, et sa réaction est d'essayer de tenir compte de tout. Sa perception visuelle du monde est accompagnée, alors, d'une attention aux sons qui les amplifie, à tel point que les bruits banals de la vie quotidienne deviennent une espèce d'écho infini, une cacophonie assourdissante. En même temps, c'est le monde du son, beaucoup plus que le monde visuel, qui se révèle très difficile à figer et à capter (1990 :29)

Esto si se quiere desplaza totalmente el eje de análisis clásico en torno de Robbe-Grillet: del ojo al oído, de la fijeza geométrica de la visión a la indeterminación conceptual de la audición. Cambio de paradigma fenomenológico que supone una modificación en el esquema perceptivo del narrador: “écouter ne veut pas dire comprendre” (1990:31) dice Glaver y toca así el corazón mismo de la novela. Sonidos, ruidos y conversaciones que se multiplican en el discurso del narrador y de los cuales no consigue extraer más que retazos de significación. Mundo que, lejos del control y vigilancia que la vista ofrecía, se presenta como amenazante justamente por la ambigüedad perceptual que genera.

Dans tout le bureau brusquement le jour baisse. Le soleil est couché. A..., déjà, est effacée complètement (...) L'œil maintenant ne discerne plus rien, malgré les fenêtres ouvertes (...) Et le bruit assourdissant des criquets emplît déjà les oreilles, comme s'il n'avait jamais cessé d'être là. Le crissement continu, sans progression, sans nuance, se trouve à son plein développement, durant déjà depuis de longues minutes, ou même des heures, puisqu'un début quelconque n'a pu être enregistré à aucun moment. Maintenant la scène est tout à fait noire. Bien que la vue ait eu les temps de s'habituer, aucun objet ne surnage, même parmi les plus proches. (Robbe-Grillet, 1957:108-110)

Le cri menu d'un carnassier nocturne, aigu et bref, retentit de nouveau, vers le fond de la vallée, à une distance imprécisable (...) Le même cri aigu et bref, qui s'est rapproché, paraît maintenant venir du jardin, tout près du pied de la terrasse, du côté est.

Comme un écho, un cri identique lui succède, arrivant de la direction opposée. D'autres leur répondent, plus haut vers la route. ; puis d'autres encore, dans le bas-fond.

Parfois la note est un peu plus grave, ou plus prolongée. Il y a probablement différentes sortes de bêtes. Cependant tous ses cris se ressemblent ; non qu'ils aient un caractère commun facile à préciser, il s'agirait plutôt d'un commun manque de caractère : ils n'ont pas l'air d'être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçant, ou bien d'amour. Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit (Robbe-Grillet, 1957:23-24)

El grito de los animales puntúa el comienzo y el fin de la noche, el fin de una racionalidad, el pasaje de un paradigma sensorial por otro. Aunque, de hecho, su presencia señala una continuidad entre ambos momentos: el ruido ensordecedor *ya parecía encontrarse allí desde antes*, solo que la “episteme nocturna” permite darle legibilidad a lo que antes quedaba reducido a mero fondo. Legibilidad cuanto menos paradójica: los ruidos de los animales no tienen razón, carácter o expresión. Una primera lectura podría señalar que la imprecisión frente a los gritos de la noche proviene de la imprecisión constitutiva del oído.

A diferencia de la vista, que se acostumbró a captar por anticipado la realidad como algo cósmico o, en el fondo, como algo mercantilizado, el oído no se adapta a aquel orden racional burgués que más adelante fue altamente industrializado. Comparado a la vista, el oído resulta «arcaico»; no ha progresado con la técnica. Se podría decir que responder fisiológicamente con los olvidadizos oídos en lugar de los ágiles ojos selectivos supondría llevarle la contraria de alguna manera a la era industrial tardía y a su antropología (...) El ojo es siempre un órgano de esfuerzo, trabajo, concentración; percibe algo concreto de manera unívoca. Frente a él, el oído es más bien despistado y pasivo. No tiene que abrirse primero, como los ojos. Comparado con ellos tiene algo de distraído y apático (Adorno, 1976:29-31)

Algo de lo que plantea Adorno puede leerse en la novela: el orden racional que la visión ofrece y el marido encarna, es subvertido por sonidos que no dejan aprehenderse de manera unívoca. Ojo y oído son sentidos teóricos, pero si el primero puede elaborar conceptos duraderos a partir de la objetivación de la materia, el segundo sólo puede retener provisoria y subjetivamente el carácter efímero del sonido. De allí que el narrador no puede extraer de dichos sonidos significación alguna, excepto una cosa: la posición del referente. No es para nada casual que la interiorización del sonido provoque en el narrador una experiencia más espacial que temporal: la cercanía de los animales lo inquieta. Inquietud reconocida menos en el tono que en la insistencia de una comprobación: los gritos de los animales se resisten a su exégesis. Los animales no solo se vuelven amenazantes por su progresiva cercanía a la casa, sino porque su canto irracional es renuente a su objetivación, y de allí su fuerza: es la resistencia que la naturaleza no domesticada ofrece a su instrumentalización.

La experiencia sonora de la novela plantea por lo tanto un mundo donde el individuo ya no tiene la última palabra. Esa distancia no reducible a concepto es la que separa en definitiva el discurso moderno del individuo y el discurso indistinto de la multitud animal. Pero si bien es cierto que “le passage s'efforce de rejeter la possibilité d'une anthropomorphisation des cris” (Glaver 1990:32) y que recaer en la lectura alegórica sería un error, uno podría pensar que hay más sentidos jugándose en dichos gritos que justamente su mera negativa a significar. No es sólo un problema relativo a la audición y su indeterminación, sino de la ideología misma de quien escucha e interpreta. El canto de los animales será precisamente el lugar en el cual el *ethos* revolucionario de la novela parece afirmarse.

Multitudes sin nombre

¿No es de hecho lo que está pensando Robbe-Grillet en el ensayo “Order and disorder in Film and Fiction” (1977) cuando sostiene que sus novelas “always contain those characters who organize order, and those characters who organize disorder” (8)? Dialéctica que implica una economía de la narración novelesca: si el rol del individuo parece, como vimos, puesto en discusión por violentar el mundo a la rigidez y claridad del concepto, las comunidades por el contrario serían aquellas fuerzas impersonales que no pueden ser reducidas a una estructura entendida como un esquema de orden

geométrico. Por lo tanto si la visión del individuo termina por ocupar todo el espacio mismo de lo visible, las comunidades operan en las sombras como el resto no conceptualizable de la narración. En este sentido es que podemos decir que la obra de Robbe-Grillet no solo es cara a las obsesiones (como tanto se ha insistido), sino también a la paranoia. Es lo que comienza a volverse evidente a partir de su ingreso al cine. La superficie del relato parece estar condicionada por un mundo oculto que digita el reino de lo visible. Frente a la imposibilidad de otorgar sentido a aquello que se ve y escucha, frente a lo extraño, lo avieso, lo indeterminado, el paranoico necesita suturar la ambigüedad constitutiva del mundo, objetivar una verdad a la cual otorgarle una voluntad superior, una intención legisladora sobre la realidad. Frente a sus narraciones se tiene la sensación tangible de que nada es lo que dice ser y que todo parece un simulacro que termina por imponerse a la realidad, ya sea el discurso de X en *L'Année dernière à Marienbad* (1961), la ciudad misma de Estambul en *L'Immortelle* (1963) o las relaciones mundanas de *La Maison de rendez-vous* (1965). Sin embargo no es sólo la enunciación de las ficciones la que es paranoica (repeticiones, elipsis, fragmentaciones, vacilaciones, refutaciones que enrarecen y ponen en cuestión la veracidad de lo narrado), sino que es en el propio nivel del enunciado donde las conspiraciones pululan. Las sociedades secretas, las organizaciones criminales, el complot estudiantil, las células terroristas, la revolución armada: lo común se hace forma y adopta los modos de lo secreto, lo innominado, lo ilegal. ¿No es ese el tema que recorre veladamente toda *La jalousie*?

Près du roman à couverture vernie.

C'est ce dernier qui fournit le sujet de la conversation. Les complications psychologiques mises à part, il s'agit d'un récit classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec description de tornade, révolte indigène et histoires du club (1957:170)

En la novela que A... y Frank discuten al interior de *La jalousie* parece estar contenida la hermenéutica de la propia novela: ya no la lectura psicológica (los famosos celos), sino que aquello que la constituye es, sobre todo, la monotonía de la vida colonial, la descripción de la naturaleza y la insurrección de los nativos. Pero si los dos primeros elementos resultan evidentes y reconocibles en la diégesis, la sublevación parece diluirse u omitirse en el discurso del narrador. Quizás justamente porque la novela *es* el discurso del narrador. La visión monolítica de la realidad que de él emerge obtura, desdibuja, malinterpreta lo que ocurre a su alrededor: la sublevación ocurre frente a sus ojos, aunque no pueda verla. De allí que el pueblo, el mundo indígena se reduzca para sí a meras funciones laborales subalternas: nada sabemos de ellos, ni sus nombres, creencias o costumbres. Excepto, quizás, una cosa: su canto.

Maintenant, c'est la voix du second chauffeur qui arrive jusqu'à cette partie centrale de la terrasse, venant du côté des hangars ; elle chante un air indigène, aux paroles incompréhensibles, ou même sans paroles.

Les hangars son situés de l'autre côté de la maison, à droite de la grande cour. La voix doit ainsi contourner, sous le toit débordant, tout l'angle occupé par le bureau, ce qui l'affaiblit de façon notable, bien qu'une partie du son puisse traverser la pièce elle-même en passant par les jalousies (sur la façade sud et le pignon à l'est).

Mais c'une voix qui porte bien. Elle est pleine et forte, quoique dans un registre assez bas. Elle est facile en outre, coulant avec souplesse d'une note à l'autre, puis s'arrêtant soudain.

À cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite – en relation, par exemple, avec le travail manuel que doit exécuter en même temps le chanteur – ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle.

De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi abrupt, sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une reprise.

À d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer ; tout l'indique : une retombée progressive, le calme retrouve, le sentiment que plus rien ne reste à dire ; mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein cœur du poème... quand, là, tout s'arrête, sans avoir prévenu.

A... dans la chambre, rebaisse le visage sur la lettre qu'elle est en train d'écrire (...) Au bout d'une minute elle relève la tête, tandis que le chant reprend, du côté des hangars.

Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de choses près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ (1957:78-80)

El canto informal de los indígenas señala la continuidad innegable con los gritos animales. Sin embargo la similitud está menos en la forma en sí de ambos sonidos que en la forma que el narrador utiliza para describirlos: la preeminencia de la función espacial y topológica aparece como resultado de la ausencia de sentido del lenguaje sonoro. Es la razón por la que el modelo racionalista necesita hacer del canto un poema, es decir, dotar de articulación aquello que no lo tiene de forma manifiesta y que remite sólo a sí mismo. La interpretación ilustrada de la música falla en ver que la asemantividad es menos una carencia que una posibilidad: cuanto más alejada se encuentra de todo tipo de lenguaje verbal (estereotipado, mecanizado, reificado: tal como se dan los diálogos en la novela), de toda significación, tanto más se acerca a la verdadera realidad. Es el modelo romántico de la música: ella debe ser un vehículo para expresar una determinada *stimmung*. Pero dicho modelo tampoco puede calmar la angustia interpretativa del narrador: ¿cuál es el referente expresivo de esos sonidos que escucha? ¿de qué sentimientos el canto o el grito es el nombre? Animales e indígenas son igualados en su completa asemia. Frente a la verborragia del mundo visual pareciera entonces que la *ratio* burguesa no pudiera recubrir totalmente la experiencia auditiva. Si para Odiseo la seducción del canto era convertida y neutralizada en esteticismo, para el narrador ya no hay nada que contemplar en dichos sonidos: el canto es el discurso que escapa a toda su lógica clasificatoria; es, en suma, el terror a lo desconocido. De ahí que melodías, ritmos, progresiones, variaciones y leyes se vuelven indistintas a su oído: todo lo que no se comprende se parece y todo lo que no se comprende se vuelve peligroso. La teoría de la percepción se transforma por lo tanto en una teoría de la clase.

Le poème ressemble si peu, par moments, à ce qu’il est convenu d’appeler une chanson, une complainte, un refrain, que l’auditeur occidental est en droit de se demander s’il ne s’agit pas de toute autre chose. Les sons, en dépit d’évidentes reprises, ne semblent liés par aucune loi musicale. Il n’y a pas d’air, en somme, pas de mélodie, pas de rythme. On dirait que l’homme se contente d’émettre des lambeaux sans suite pour accompagner son travail (1957:154-155).

Robbe-Grillet pareciera trabajar aquí con una asociación que configuró, desde Hobbes hasta el presente, la teoría política moderna: la identificación de la muchedumbre a la animalidad. Resuena en nuestros oídos la fórmula de Aristóteles que Rancière aprendió a hacer suya: “toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito, para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política” (2007:16). Es parte de lo que ocurre aquí: la masa se presenta entonces a los oídos del narrador como irracional, violenta y sobre todo ilegible: la imposibilidad de determinar sus intereses y sentimientos es lo que la vuelve potencialmente amenazante, pero también lo que la separa de la discusión racional, deliberativa de los asuntos comunes. No es casual en este sentido que los sonidos tengan también algo de “maquinales”: si algo parecieran expresar antes que nada es el vaciamiento total de la interioridad, la absoluta falta de voluntad, la reducción de sus signos vitales a una mera función exterior. Metáforas utilizadas para organizar un sistema de representaciones imaginarias que tienen como objetivo el control, clasificación y caracterización de la «nuda vida». La reducción del indígena a la categoría de animal puede pensarse por lo tanto como un modo que tiene el narrador de enseñorearse sobre lo viviente, de señalar el límite que separa la persona de lo que no (o todavía no) lo es.

Pero un factor más significativo – en relación con la «duplicidad» constitutiva de la categoría persona – reside en la clasificación «animal» de la otra parte de sí sobre la cual la persona ejerce su dominio: «si una sana concepción política depende, antes que nada, de la consideración de la persona humana – argumenta Maritain –, al mismo tiempo debe tener en cuenta que esa persona es la de un animal dotado de razón, y que es inmensa la parte de animalidad en esa proporción». Hay que atender el vínculo constitutivo de ambos términos de la relación: uno es necesario para la identificación por contraste del otro. El hombre es persona justamente porque mantiene pleno dominio sobre su naturaleza animal, y a condición de que lo mantenga. Y tiene una naturaleza animal para poder medir sobre ella su propio estatus soberano de persona (...) Y esto, añade Maritain, vale tanto para el cuerpo individuo como para el cuerpo social, al que atraviesa una línea que separa la zona sana, gobernada por la razón y la moral, de otra, insana e irracional, sujeta al instinto y a la pasión destructiva (Esposito, 2007:130-131)

No otra cosa es la civilización que la represión, propia y ajena, simbólica y material, de la naturaleza animal que nos constituye. La alianza hombre-animal señala por lo tanto el dispositivo que construye la legitimidad de la «persona»: el dominio de sí es el garante del dominio de los otros. De allí que la irracionalidad del objeto observado sea el reflejo invertido de la irracionalidad negada del observador. Delimitación de lo “humano” que

se ejerce con violencia sobre el fondo homogéneo de una naturaleza vislumbrada como indómita y por ende susceptible de ser domesticada. Homogenización que se traslada por lo tanto a la propia percepción: desde el punto de vista del narrador los indígenas son vistos como una masa indistinta, meras piezas de la maquinaria de explotación colonial. De hecho sólo son identificados por sus funciones al interior de la plantación: el chofer, el «boy», el cocinero, el peón rural. Sin embargo si en su interacción diaria con los colonos los indígenas todavía mantienen el signo de la subordinación (sintetizado en todos sus intentos fallidos de hablar correctamente el francés, esa otra lengua imperial), por el contrario en el canto éstos se subjetivan: es el suplemento que los vuelve incompresibles y por lo tanto diferentes del resto de la naturaleza mutilada por el proceso civilizatorio. ¿No es lo que sucede adentrada la noche? Lo que era canto pasa a ser ruido y la masa anónima que todavía era vigilada por el dominio visual se transforma en la multitud impersonal y sin forma de lo apenas audible.

Esta imposibilidad de conceptualizar al Otro nos lleva al problema mismo de la exposición y representación de lo comunitario. Frente a la lógica identitaria del concepto de «pueblo», Hardt y Negri proponen la idea de «multitud» para señalar el proceso diferencial que ocurre al interior del propio concepto de lo colectivo: “la multitud desafía la representación porque es una multiplicidad ilimitada e inconmensurable. El pueblo es representado como unidad pero la multitud no es representable porque aparece como monstruosa a los ojos de los racionalismos teleológicos y trascendentales de la modernidad” (2002:162). Este fondo de inefabilidad es lo que les interesa a los autores: la multitud es irreductible e imprevisible, ella no puede ser capturada o codificada en una imagen fija. De hecho la insurrección se construye sobre la base de esa diferencia: la multitud no es ser, es devenir.

¿No es justamente el discutido episodio del ataque del ciempiés símbolo preciso de esto? ¿No fracasa tal insecto en su resistencia justamente porque su tentativa es, todavía, individual y porque su carácter figural lo vuelve endeble y fácilmente identificable como amenaza? Es lo que plantean Hardt y Negri como crítica a Foucault y Scott: “numerosos trabajos sobre las resistencias micropolíticas pueden ciertamente contribuir a las investigaciones sobre la cuestión. El gran límite de estos trabajos reside en que la resistencia puede ser un arma política poderosa pero si los actos de resistencia individual se producen de forma aislada no lograrán jamás transformar las estructuras de poder” (2002:164). Por el contrario en la alianza entre indígenas y animales, en el devenir-animal de estos, en la continuidad y contigüidad entre ellos (tal como el individuo se la figura), allí aparece quizá un modo de problematización biopolítica que supera el concepto de “persona”, en tanto que afirma lo que aquella niega: el momento irracional que el proceso de la ilustración ocluyó para constituirse. El animal en tanto límite de lo humano permite pensar lo impensable por éste.

La sublevación implica por lo tanto hacer audible el murmullo de la multitud, sin que eso signifique reducir su potencia a la codificación transparente de un concepto. De allí que la alianza indígena-animal comience por señalar su existencia y luego tomar posesión donde en el pasado sólo había vacío, o donde la narración y la crítica precedente sólo encontraba vacío, o donde el poder configuraba un vacío sólo para ejercer su control (Rodríguez 2010). Juego de fuerzas en torno de un espacio, diegético,

novelesco, empírico, que antes era privilegio de algunos pocos individuos. Resuenan aquí en nosotros las clarividentes afirmaciones de Barthes:

Una novela de Robbe-Grillet no se lee del mismo modo global y a la vez discontinuo con que se “devora” una novela tradicional, en la que la intelección salta de párrafo en párrafo, de crisis en crisis, y la mirada, en realidad, sólo absorbe la tipografía por intermitencias, como si la lectura, en su gesto más material, tuviese que reproducir la jerarquía misma del universo clásico, dotado de momentos tan pronto patéticos como insignificantes (1967:77)

Para esa época Barthes todavía está reivindicando lo insignificante para el dominio de la novela, señalando la importancia de las descripciones excesivas, el fin del *telos* del relato, pero ya percibe que en Robbe-Grillet lo que parece ser central es la discusión de ciertas jerarquías novelescas que entran en correlación con jerarquías en la vida. La narración no es otra cosa que el antagonismo entre la figura y el fondo, entre lo visible y lo invisible, entre lo importante y lo insignificante, entre la palabra y el ruido, entre el individuo y la sociedad. Repartición sensible que cada obra de arte baraja cada vez. De allí la politicidad de *La jalousie*: la conquista de una parcela de humanidad (Didi-Huberman, 2012:26), la resignificación de aquello que quedaba en el fuera de campo de la novela tradicional.

Adorno planteaba que la obra de arte es una imagen utópica, la promesa quebrada de una felicidad futura. En este sentido Robbe-Grillet no nos presenta imágenes de la rebelión indígena como tal, quizás porque, como también sostenía Lukács, toda resolución de los problemas existentes en la realidad vía los procedimientos de la ficción supone un momento de falsedad que el arte no debe acometer. Antes que nada, la multitud ensordecedora de *La jalousie* postula el momento de inseguridad de un modelo de percepción, el vislumbre, sugerido, de la caída de una racionalidad. Aunque, bien mirado, esa rebelión se está produciendo lentamente todo el tiempo, aunque no nos demos cabal cuenta de ello.

Très vite le fond lumineux est devenu plus terne. Au flanc du vallon, les panaches des bananiers s'estompent dans le crépuscule.

Il est six heures et demie.

La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison (1957:171-172)

Bibliografía

Adorno, Theodor (1976) *Composición para cine*. Akal, Madrid, 2007.

Barthes, Roland (1967) *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona, 1973.

Benjamin, Walter (1930) «Crisis de la novela» [on line] Consultado 20/8/17 https://www.academia.edu/5019213/Walter_Benjamin_1930_Crisis_de_la_novela._Sobre_Berl%C3%ADn_Alexanderplatz_de_D%C3%B6blin

Bloch-Michel, Jean (1963). *La “nueva novela”*. Madrid, Guadarrama, 1967.

Cavalletti, Andrea (2009) *Clase*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013.

- Didi-Huberman, Georges (2012) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, Buenos Aires, 2014.
- Esposito, Roberto (2007) *Tercera persona*. Amorrortu, Buenos Aires, 2009.
- (2011) *El dispositivo de la persona*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Galand, René (1966) «La Dimension sociale dans La jalousie de Robbe-Grillet» en *The French Review*, Vol. 39, No. 5.
- Graver, Elizabeth (1990) «Un Bruit Assourdissant: Entre Mot et Silence dans La jalousie de Robbe-Grillet» en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol. 44, N° 1.
- Jefferson, Ann (1990) «Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics» en *Paragraph*, Vol. 13, N° 1.
- Leenhardt, Jacques (1973) *Lectura política de la novela*. Siglo XXI, México DF, 1975.
- Lukács, Gyorgi (1914) *Teoría de la novela*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974.
- Hardt, Michael; Negri, Toni (2002) «La multitud contra el imperio» en *Observatorio Social de América Latina*, N°7.
- Rancière, Jacques (2007) *Política de la literatura*. Del zorzal, Buenos Aires, 2011.
- Robbe-Grillet, Alain (1953) *Les gommages*. Minuit, París, 2012.
- (1957) *La jalousie*. Minuit, París, 2012.
- (1963) *Pour un nouveau roman*. Gallimard, París, 1967.
- (1970) *Projet pour une révolution à New York*. Minuit, París, 1985.
- (1977) «Order and disorder in Film and Fiction» en *Critical Inquiry*, Vol. 4, N° 1.
- Rodríguez, Fermín (2010) *Un desierto para la nación*. Eterna cadencia, Buenos Aires.

Notas

¹ Leenhardt lee la política del texto, pero la ciñe casi exclusivamente a la deconstrucción del mundo colonial, de allí que no pueda transpolar su hipótesis a otras novelas de Robbe-Grillet. Su lectura (de las más potentes y productivas que se han hecho sobre el autor) encuentra allí una limitación atendible. De hecho uno podría pensar que la ubicación de la novela en África que él da por descontado y que es un elemento central en su análisis, es, cuanto menos, discutible. Pensemos los siguientes fragmentos:

“Mais A... s’est contentée de sourire : elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup plus chauds – en Afrique par exemple – et s’y était toujours très bien portée. Elle ne craint pas le froid non plus, d’ailleurs. Elle conserve partout la même aisance” (8) // “Tous les deux parlent maintenant du roman que A... est en train de lire, dont la action se déroule en Afrique” (20) // “Sur le coin du bureau se dresse un petit cadre de nacre, contenant une photographie prise par un opérateur ambulante lors des premières vacances en Europe, après le séjour en Afrique” (61).

¿No son todas las menciones a África propias de alguien que ya no se encuentra allí? La referencia no invalida la crítica poscolonial de Leenhardt, pero señala que la obra no puede restringirse justamente a dicha crítica. La política en Robbe-Grillet supone ir un paso más allá.

MEMORIA, HISTORIA, RELATO: CONTAR LOS AÑOS DE ETA SEGÚN *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU

María Victoria Martínez*¹

Resumen

Patria es una novela de 2016 del escritor Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959), que narra la historia de dos familias vascas en un clima social de creciente animadversión. El relato abarca casi 30 años, desde mediados de los ochenta hasta tiempo después del cese definitivo de la violencia de ETA, en 2011. El autor plantea aquí su particular visión del conflicto en la sociedad vasca y su difícil convivencia con el Estado español. *Patria* constituye, además, su aporte a la “batalla hermenéutica (...) para construir el relato de lo que ha ocurrido en los últimos cincuenta años en los territorios vascos.” (Portela, 2016: 31-2) En efecto, el autor ha manifestado públicamente el deseo de que su obra aporte desde la literatura a la desarticulación de ETA; pues “es urgente que los contemporáneos del terrorismo escriban relatos para que los verdugos no se conviertan en héroes” (Aramburu, 2017). La novela ha recibido diversos premios y reconocimientos oficiales, así como también críticas adversas desde otras perspectivas. Por nuestra parte, procuraremos reconocer los esquemas y elementos discursivos que articulan el posicionamiento personal del autor, para esclarecer su aporte al debate hermenéutico planteado en Euskadi en torno a la construcción de una memoria social de las décadas pasadas.

Palabras clave: Euskadi –ETA - Fernando Aramburu – *Patria* - Relato

* Dra. en Letras Modernas FFyH UNC. Profesora Adjunta cátedras de Literatura Española I y Literatura Española II, Escuela de Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades UNC. Email: victoriamartinezunrc@gmail.com

Recibido: 24/10/2017. Aceptado: 07/05/2018

Summary

Patria is a 2016 novel by Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959), which tells the story of two basque families in a social climate of growing animosity. The story covers almost 30 years, from the mid-eighties to the time after the definitive cessation of violence by ETA, in 2011.

The author here raises his particular vision of the conflict in basque society and its difficult coexistence with the Spanish State. *Patria* is, in addition, its contribution to the "hermeneutic battle (...) to build the story of what has happened in the last fifty years in the basque territories." (Portela, 2016: 31-2) In effect, the author has publicly expressed the desire that his work contribute from the literature to the dismantling of ETA; for "it is urgent that the contemporaries of terrorism write stories so that the executioners do not become heroes" (Aramburu, 2017). The novel has received various awards and official recognitions, as well as adverse criticism from other perspectives. For our part, we will try to recognize the schemas and discursive elements that articulate the personal positioning of the author, to clarify his contribution to the hermeneutical debate raised in Euskadi around the construction of a social memory of the past decades.

Keywords: Euskadi -ETA - Fernando Aramburu - Patria – story

Introducción

—Bittori, por el amor de Dios, ¿para qué hurgas en esa herida?
—Para sacarle todo el pus que aún lleva dentro. Si no, nunca se cerrará. (Aramburu. 2016: 121)

La historia narrada en *Patria*, novela publicada en 2016 por el escritor donostiarra Fernando Aramburu, se centra en dos familias que viven en un pueblo vasco innominado cercano a San Sebastián; se desarrolla en Gipuzkoa, y se extiende por cerca de tres décadas, desde mediados de los años ochenta hasta varios meses después de la declaración del cese definitivo de la violencia por parte de ETA en el año 2011.

Los personajes no son identificados por apellidos, sólo se dan a conocer sus nombres o apelativos; recurso cervantino del autor para ampliar los alcances de lo narrado, pues todas las personas y familias pueden identificarse así con sus peripecias; esto se hace extensivo al pueblo, del que intencionadamente se brindan pocas referencias.

Los padres de ambas familias -Miren y Joxian, por una parte; Bittori y el Txato, por otra-, han compartido amistosamente muchas cosas en los años de crianza de sus hijos. En un principio unidas por una amistad muy cercana, las familias se verán luego enemistadas por razones políticas, en una creciente animadversión alimentada por el clima social imperante. El Txato, un empresario que se abrió camino en la vida con mucho esfuerzo, primero es extorsionado y luego asesinado por un comando de ETA; el mismo al que se integra Joxe Mari, uno de los hijos de Miren y Joxian, posible ejecutor del empresario. Detenido finalmente después de participar en una serie de atentados, el hijo mayor de Miren cumple una larga condena en prisión. Como telón de fondo de la

historia se recogen muchas señales del miedo cotidiano de vivir en una sociedad amenazada, en donde el rumor y la delación son parte del día a día.

(...) el caso es difamar y meter miedo. Fulano hace un poco, mengano hace otro poco y, cuando ocurre la desgracia que han provocado entre todos, ninguno se siente responsable porque, total, yo solo pinté, yo solo revelé dónde vivía, yo solo le dije unas palabras que igual ofenden, pero, oye, son solo palabras, ruidos momentáneos en el aire. De la noche a la mañana mucha gente del pueblo empezó a negarles el saludo. ¿El saludo? Eso es mucho pedir. Hasta la mirada les negaban. Amigos de toda la vida, vecinos, también algunos niños. (...) (Aramburu, 2016: 82)

La novela está estructurada en ciento veinticinco breves capítulos numerados y subtítulos, que rescatan a la manera de estampas algunos episodios de la vida de sus personajes; cada uno de ellos, desde su particular perspectiva, proporciona de manera gradual elementos de la trama, en distintas épocas y situaciones. Incluye además un apéndice final, con un glosario de vocablos y modismos en euskera usados en la novela, traducidos y explicados en castellano.

Una línea isotópica común, la de un cierto clima intimidante, hilvana las secuencias narrativas: pues la muerte del Txato, anunciada ya desde las primeras líneas, será replicada en distintos momentos y desde el recuerdo y la conciencia de diferentes actores; icónico telón de fondo de la violencia omnipresente en el mundo narrado.

Y qué manera de llover. La madre que me. (...) Aún no habían dado las cuatro de la tarde y ya parecía que entraba la noche en el pueblo. (...) Una figura joven, ágil, borrosa, surgió de entre dos coches aparcados junto a la acera de enfrente (...) De un salto alcanzó la acera por detrás del Txato. El Txato siguió su camino y ya le faltaba poco para llegar a la esquina.

Entonces, a su espalda, muy cerca, sonó un disparo.

Y después otro.

Y otro.

Y otro. (Aramburu, 2016: 87)

Joxian, gacha la cabeza, guarda silencio. ¿Medita, reza? Clavó de pronto la mirada en el nombre de su amigo, en la fecha de su muerte. Su muerte en la esquina. La esquina entre la casa y el garaje donde guardaba el coche y la bicicleta. Y tras la fecha, la edad del Txato la tarde lluviosa de los disparos. (Aramburu, 2016: 114)

Bittori miró derechamente a los ojos del cura.

—Escucha, Serapio. Quien no me quiera ver en el pueblo, que me pegue cuatro tiros como al Txato, porque pienso seguir viniendo tantas veces como me dé la gana (...) No espero que nadie me pida perdón, aunque, la verdad, ahora que lo pienso, me parecería un gesto bastante humano. (Aramburu, 2016: 121)

El cronotopo en *Patria*

La historia de *Patria* se desarrolla en un pueblo del que no se brindan mayores referencias, salvo que está ubicado a corta distancia de la capital guipuzcoana; un pueblo pequeño, ya que los vecinos se conocen unos a otros, fácilmente asimilable a cualquiera de los muchos pueblos de Euskal Herria.

La secuencia narrativa no sigue un orden cronológico, sino que recoge fragmentariamente el devenir vital de nueve personajes vinculados entre sí, en el universo familiar y vecinal de la pequeña comunidad; por lo mismo, los saltos temporales demandan la atención del lector, quien se ve precisado a reunir durante el proceso de lectura los detalles que gradualmente dibujan el perfil de los personajes y las diferentes situaciones.

Si bien el narrador elude intencionadamente la mención de fechas exactas, sí ofrece algunas referencias a acontecimientos históricos conocidos, lo que brinda puntos de anclaje cronológico a la acción: entre otros, la tortura y muerte de Mikel Zabalza, falsamente acusado de pertenecer a ETA por la Guardia Civil, ocurridas en diciembre de 1985; la desarticulación del aparato financiero de ETA por el allanamiento a la fábrica Sokoia en el país vasco francés, en noviembre de 1986; el atentado explosivo en el centro comercial Hipercor de Barcelona, que causó la muerte de 21 personas, en junio de 1987; las negociaciones de Argel, entabladas con el gobierno socialista de Felipe González después del primer anuncio de una tregua por parte de ETA, en enero de 1989; los asesinatos de Gregorio Ordóñez, diputado del parlamento vasco por el Partido Popular, en enero de 1995; y Miguel Ángel Blanco, concejal por el Partido Popular de Ermúa, Bizkaia, en julio de 1997; una serie de sucesos trágicos que jalieron por décadas la historia de la sociedad vasca.

En torno a la presencia y acción de ETA en la vida de la comunidad se desarrollan además multitud de cuestiones, recogidas en la novela: el día a día de un pueblo acostumbrado a la presencia dominante de la izquierda nacionalista *abertzale*; el aislamiento social padecido por familias y personas que se resistieron a las amenazas de ETA, el silencio de gran parte de la sociedad vasca; la *kale borroka* o lucha en la calle, la presión para el cobro del “impuesto revolucionario”, los atentados; las torturas contra prisioneros cometidas por los cuerpos de seguridad del Estado, la dispersión de los presos vascos condenados y el sufrimiento para sus familias, el dolor de los familiares de las víctimas del terrorismo, el proceso imprescindible de reflexión y revisión de aquel pasado, los atisbos dolorosos de una pretendida reconciliación.

Voces narradoras

Diversas instancias narrativas entran en juego para contar las historias de *Patria*; en efecto, en un mismo párrafo pueden hallarse frases escritas en primera persona, formas de estilo indirecto libre o voces como la de un narrador indeterminado que es quien organiza las distintas secuencias del relato. Este narrador por momentos observa desde fuera los sucesos, pero también suele ubicarse en la conciencia del propio personaje observador, como también en la del personaje observado; un juego narrativo que permite al autor insertar en un mismo párrafo múltiples puntos de vista y pasar con

naturalidad de la tercera a la primera persona gramaticales, una manera efectiva de enriquecer caleidoscópicamente su relato.

Así, cuando el narrador principal focaliza su atención en la conciencia del personaje central de un capítulo intercala frecuentemente en el mismo párrafo frases en primera persona –las de su discurrir mental-, en medio de una secuencia narrativa en tercera:

Nerea agitó brevemente la mano en señal de despedida antes de meterse dentro del taxi. Su madre, en el tercer piso, oculta tras el visillo, desvió la mirada. (...) Y ella, ay, qué vieja me estoy haciendo, volvió a mirar la calle y el taxi ya se había perdido de vista. (Aramburu, 2016: 13)

Son frecuentes así también las intercalaciones de diálogos en estilo directo, transcritos sin fórmula introductoria; de esta manera, mediante la acumulación de recursos de una técnica depurada, el autor nos brinda detallada información de un personaje o situación en el breve espacio de tres o cuatro páginas, las de la menguada extensión de cada capítulo. La acumulación de voces y perspectivas del conjunto da cuenta, además, de la complejidad de la materia narrada, que demanda el aporte de múltiples conciencias.

—Ama, ¿seguro que te las arreglarás sola?

— ¿Por qué no vais en autobús al aeropuerto? El taxi de aquí a Bilbao os va a costar un dineral.

Él: —No te preocupes por eso.

Las maletas, la incomodidad, la lentitud, alegó.

—Sí, pero vais con tiempo, ¿no?

—Ama, no insistas. Está decidido que iremos en taxi. Es lo más cómodo.

Quique empezaba a impacientarse.

—Es lo único cómodo.

Añadió que se iba a fumar un cigarrillo a la calle mientras habláis. Olía fuerte a perfume ese hombre. Pero la boca le huele a bebida y no son más que las nueve de la mañana. Se despidió mirándose la cara en el espejo del recibidor. Presumido. (Aramburu, 2016: 14)

Dos mujeres en el eje de la historia

Del conjunto de secuencias y personajes destacan dos mujeres fuertes, cabezas de sus respectivas familias, cuyas historias vertebran el relato; Bittori, casada con el Txato y madre de Javier y Nerea; y Miren, casada con Joxian y madre de Joxe Mari, Arantzazu y Gorka.

Las mujeres se conocen desde niñas, como se conocen todas las personas de la comunidad en que se desarrollan sus historias, y han sido amigas muy cercanas durante muchos años: “¿Amigas? Más, hermanas. Todo lo que se diga es poco.” (Aramburu, 2016: 39) Joxian y el Txato, con quienes se casaron “en la iglesia del pueblo, con *aurresku* a la salida, la una en junio, la otra en julio del mismo año, el 63”-, eran a su vez grandes amigos de mus en el bar, cena en la sociedad gastronómica y bicicleta los domingos. De modo que los lazos afectivos, ya muy arraigados, se hicieron extensivos a los miembros de sus familias; un vínculo que se verá resentido, sin embargo, por la violencia presente en el espacio social. Como dijimos, el hijo mayor de Miren se suma a

la lucha armada y pasa a la clandestinidad; por esos años el compañero de vida de Bittori es asesinado por un comando etarra. Se abre así una grieta de desconfianza y dolor que termina con la amistad de las mujeres; Miren empieza a ser para Bittori “aquella amiga del pueblo de la que más vale no acordarse” (Aramburu. 2016: 17); en tanto Miren pasará a considerar a Bittori como parte de “esa gente (que) no me interesa”. (Aramburu, 2016: 29)

Bittori es una mujer sencilla y poco ilustrada; antes de la muerte de su esposo fue religiosa practicante, pero perdió su fe después del trágico suceso. En el presente de la historia decide regresar al pueblo, quizás en espera de un improbable pedido de perdón por parte de los agresores, el que tarda y se diluye en el clima de rencores y mutuos recelos en el que todos se hallan inmersos.

La muerte del Txato marca un antes y un después en su vida; pues a fin de preservarla del dolor sus hijos la llevan a vivir, más o menos engañada, a un piso en San Sebastián, alejada de su pueblo de toda la vida. Allí está en los primeros capítulos, y desde allí decide volver al pueblo en busca de respuestas, aún a riesgo de provocar antiguos resentimientos.

Bittori suele asistir de vez en cuando a la iglesia, quizás por costumbre, pues ya no puede apoyarse en el consuelo de una religión: “Nada más ver al Txato en el ataúd, su fe en Dios reventó como una burbuja.” (Aramburu. 2016: 17) Después de la muerte del esposo no se interesa por concurrir a cafeterías, salidas de compras o paseos. El dolor y la añoranza por el compañero perdido han agostado su alegría de vivir, mas no le permiten olvidar las circunstancias en que el Txato fue asesinado.

No le costaba a Bittori aceptar que hacía una tarde estupenda. Para dar saltos de júbilo, ella habría necesitado otra clase de estímulo. ¿Por ejemplo? Ay, yo qué sé. Que inventaran una máquina de resucitar a los muertos y me devolvieran a mi marido. Se preguntó si después de tantos años no debería ir pensando en olvidar. ¿Olvidar? ¿Qué es eso? (Aramburu, 2016: 18)

Por la misma razón se siente apagada y apática, y prefiere eludir el contacto con los demás:

Salió de la iglesia de los capuchinos, en la calle Andía, con el cielo ya oscuro. (...) Distinguió una cara conocida. Sin dudarlo, cambió de acera (...) En la calle Urbietta oyó su nombre. Lo oyó claramente, pero no quiso volver la mirada (...) Aquella voz sonaba demasiado cerca como para seguir fingiendo que no la oía (...) Total, que por perder de vista a la vecina cruzó a la otra acera (...) De ahí a poco, sonó el teléfono (...) Bittori dejó que se extinguiera el sonido, reconoció el número en la pantalla y lo marcó. (Aramburu, 2016: 18 a 20)

La importancia de la noticia del cese de la lucha armada queda realizada por la insistencia de la vecina, a quien Bittori quería eludir; y por el llamado de su hijo, instándola a que vea el anuncio en la televisión. Finalmente, Bittori “Vio en la pantalla a los tres encapuchados con boina (...) y pensó: la madre del que habla ¿reconocerá su voz?”. (Aramburu, 2016: 20)

Por otra parte, como paliativo a su soledad Bittori suele conversar en voz alta con el Txato, en el cementerio de Polloe en San Sebastián, sentada en el frío de la piedra

sepulcral. En la confidencia solitaria de una de estas visitas se expone el móvil que alentará sus acciones a lo largo del relato:

Tengo una gran necesidad de saber. La he tenido siempre (...) Es una necesidad muy grande de estar por fin a buenas conmigo, de poder sentarme y decir: bien, se acabó (...) Y la respuesta, si la hay, solo puede estar en el pueblo y por eso voy a ir allí, hoy mismo por la tarde. (Aramburu, 2016: 24)

En breves trazos se perfilan así los rasgos personales de Bittori: sagaz, observadora, crítica, poco o nada sentimental, se manifiesta en ella una cierta dureza emocional. Quizás por ello enrostra al Txato su blandura, sobre todo con Nerea, la hija a la que no logra comprender.

Miren, por su parte, es también una mujer simple, poco instruida y muy religiosa, de una religiosidad particular. Cuando su hijo mayor se hace *gudari*, se pliega fervorosamente en favor de la causa nacionalista y la lucha armada; por ello se siente incómoda y quizás amedrentada con el regreso de Bittori, según le confía a Serapio, el cura *abertzale*.

—Me pone los nervios de punta, padre. Por las noches no pego ojo. Yo me huelo que viene a crear problemas, eso seguro, a crisparnos. Somos víctimas del Estado y ahora somos víctimas de las víctimas. Nos dan por todas partes. (Aramburu, 2016: 79)

En el capítulo titulado “En casa de esos” se presenta el ámbito en que se desenvuelven Miren y su familia, caracterizado por los “tubos fluorescentes que derramaban una claridad humilde, de clase obrera, sobre los armarios de fórmica, el olor a fritanga en la cocina sin ventilar”. (Aramburu, 2016: 43)

Un rasgo destacado de lenguaje pasa por la utilización del despectivo “esos”, en relación con los miembros de un grupo indefinido que engloba a ciertos “otros”, los que irán variando, en cada caso, según la perspectiva narrativa; referencia clara, por lo demás, del estado de situación de una sociedad escindida por el rencor. De este modo, sabemos por la voz narradora que Miren escucha en el noticiero las referencias al “cese definitivo de la lucha armada”; el foco del relato pasa de manera inmediata a las consideraciones mentales de la mujer, que piensa para sí: “No del terrorismo como dicen esos, que mi hijo no es terrorista”. (Aramburu, 2016: 25)

En las silenciosas cavilaciones de la madre se nos presenta brevemente a su familia: su hija Arantxa, “cuarenta y cuatro años. La mayor de tres”, paralizada por una grave enfermedad, ahora a su cuidado. “Luego Joxe Mari, en Puerto de Santa María I”, primera referencia al hijo etarra que cumple sentencia muy lejos de su familia, en Cádiz, en el mayor complejo carcelario español. Los devaneos mentales de Miren precisan otro motivo presente de rencor y dolor: “Hasta allí abajo nos hacen ir. Cabrones” (Aramburu, 2016: 25), clara referencia a la política iniciada en 1989 de dispersión de presos etarras, alejados del País Vasco, que la obliga a atravesar el país hasta la lejana provincia gaditana cada vez que se propone visitarlo. “Por último el pequeño. Ese va a lo suyo. A ese ni le vemos”, en referencia a Gorka, el hijo “diferente”, el único interesado por la lectura y la poesía, siempre “inclinado sobre sus libros y sus cuadernos.” (Aramburu, 2016: 43)

Miren recuerda también algunos episodios lejanos ocurridos en el mismo escenario doméstico; entre ellos, el de la violencia inusitada con que Joxe Mari respondió a sus preguntas, la primera vez que lo vio en acción en la calle:

(...) se soltó a gritar (...) Fuerzas de ocupación, libertad de Euskal Herria (...) y ella allí sola con su hijo enloquecido que hablaba a gritos de liberación, de lucha, de independencia, tan agresivo que Miren no pudo menos de pensar: éste va a pegarme. (Aramburu, 2016: 43)

Frente al suceso, en principio preocupante, Miren adoptó prontamente una posición de apoyo incondicional a su hijo; pues “de pequeño lo había lavado, lo había vestido, le metía a cucharadas la papilla en la boca. Haga lo que haga, me dije, será mi Joxe Mari y lo tengo que querer.” (Aramburu, 2016: 45)

Por ello en el presente de la historia, ante el noticiero televisivo que repite comentarios -“Paso importante para la paz. Exigimos la disolución de la banda terrorista. Se abre un proceso. Camino a la esperanza. Fin de una pesadilla. Que entreguen las armas.”-, Miren piensa en su hijo ausente: “—Dejan la lucha a cambio de qué. ¿Se han olvidado de la liberación de Euskal Herria? Y los presos que se pudran en la cárcel. Cobardes. Hay que acabar lo que se empieza.” (Aramburu, 2016: 26)

En la interrogación final a su hija, “¿Te suena la voz del que ha leído el comunicado?”, se repite como un eco el comentario mental de Bittori, también frente a la pantalla, contemplando la misma escena; una manera de equiparar a ambas mujeres, familiares de víctima y victimario, en la semejanza de su dolor.

Otro rasgo de Miren que se hace presente en estos primeros capítulos es su conciencia de pertenencia euskalduna, la que la lleva a indagar críticamente el origen de las personas de su entorno; así la fisioterapeuta que atiende a Arantza “es una chica muy maja. No es vasca, pero bueno (...) Habla muy poco euskera, casi nada, pero en este caso no importa.” (Aramburu, 2016: 28)

Joxian, el esposo de Miren, por su parte, es un hombre sin carácter, que acepta calladamente las decisiones que toma la mujer. Ya retirado después de muchos años de trabajo como obrero en una fundición, dedica sus esfuerzos a una huerta que cultiva cerca del río; otra de sus aficiones es la de las tardes de mus y bebidas, en el bar de la plaza del pueblo. El “olor a taberna”, que molesta a Miren, suele ser motivo de sus reproches; en cuyo trasfondo se halla, en realidad, su cansancio por la nula iniciativa del marido ausente: “Si siempre me lo dejaba a mí todo, la educación de los hijos, las enfermedades, la paz de casa.” (Aramburu, 2016: 44) Por ello, en el momento de acostar entre ambos a la hija enferma “se miraron hostiles, de mal humor, él con los dientes apretados como para retener dentro de la boca alguna palabra fea.” (Aramburu, 2016: 28) Quedan perfiladas así las tensiones que atraviesan el espacio doméstico de Miren y su familia.

Una cierta disparidad en los matrimonios concertados por Miren y Bittori podría contar, quizás, como un lejano vector de las divergencias posteriores; según recuerda el narrador, mientras Miren y Joxian celebraron su fiesta de bodas en una sidrería en las afueras del pueblo, Bittori y el Txato lo hicieron en un restaurante de mayor categoría; en tanto que el viaje de bodas de los primeros consistió en cuatro días en una pensión barata de Madrid, los segundos viajaron a Roma, asistieron al saludo del nuevo Papa y visitaron varias ciudades italianas. De allí el comentario de Miren a su amiga: “—Se ve que te has casado con un rico.” Una observación que será rápidamente matizada por el

narrador, quien recuerda que el Txato andaba de niño por el pueblo “con alpargatas descosidas”; en su presente, sin embargo, “le iba bien en una empresa de transportes que había fundado”, (Aramburu, 2016: 40) pues poseía naturalmente un espíritu emprendedor, del que carecía por completo el apocado Joxian.

Aún con las diferencias consignadas, el perfil de ambas mujeres ha sido pergeñado con muchos puntos en común: de estructura mental similar, en el presente del relato experimentan además un cierto paralelo en su estado espiritual, lo que las lleva a conversar/reflexionar, calladamente o en voz alta, con sus “fantasmas interiores” (Pizarroso, 2017). Como dijimos, Bittori dialoga fluidamente con su marido muerto y comparte con él las novedades del día a día; en diversas escenas, dirige la palabra a una fotografía del Txato, le habla sentada sobre el sepulcro, o sostiene en su fuero íntimo frecuentes conversaciones con el ausente.

—Lo otro que quería decirte es que la banda ha decidido dejar de matar. (...) Maten o no, a ti de poco te va a servir. Y a mí no creas que de mucho más. (...) Eres el único que lo sabe. No me interrumpas. El único que sabe que voy a volver. (...) Tú, tranquilo, Txato, Txatito, porque Nerea está en el extranjero y Xabier, como siempre, vive para su trabajo. No se van a enterar. (Aramburu, 2016: 24)

—Txato, Txatito, ¿qué quieres para cenar?
El Txato medio sonreía en la foto de la pared con su cara de hombre asesinado. (Aramburu, 2016: 36)

Miren, por su parte, hace otro tanto en la iglesia con la efigie de Ignacio de Loyola, con quien tiene “el doble de confianza que con Joxian.” (Aramburu, 2016: 77)

Ella puede conversar a sus anchas, sin fatigar el cuello, con la estatua de Ignacio de Loyola, que está allí junto. (...) A decir verdad, a Miren, lo que diga el cura, por regla general, le importa poco y además se sabe la misa de memoria. Pero hablar con Ignacio, hacerle promesas, proponerle tratos, dirigirle súplicas y reproches (hay días en que lo pone como hoja de perejil) es muy importante para ella. (Aramburu, 2016: 77)

(...) y Miren, en la iglesia, al santo de Loyola: Ignacio, te pido que lo castigues, tú verás de qué manera. Y luego dame a mis nietos y sácame a Joxe Mari de la cárcel. Si me concedes todo esto, ya nunca te pediré nada. Te lo juro. (Aramburu, 2016: 65)

Le lanzó a Ignacio, por el hueco entre la columna y el cogote de Arantxa, una mirada de enfurecido reproche. ¿Con quién estás, con esos o con nosotros? (...) Si la prefieres, os largáis los dos. (Aramburu, 2016: 123)

Cuando Bittori regresa al pueblo, Miren no puede soportar la carga acusadora de la presencia muda de su antigua amiga; después de muchos años de ausencia, una breve escena las presenta espiándose mutuamente en la oscuridad:

A continuación trajo de la cocina una silla y se sentó a mirar por las rendijas, completamente a oscuras para evitar que su silueta se recortase en la claridad. (...) Estaba segura de que tarde o temprano vería ante la casa a uno de ellos. (...) Dieron las doce. No te impacientes. Ya verás como viene. Y vino, claro que vino, casi a las doce y media. Se detuvo apenas un instante a la luz de la farola, mirando a la ventana ni con incredulidad ni con sorpresa, sino más bien con las cejas enfadadas, y enseguida volvió por donde había venido, pisando con fuerza el suelo, y se perdió en la oscuridad. (Aramburu, 2016: 37)

La investigadora vizcaína Edurne Portela (Santurce, 1974), estudiosa de la representación de la violencia en la cultura contemporánea, analiza en *El eco de los disparos* (2016), los fantasmas del terror que permeaba la sociedad vasca en la que desarrolló su infancia y primeros años de juventud. La autora sostiene que “nuestros vínculos sociales y nuestra estructura de sentimiento están dañados por años de convivencia con el ejercicio de la violencia.” (Portela, 2016: 25) En relación con la manera en que se tejen los vínculos sociales, considera que los afectos, positivos y negativos, nacen de cómo imaginamos a los semejantes de nuestro entorno:

Si imaginamos al convecino como un “otro” radical, como un ser con el que tenemos poco o nada en común, entonces será fácil posicionarnos en contra de él, verlo como un intruso que amenaza nuestro bienestar o nuestros deseos individuales o colectivos, proyectar sobre él nuestros problemas y nuestros temores. (Portela, 2016: 25)

Portela afirma en ese sentido que:

El nacionalismo radical vasco que ha apoyado a ETA hace precisamente esto: justificar la anulación, la asimilación forzosa, la expulsión e incluso la aniquilación del extraño y/o extranjero y convierte el odio en aspiración a la justicia, una especie de guerra justa por recuperar el paraíso perdido. (Portela, 2016: 28)

Por ello, las relaciones de los miembros de las familias de Miren y Bittori, hasta ese momento cercanas y afectuosas, también se verán afectadas por la desconfianza y el rencor; en efecto, vemos que la novela da cuenta así de “los vínculos sociales resquebrajados por la violencia” según los describe Portela (2016: 23). Siguiendo la línea de reflexión de la autora, induce a pensar también en “cómo puede *contarse* ahora esta sociedad herida, fragmentada y todavía polarizada” (Portela, 2016: 20); todo un desafío para el autor, además, al tomar el tema entre manos como eje de su novela.²

Presencia del autor en el texto; el recurso a la autoficción

Un trasunto de la historia personal de Aramburu se halla en la figura de Gorka, el hermano menor del etarra Joxe Mari, escritor en euskera que logra huir discretamente del pueblo para no seguir los pasos del mayor. Según ha manifestado el autor, “la afición de Gorka por los libros (...) tuvo algo que ver en mí.” (Aramburu en Rodríguez Hidalgo, 2017) También el autor vivió sus quince años en San Sebastián, en las mismas

condiciones sociales; pero logró sustraerse a la fascinación del terrorismo y la lucha armada, como les pasaba a muchos jóvenes, por “la presencia de la cultura y los libros, que me abrieron la mirada hacia otros mundos.” (Aramburu en Sainz Borgo, 2016)

En referencias más o menos aisladas se va caracterizando su situación y condición: “el pequeño (...) era de otra naturaleza, no sé, Gorka era delgado, frágil; según Joxian, con más cerebro (...) vive, ¿escondido?, en Bilbao y pasa largas temporadas sin dar señales de vida.” (Aramburu, 2016: 42; 85) El propio Gorka, el “hijo raro (...) que había contraído la fiebre de leer”, alude a veces, en primera persona, a sus gustos e intereses:

Me va bien en Bilbao. Gano un dinerillo en la emisora, no mucho, pero a cambio me dedico a lo que más me gusta, que es escribir. Ya ves, he sacado un libro. Puede que el año que viene saque otro. Me han invitado a una ronda de lecturas por distintas *ikastolas*. Pagan bien, incluso muy bien. Contribuyo a la difusión del euskera. Voy tirando. (Aramburu, 2016: 253)

Lo que en principio resultaba inentendible para la familia –que el hijo menor quisiera dedicarse a escribir-, pasa a cobrar valor e interés para la comunidad después de que recibiera un premio por un poema en euskera. Mientras que su padre consideraba con perplejidad “(...) la imagen de Gorka inclinado sobre el libro, sobre el puto libro”, el cura Serapio convoca al joven a la sacristía para encarecerle su trabajo en favor de la lengua:

Son más necesarios que nunca unos grandes escritores que lleven el idioma a su máximo esplendor. Un Shakespeare, un Cervantes, en euskera, eso sí que sería maravilloso. (...) Lo que quería decirte es que sigas formándote y escribiendo, para que nuestro pueblo construya una cultura también por medio de tus manos. Cuando tú escribas es Euskal Herria la que, desde dentro de ti, escribe. (Aramburu, 2016: 348-349)

El párrafo, que aparentemente enaltece el valor del euskera como lengua literaria, contrasta con ciertas declaraciones que Aramburu formulara en una entrevista años atrás, cuando sostuvo que “los escritores en lengua vasca están subvencionados y no son libres.”(Aramburu, en Prados. 2011) Quizás por ello, algunos elementos presentes en la caracterización de Gorka dejan trasuntar su posición en torno a la escritura creativa en la antigua lengua. En efecto, el muchacho dedica sus mayores esfuerzos a literatura destinada a los niños; y por recomendación de su hermana Arantxa –“mientras escribas para niños, te dejarán tranquilo”-, no escribe sobre los “líos de la tierra”, sino que sitúa sus historias “lejos de Euskadi. En África o América, como hacen otros.” (Aramburu, 2016: 359) Así también, “soy tan cobarde (...) como tantos otros (...) en mi pueblo, que estarán diciendo bajito para que no les oigan: esto es una salvajada (...) Es el tributo que se paga para vivir con tranquilidad en el país de los callados...” (Aramburu, 2016: 462)

Conforme a la disposición del autor el único personaje escritor -caracterizado como convenientemente silencioso y de poco valor personal-, sólo puede escribir textos infantiles en euskera, sin comprometerse con la problemática de su entorno en el presente. Esta interpretación se ve reforzada por ciertas palabras pronunciadas públicamente por el autor: “Hay algo de mí en Gorka, el problema es que él no ha logrado cumplir su sueño, que es ser escritor, yo sí.” (Aramburu en Rodríguez Hidalgo, 2017) De estas palabras podemos colegir que, o bien la lengua en que escribe el

personaje lo habilita sólo para crear en géneros “menores”, como si la literatura infantil no fuera en sí misma un género “mayor”; o bien, escribir literatura para niños no conlleva el mérito suficiente como para que quien lo haga sea considerado seriamente como un escritor. Según palabras de Gorka:

El que escribe en castellano aún tiene salidas. Le publican en Madrid y Barcelona, y a lo mejor, con suerte y talento, sale adelante. No así los que escribimos en euskera. Te cierran las puertas, no te invitan a nada, aunque existes. Yo tengo claro que me pasaré la vida escribiendo para niños, aunque estoy hasta el gorro de brujas, dragones y piratas. (Aramburu, 2016: 462)

A través del personaje se ponen en evidencia, así, las tensiones que conlleva la elección de la lengua de creación en el caso que nos ocupa; una cuestión que atizó debates ya existentes en Euskadi, y suscitó algunas críticas de peso hacia el autor.³

Por otra parte, en el capítulo de *Patria* titulado “Si a la brasa le da el viento” se recogen las experiencias de Xabier y Nerea, los hijos del Txato, quienes asisten por primera vez a unas jornadas de debate público relacionadas con la muerte de su padre.

Xabier supo, leyendo el periódico, que se iban a celebrar en San Sebastián unas Jornadas sobre Víctimas del Terrorismo y Violencia Terrorista, organizadas por el Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco (...) se le ocurrió que podría asistir como espectador inadvertido. Total, no me conoce nadie, han pasado muchos años (...) tras no corto rodeo, concluyó ante la entrada principal del hotel María Cristina, en uno de cuyos salones de la planta baja el juez, un escritor y otros intervinientes tomarían por turno, en cuestión de minutos, la palabra. (Aramburu, 2016: 550)

El escritor en cuestión, aquí ficcionalizado, es el propio Fernando Aramburu, quien efectivamente participó como expositor en un coloquio de autores durante las VI Jornadas sobre Víctimas del Terrorismo y Violencia Terrorista, en San Sebastián, en el mes de noviembre de 2006.

El relato transcribe las palabras del escritor ficcionalizado -las mismas pronunciadas por el autor real en dicha oportunidad-, en las que comienza por fijar su posición personal en relación con el tema convocante:

Este proyecto de componer, por medio de la ficción literaria, un testimonio de las atrocidades cometidas por la banda terrorista surge en mi caso de una doble motivación. Por un lado, la empatía que les profeso a las víctimas del terrorismo. Por otro, el rechazo sin paliativos que me suscitan la violencia y cualesquiera agresiones dirigidas contra el Estado de Derecho (...) (Aramburu, 2016: 551)

Aunque hacen referencia a un trabajo anterior de su autoría –*Los peces de la amargura* (2006)-, de las palabras del autor puede extrapolarse una orientación precisa sobre las claves de lectura de la novela que tenemos entre manos:

Escribí en contra del sufrimiento inferido por unos hombres a otros, procurando mostrar en qué consiste dicho sufrimiento y, por descontado,

quién lo genera y qué consecuencias físicas y psíquicas acarrea a las víctimas supervivientes (...) Quise responder a preguntas concretas. ¿Cómo se vive íntimamente la desgracia de haber perdido a un padre, a un esposo, a un hermano en un atentado? (...) procurando trazar un panorama representativo de una sociedad sometida al terror. (Aramburu, 2016: 551-553)

La atribución al escritor de ficción de ciertas señas de identidad propias del autor real en este capítulo de *Patria* funciona aquí como ratificador de veridicción de las palabras transcritas en el texto, las efectivamente pronunciadas por Aramburu en el coloquio mencionado, como afirmamos.

El recurso a la autoficción contribuye así a reforzar la intencionalidad explicitada por el texto; pues “presentar lo imaginario como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo lo contrario”, según señala Manuel Alberca (2007). En relación con el empleo de la autoficción por parte de escritores testimoniales, Ana Casas (2014) sostiene a su vez que “la ficción incita a la (re)imaginación y, con ella, a una esperada afectividad del lector al que quiere transmitirse la memoria.” El autor, perfectamente consciente de los alcances y efectos de la autoficcionalidad, la emplea aquí a fin de potenciar los efectos de su mensaje en el receptor.

El título del capítulo surge de una mención de Nerea a “la brasa que llevamos dentro”, de la que cada cual “ha de ver la manera de que se le vaya enfriando poco a poco.” En una muestra de sentido común Bittori, la madre de la muchacha, cierra el tema afirmando que “si a la brasa le da el viento, se avivará la llama” (Aramburu, 2016: 549); una evidencia del camino erizado de dificultades que deberá recorrer todavía la sociedad vasca en un eventual acercamiento entre víctimas y victimarios.

Contar el relato de los años de ETA

Por otra parte, desde el anuncio de ETA del cese de la lucha armada en 2011, multitud de voces han alertado sobre la “batalla hermenéutica” abierta a continuación para “contar el relato” explicativo de las últimas décadas de la vida en Euskadi, e interpretar la situación [particular](#) del pueblo vasco en estos años. (Castells Arteche, 2013) En efecto, hay una preocupación evidente por una “narrativa inexcusable”, pues “ganada está la batalla, hágase la crónica” (Pizarroso, 2017); “el relato de cuarenta años de violencia terrorista está en construcción” (Blanco, 2017); “cuando la izquierda abertzale es consciente de que ETA está derrotada, comienza un viraje discursivo para tratar de crear un relato que justifique la violencia.” (Pérez, en Blanco. 2016)

La escritora y periodista Silvia Blanco apunta en este orden a la preocupación de las víctimas, frente al “intento de blanquear el pasado por parte de la izquierda abertzale”, en medio de la desmemoria de las generaciones más jóvenes; de allí las referencias a una “batalla por la memoria” que la sociedad vasca afronta en el presente. (2017)

Eduarne Portela, por su parte, cita a George Steiner para recordar los peligros de utilizar el lenguaje al servicio de una ideología: “las palabras se convierten en vehículos de terror y falsedad. Algo irremediable acaba por ocurrir a las palabras. Algo de las mentiras y del sadismo acaba por instalarse en el núcleo del idioma”; sobre esa base,

sostiene que “en estos momentos se está produciendo una verdadera guerra por las palabras para construir el relato de lo que ha ocurrido en los últimos cincuenta años en los territorios vascos.” Y señala en este orden “lo peligroso que es intentar crear tanto un ‘relato único’ como un relato donde ‘todas’ las víctimas y ‘todas’ las versiones tengan el mismo peso.” (Portela, 2016: 32)

Por ello, la autora propone en su trabajo ampliar la discusión sobre el dominio del discurso y su repercusión en distintas esferas de la vida social. Con plena conciencia del poder de la palabra para encauzar la imaginación pública, observa una disputa abierta por su control; y menciona en este orden un trabajo de Manuel Montero, *Voces vascas* (2014), en el que se alude a la peculiar apropiación del nacionalismo vasco de ciertos términos en castellano.

En el lenguaje vasco en español las palabras no siempre describen la realidad. A veces la deconstruyen, la segmentan, la sustituyen. Por la vía de negarla, de arrebatarle existencia al no decir un término y sustituirlo por otro (...) se ha creado un imaginario victimista que sitúa al nacionalismo vasco acorralado por la injerencia extranjera –o sea, española-, (...) un imaginario en que lo vasco es victimizado y lo español encarna al agresor y lo indeseable. (Portela, 2016: 34)

La autora entiende este proceso como una auténtica contaminación del lenguaje, efectuada a través del campo de la política y del intercambio social, con el apoyo en muchos casos de profesionales de la comunicación. Según Portela, la insistencia en la partición entre lo perteneciente y no perteneciente al mundo vasco, sumada a la victimización histórica de Euskadi, “acaba convirtiéndose en el relato que otorga sentido a la violencia e impone un consenso sobre ese sentido”; más aún, esta imposición de sentido actuó como impulsora del silencio de quien no se sentía representado por ella. El discurso dominante se apropió de todas las causas –“desde el rock radical vasco al [feminismo](#), o los movimientos de liberación en América Latina”-, para darles “un sentido etnicista” que implicara la exclusión automática de quienes no se identificaban con estos valores. En esta sociedad fragmentada y gravemente escindida, “un veto de facto” impedía a su vez a las víctimas acercarse a cualquier obra que procurara “entender al terrorista o sus defensores.” (Portela, 2016: 33)

También Fernando Aramburu se ha pronunciado reiteradamente sobre el tema; así, en una conferencia reciente propuso “la articulación de un fondo de memoria -a base de novelas, fotos y películas, entre otros testimonios-, para evitar el blanqueo de ETA”, pues considera que “es urgente que los contemporáneos del terrorismo escriban relatos para que los verdugos no se conviertan en héroes”; de allí la génesis de *Patria*, que ofrece según su perspectiva “respuestas a preguntas sobre cómo vivió día a día una sociedad sometida al terror con comportamientos de supervivencia”. (Aramburu: 2017, sd)

¿Cabe esperar una reconciliación?

Según escribe el guipuzcoano Joseba Zulaika, antropólogo especialista en la violencia vasca, “ETA impuso un determinado sujeto político a Euskal Herría”, que ha sido desactivado después del alto el fuego. En este punto, y tomando en cuenta “los enormes padecimientos provocados por la violencia de intencionalidad política”, para superar el

proceso traumático se impone, según el autor, “la necesidad casi terapéutica de explicar lo sucedido.” El relato que procure esta explicación, ante la posibilidad de un tiempo nuevo para la sociedad vasca, deberá ser “no solo fiel a los hechos, sino también moralmente aleccionador para que éstos no vuelvan a repetirse”. (Zulaika, 2006: 95-96)

A partir de la aceptación pública de Alemania por el bombardeo de Guernica, Zulaika se pregunta si “la sociedad vasca podría plantearse, o quizás el nacionalismo vasco, algo semejante a causa de ETA.” (Zulaika, 2006: 110)

El autor retoma la idea de Jacques Derrida de la paradoja moral que implica el perdón sin condiciones: el perdón resulta problemático porque la voluntad, por mucho que se empeñe, no puede deshacer el daño cometido. Si la magnitud de la injuria es tal que aparece como imperdonable, si el odio eterno se presenta como la sola opción posible, “lo único que puede hacer el perdón es actuar como si los hechos dolorosos *nunca hubieran sucedido*.” (Zulaika, 2006: 106) En ese sentido,

El perdón perdona incluso lo imperdonable, dejando de lado cualquier tipo de norma. Responder al mal con el perdón, en lugar de hacerlo con la ley y la justicia, es algo que queda fuera de la moralidad. En su libertad y con su carácter completamente definitivo, el perdón está fuera de cualquier sistema. Pertenece al orden de la locura, o quizás al de la gracia. (...) Por tanto, ¿justicia o perdón?... No hay ningún criterio último que nos diga con certeza qué hacer. Se trata al final de una paradoja moral. (Zulaika, 2006: 107)

El tema admite, además, una doble lectura: como frecuentemente las víctimas y familiares reclaman que los responsables pidan públicamente perdón, este gesto podría tomarse como una demostración de la superioridad moral de las víctimas. En cuyo caso “ya no se trataría de perdonar al culpable, sino de hacer que muestre su arrepentimiento y humillarlo”, lo que anularía la efectividad y supuesta sinceridad del perdón concedido. (Zulaika: 2006, 110) Edurne Portela, por su parte, coincide en ciertos aspectos con el autor citado, pues afirma que “debe romperse el tabú de representación por el que ese mundo violento se presenta como unidimensional y ajeno, cuando en realidad ese mundo lo hemos construido todos.” (Portela, [en González Harbour](#). 2016)

En *Patria* la cuestión del perdón ocupa un lugar destacado, pues la necesidad de dar y recibir perdón parece estar presente mediante diversas referencias, salvo alguna excepción, en el ánimo de todos. Así, el autor de *Patria* recrea ciertos aspectos en la figura de Bittori, para quien resulta indispensable que los asesinos de su marido pidan perdón, única manera de que a su vez pueda perdonar. Sin embargo, movida por el íntimo deseo de conocer la verdad sobre la muerte del Txato, no necesita ni está interesada en que la petición se haga públicamente: “Lo que pasó, pasó. Ni tú ni yo podemos cambiar eso. (...) Dile que si me pide perdón se lo concederé, pero que primero me lo tiene que pedir.” (Aramburu, 2016: 238)

“Te pido de corazón que me cuentes tu versión de los hechos”. Si no le daba por escribir, ella estaba dispuesta a viajar a la cárcel a entrevistarse con él y así no quedan papeles escritos si ese es el problema. Su único deseo, repitió, era conocer la verdad antes de morir y perdonar. Borró. Y que le pidiese perdón y perdonar al instante y tener esa paz y luego ya morirme. (Aramburu, 2016: 511)

También Serapio, el cura *abertzale* del pueblo, predica el perdón en tiempos de paz; en cierta ocasión hasta parece orientar un sermón hacia Miren y Bittori, presentes en el templo, según las reflexiones intercaladas por la propia Bittori así como por el narrador:

Ha llegado el tiempo de que nos perdonemos los unos a los otros (...) por desgracia yo era parte de un conflicto en el que estaba implicada toda la sociedad (...) lo mejor es que, ahora que no hay atentados, la situación se calme y que termine la crispación y vayan aminorando con ayuda del tiempo el dolor y los agravios (...) frases sobre la paz y la reconciliación, el perdón y la convivencia, dirigidas, a mí que no me digan, principal, si no exclusivamente, a las dos mujeres. (Aramburu, 2016: 121, 124)

Nerea, la hija de Bittori, hace referencia a su vez a los encuentros de mediación entre víctimas y prisioneros.⁴ En un almuerzo en casa de su madre, la muchacha comunica que está dispuesta a intentar el difícil acercamiento:

—Finalmente he decidido que sí, que en cuanto sea posible acudiré a un encuentro restaurativo en la cárcel (...) estoy dispuesta a reanudar las entrevistas de preparación (...) no sé vosotros, pero me gustaría que llegase para mí el día en que al mirarme en el espejo vea no solo la cara de una persona reducida a ser una víctima. Me han prometido máxima discreción. La prensa no se enterará. (Aramburu, 2016: 130)

Conforme al planteo del autor, la única voz discordante en relación con la cuestión del perdón es la de Miren, la madre del prisionero etarra, no dispuesta a plegarse a los aires de los nuevos tiempos: “Ahora todo es hablar de proceso de paz y de que hay que pedir perdón a las víctimas. Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas? Cada vez contamos menos, nos han dejado solos.” (Aramburu, 2016: 454)

A manera de conclusión

Según escribe Joseba Zulaika, “el verdadero perdón tiene como condición previa el hecho de ser una relación de persona a persona” (2006: 106); un concepto que tiene claro el autor de *Patria*, quien sostuvo por su parte que “El perdón es íntimo (...) debe ser sincero (...) es algo muy particular, muy delicado, personal (...) un perdón general [no] me parece un auténtico perdón.” (Aramburu, en Hernández Velasco. 2017) De allí quizás que elija para el cierre de la novela el abrazo simbólico de Miren y Bittori:

Las dos mujeres se divisaron como a unos cincuenta metros de distancia (...) Entre los adultos se formó un rápido ovillo de bisbiseos. Mira, mira. Tan amigas que fueron. El encuentro se produjo a la altura del quiosco de música. Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada. (Aramburu, 2016: 642)

Un final que podría ser leído como una mirada esperanzada del autor; dicho esto con mucha prudencia, un primer paso hacia la posibilidad de una reconciliación social.⁵

Conforme a lo expuesto, creemos que el arduo debate hermenéutico abierto en Euskadi en torno a la construcción de una memoria social común de las décadas transcurridas está lejos de arribar a un punto de acuerdo. En este sentido, la obra estudiada no es ni puede ser “el retablo definitivo sobre más de 30 años de la vida en Euskadi bajo el terrorismo”, el llamativo epígrafe, lamentablemente sin firma, con que la *Casa del Libro* de Madrid encabeza la presentación del volumen en su página digital.⁶

Bibliografía

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid.

..... (2012). *La autoficción. Consideraciones teóricas*. Arco Ediciones, Madrid.

..... (2014). “De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía.” En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 766. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, pp. 68-84.

[Aramburu](https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602_850215.html), Fernando (2011, diciembre) “Carta a los escritores vascos”. *El país*. [On Line]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602_850215.html (consultado el 13-10-17).

..... (2016). *Patria*. Tusquets, Barcelona.

..... (2017, mayo). “Un fondo de memoria para evitar el blanqueo de ETA”. *ABC* [On Line]. Disponible en: http://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-aramburu-propone-fondo-memoria-para-evitar-blanqueo-201705101857_noticia.html

Casas, Ana (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco ediciones, Madrid.

..... (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamerica-Vervuert, Madrid.

Conde Raúl (2017, enero). “Los vascos no podemos enquistarnos en el rencor”. *El mundo*. [On Line]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/opinion/2017/01/21/58824d90468aeb6f408b4646.html> (consultado el 11-10-17)

Fuente-Camacho, M. (2016). *La violencia terrorista en la narrativa vasca del siglo XXI* (tesis de pregado). University of Nebraska, Lincoln, Nebraska, USA.

[González Harbour](https://elpais.com/cultura/2016/09/21/actualidad/1474472394_579399.html) Berna (2016, setiembre). “La carcajada de *Ocho apellidos vascos* no es decente”. *El País*. [On Line]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/09/21/actualidad/1474472394_579399.html (consultado el 11-10-17)

Gorostidi, Juan (2017). Comentarios a “La literatura de la Patria o la patria de la literatura”, de Jabo H. Pizarroso [on line]. Disponible en: <http://www.criticoestado.es/la-literatura-de-la-patria-o-la-patria-de-la-literatura/> Consultado 10/10/2017.

Hernández Velasco, Irene (2017, septiembre). "El perdón de una víctima a su agresor es algo íntimo, no se puede establecer por ley". *BBCMundo*. [On Line]. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-41367694> (consultado el 11-10-17)

[Mainer](#) José-Carlos (2016, setiembre). "Patria voraz." *El País* [on Line]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/08/29/babelia/1472488716_680855.html (consultado el 12-10-17)

Prados Luis (2011, noviembre). "Los escritores vascos no son libres, están subvencionados". *El País* [on line]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607602_850215.html Consultado 10/10/2017.

Portela Edurne (2016). *El eco de los disparos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Ricoeur, Paul (1992). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Arrecife, Madrid.

[Sainz Borgo](#) Karina (2016). "Del País Vasco me llevé el dolor, la evocación y el deseo de intervenir con la palabra" [on line]. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/fernando-aramburu-del-pais-vasco-me-lleve-dolor-la-evocacion-deseo-intervenir-la-palabra/> Consultado 10/10/2017.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós, Barcelona.

Zulaika, Joseba (2007). *Polvo de ETA*. Alberdania Astiro, Irún.

Notas

¹ Codirectora del Proyecto de Investigación categoría A titulado "Intimidad y memoria en las escrituras del yo" (2016-2017), dirigido por la Dra. Silvia Cattoni, aprobado para el Programa de Subsidios a la investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, y para el Programa Nacional de Incentivos a docentes investigadores UNC.

² José Carlos Mainer afirma en este orden que "Aramburu ha retratado las dos caras de una sociedad arcaica y patriarcal, que ha preservado los valores de unidad familiar." Para el crítico queda claro que "la misma mentalidad que sustenta una gran cohesión social ha sido el caldo de cultivo natural de la justificación de la violencia y del ejercicio del acoso fascista al sospechoso." (Mainer, 2016, sd)

³ Algunos aspectos no pasaron desapercibidos para cierta lectura crítica, que observó "diversas polaridades maniqueas" en torno a la figura de Gorka, al afirmar que "el autor se retrata a sí mismo en contraste con el pusilánime personaje del escritor en euskera que no tiene más opción que huir del pueblo (...) y vive de las subvenciones". (Gorostidi, 2017) El crítico sostiene en este sentido que Aramburu denigra así "una literatura de pequeñas magnitudes, que pugna por sustraerse a la invisibilidad, y que, cuando se hace visible, se convierte en objeto de desdén o chirigota." (Lertxundi, citado por Gorostidi, 2017) Se pregunta finalmente si no será que el autor "siente la íntima necesidad de redimirse por haberse marchado él también, o por no haber empatizado lo suficiente con las víctimas de ETA", en clara referencia al alejamiento voluntario de Aramburu de Euskal Herría en 1985. (Gorostidi, 2017)

⁴ Estos encuentros entre etarras y familiares de las víctimas fueron organizados por la Dirección de Víctimas del Terrorismo del Gobierno Vasco; fueron llevados adelante con la mayor reserva posible por

expertos en mediación penal y penitenciaria, con la intención de contribuir a la reparación del dolor personal y social.

⁵ Coincidimos por otra parte con algunas afirmaciones recientes de Edurne Portela quien sostiene, en relación con *Patria*, que se trata de “una novela muy completa (...) pero en el mundo *abertzale* hay que explorar mucho más. Es un mundo que resulta demasiado lejano en el libro” (Portela, en Conde. 2017, sd). En efecto, la mirada que el autor propone sobre la sociedad vasca expone algunos aspectos de interés, pero creemos que no con la suficiente profundidad; algunas cuestiones señaladas por la crítica, tales como “la relativa ausencia de debate ideológico” (Zaldúa. 2017) se echan de menos en esta extensa historia.

⁶ En <https://www.casadellibro.com/libro-patria/9788490663196/3033439>

Estratégias de leitura, paródia e sequência didática

Jucenilton Alves dos Santos*

Resumen

La investigación cualitativa fue el camino más preciso para la realización de este estudio con foco en la transformación de una determinada situación. El análisis de los datos obtenidos apunta a la importancia de la presencia del profesor / mediador en la formación del lector, pues, además de colaborar para la interacción entre texto y lector, aumenta la motivación para la lectura y producción textual. La razón de las dificultades de lectura y producción escrita está en el poco acceso de los alumnos a los diversos géneros textuales. Son objetivos de esta investigación: vivenciar con alumnos del 9º año de la Enseñanza Fundamental la aplicación de una secuencia didáctica utilizando el género parodia como instrumento que posibilita el aprendizaje de relaciones intertextuales y el desarrollo del sentido crítico; verificar los conocimientos de los alumnos sobre el género parodia y sobre la intertextualidad; operacionalizar una secuencia didáctica teniendo el género parodia como temática para las actividades de lectura, producción y reescritura de textos; analizar los datos obtenidos en la secuencia didáctica confrontándolos con el referencial teórico preestablecido. El estudio del género parodia como recurso alternativo para el aprendizaje es relevante para los alumnos de la Enseñanza Fundamental ya que oportuniza actividades más productivas y agradables y también avanza en el conocimiento de las relaciones intertextuales.

Palabras clave: Secuencia didáctica, Género, Parodia, Estrategias de Lectura.

* Especialista em Gestão Escolar pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Graduação e Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); Coordenador Técnico-Pedagógico na Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Itiruçu-Bahia. E-mail: jucenilton@gmail.com
Recibido: 23 /10 /2017 Aceptado: 03/06/2018.

Abstract

Qualitative research was the most accurate way to carry out this study with a focus on the transformation of a given situation. The analysis of the obtained data pointed to the importance of the presence of the teacher / mediator in the formation of the reader, since, in addition to collaborating for the interaction between text and reader, motivation for reading and textual production increases. The reason for the difficulties of reading and written production is in the lack of access of students to the various textual genres. The objectives of this research are: to experiment with students of the 9th grade of elementary school the application of a didactic sequence using the parody genre as an instrument that enables the learning of intertextual relations and the development of critical sense; to verify students' knowledge about the parody genre and about intertextuality; operationalize a didactic sequence having the genre parody as thematic for the activities of reading, production and rewriting of texts; analyze the data obtained in the didactic sequence by comparing them with the pre-established theoretical framework. The study of the parody genre as an alternative resource for learning is relevant for students of Elementary School since it offers more productive and enjoyable activities and also advances in the knowledge of intertextual relations.

Keywords: Didactic sequence, Gender, Parody, Reading Strategies.

Introduzindo

É função da escola, por meio da mediação do professor, possibilitar aulas de leitura significativas, de modo que oportunize a interação entre texto e leitor, desenvolvendo, assim, habilidades que permitam a ampliação da compreensão leitora dos estudantes. Precisamos, através das aulas de Língua Portuguesa, propor práticas de leitura que concebam o texto enquanto processo, enquanto atividade interacionista de construção de sentido.

Ao longo do tempo a leitura tem sido objeto de várias investigações. De acordo com a perspectiva adotada e as novas demandas que vão surgindo, novas exigências são feitas e seu conceito vai assumindo novo caráter.

De acordo com Borba (2007: 9), “[...] leitura é um conceito em construção que tem mostrado diferentes acepções ao longo dos estudos científicos sobre os processos envolvidos no ato de ler”. Cada tempo desperta novas necessidades e, com isso, novas habilidades e competências passam a ser cobradas. Se antes bastava decodificar, agora é necessário interagir com o texto, exigência perfeitamente compreensível numa sociedade que busca o sujeito ativo, atuante, participativo, multicompetente, letrado. Afinal, como bem lembra Yunes (2005:35), “[...] ser analfabeto é estigma grave em nossa sociedade.” Agora, mais do que nunca, tem se difundido que o homem tem direitos e deveres de “cidadão”, mas dificilmente poderá reconhecer-se enquanto tal, se

não alcançar ler o “texto”, tanto em suas linhas, quanto nas entrelinhas (op.cit. 2005: 35).

A leitura já foi conceituada como decodificação, simples tradução de símbolos gráficos, um processo puramente mecânico e totalmente desprovido de reflexão ou avaliação por parte do leitor. Contudo, tomar a leitura como mera decodificação é por demais simplista uma vez que ler requer compreensão e o simples reconhecimento de letras e/ou palavras não garante a ativação dos processos mentais necessários para a produção de sentidos. É provável que esse conceito tenha atendido às necessidades da sociedade num determinado período em que bastava que o sujeito conseguisse ler instruções para realizar mecanicamente as suas tarefas.

Tudo muda, o mundo moderniza-se e exige que o sujeito acompanhe sua evolução. Segundo Zilberman (2009), o desenfreado desenvolvimento tecnológico e a exigência de fabricação acelerada de novos produtos e serviços alavancam mudanças, sobretudo da escola que precisa democratizar-se para propiciar o aumento do público leitor, capaz de atender às novas necessidades e requisitos do mercado.

Com as novas necessidades da contemporaneidade, as pesquisas ampliaram-se ainda mais nesse campo e hoje é quase uma unanimidade a noção de que não existe leitura sem compreensão, e não existe compreensão sem interação. Já não cabe “leitura passiva, leitor manipulável, autor esfinge” (Yunes, 2005: 107).

Segundo Orlandi (1983: 173), “[...] a leitura é o momento em que os interlocutores se identificam como interlocutores e, ao se constituírem como tais, desencadeiam o processo de significação do texto.”

No decorrer desse processo de significação do texto, muitos aspectos devem ser considerados. Não existe uma compreensão única, fechada. A leitura e a compreensão dependem, quase sempre, do acervo cultural do leitor, de seu repertório linguístico, de sua capacidade de ler o implícito, da circunstância da leitura, do objetivo e da estratégia utilizada para a realização da mesma.

Partindo desse princípio, Orlandi (2012: 10) nos afirma que “[...] a leitura, portanto, não é uma questão de tudo ou nada, é uma questão de natureza, de condições, de modos de relação, de trabalho, de produção de sentidos, em uma palavra: de historicidade”.

De acordo com as ideias de Lajolo:

Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido de um texto. É, a partir de um texto, ser capaz de atribuir-lhe significação, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que seu autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a esta leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo outra não prevista. (2009:101)

Nesse percurso de construção de sentido, onde o próprio termo *leitura* vai assumindo significação variada e tendo seu conceito cada vez mais ampliado, não se aceita mais considerar que o sentido está unicamente no texto ou no leitor. A contemporaneidade vem nos mostrar que leitura é, sobretudo, interação, um processo onde autor-texto-leitor são indissociáveis quando se pretende trabalhar num sentido mais amplo, de diálogo, de negociação visando à construção do sentido.

Em seu livro “Leitura Significativa”, Smith (1999) afirma que dois requisitos são essenciais para a aprendizagem da leitura: disponibilidade de material interessante e que

se relacione com a realidade do aluno e presença de um orientador, um leitor experiente e compreensivo, para guiar o aluno nesse complexo processo de aquisição e aprendizagem da leitura.

Considerando as declarações de Smith (1999), escola e professor assumem importante papel nesse processo já que é a escola o lugar próprio da aprendizagem formal e o professor o responsável, muitas vezes o único, pela condução desse processo.

Escola e professor devem, portanto, estar cientes de todas essas variantes, pois ter conhecimento desses aspectos envolvidos no processo de leitura e compreensão é fundamental para que este se torne realmente significativo. Além disso, o sucesso em várias esferas sociais depende em grande parte do domínio dessa habilidade. Segundo Bamberger (1986, *apud* Silveira, 2005) “todo bom leitor é bom aprendiz”. De acordo com Bamberger:

A leitura é uma forma exemplar de aprendizagem. Estudos psicológicos revelaram que o aprimoramento da capacidade de ler também redundava na capacidade de aprender como um todo, indo muito além da mera recepção. (2005:15)

Portanto, compreender um texto é condição necessária e como tal deve constituir-se como direito que deve ser assegurado, através de uma educação de qualidade, a todo e qualquer sujeito como garantia de um convívio pleno na sociedade.

Leitura como processo interacionista

A leitura está presente nos mais diversos segmentos sociais e sendo a escola a instituição mais apropriada socialmente para seu ensino, pode parecer pouco criativa ou simplista, a escolha para o título dessa seção. Para provocar ainda mais questionamentos, expomos as declarações de Manguel acerca do sujeito que lê:

É o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos e depois decifrá-lo. Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial (1997: 19).

Partindo dessa perspectiva do autor, observamos que na escola isso nem sempre constitui um fato. Na leitura feita na escola ainda não há, integralmente, o espaço para que isso aconteça. Nas aulas de Língua Portuguesa (doravante LP), por exemplo, a leitura é voltada, quase que exclusivamente, para exercícios mecânicos, ora visando responder questionários, ora visando preencher fichas de leitura, ou ainda, para realizar resumos de textos literários.

Por outro lado, podemos averiguar que existe desigualdade no que se refere à aprendizagem da leitura. De acordo com Soares:

[...] o acesso ao mundo da escrita vem significando, apenas, para as camadas populares, ou a aquisição de uma habilidade quase mecânica de decodificação/codificação (ao povo permite-se que aprenda a ler,

não se lhe permite que se torne leitor), ou o acesso a universos fechados arbitrariamente impostos (Soares, 2000: 25).

A escola é espaço de construção de cidadania onde a leitura deveria ser uma prática para desenvolver habilidades através das quais o aluno, leitor, pudesse interpretar seu universo e intervir. Porém as ações que envolvem o ato de ler no âmbito escolar não apresentam objetivos específicos para esse fim. O que observamos, na maioria das situações, é um contexto em que:

[...] a atividade de leitura é difusa e confusa, muitas vezes se constituindo apenas em um pretexto para cópias, resumos, análise sintática, e outras tarefas do ensino da língua. Assim, encontramos o paradoxo que, enquanto fora da escola o estudante é perfeitamente capaz de planejar as ações que o levarão a um objetivo pré-determinado (por exemplo, elogiar alguém para conseguir um favor) quando se trata de leitura, de interação à distância através do texto, na maioria das vezes esse estudante começa a ler sem ter ideia de onde quer chegar, e, portanto, a questão de como irá chegar lá... nem sequer supõe (Kleiman, 1999: 30).

O objetivo da escola, no que concerne à leitura, atualmente, como já foi dito anteriormente, não se destina a formar decodificadores. Os alunos, quase sempre acumulam informações em contato com variadas fontes, sem, com isso, estabelecer sentido para o que foi adquirido. Como sabemos, ao ser humano, ao longo de sua existência, dentro ou fora do espaço escolar, tem sido imposta de forma compulsória a decodificação de signos.

Para Antunes (2003), tradicionalmente, o trabalho com a leitura tem se constituído por exercícios de decodificação da escrita. Na observação dela, tais atividades não levam em conta o aspecto da interação verbal, elas configuram-se como exercícios de leitura sem vínculo com os usos sociais cotidianos. Segundo Kleiman, tais práticas são:

[...] desmotivadoras, perversas até, pelas consequências nefastas que trazem, provêm, basicamente, de concepções erradas sobre a natureza do texto e da leitura, e, portanto, da linguagem. Elas são práticas sustentadas por um entendimento limitado e incoerente do que seja ensinar português, entendimento este tradicionalmente legitimado tanto dentro como fora da escola. (Kleiman, 1998: 16).

O ensino de LP ainda retrata conceitos equivocados a respeito da natureza do texto e também sobre leitura. O que se vê é a leitura como tarefa de casa, em um processo automático de busca de respostas. Observamos uma leitura baseada no entendimento de textos por meio de três aspectos: decodificar, interpretar e escrever.

Analisando esses aspectos, não há possibilidade de construção de sentido para além da superfície do texto. Para essa atividade, entende-se que o texto é algo pronto e acabado, sendo, portanto, finito. Dessa maneira, não há espaço para o diálogo e a formação de opinião, assim como a reflexão já que tudo está pré-estabelecido. No entanto, sabemos que isso é um equívoco, pois é através da leitura que os e alunos podem e devem interagir, entender sua própria realidade e a do próximo, dialogando e

confrontando seu conhecimento prévio do mundo que o cerca com as experiências de vida e saberes da sociedade.

Isso acontece na escola, em decorrência da ausência, na maioria das vezes, de uma formação adequada para o ensino de língua materna, pois muitos professores do ensino fundamental acreditam que a sua função, enquanto educadores de LP, seja ensinar a ler, porém, sua atuação deveria almejar a criação de:

[...] condições para o educando realizar a sua própria aprendizagem, conforme seus próprios interesses, necessidades, fantasias, segundo as dúvidas e exigências que a realidade lhe apresenta. Assim, criar condições de leitura não implica apenas alfabetizar ou propiciar acesso aos livros. Trata-se, antes, de dialogar com o leitor sobre a sua leitura, isto é, sobre o sentido que ele dá (Martins, 1994: 34).

Sendo assim, defendemos práticas de leitura diferentes das que ainda existem e comungam com tendências e concepções de língua limitadas, para não dizermos antigas.

É necessário alterar os meios e as atitudes realizadas por alguns professores para que a escola possa ajudar efetivamente na construção de leitores autônomos e críticos.

O principal motivo de se ensinar/aprender a língua através da leitura provém do próprio conceito de linguagem, de língua e de texto. Texto é a realização da linguagem e da língua. E este é o objetivo do ensino aprendizagem da mesma: aprimorar nos alunos sua competência leitora discursiva que é a capacidade de compreensão de textos diversos, orais e escritos, particularmente, de ampla divulgação na sociedade. Muitos estudos foram realizados, por meio de variados caminhos teóricos, para estabelecer o objeto de leitura, o texto. Segundo os estudos de Koch e Elias (2008), o conceito de texto foi sendo ampliado, de acordo com as perspectivas pesquisadas, a partir do conceito de língua e de sujeito. A concepção de texto depende do conceito de língua e de sujeito.

A concepção de língua como código – portanto como mero instrumento de comunicação – e de sujeito como (pré) determinado pelo sistema, o texto é visto como simples produto de decodificação de um emissor a ser decodificado pelo leitor/ouvinte [...] Já a concepção interacional (dialógica) da língua, na qual os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, o texto passa a ser considerado o próprio lugar da interação e os interlocutores, como sujeitos ativos que – dialógicamente – nele se constroem e são construídos (Kock, 2013: 16 e 17).

Acreditamos nessa perspectiva de interação tal qual Kock (2013), onde os sujeitos participantes agem uns sobre os outros, possuem uma história, agem num contexto social e ideológico, ocupam um lugar de leitor que lê e interpreta textos.

Baseado no pensamento de Martins (1994), entendemos que uma tela, uma letra musical, uma dança, um filme, uma peça teatral, um cartum, um outdoor, podem ser vistos como unidades de informação num contexto de interação tanto quanto uma conversa entre vizinhos ou a leitura de um romance. Podem, dessa maneira, ser considerados objetos de leitura - textos. Temos, portanto, o texto verbal, criado a partir

de palavras, e o texto não verbal, criado através de outras linguagens que prescindem da palavra. A pintura, o desenho, a música, a mímica, a mensagem de *WhatsApp* por meio de *emojis*¹, são alguns exemplos de linguagem não verbal, embora possam eventualmente usar também a palavra.

As atividades de leitura em sala de aula, considerando esse percurso teórico, devem ser vistas como processos interativos que envolvem relações diversas, estratégias e pressupostos que promovem construção e interação.

As estratégias de leitura na sala de aula

Para que o leitor produza significado naquilo que lê, é necessário que, antes da leitura, ele tenha objetivos claros, que o texto atenda às necessidades do leitor e que ele consiga lançar mão de modos que o levem à compreensão. Na maioria das vezes, os alunos não conseguem atribuir sentido ao texto por causa da total falta de domínio das estratégias básicas de leitura. A escola deve ensinar essas estratégias aos alunos desde os anos iniciais para que depois eles próprios, mais maduros, possam escolher as mais apropriadas para cada tipologia textual de acordo com o objetivo da leitura. Ter a capacidade de assumir uma posição estratégica, de maneira autônoma, perante o texto, pode ser a garantia da produção de sentido e da formação do leitor proficiente que tanto se almeja.

Dessa forma, podemos afirmar que é de grande importância o emprego de estratégias de leitura em sala de aula para o melhor desenvolvimento da compreensão leitora e formação de leitores competentes. “Elas são procedimentos de caráter elevado, que envolvem o cognitivo e o metacognitivo” (Solé, 1998: 70). Para realizar habilidades de leitura, o leitor precisa desenvolver tais procedimentos antes, durante e após a prática da leitura, os quais se constituem de maneira indispensável à compreensão de textos. O uso das estratégias de leitura dá capacidade ao sujeito para detectar problemas no momento da leitura e buscar possíveis soluções. O leitor proficiente tem consciência quando compreende, o que compreende e quando não compreende um texto. Ao fazer uso delas durante o ato de ler, o leitor ativa os conhecimentos prévios que são necessários para a produção de sentido, estabelecendo uma relação de interação com o texto.

Segundo Kleiman (1993), as estratégias de leitura são operações regulares, flexíveis e diversificadas utilizadas para abordar o texto.

Assim, fica claro que o uso de estratégias norteia a atividade de leitura, favorecendo o processo de compreensão do texto. Dispor ao aluno os meios imprescindíveis para desenvolver a compreensão leitora deve ser um dos objetivos principais de todo e qualquer processo educativo e, sendo assim, elas devem fazer parte da prática de atividades com texto.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) assinalam que,

A leitura é um processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de construção de significado do texto, a partir de seus objetivos, do seu conhecimento, sobre o assunto [...]. Não se trata simplesmente de extrair informações da escrita, decodificando-a letra por letra, palavra

por palavra. Trata-se de uma atividade que implica, necessariamente, compreensão na qual os sentidos começam a ser construídos antes da leitura propriamente dita (Brasil, 1998: 53).

De acordo com Solé (1998: 69), “[...] as estratégias não detalham nem prescrevem totalmente o curso de uma ação, são suspeitas inteligentes e arriscadas sobre o caminho mais adequado para seguir”. No ponto de vista da autora, as habilidades de leitura possibilitam autonomia no momento da leitura, podendo avaliar suas ações em razão dos objetivos, podendo regredir ou avançar o processo de leitura.

Sendo assim, o leitor proficiente será, nessa perspectiva, aquele que souber selecionar, dentre as variadas atividades existentes, aquela mais adequada ao material que está lendo e ao objetivo da sua leitura (Silveira, 2005).

Apresentaremos a seguir estratégias de leitura sob o ponto de vista de Kleiman (1993), classificadas em dois grupos: cognitivas e metacognitivas, cujos conceitos vemos na tabela a seguir:

Tabela 1
Estratégias de Leitura

COGNITIVAS	METACOGNITIVAS
“As estratégias cognitivas da leitura seriam aquelas operações inconscientes do leitor, no sentido de não ter chegado ainda ao nível consciente, que ele realiza para atingir algum objetivo da leitura. Por exemplo, o fatiamento sintático é uma operação necessária para a leitura, que o leitor realiza, ou não, rápida ou cuidadosamente, isto é, de diversas maneiras, dependendo das necessidades momentâneas, e que provavelmente não poderá descrever”.	“As estratégias metacognitivas estão ligadas ao conhecimento processual, pois, ao contrário das cognitivas, através delas, o leitor toma consciência do processo, no momento da realização da tarefa e do percurso para obtenção dos resultados. As estratégias metacognitivas buscam os objetivos para a realização da leitura. O leitor experiente torna a leitura uma atividade consciente, reflexiva e planejada”.

Estratégias de leitura baseadas em Kleiman (1993: 50)

Elaborar atividades em que sejam acionadas essas estratégias no âmbito da superfície textual relacionadas ao momento enunciativo e às relações extralinguísticas representará a possibilidade de oportunizar meios de amadurecimento e autonomia para o leitor em formação, o que deve ser prioridade da prática pedagógica. Daí a preocupação com a construção do sentido do texto, com os procedimentos envolvidos nessa construção, com as estratégias acionadas no processo de leitura e, principalmente, com a necessidade de o professor assumir uma nova postura nas aulas de LP.

Dessa maneira, podemos dizer que o sujeito exerce controle da atividade que está realizando, pois formula hipóteses de leitura independentemente, utilizando tanto seu conhecimento prévio quanto os elementos formais não visíveis e de alto grau de informação, e a leitura passa a ter o caráter de verificação de hipóteses, para confirmação ou contestação, que envolve uma atividade consciente.

No ato de ler, em se tratando das metacognitivas, o leitor experiente utiliza técnicas, como por exemplo, a busca do significado da palavra, volta à leitura do texto para encontrar o seu sentido, etc.

Essas estratégias devem ser usadas com o intuito de despertar o interesse pela leitura e para formar leitores independentes, capazes de ler e compreender qualquer tipologia textual. Para isso, elas necessitam ser ensinadas, e a escola se constitui em um lugar privilegiado para tanto.

Dentre tantos objetivos que são envolvidos na prática da leitura, o de ler para aprender é um grande desafio que deve ser enfrentado pelos leitores que concebem a leitura como uma maneira de obter conhecimento. De acordo com os PCN de Língua Portuguesa (Brasil, 1998), a leitura é uma atividade que requer procedimentos que permitam controlar o que vai sendo lido, permitindo, dessa maneira, avançar na busca da compreensão. A utilização de estratégias é vista como de extrema importância para o desenvolvimento da compreensão leitora, sem elas é impossível formar leitores proficientes.

A leitura proficiente envolve uma série de recursos para construir significado; sem esses recursos não é possível alcançar rapidez e eficiência. A estratégia de leitura é um vasto esquema para obter, avaliar e utilizar informações.

Analisando o cotidiano da sala de aula e respaldando-nos na experiência docente na educação básica, entendemos que a aprendizagem escolar está apoiada na leitura. Dessa forma, se ela não é bem desenvolvida, torna-se um dos maiores problemas ao bom desempenho do estudante.

Muitos autores vêm desenvolvendo trabalhos na intenção de construir embasamentos teóricos metodológicos a respeito da leitura, levando contribuições tanto para professores de LP, quanto para os professores de outras disciplinas que utilizam o texto como apoio para a aprendizagem.

Solé (1998) salienta que o bom leitor é aquele que para construir o significado de um texto usa ao mesmo tempo os indicadores contextuais, textuais e grafofônicos, de maneira que, para se tornar um bom leitor, é preciso que o aluno aprenda a usar estratégias que o torne passível de controlar a leitura e entender qualquer tipo de texto.

A compreensão de um texto, então, é uma tarefa mental e complexa, já que nem tudo está na superfície do texto e cabe ao leitor efetuar um processo cognitivo o qual exigirá dele competência para a mobilização dos conhecimentos já armazenados em sua memória que vão gerando inferências e dessa maneira as lacunas deixadas no texto vão sendo preenchidas passo a passo e o texto vai ganhando significação na proporção em que novas informações vão sendo acrescentadas.

Paródia e intertextualidade

Considerando que a cultura é um jogo intertextual de aquisição e troca de informações imprevisíveis e fora de controle, é fácil compreender a importância do estudo da intertextualidade. Os textos literários surgem no interior dessa cultura como objetos culturais, não totalmente prontos, que precisam dos leitores para a sua recriação, pois toda leitura é um processo de construção de sentido, basicamente intertextual, uma vez que, no ato da leitura, são estabelecidas relações do texto presente com outros já lidos. Essas associações acontecem livremente e não dependem da vontade do leitor, e podem independe da intenção do autor. Todo texto traz consigo uma proposta de significação incompleta que se concretiza na relação entre ele e seu destinatário, um

interlocutor ativo do processo de leitura. Como afirma Genette, [...] um livro é uma reserva de forma que espera seu sentido [...]. Lê melhor quem lê por último (Genette, 1972: 129).

Apesar de sua importância na literatura, a intertextualidade foi adotada pelos escritores só a partir da segunda metade do século XIX. O Romantismo, ao valorizar na obra o singular, o individual e, portanto, a originalidade, relegou a segundo plano a relação entre textos, dificultando assim a percepção da intertextualidade como processo constituinte da literatura. Dessa maneira, “a criação ‘pessoal’, no sentido forte, não existe porque o exercício literário reduz-se a um vasto movimento ‘combinatório’ no interior de um sistema preexistente que é o da própria linguagem” (Genette, 1972: 249).

Com os estudos sobre a intertextualidade, a leitura das obras literárias sofre uma mudança, cuja principal característica consiste na multiplicidade de seus significados, pois, as obras passam a requerer variadas leituras. A leitura que se faz de um texto depende da sensibilidade do leitor em relação à repetição, que por sua vez está ligada tanto à cultura e à memória de cada época, quanto às preocupações formais dos seus escritores. Dessa forma, enquanto o Renascimento busca a imitação, o Romantismo rejeita-a em nome da originalidade. O primeiro requer uma leitura dupla do texto e a descoberta da sua relação intertextual com o “modelo” antigo. O segundo, ao contrário, despreza essa relação, sobretudo quando ela está explicitamente presente nas modalidades de intertextualidade como a paródia. Assim conclui-se que o modo de leitura de cada época é determinado pelo seu modo de escrita que vem inscrito no próprio texto.

Hoje os escritores tendem à utilização deliberada da intertextualidade, fazendo-a presença marcante na literatura contemporânea, que vê a criação literária também como uma atividade lúdica. Um exemplo atual, é o romance de Umberto Eco (1932-), *Il nome della Rosa* (1980) que se aproveita intencionalmente de textos de Thomas Mann, James Joyce, Conan Doyle, de passagens bíblicas e outros, relacionando textos antigos e contemporâneos para produzir sua obra. Na atualidade, os autores recorrem a textos diversos, sem precisar estabelecer a distância entre o original autêntico e a réplica, numa apropriação livre. Entende-se que os discursos provenientes desses textos são dialógicos, polifônicos e, portanto, pertencem à literatura, esse grande diálogo entre textos. Como sinalizou Bakhtin (1981), os escritores nunca encontram palavras neutras, puras, mas palavras habitadas, isto é, ocupadas por outras vozes. Estas decorrem de contextos diversos, de geração a geração, que a palavra enquanto unidade migratória carrega através dos tempos.

No processo de intertextualidade há uma assimilação de textos que passam a ser elaborados ilimitadamente quanto à forma e ao sentido, criando novas significações. A obra literária não é mais vista como produto de histórias anteriores, mas sim como um processo dialético de produção e recepção sempre em movimento. A literatura pós-moderna utiliza-se propositalmente da intertextualidade porque os escritores veem o referente como signo, ou seja, como realidade textual, discursiva, interrogando o próprio conceito de referencialidade. O texto literário volta-se sobre si mesmo num exercício de metalinguagem e a intertextualidade passa, assim, a ser tema da literatura.

As teorias da intertextualidade despertaram perspectivas novas para o estudo da literatura e ajudaram a entender declarações como as de Voltaire (1694-1778) que, em sua XXVII carta filosófica, afirmava: “Tudo é imitação [...] Os espíritos mais originais pisoteiam uns nos outros” (*apud* TELES, 1979: 33).

Jenny é categórico ao afirmar que:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se se relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa “linguagem secundária” que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define [...]. Fora de um sistema, a obra é pois impensável (Jenny, 1979: 05).

A intertextualidade está presente nos conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin, onde os estudos sempre estiveram preocupados em entender como se elabora o sentido de um texto. O sentido se constrói através do modo de inserção da obra entre vários sistemas, cada qual com seu discurso, num diálogo constante que caracteriza a linguagem.

A teoria bakhtiniana da literatura radica-se no conceito de discurso entendido como um mecanismo dinâmico, do qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo, pois que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais; assim para Bakhtin, *um texto possui sempre um sentido plural* (Lopes, 1993: 91, grifo do autor).

Kristeva, que retomou as ideias de Bakhtin e nomeou a teoria da *intertextualidade*, diz que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura – réplica de outro texto (*apud* Jenny, 1979: 13). Mais adiante, ela amplia a noção de texto ao explicar que:

A intertextualidade designa essa transposição de um ou vários sistemas de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de “crítica das fontes” dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético - da posicionalidade enunciativa e denotativa (*apud* Jenny, 1979: 13).

A intertextualidade pode manifestar-se através da paródia, da citação, da imitação, da epígrafe etc. Interessa-nos, no momento, a paródia, um tipo de intertextualidade auto-reflexiva, muito explorada hoje como um dos modos da construção formal e temática dos textos. A paródia tem, de acordo com o teórico, um uso mais geral que equivale a uma prática de imitação ou transformação caricaturesca de discursos, de linguagens, de temas ou de gêneros literários: paródico com o adjetivo equivalente a cômico, irônico, humorístico, crítico; um uso mais restrito que liga paródia e estilização como na “estilização paródica”, ou seja, a recriação polêmica de uma linguagem representada e denunciada no interior de um discurso. É a “paródia retórica”, que corresponderia a uma

destruição, puramente formal e negativa, do discurso do outro, a qual se relaciona à paródia moderna.

Bakhtin considera a paródia como elemento inseparável da sátira menipeia² e de todos os gêneros carnavalizados:

Na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do “duplo destronante”, o mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente. [...] Os duplos parodiadores tornaram-se um elemento bastante frequente da literatura carnavalizada (Bakhtin, 1981: 109-10).

O autor mostra seu interesse pela paródia de caráter essencialmente humorístico, aquela que inverte o texto parodiado e traz o farsesco, a gargalhada das praças, o carnavalesco. Em relação à paródia moderna, Bakhtin assinala que:

[...] nos tempos modernos, as funções da paródia são estreitas e improdutivas. A paródia tornou-se doentia, o seu lugar na literatura moderna é insignificante. Vivemos, escrevemos e falamos, hoje em dia, num mundo de linguagem livre e democratizada; a hierarquia complexa e multinivelada de discursos, formas, imagens e estilos que costumam permear todo o sistema de linguagem oficial e da consciência linguística foi varrida pela revolução linguística da Renascença (*apud* Hutcheon, 1985: 91)

Apesar das palavras disfóricas de Bakhtin acerca da paródia moderna, esta, pode ser identificada por seu conceito positivo de carnavalização. Mesmo o carnaval não sendo um fenômeno literário, mas um tipo de espetáculo sincrético de caráter ritual, a literatura se apodera dele: “[...] é a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (Bakhtin: 1981: 105). Entretanto, há uma estreita ligação entre a paródia carnavalesca e a *transgressão autorizada* própria dos textos parodísticos atuais. Assim como no carnaval se dá licença para transgredir temporariamente o sério, a paródia autoriza uma transgressão a partir dos limites do texto parodiado. O essencial em Bakhtin não é o uso ou o sentido exato da paródia, mas a visão de mundo, as implicações culturais e ideológicas a que ela remonta.

Uma das prioridades da escola é formar um leitor crítico e para obtermos essa habilidade plena de leitura e escrita, os alunos têm necessidade de ter contato com a leitura por meio de gêneros, enfatizando a leitura verbal e não verbal apresentada na sociedade onde está inserido.

Método de abordagem da pesquisa: qualitativa

Em termos de metodologia para a intervenção pedagógica, nos baseamos na pesquisa qualitativa, pois a intenção desse trabalho não é medir, mensurar dados, mas compreender e interpretar os significados que os participantes dão às situações a eles apresentadas. Trata-se de uma proposição de caráter exploratório que pretende “analisar e interpretar dados, refletir e explorar o que eles podem propiciar buscando regularidades para criar um profundo e rico entendimento do contexto pesquisado” (Oliveira, 2010: 22).

Buscando os aspectos teóricos que definem tal pesquisa, Gerhardt e Silveira (2010) delineiam:

As características da pesquisa qualitativa são: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências (Gerhardt; Silveira, 2010: 32)

Segundo Gerhardt e Silveira (2010), a pesquisa qualitativa é utilizada por pesquisadores que buscam métodos de análise capazes de explicar o porquê das coisas, sem que os princípios quantitativos (métodos e técnicas estatísticas) sejam seu principal objetivo.

O principal instrumento da pesquisa qualitativa é o pesquisador, uma vez que ele tem um contato direto com a atividade a ser investigada em um trabalho de campo. Configura-se como pesquisa de campo porque suas ações são realizadas no local onde ocorre o fato social que está sendo averiguado, baseando-se nos fatos tais quais ocorrem na realidade, sem que o pesquisador intervenha nos resultados obtidos. De acordo com Rey:

A pesquisa qualitativa também envolve a imersão do pesquisador no campo de pesquisa, considerando este como cenário social em que tem lugar o fenômeno estudado em todo o conjunto de elementos que o constitui, e que, por sua vez, está constituído por ele. O pesquisador vai construindo, de forma progressiva e sem seguir nenhum outro critério que não seja o de sua própria reflexão teórica, os distintos elementos relevantes que irão se configurar no modelo do problema estudado (2002 *apud* Rey 2005: 81).

Bogdan e Biklen (1994: 50) assinalam que, [...] na pesquisa qualitativa, os dados são recolhidos em forma de palavras e imagens, sendo que a maior preocupação está no processo e não no produto. Como resultado de pesquisas qualitativas, são produzidas informações aprofundadas e ilustrativas sobre aspectos da realidade de interesse do pesquisador, que, segundo Minayo (2002), apoiam-se em um grande universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes que delineiam um conjunto de processos e de fenômenos.

Na pesquisa qualitativa, o pesquisador procura compreender a totalidade dos fenômenos estudados, buscando interpretá-los a partir da utilização de instrumentos formais e semi estruturados que lhe permitem analisar as informações captadas de forma organizada e intuitiva (Gerhardt; Silveira, 2009).

A compreensão do ambiente, através desta pesquisa, dar-se-á a partir de um projeto previamente traçado que procurará responder questões problematizadas por meio das próprias considerações do pesquisador. Inferimos que, na pesquisa qualitativa, o pesquisador é uma espécie de intérprete da realidade.

A sequência didática

A predileção pela opção metodológica sequência didática se fundamenta, inicialmente, pela promoção de uma análise que permitirá identificar o nível de conhecimento do estudante em relação à paródia e suas dificuldades mais expressivas, assim como a produção de uma síntese teórica.

Apresentação da Situação

Para começar o estudo tendo a paródia como gênero, o pesquisador socializará com a turma o seu plano de trabalho, por meio da apresentação do gênero que deve ser produzido e de uma exposição das etapas que devem ser seguidas durante a produção, como vimos no quadro anterior. Primeiramente, é crucial que o professor converse com os alunos sobre a paródia sem aprofundar as características desse gênero, esclarecendo que ele está presente em nosso cotidiano e se apresenta de variadas formas.

O professor distribuirá um *folder* para cada aluno com o intuito de explicar cada etapa da sequência. Utilizando o retroprojeto, o professor fará uma breve introdução através de *slides* ou outro material escolhido a respeito da paródia e da intertextualidade, apresentando de maneira mais objetiva as características da paródia.

Produção Inicial

Aqui, utilizando *slides* (ou outro recurso escolhido pelo professor), propõe-se a apresentação de dois *clipes* da cantora Anitta³, bastante conhecida entre o público adolescente no Brasil, e de Kéfera⁴, respectivamente, que serão reproduzidos em projetor a fim de tornar explícitos os objetivos e características da paródia que o professor debaterá oralmente com os alunos. As respectivas letras os alunos devem receber xerografadas.

O professor continuará a explicação onde exporá/enfatizará as características e especificidades da paródia e da intertextualidade. Nesta etapa, o professor aplicará um questionário com o objetivo de extrair dos alunos informações socioculturais, posicionamento diante da leitura e leitura na escola.

Produção Final

Nessa última etapa didática da proposta, cujo objetivo é fazer com que os alunos reflitam sobre todos os aspectos que foram discutidos nas etapas anteriores acerca da paródia, o professor reproduzirá o videoclipe *Fico assim sem você* de Adriana Calcanhotto⁵ para os alunos usando o retroprojeto e eles acompanharão também através de uma cópia da música xerografada. O professor enfatizará a ideia do diálogo entre textos, a ideia de intertextualidade. Explicará que esse processo envolve todos os objetos e processos culturais tomados como texto: um filme, um romance, um anúncio, uma música, por exemplo. Em seguida, após discutir sobre o que acharam do videoclipe, dentre outras coisas, o professor dividirá os alunos em grupo e pedirá que realizem uma paródia da canção, imitando a letra da música que eles têm em mãos, configurando assim a produção final, a qual o professor usará para fazer comparações com os demais textos propostos em etapas anteriores. Após a produção textual, o professor recolherá os textos e fará um cartaz, expondo-o em área visível da escola.

Sobre a análise dos dados

Aqui, apresentamos a análise e discussão dos dados de acordo com a estrutura de base da SD que foi constituída pelas seguintes etapas: Apresentação da Situação, Produção Inicial e Produção Final, explicitadas e descritas anteriormente.

No estudo em questão foram utilizados os instrumentos questionário, atividade individual, atividade em grupo e dinâmica do envelope cujas aulas foram dadas pelo próprio pesquisador através de aulas expositivas utilizando *slides* e retroprojetor. As atividades foram aplicadas com o objetivo de promover estratégias de leitura e produção de texto dos participantes. A SD foi trabalhada ao longo de seis dias letivos não. Destacamos que o material em análise (questionário, figuras e atividades coletadas/desenvolvidas em sala de aula), seguindo-se os procedimentos de ética em pesquisa, foram utilizados para fins de estudo acadêmico, e seu uso foi autorizado pelos responsáveis, tanto pela escola, quanto pelos alunos.

A parte da SD denominada Produção Inicial possibilitou sondar os conhecimentos prévios dos participantes, assim como permitiu perceber dificuldades sobre o gênero paródia e, assim, propor atividades. É nesta etapa que construímos “[...]momentos privilegiados de observação, que possibilitam refinar a sequência, modulá-la e adaptá-la de maneira mais precisa às capacidades reais dos alunos de uma dada turma” (Dolz; Noverraz; Schneuwly, 2004: 102).

Análise das leituras

Na aplicação da SD, buscamos realizar o levantamento dos conhecimentos prévios dos alunos sobre o gênero paródia. Seguindo os pressupostos de Isabel Solé (1998) e Ângela Kleiman (1989), a sequência foi iniciada com estratégias de antecipação das informações e ativação de conhecimentos prévios acerca do gênero paródia através do questionário como já foi discutido na seção anterior. Corroborando com essas autoras, os PCN’s sinalizam que:

a leitura (...) é uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência. É o uso desses procedimentos que possibilita controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante de dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar nos textos suposições feitas. (Brasil, 1998: 70).

A leitura é uma habilidade crucial à vida humana. É por meio dela que entendemos o mundo e interagimos com o outro, seja através dos estudos, da nossa comunicação, na forma de nos expressarmos, nos conhecimentos que ela nos proporciona. A necessidade pela leitura e pelo domínio da linguagem escrita em nossa sociedade é cada vez mais intensa. Atualmente, são muitas as situações que exigem, cada vez mais, pessoas com habilidades diversas em comunicação, capacidade leitora e interpretativa e boa desenvoltura produção de textos.

Identificamos o que Kleiman (2013) nos chama atenção em suas abordagens:

Para haver compreensão, durante a leitura, aquela parte do nosso conhecimento de mundo que é relevante para a leitura do texto deve estar ativada, isto é, deve estar num nível ciente, - e não perdida no fundo da nossa memória (Kleiman, 2013: 24).

Quando o professor percebe o que provoca a falta de compreensão dos alunos em um certo texto e trabalha em função das necessidades desses alunos, com atividades voltadas aos conhecimentos prévios necessários à compreensão do texto, ele ativa os conhecimentos de mundo que permitem a compreensão global do texto. Dessa forma, promove a interação texto-sujeito e o sentido do texto é construído.

Para melhor analisar as leituras realizadas durante o período de aplicação da SD, fizemos uma análise específica para cada módulo, como veremos a seguir.

Algumas considerações

Nesse espaço de qualificação profissional, o professor necessita perceber e instituir relações em dois sentidos: o primeiro é proveniente da aprendizagem de ser professor, envolvendo a atividade de transpor os conhecimentos científicos adquiridos nos componentes curriculares do curso de mestrado e elaborar proposições didáticas voltadas para o ensino e a aprendizagem da escrita, da leitura e da produção textual; o segundo sentido é aprender a investigar e pensar sobre a prática da docência, buscando uma educação linguística que tenham como base as práticas sociais dimensionadas pela linguagem.

Partindo da reflexão da prática docente, ao longo do percurso de ser professor-aprendiz, procuramos descobrir a existência da possibilidade de um trabalho pedagógico propiciar a formação de um leitor crítico e autônomo.

Iniciamos, partindo daquilo que acreditamos: O leitor crítico é capaz de compreender e agir no espaço em que está inserido. Tendo como subsídio o aporte teórico, as leituras e discussões suscitadas pelas disciplinas curriculares do curso de mestrado, começamos a construir sentido para os conhecimentos alcançados.

Entendendo que nós professores também fomos preparados para saber o que deve ser feito, porém sem aprender como fazer, optamos por ensinar o uso da leitura e produção da paródia associando-a às suas relações intertextuais para que os alunos pudessem aumentar o desenvolvimento das habilidades leitoras e por conseguinte se constituíssem sujeitos dotados de criticidade.

A respeito do desenvolvimento da nossa sequência didática, percebemos que os alunos apresentaram uma reação bastante positiva ao uso de estratégias de leitura. Ao verificarmos cada participação, percebemos que todos apresentaram um avanço considerável na execução das atividades de compreensão leitora. Identificamos que os alunos participaram de forma muito ativa e constante.

A nossa percepção é que as estratégias, através do estabelecimento de objetivos de leitura, possibilitaram aos alunos a apreensão das relações intertextuais, permitindo a recuperação do contexto de produção e auxiliando na percepção dos elementos formadores dos sentidos.

Bibliografia

- Antunes, Irlandé. Aula de português: encontro e interação. (2003) São Paulo: Parábola Editorial,.
- Bakhtin, M. Problemas da poética de Dostoievski. (1981) Trad. Paulo Bezerra, Rio: Ed. Forense-Universitária.
- Bogdan, R. & Biklen, S. K. (1994). Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto, Portugal: Editora Porto.
- Borba, Valquíria C. M; Guaresi, Ronei (orgs.). (2007) Leitura: processos, estratégias e relações. Maceió: Ufal.
- Ministério da Educação e do Desporto. Secretária de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa. / Terceiro e quarto ciclo do ensino fundamental, Brasil, 1998.
- Dolz, J; Schneuwly, B. (2004) Gêneros orais e escritos na escola. Campinas: Mercado de Letras.
- Genette, Gérard. (1972) “O reverso dos signos”. In: _____. Figuras. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Gerhardt, T. E Silveira, D.T. (2010) Métodos de Pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Jenny, Laurent. (1979) A estratégia da forma. In: Intertextualidades. Tradução da revista Poétique número 27. Lisboa: Almedina, p.19-45.
- Kleiman, A. (1989) Leitura: ensino e pesquisa. Campinas: Pontes.
- _____. (1993) Oficina de leitura, teoria e prática. São Paulo: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- _____. (2011) Texto e leitor. Aspectos cognitivos da leitura, Campinas: Pontes, 2013.
- Koch, Ingedore Villaça; Elias, Vanda Maria. Ler e Compreender: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo.
- _____. (2004) Travaglia, Luiz Carlos. A coerência textual. São Paulo: Contexto.
- _____. (1998) Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura. 6.ed. São Paulo: Pontes.
- Lajolo, Marisa. (2009) O texto não é pretexto. Será que não é mesmo? In: Zilberman, Regina; Rosing, Tânia M. K. Escola e Leitura: velha crise, novas alternativas (org.). São Paulo: Global, p. 99-112.
- Lopes, Edward. (1993) A palavra e os dias. São Paulo: Ed. Unesp-Ed. Unicamp.
- Martins, Maria Helena. (1994) O que é leitura. Coleção Primeiros Passos, 19. ed. São Paulo: Brasiliense, (Coleção Primeiros Passos).
- Manguel, Alberto. (1997) Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras.
- Minayo, M. C. (2002) Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. Petrópolis, Vozes.
- Orlandi, Eni Pulcinelli. (1983) A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2012) Discurso e Leitura. 9 ed. São Paulo: Cortez.
- Rey, F. (2005) Pesquisa qualitativa e subjetividade. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Smith, Frank. (1999) Leitura Significativa. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda.

Soares, Magda Becker. (2000) As condições sociais da leitura: uma reflexão em contraponto. In Zilberman, Regina & Silva, Ezequiel (org). Leitura Perspectivas Interdisciplinares, 5ª ed. São Paulo: Ática.

Silveira, Maria Inez Matoso. (2005) Modelos Teóricos e Estratégias de Leitura: suas implicações no ensino. Maceió: Edufal.

Solé, Isabel. (1998) Estratégias de Leitura. Trad. Cláudia Schilling. 16 ed. Porto Alegre: Arned.

Teles, Gilberto Mendonça. (1979) A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix.

Zilberman, Regina; Rosing, Tânia M. K. (orgs.). (2009) Escola e Leitura: velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global. (Coleção Leitura e Formação).

Yunes, Eliana (org.). (2005) Pensar a leitura: complexidade. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio.

NOTAS

¹ Segundo o Dicionário on-line da Língua Portuguesa significa, *emoji* significa imagem que representa emoções, sentimentos, muito usada em aplicativos ou em conversas informais na internet, embora tenha um significado particular, cada uma é interpretada de acordo com o contexto em que está inserida: alguns *emojis* são usados de modo muito irônico.

² A sátira menipeia é uma forma de [sátira](#) escrita geralmente em prosa, com extensão e estrutura similar a um [romance](#), caracterizada pela crítica às atitudes mentais ao invés de a indivíduos específicos. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1tira_menipeia. Acesso em 05/10/17.

³ Larissa de Macedo Machado ([Rio de Janeiro, 30 de março de 1993](#)), mais conhecida pelo [nome artístico](#) Anitta, é uma [cantora](#), [compositora](#), [atriz](#) e [dançarina](#) brasileira de [música pop](#) e [funk melody](#). (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anitta>) Acesso em 15 de outubro de 2017.

⁴ Mais conhecida pelo [nome artístico](#) KéferaBuchmann, é uma atriz, vlogueira, escritora e apresentadora brasileira. Ficou mais conhecida com o canal do YouTube "5inco Minutos", um dos primeiros canais do Brasil a atingir um milhão de inscritos. Em 2016 foi eleita pela revista *Forbes* como uma das jovens mais promissoras do Brasil. (Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/K%C3%A9fera_Buchmann) Acesso em 15 de outubro de 2017.

⁵ Adriana da Cunha Calcanhotto, mais conhecida por Adriana Calcanhotto ou Adriana Partimpim, é uma cantora e compositora brasileira. As suas composições abordam estilos variados: samba, bossa nova, pop e baladas. Dentre as características de repertório, observa-se a regravação de antigos sucessos da [MPB](#) e [arranjos](#) diferenciados. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Adriana_Calcanhotto. Acesso em 16 de outubro de 2017.

Las implicaciones de la escritura paradójica en *El amor en los tiempos del cólera*

Eduardo E. Parrilla Sotomayor*

Resumen

Sobre la idea de que *El amor en los tiempos del cólera* es una novela total, cuya complejidad va más allá del realismo, se plantea que el principio organizador de esta novela reside en la paradoja del tema del amor y sus implicaciones. Para sustentar esta hipótesis se analiza como el conocimiento del amor, se sustenta en contrastes temáticos gracias a antítesis, oxímoros y paradojas, además de la intertextualidad de tópicos y motivos de la tradición grecolatina que refuerzan la escritura paradójica. Otro aspecto del conocimiento del amor se muestra en el análisis de los lenguajes sociales de la estratificación social de la palabra de M.M. Bajtín, los cuales permiten una visión más amplia del tema del amor y del alcance de la paradoja en la novela. Al final, se analiza el conflicto ideológico del tema del amor en la novela, a la luz de la formación social colombiana. Ello aporta una visión más profunda entre dos concepciones del matrimonio: por conveniencia y por mutuo acuerdo. El conflicto entre estas posturas, una retrógrada y la otra progresista, también arroja luz a la escritura paradójica de la novela.

Palabras clave: Conflicto ideológico, Amor, Paradoja, Tópicos, Motivos

Abstract

On the idea that *Love in the Time of Cholera* is a total novel, the complexity of which goes beyond realism, it is raised that the organizing principle of this novel lies in the paradox of the theme of love and its implications. To support this hypothesis, it is analyzed how the knowledge of love is based on thematic contrasts thanks to antithesis, oxymora and paradoxes, as well as the intertextuality of topics and motives of the Greco-Roman tradition that reinforce paradoxical writing. Another aspect of the knowledge of love is shown in the analysis of the social languages of the social stratification of the word of M.M. Bakhtin, which allow a broader view of the theme of love and the scope of the paradox in the novel. In the end, the ideological conflict of the theme of love in the novel is analyzed, in light of the Colombian social formation. This provides a deeper vision between two conceptions of marriage: for convenience and by mutual agreement. The conflict between these positions, one retrograde and the other one progressive, also sheds light on the paradoxical writing of the novel.

Key words: ideological conflict, Love, Paradox, Topics, Motives.

* Dr. en Español por Stanford University. Profesor asociado en Literatura Hispanoamericana, Departamento de Estudios Humanísticos, Tecnológico de Monterrey, Monterrey, México. Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, MAIL eparrill@itesm.mx.
Recibido: 29/11/2017. Aceptado: 26/03/2018.

La paradoja no señala nada más que un momento de crisis (cognitiva) en el que todo está puesto en tela de juicio, en el que nada aparece dado unívocamente.

Sabine Lang

Más que la obviedad de que *El amor en los tiempos del cólera* (ATC) está consagrada al tema del amor, lo que atrapa y hace que esta novela se distinga respecto de otras en las que se aborda este tema es el alto grado de profundización que García Márquez logró conferirle al significado de su historia. Tanto es así que no resulta para nada descabellado proclamar a ATC “novela total” siguiendo la propuesta de Vargas Llosa. La clave está, por un lado, en el alto grado de apertura imaginativa capaz de relativizar y desvanecer la frontera entre lo verosímil y lo inverosímil, y por otro lado, en un copioso manejo de la intertextualidad en el proceso de elaboración de la novela. Con ello se rebasa por mucho la idea del realismo folletinesco del siglo XIX que algunos han querido atribuirle.¹ Esto es lo que se desprende de un cuestionamiento de Beltrán Almería, quien al examinar las series grotescas y parodias literarias en su interior, demuestra lo infundado de este aserto, en lo que él llama “falacia del realismo” (Beltrán Almería, 1997: 228).

Siguiendo la teoría vargallosiana de la novela total, en este análisis, prefiero referirme a totalización. Entiendo por esta noción el proceso dinámico y multiforme que por medio de la repetición, acumulación y distribución de materiales temáticos, potenciados al mismo tiempo por la intertextualidad, termina por hacer de la novela una obra abierta en la que se entrecruzan significaciones convergentes y divergentes. Tres propuestas que, al respecto, apuntan a la idea de totalización en ATC son la novela entendida como “enciclopedia del amor”, como “disertación”, o bien como “tratado del amor”. Para Julio Ortega la enciclopedia del amor abarca desde la prensa provinciana hasta el espiritualismo de los “fieles del amor”; desde las cartas de amor popular y los boleros sentimentales hasta el manual caballeresco, el bovarismo y el petrarquismo” (Ortega, 1986: 35). Por su parte, para Michael Palencia-Roth ATC es “una ‘disertación’, un ensayo sobre el amor y la vida” (Palencia-Roth, 1987: 6), mientras que, para Cabello Pino, sustentándose en un artículo de Sylvia G. Carullo, ATC se inscribe en la tradición de los tratados del amor medievales (Cabello Pino, 2010: 124).²

Dado que todo cuanto comporta lo que he llamado totalización equivale a una disposición compleja de los materiales del texto novelístico, la propuesta de abordar ATC desde una perspectiva tematólogica constituye un desafío para el investigador, pues además, esta novela, junto con toda la obra de García Márquez, ha recibido por parte de la crítica una atención profusa y sostenida. En las páginas subsiguientes, me propongo realizar un acercamiento al modo en que está trabajado temáticamente el conocimiento del amor y su relación con el conflicto ideológico que se suscita en la historia. El objetivo final es explorar el sentido de la reflexión ético-crítica que busca transferir el narrador. A la luz de esta exégesis se establece que el conocimiento en ATC se produce gracias a un tratamiento omni-englobante del fenómeno amoroso, el cual tiene como centro gravitacional la paradoja, recurso que hace viable la perspectiva ético-crítica reivindicadora del sentido trascendente y liberador del amor.³

1. El conocimiento del amor como tema

La construcción novelística de *ATC* se sustenta en el trabajo ficcional de dos fuentes principales: una (auto) biográfica y otra de hondas raíces literarias y filosóficas. Por un lado, se trata de una recreación de la experiencia amorosa del padre de García Márquez,⁴ pasada por el filtro vivencial y ficcional del narrador, y por el otro, de toda una vasta reflexión fundada en tópicos y motivos de la tradición grecolatina. En medio de esto, en la novela fluye una disposición ubicua y dinámica del tema del amor. Dicho de otro modo, el manejo discursivo que García Márquez hace de este tema va adquiriendo muy diversos sentidos, matices y magnitudes, que a veces llegan a ser contrastantes. Por esta razón, se abordará el conocimiento del amor desde tres enfoques de análisis: 1) los contrastes temáticos que cobran sentido como antítesis, oxímoros o paradojas, los cuales se hallan en la base estructural de la novela, 2) el andamiaje intertextual fundado en tópicos y motivos amatorios provenientes de autores grecolatinos y, de un modo más general, 3) otros temas que se relacionan intrínsecamente al tema del amor a la luz del contexto social de la novela.

El manejo plurivalente de la idea del amor y sus derivados discursivos se halla vertebrado en *ATC* por una serie de contrastes que, asociados a las diversas situaciones narradas, figuran como antítesis, oxímoros y paradojas. Una antítesis, la instaura, por ejemplo, el relato sobre la muerte de Jeremiah de Saint-Amour, que aparece al inicio de la novela. Ante el suicidio por terror a padecer los estragos de la vejez, lo cual pudiera inducir a pensar en un acto de cobardía, Florentino Ariza, en cambio, está dispuesto a morir por amor. En la entrevista con el padre de Fermina, tras el intento de este personaje por disuadirlo para que deje de cortejar a su hija, Lorenzo Daza lo amenaza con pegarle un tiro. Con la mano en el pecho, Florentino le contesta "Péguemelo. No hay mayor gloria que morir por amor" (94). A la cobardía de Saint-Amour se opone, pues, la valentía de Florentino. Se opone también el ímpetu de la juventud a la desmoralización en la vejez y, sobre todo, la persistencia en la lucha por la vida y la rendición ante la lucha por la vida. Sabido es que el móvil que impulsa a Florentino a lo largo de la novela es el amor por Fermina y tanto es así que su sentimiento se prolonga hasta la vejez.

El oxímoron lleva a un grado máximo el contraste de la antítesis, propendiendo a la paradoja. Para el discurso amoroso, puede afirmarse que es la figura retórica idónea, ya que, con la ayuda de la metáfora cristaliza mejor que ninguna las contradicciones que suscita el éxtasis amoroso. Romeo describe el amor así "madness most discreet,/A choking gall and a preserving sweet (Shakespeare, 1993: 7) y poco después dice "I am not here; this is not Romeo, he's some other where" (Shakespeare, 1993: 7). La celestina, por otra parte, al conversar con Melibea, en el décimo auto, define el amor como "un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte" (Rojas, 1987: 203), lo cual hace recordar de inmediato el famoso soneto en que Quevedo define el amor: "Es yelo abrasador, es fuego helado,/ es herida que duele y no se siente/ es un soñado bien, un mal presente,/ es un breve descanso muy cansado" (Quevedo, 1952: 51). De la misma manera, Florentino experimenta el éxtasis amoroso como un *sufrimiento gozoso*: "lo que anhelaba (...) era todo lo contrario: gozar de su martirio" (73), mientras que Tránsito Ariza, la madre, le dice: "Aprovecha ahora que eres joven para sufrir todo lo que puedas, que estas cosas no duran toda la vida" (73). En este argumento, además del oxímoron implícito, el narrador pone en boca de la

madre una alusión al *carpe diem*, conocido tópico de Horacio: "No fíes crédula en día venidero, goza este que se va. (Horacio, 1939: 29), el cual ha sido planteado en muy diversas variantes y en este caso se comprende como "disfruta los síntomas del amor de juventud, pues luego en la edad adulta no se vuelven a repetir".

Las antítesis y oxímoros son dos aspectos de la escritura paradójica que, no sólo configuran el anclaje temático de *ATC*, sino que remiten a la raíz misma de las teorías sobre el amor. A título de ejemplo, vale la pena retomar la teoría de *eros* planteada por Platón en *El banquete* y el *Fedro*. En el discurso de Diótima que aparece en *El banquete* este personaje le refiere a Sócrates una teoría del amor que trasluce en sí misma la necesidad como explicación sobre el origen de *Eros*. La antítesis que conforman *Poros*, la abundancia y *Penia*, la pobreza, llevan a que Eros, su hijo, herede de ellos un término medio entre la sabiduría y la ignorancia, otra antítesis. Pero además, Diótima, al responder a la pregunta de Sócrates sobre cuál es el objeto del amor, contesta "la generación y la producción de la belleza" (Platón, 1962: 374). La generación se entiende, por un lado, como superación simbólica de la mortalidad, que en el plano material se manifiesta en la procreación, y por el otro, como inmortalidad, entendida en un sentido ético de aspiración a una virtud superlativa. Lo bueno y lo bello tienen sentidos equivalentes. El enamoramiento de Florentino Ariza encarna esa visión de lo bello y lo bueno, y aunque no alcanza a la procreación, pues su noviazgo queda disuelto, su compromiso irrenunciable por ganarse a Fermina adquiere un sentido que propende a una sed de inmortalidad. De ahí la respuesta que Florentino da al capitán del buque cuando, en el viaje final de consumación del amor con Fermina; a la pregunta de éste sobre cuánto tiempo más van a seguir yendo y viniendo por el río Magdalena, Florentino le contesta: "Toda la vida" (378).⁵

Abundancia y pobreza, al igual que sabiduría e ignorancia son condiciones contrapuestas que inciden en distintos sentidos en los efectos paradójicos del amor. Florentino, cuando joven, es pródigo en su efusión amorosa, pero pobre en el plano material; y a la inversa, el amor de Juvenal Urbino por Fermina es escaso, morigerado, pero él proviene de una familia de alcurnia y posee una buena posición social.⁶ Más adelante, Florentino se determina a ganar nombre y fortuna, es decir, escalar un nivel social más alto que lo ponga a la altura de un estado de prestigio social y abundancia, pero también, logra acumular sabiduría con su *arts amandi*. Al mismo tiempo, Florentino, al plantear la paradoja "Infieles pero no desleales" (294) referente a su relación inconstante con la viuda de Nazaret, a la par de su constante fidelidad a Fermina, revela debatirse en una situación parecida a la alegoría platónica de los dos corceles narrada en el *Fedro*. El amor contenido que se restringe y espera, simbolizado por el corcel blanco de conducta dócil, puede interpretarse en su representación por el amor imperecedero y la persistencia en lograr su consumación con Fermina, mientras que el corcel negro, tosco y contrahecho, por su actitud impetuosa y proclive a la rebeldía, el cual simboliza el impulso de la libido, puede interpretarse por la actividad erótica y perpetua que Florentino despliega en sus 622 aventuras con mujeres. La actividad del cochero puede entenderse como la conciencia moral que guía estas dos fuerzas irreductibles del fenómeno erótico.⁷ Sólo que, a diferencia de la visión de Platón, en la faceta sexual garciamarquiana se desactiva el maniqueísmo desde una perspectiva objetiva. Lo más interesante de esto es que, a la par con un alto grado de objetivación temática, García Márquez se vale también de una dimensión desmesurada, grotesca, que se mueve tanto en el plano material como en el sentimental.

Trátase de objetivación contextual o desmesura grotesca, lo cierto es que el gran atractivo del arte de novelar de García Márquez dimana de la paradoja.⁸ La historia del joven rechazado en el amor cuyos sentimientos persisten y ya en la edad proveceta alcanzan su consumación con la misma mujer que lo había rechazado es en sí paradójica. Esto es por demás ostensible, si se tiene en cuenta la doble vida de Florentino, es decir, eso de guardar fidelidad a una mujer por más de cincuenta años sin trato carnal con ella y llevando durante todos esos años una vida erótica prolífica. Pero además, junto con los aforismos, en *ATC* el narrador y los personajes enuncian en varias ocasiones paradojas que expresan el tema del amor. El narrador, por ejemplo, caracteriza la vida matrimonial de Fermina y Juvenal así: “si algo habían aprendido juntos es que la sabiduría nos llega cuando ya no sirve para nada” (35). Más adelante, cuando ya Urbino ha muerto Fermina ante el asedio de Florentino piensa: “pronto se dio cuenta de que el deseo de olvidarlo era el más fuerte estímulo para recordarlo” (307). Ante la oposición de su hija Ofelia, nuevamente Fermina expresa otra paradoja: “Hace un siglo me cagaron la vida con ese pobre hombre porque éramos demasiado jóvenes, y ahora nos lo quieren repetir porque somos demasiado viejos” (351). Finalmente, en un pasaje en que Fermina reflexiona sobre su vida matrimonial con Urbino advierte: “Es increíble cómo se puede ser tan feliz durante tantos años, en medio de tantas peloterías, de tantas vainas, carajo, sin saber en realidad si eso es amor o no” (357).

Otro componente que enriquece en buena medida el desarrollo del tema del amor en *ATC* es la incidencia de una minuciosa reescritura de tópicos y motivos literarios que datan de antiguos textos grecolatinos. Ha sido Manuel Cabello Pino quien ha realizado al respecto una investigación exhaustiva sobre este asunto. Volviendo sobre las fuentes griegas y latinas, Cabello Pino se remonta a la lírica arcaica griega, pasando por Catulo, los epigramatistas alejandrinos (Meleagro, Asclepiade, Calímaco, etc.) y los poetas elegiacos latinos (Tíbulo, Propertio y Ovidio) llegando a probar que esos tópicos y motivos están presentes en *ATC* de un modo sistemático y revelador. Puesto que sería muy prolijo explicar aquí cada uno de ellos, sólo examinaré los tres más importantes. Para Cabello Pino, esta novela puede ser explicada en su totalidad en función de tres tópicos fundamentales cuya presencia se hace constante a lo largo de la historia: 1) “la fidelidad (*fides*) y el “pacto de amor” (*foedus amoris*); en segundo lugar, “la enseñanza del amor” (*erotodidaxis*) y, por último, el tópico de “la enfermedad de amor” (*aegritudo* o *morbus amoris*) (Cabello Pino, 2010: 27).

La fidelidad eterna y amor para siempre es el juramento que Florentino le hace a Fermina dos veces en la novela (61, 71-72). Pero junto a este juramento también hay un pacto de amor que el protagonista se hace consigo mismo: llevar una vida erótica intensa en lo que toca a las necesidades del cuerpo, conservándose espiritualmente puro en su amor por Fermina. He aquí la faceta desmesurada de García Márquez y que pone en jaque la tesis de que esta novela es esencialmente realista.⁹ Es probable, aunque extremadamente raro, que la pasión amorosa no vuelva a surgir en un hombre tras haber conocido tantas mujeres y que el deterioro de los años no haya hecho mella en el furor del primer amor de la juventud. Ya Ovidio señalaba “el tiempo relaja las ansias/tras añorar un amor,/otro entrará en su lugar” (85). Pero lo hiperbólico de todo esto estriba en la metáfora del amor como un estado del alma capaz de mantener la misma magnitud, y al mismo tiempo, librar los obstáculos; es decir, el amor como una fuerza prodigiosa.

El segundo tópico de importancia es el de la enseñanza del amor. Aunque hay un pasaje en la novela en que Ausencia Santander le asegura a Florentino que lo único que tenía que aprender para el amor es que la vida no la enseña nadie (192), lo cierto es que

en esta novela aparecen enseñanzas que a manera de tácticas y consejos expresadas por varios maestros, sirven para instruir en el arte de amar, tanto a Florentino como a Fermina, cuando aún son dos jóvenes inexpertos. Para Florentino, sobre todo en el plano de sobrellevar los síntomas del amor y conducirse cabalmente, el papel lo desempeña Tránsito Ariza, su madre, mientras que en la iniciación sexual, su maestro es Lotario Thugut. En cuanto a Fermina, su maestra es la tía Escolástica, responsable, en cierta medida, del efímero noviazgo de ella con Florentino. Sin embargo, lo más importante es la sabiduría moral que encierran algunas de las enseñanzas:

Le recordó que los débiles no entrarían jamás en el reino del amor, que es un reino inclemente y mezquino, y que las mujeres sólo se entregan a los hombres de ánimo resuelto, porque les infunden la seguridad que tanto ansían para enfrentarse a la vida. Florentino Ariza asimiló la lección más de lo debido (76).

Estas palabras parecen haber sido extraídas de *Arte de amar* de Ovidio, posiblemente el clásico de mayor relevancia sobre la didáctica del amor en la Antigüedad. En efecto, en su libro, Cabello Pino, señala que “sin dudas, el *magister amoris* por antonomasia de la literatura clásica es Ovidio” (Cabello Pino, 2010: 121), además de que parece conjuntar en sus obras la mayoría de los tópicos amorios señalados. Con respecto a la novela, Cabello Pino llega aún más lejos al afirmar “lo más curioso de todo es que también el propio Florentino en su calidad de autor de un tratado didáctico a quien más se asemeja es a Ovidio con su *Ars amatoria* y su *Remedia amoris*. O más que a Ovidio, a la voz poética que crea éste para sus tratados eróticos y que adopta el papel de *praeceptor*. Y es que al igual que él, Florentino sufre la misma evolución de amante, a poeta, a maestro de amor. (Cabello Pino, 2010: 128-129).

En cuanto al tópico de “la enfermedad del amor”, Cabello Pino lo considera como el componente estructural más importante de *ATC*. En primer lugar, los tres elementos constitutivos asociados al tópico, los síntomas del amor, el diagnóstico y las curas o remedios para el amor aparecen destacados en la novela. Por otra parte, otro tópico que en sí mismo encarna un oxímoron, el del amor como un fenómeno que entraña lo dulce y lo amargo, aparece anunciado simbólicamente con la alusión a las almendras amargas en el episodio inicial del suicidio de Jeremiah de Saint-Amour. Dice Cabello Pino: “desde un punto de vista intertextual, con esta alusión al tópico del amor dulce y amargo, García Márquez parece querer rendir un homenaje nada disimulado a su creadora, Safo, quien (...) es la auténtica pionera a la hora de mostrar en la literatura el sufrimiento que el amor puede causar en el ser humano y los devastadores estragos físicos y psíquicos asociados a él” (Cabello Pino, 2010: 61). Es por eso que la historia de Saint-Amour al principio de la novela, aunque haya sido incomprendida, como si desviara la atención de lo verdaderamente medular, cumple la función de anunciar que *ATC* será “una historia de amor a la vez dulce y amarga”. Conviene recordar que en la larga colección de amores de Florentino, el de Olimpia Zuleta termina en un asesinato pasional al percatarse su esposo que le había sido infiel, y, al finalizar la novela, el de América Vicuña, en suicidio.

Aunque en la superficie de *ATC* los síntomas del amor se confunden con la enfermedad del cólera, llega a ser de mucha más envergadura, a mi juicio, la metáfora de la locura de amor.¹⁰ Cuando Florentino, en plena juventud, se enamora su conducta es a todas luces desaforada y extravagante hasta el grado de llegar al ridículo. Sin

embargo, de un modo más profundo, la locura del amor se manifiesta en el desenfreno, en la conducta hedonista que no respeta ni mujeres casadas ni, siendo ya un anciano, a una adolescente, como es el caso de América Vicuña. El “loco de amor” da rienda suelta a sus instintos porque ve el placer sexual como un valor superlativo. Pero lo más importante es que la sobrevaloración del placer que es como una locura, lleva a sufrimientos y tragedias en la vida humana. Tal vez por eso es que Cabello Pino deja establecido que, aunque sea ficcionalmente, García Márquez concebía el amor como una enfermedad (34).

El último aspecto que examinaré sobre el conocimiento del amor se sustenta en ciertas implicaciones temáticas que derivó de la teoría bajtiniana sobre la *estratificación social de la palabra*. Los lenguajes sociales sobre los que se sustenta ésta pueden analizarse desde la tematología, toda vez que, como afirmó Bajtín, es a través del plurilingüismo social y el plurifonismo individual, que la novela orquesta todos sus temas (Bajtín, 1989: 81). De un modo más general, la diversidad social que introduce el narrador a través de descripciones, narraciones, argumentaciones dialogadas o monologadas coadyuva a complementar temáticamente el plurilingüismo de la novela. Entre los temas que aparecen en *ATC* asociados a los lenguajes sociales examinaré aquellos que, en la medida en que caracterizan a un grupo, se asocian a la edad, el estado civil, la ocupación y la clase u origen social, este último revelando a veces ciertas implicaciones de carácter étnico.

Cabe resaltar dos aspectos sobre el tema de la edad.¹¹ Uno de ellos se asocia a la inexperiencia de la juventud y la experiencia adquirida en la adultez; mientras que el otro, íntimamente ligado a éste, a la representación de los acontecimientos que hacen evidente una transformación en el personaje. En lo concerniente a la inexperiencia y experiencia de Fermina resalta la ingenuidad de sus trece años: “Está bien, me caso con usted si me promete que no me hará comer berenjenas” (83). Más adelante, después del segundo parto, el narrador refiere que Fermina descubre el “placer insospechado” de comer berenjenas (241). Más importante aún es el despertar sexual de Fermina durante el tiempo que pasa con sus primas en Valledupar.

La edad es un tema constante en el relato sobre la vida de Florentino. El narrador refiere que el día que conoció a Fermina Daza se le acabó la inocencia (64), pero una cosa es la irrupción del sentimiento amoroso que lo destantea, y otra la pérdida de la inocencia en el plano sexual, lo cual sucede, primero a instancias de Lotario Thugut en el hotel de las prostitutas, sólo como fisgón, y luego, con la violación de Rosalba en la que pierde la virginidad durante el viaje medicinal que emprende para olvidar a Fermina. En lo que toca a la efusión amorosa que invade a Florentino lo esencial que revela al joven inexperto son los síntomas que lo hacen aparecer como un enfermo y realizar acciones descabelladas como comer flores y embriagarse con agua de colonia hasta el punto de que su madre lo encuentra revolcándose en un charco de vómitos (76). En realidad, García Márquez caracteriza el enamoramiento de Florentino en una vena serio-cómica que combina la idealización lírica con el realismo grotesco. Tras recibir por vía de la tía Escolástica la primera carta de Fermina el desbordamiento de la dicha del enamorado es tal que cae en uno de sus actos desmesurados:

Trastornado por la dicha, Florentino Ariza pasó el resto de la tarde comiendo rosas y leyendo la carta, repasándola letra por letra una y otra vez y comiendo más rosas cuanto más leía, y a media noche la había leído tanto y había comido tantas rosas que su madre tuvo que

barbearlo como a un ternero para que se tragara una pócima de aceite de ricino (79).

Sin duda alguna, uno de los aspectos en los que se hace evidente que *ATC* es una novela cuya totalización se funda en la paradoja es la combinación de lo cómico con lo serio. Esta parodia, que hasta pudiera parecer chaplinesca, sobre las extravagancias que hace Florentino al sentir el éxtasis amoroso pone en evidencia la poética carnavalesca que no le es ajena a García Márquez. Puesto que son muchos los pasajes de esta novela en los que la parodia y diversas formas del humor afloran, dejaré este tema de lado. Si vuelvo al asunto de la edad, lo que importa en este ejemplo es el tema de los actos y estados anímicos ridículos que pueden ocasionar el trastorno del amor. Estos se deben en este caso a la inexperiencia de la juventud. Mas, a medida se representa el avance de su vida erótica, el lector llega a conocer un Florentino experimentado en el amor y la vida. Lo más importante en este sentido es la determinación de ganar nombre y fortuna para merecer el amor de Fermina el día en que la ve en el atrio de la catedral, en su nueva condición de mujer de mundo (181).

El estado civil es otra variable que marca la pertenencia a un grupo y condiciona la teoría y práctica del amor erótico. Aparte del estado virginal de los amantes cuando se trata sólo de dos adolescentes inexpertos, la soltería y la viudez de la edad adulta son los dos estados civiles desde los cuales la vida erótica en *ATC* resulta prometedor y fecunda. Florentino hace votos de lograr la unión con Fermina en un futuro indeterminado, cuando Urbino muera, y por ello se mantiene soltero a lo largo de 51 años, 9 meses y 4 días. Esto determina el hecho de poder gozar de suficiente libertad para llevar una vida erótica pródiga y perpetua. Al igual que su mentor, Lotario Thugut, para él la soltería es el estado de gracia para construir un paraíso de sucesivas aventuras eróticas, unas largas y otras breves. Sin embargo, el erotismo también aparece en la infidelidad de personajes casados como sucede con la relación del doctor Urbino con Bárbara Lynch y la del propio Florentino con Olimpia Zuleta.

El otro estado civil cuyos personajes, al igual que los solteros, gozan de libertad para llevar una vida erótica libre es la viudez. Los personajes de este grupo son la viuda de Nazaret, Prudencia Pitre, la viuda de Arellano, la de Zúñiga, Ángeles Alfaro y la propia Fermina Daza (ver *ATC* 294). Florentino, aficionado a ellas, observa que las viudas con el correr del tiempo "se iban reconciliando con la realidad de su nuevo estado" y "se les veía surgir de las cenizas con una vitalidad reverdecida" (221). Dice también que "iban tomando conciencia de que otra vez eran dueñas de su albedrío, después de haber renunciado no sólo a su nombre de familia sino a la propia identidad" (221). Más aún, con visos de empatía en su perspectiva, porque para ellas, "el amor, si lo había, era una cosa aparte: otra vida" (222), el narrador le rinde homenaje al libre albedrío de que gozan las viudas:

En el ocio reparador de la soledad, en cambio, las viudas descubrían que la forma más honrada de vivir era a merced del cuerpo, comiendo sólo por hambre, amando sin mentir, durmiendo sin tener que fingirse dormidas para escapar a la indecencia del amor oficial, dueñas por fin del derecho a una cama entera para ellas solas en la que nadie les disputaba la mitad de la sábana, la mitad de su aire de respirar, la mitad de su noche (...) (222).

La clase, el origen social, la diferenciación étnica y la ocupación de los personajes también tienen bastante que aportar a la reflexión sobre el erotismo en la novela. A rasgos generales, estas variables están sujetas a antinomias tales como libertad/opresión, privilegio/discriminación y público/privado, pero dado que lo esencial ancla en el aspecto ideológico, estos aspectos quedarán relegados para el apartado siguiente. Al menos diré que en *ATC* también puede captarse una dimensión popular del erotismo. Ello se advierte tanto en la narración de los encuentros sexuales, cuando se asocia al sentido del humor,¹² como también en la representación de las condiciones materiales de existencia a que se hallan sujetos los sectores más bajos de la escala social:

Los sábados, la pobería mulata abandonaba en tumulto los ranchos de cartones y latón de las orillas de las Ciénegas, con sus animales domésticos y sus trastos de comer y beber y se tomaban en un asalto de júbilo las playas pedregosas del sector colonial. Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con hierros candentes en el pecho. Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icaco, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos (24-25).

Ese trasfondo de descendientes de esclavos que reverbera en la novela, muy propio del mundo caribeño, añade al origen popular otra faceta del erotismo asociado al elemento étnico.¹³ Me refiero a la mujer mulata a la que, entiéndase como creencia o estereotipo con algún grado de fundamentación, se le atribuyen cualidades físicas y eróticas extraordinarias. Es el caso de la señorita Bárbara Lynch, de cuya presencia el doctor Urbino queda prendado. Sobre ella, este personaje advierte: "parecía de un sexo más definido que el del resto de los humanos" (263), y más adelante el narrador puede comprender la razón que explica esta afirmación:

Tendida en la cama de lienzo, con una tenue combinación de seda, la señorita Lynch era de una belleza interminable. Todo en ella era grande e intenso: sus muslos de sirena, su piel a fuego lento, sus senos atónitos, sus encías diáfanas de dientes perfectos y todo su cuerpo irradiaba un vapor de buena salud (265).

Al considerar la relación del tema del amor con las ocupaciones de los personajes resalta un aspecto más de la escritura paradójica: el juego de contrastes entre la vena lírica con un fuerte componente idealizador y un naturalismo de bajos fondos que raya en lo grotesco. Así, además de telegrafista y luego director de la compañía naviera, el narrador representa a Florentino con vocación de poeta:

Años más tarde, cuando trataba de recordar cómo era en la realidad la doncella idealizada con la alquimia de la poesía, no lograba distinguirla de los atardeceres desgarrados de aquellos tiempos. Aun cuando la atisbaba sin ser visto, por aquellos días de ansiedad en que

esperaba la respuesta a su primera carta, la veía transfigurada en la reverberación de las dos de la tarde bajo la llovizna de azahares de los almendros, *donde siempre era abril en cualquier tiempo del año* (75).

La frase que he puesto en cursiva revela uno de los procedimientos más comunes de la escritura paradójica no sólo en esta novela, sino en otras obras de García Márquez. Me refiero a la yuxtaposición de una imagen del tiempo en curso empalmada a un tiempo detenido en un sentido simbólico. Pero volviendo al contraste que ya había mencionado entre la vena lírica y la de factura naturalista, en esta cita el manejo poético del tiempo contrasta con lo que Florentino observaba en el cuerpo de las prostitutas del hotel de paso: “muchas exhibían en sus desnudeces las huellas del pasado: cicatrices de puñaladas en el vientre, estrellas de balazos, surcos de cuchilladas de amor, costuras de cesárea de carniceros (88), o al relato sadomasoquista que hace de un proxeneta que explotaba a tres mujeres (74-75). Si los amores oficiales pueden ser indecentes, la explotación erótica, en la perspectiva de Florentino, se observa como una práctica indignante.

Otro pasaje en que el tema de las ocupaciones sale a relucir críticamente es el del desencanto matrimonial que sentía Fermina en su papel de ama de casa, el cual se asemeja metafóricamente al de una sirvienta:

Apenas doblado el cabo de la madurez, desprovista por fin de cualquier espejismo, empezó a vislumbrar el desencanto de no haber sido nunca lo que soñaba ser cuando era joven, sino algo que nunca se atrevió a decirse ni siquiera a sí misma: una sirvienta de lujo (241)

2. El conflicto ideológico del amor como tema

En este apartado aislaré teóricamente el contexto cultural y socio-ideológico sobre el que se sustenta *ATC*. Me refiero, por un lado, a los cimientos, lo dado de la novela y, por el otro, a la obra terminada, lo ficcionado. Lo dado está conformado por: 1) el fenómeno del amor como tema capaz de suscitar conflictos y contradicciones que afectan a los personajes y 2) el contexto socio-histórico que como caldo de cultivo, configura el entramado espacio-temporal de la novela. Lo ficcionado, que sólo abordaré de manera tangencial, está conformado por aquellas variaciones estéticas que sobre el anclaje de la paradoja entrelaza el discurso del narrador a través de la inserción de un revestimiento macro-dialógico (o intertextual) que, a la vez que innova, le confiere una profundidad ético-crítica a la novela.

Todos los temas de la ficción, casi diría sin excepción, adquieren un sentido dramático o épico en función del conflicto. En efecto, cabe afirmar que sin la dimensión ideológico-moral del conflicto que se genera no hay novela. El conflicto, por así decir, es la razón de ser de la narración novelística. Esto no es excepción cuando se hace referencia al fenómeno del amor como tema. El obstáculo que Denis de Rougemont advirtió en el idilio de *Tristán e Iseo*, el interdicto al que se refirió George Bataille o la infracción de la ley que, en torno a *Romeo y Julieta*, consigna Julia Kristeva (188) son ejemplos que evidencian el meollo del conflicto que casi siempre va aparejado al tema del amor en la novela y la literatura. Para De Rougemont el obstáculo no es otra cosa que un artificio novelesco (37), un pretexto necesario para el desarrollo de la pasión (Rougemont, 1993: 44), ya que, como bien afirma "con un amor sin contratiempo no

habría "novela" (Rougemont, 1993: 53). Bataille, por su parte, se refiere al interdicto como una de varias restricciones intrínsecas a la cultura. El interdicto conlleva también la transgresión de los ritos y reglas, lo cual se hace más claro en el erotismo (Bataille, 1992; 101). La transgresión de la ley coincide con la idea que Kristeva advierte respecto a la amenaza que pesa sobre Romeo y Julieta al contravenir las condiciones del odio entre los Capuletos y los Montesco. La exaltación amorosa es lo que los lleva a infringir la ley (Kristeva, 2011: 188).

En realidad, la paradoja del amor estriba en la irrupción de un bien supremo que se genera en condiciones de conflicto, las cuales perviven en mayor o menor grado, de un modo esporádico o permanente. De hecho, debatirse en la irresoluble ambivalencia entre la necesidad de lo instintivo-natural y la constricción de lo ideológico-cultural constituye el origen de todas las contradicciones subyacentes a las prácticas y discursos amorosos a lo largo de la historia; así lo consignan Dominique Simonnet y un grupo de investigadores en el libro *La más bella historia del amor*. Si antes la institución rectora de la antinomia entre el deseo impuro de la carne y el amor puro del espíritu había sido la Iglesia, con la emergencia del racionalismo desde el siglo XVII, sin que el peso de esa antinomia se borrara, la contradicción se torna aún más compleja. Como consignó Michel Foucault, desde ese siglo hasta el XIX los controles sociales del Estado (y la Academia) "irradiaron discursos alrededor del sexo, intensificando la conciencia de un peligro incesante que a su vez reactivaba la incitación a hablar de él" (Foucault, 1977: 41). Al mismo tiempo, Mona Ozouf advierte que la reivindicación del matrimonio por amor, en detrimento del matrimonio por conveniencia, corrió a todo lo largo del siglo XIX (Ozouf, 2004: 85) Cabe resaltar, al respecto, que con Rousseau el consentimiento mutuo se proclama como lo que debe ser la base de todo compromiso amoroso (Ozouf, 2004: 88), aunque su planteamiento revolucionario no llega a tener un impacto inmediato generalizado o permanente.

Esta relación entre, por una parte, la reformulación intelectual y política de las prácticas eróticas para ejercer control sobre ellas y, por otra parte, la inevitable contradicción moral entre la idealización sentimental y el deseo sexual, constituyen lo dado en *ATC*. Ahora bien, yendo más a fondo, lo que interesa aquí es conjugar esa superestructura ideológica que se gesta en el mundo europeo con el trasfondo socio-histórico del espacio colombiano visto a través de la memoria ficcionante del narrador en la elaboración de la novela. Un primer aspecto que cabe considerar es el grado en que se manifiesta la relación libertad/opresión. Cuando el doctor Urbino y Fermina viajan en la luna de miel en un trasatlántico él le habla del amor en París, "de los enamorados (...) que se besaban en la calle, en el ómnibus, en las terrazas floridas de los cafés abiertos al aliento del fuego y los acordeones lánguidos del verano, y hacían el amor de pie en los muelles del Sena sin que nadie los molestara" (173). Este tono entusiasta que el narrador adopta al referirse a la conducta erótica de los parisinos entraña una apreciación de la libertad que se opone a un espacio en el que prevalece la opresión de los impulsos eróticos. Aunque no está dicho en el texto, la mezcla de asombro y encanto sobre París hace pensar, en contraste, en una sociedad colombiana tradicional y opresiva que difiere de estos actos tan libres y tolerados.¹⁴

Al respecto, no debe perderse de vista que la Colombia que ficcionaliza García Márquez muestra una formación social de transición entre una economía preindustrial con un régimen político fragmentado por el federalismo liberal a una incipiente economía capitalista con un régimen político conservador centralizado en un Estado nacional. Aunque dentro del periodo de sesenta años en que transcurre la novela -1870 a

1930- (Canfield, 1988: 340) Colombia se unifica como nación, ello no significa, en cambio, el haberse desprendido del fantasma de la inestabilidad social y la debilidad económica que llevaron al país al neocolonialismo.

Aunque García Márquez relega a un segundo plano este trasfondo neocolonial, y en general los problemas sociales y políticos de Colombia, hay algunos pasajes en que intercala en la novela personajes portavoces cuyas visiones críticas son reveladoras. Un ejemplo de esto aflora en un argumento del tío León XII, quien tras expresar su temor de que la navegación fluvial pasara a manos de los cachacos, y que éstos, a su vez, la regalaran a los alemanes, manifiesta la siguiente paradoja: "Aquí se hacen nuevas constituciones, nuevas leyes, nuevas guerras cada tres meses, pero seguimos en la Colonia" (291). Esto se comprende porque, aunque con la Constitución de 1886 se centraliza el poder del Estado nacional, con la Regeneración que introduce Rafael Núñez, la Colombia del último tercio del siglo XIX seguía siendo atrasada en varios sentidos. Según consigna Pérez Rivera, había un lento desarrollo económico debido al aislamiento y la precaria vinculación del país con la economía mundial, además de que no se podía hablar de unidad de mercado y subsistían fuertes rasgos de patrimonialismo. Citando un trabajo de Darío Mesa, Pérez Rivera señala que los dirigentes del Estado manejaban "los asuntos nacionales como los de un señorío precapitalista" y concluye que a principios del siglo XX la situación de atraso era la misma que la de veinte años atrás (Pérez Rivera, 2007: 139).

Otros aspectos que revelan el tradicionalismo ideológico heredado del pasado colonial son el poder que seguía detentando la Iglesia y el hecho de que la sociedad seguía siendo abrumadoramente rural (Deas, 2000: 286, Pérez Rivera, 2007: 116-117). Si bien Deas y Pérez Rivera citan fuentes en el sentido de que la diferenciación social de Colombia no se percibía tan marcada como en Argentina o México, esta idea contrasta con el hecho de que, en la primera mitad del siglo XIX, bajo los regímenes, no sólo conservadores, sino también liberales, persistió la esclavitud y el control del trabajo servil de los campesinos (Pérez Rivera, 2007: 114).¹⁵ Y es que, más allá de las posturas doctrinarias, lo que había era una élite oligárquica de familias que se sucedían en el poder. Una distinción diferenciadora que habría que establecer es entre la población letrada que era la que podía votar, y la población iletrada que era vasta.

El periodo conservador que aquí se menciona entra dentro de los años en que se desarrolla la historia de ATC (1870-1930). Durante la Regeneración que trajo Rafael Núñez el Estado hizo una alianza con la Iglesia Católica para con ello unificar a la nación colombiana. El régimen conservador se perpetuó de 1885 a 1930. Sin embargo, para fines de este análisis, lo más importante es subrayar la correlación de fuerzas entre el poder de los personajes masculinos y femeninos, la cual se halla en el centro mismo de la historia, en la medida en que es un componente que determina la vida erótica y la realización del amor. En otras palabras, la doble corriente del tema del amor como sentimiento y como deseo erótico está atravesada por la lucha de dos visiones ideológicas antagónicas. La primera de ellas es la que busca perpetuar los usos y costumbres que son vestigios del viejo régimen colonial; mientras que la segunda se manifiesta como el intento de encontrar un resquicio de libertad en medio del peso de esa sociedad en la que impera el tradicionalismo conservador. Esta segunda visión ideológica adquiere mayor preponderancia en la novela, porque, en resumidas cuentas, García Márquez le imprime a su texto una visión ético-crítica desde un enfoque más que liberal- progresista, cercano a las reivindicaciones libertarias del socialismo.

En aras de ser más explícito, me referiré a estas dos visiones ideológicas. La primera, además de conformar las *prácticas constitutivas* instituidas por los usos y costumbres y la dominación del régimen conservador, se corresponde con las *prácticas directivas* de personajes como Lorenzo Daza, doña Blanca, la madre del doctor Urbino y la monja Franca de la Luz, aunque también hay otros personajes menores que desde un tercer plano comulgan con ella.¹⁶ El caso de Juvenal Urbino, por su parte, es más problemático, pues es un personaje ideológicamente ambivalente entre el conservatismo y el ideario liberal, acaso comprensible por el dato de que había estudiado en París. También hay algo de esto, aunque en menor escala, en la caracterización de Florentino Ariza y Fermina Daza. En todo caso, se trata de personajes en los que prevalece en mayor o menor grado la contradicción ideológica. Personajes como Tránsito Ariza, Lotario Thugut, la tía Escolástica, León XII, Leona Cassani y Barbara Lynch, en cambio, están caracterizados por un modo de ser que tiende más a la ideología liberal, sin que ello pueda establecerse de manera categórica.

La ideología conservadora se presenta en esta novela, sobre todo, en los papeles de género que desempeñan el hombre y la mujer, pero también en los privilegios de clase y la discriminación étnica. Cuando el narrador de *ATC* refiere que Fermina asistía al colegio de la Presentación de la Santísima Virgen, y revela de paso que "las señoritas de sociedad aprendían desde hacía dos siglos el arte y el oficio de ser esposas diligentes y sumisas" (66), se infiere de ello que el androcentrismo institucionalizado y heredado del pasado colonial persistía como una práctica de opresión. Una variante de esto lo encarna la moral cerrada y unilateral que caracteriza a personajes como doña Blanca, la madre de Juvenal Urbino. En cuanto a Lorenzo Daza, el padre de Fermina, su opresión consiste en que prefiere para su hija un matrimonio concertado, el cual termina por ser de conveniencia, al casarla con Juvenal Urbino. El androcentrismo consiste en manipular la voluntad de Fermina, en tratarla como un objeto de las aspiraciones paternas, las cuales están motivadas por un interés de clase o económico. El primer indicio de esto se da cuando, durante su estancia en Valledupar, Fermina se entera por medio de sus primas de que habían escuchado a su padre conversar con sus tíos sobre la idea de concertar el matrimonio de ella con el heredero único de la fortuna fabulosa de Cleofás Moscote (100). Estos matrimonios concertados eran muy comunes en la época de la colonia, como bien lo señala Pablo Rodríguez: "en las familias de patrimonio los padres ejercían la patria potestad, vigilaban los movimientos de sus hijas y trazaban estrategias de uniones convenientes" (Rodríguez, 1987: 256).

Al casar Lorenzo Daza a su hija con Juvenal Urbino, representante de la clase patricia y médico de profesión, se rechaza a Florentino no sólo por ser un pobretón sin traza alguna de alcurnia, sino, posiblemente, por ser bastardo;¹⁷ al mismo tiempo, se subestima el libre albedrío de Fermina y el amor mismo. Sobre esto se podría argumentar en favor del padre por tener el derecho de patria potestad sobre su hija, pero el asunto de fondo es que no se toma en cuenta ni el desarrollo emocional ni la voluntad de la joven hija. A Fermina, por su juventud y por su subordinación al padre, no se le concede derecho alguno de decidir con quién casarse, mucho menos con alguien de origen humilde, y peor aún, de origen ilegítimo, como es el caso de Florentino.¹⁸ En la novela resulta claro que ella se opone a todas las imposiciones del padre. Al haberse enterado del plan de casarla con el hijo de Cleofás Moscote, por ejemplo, su escepticismo cobra cierto tinte masoquista, aunque ingenuo: "no sólo se podía ser feliz sin amor sino también contra el amor" (100). Más adelante, su rechazo a las pretensiones del doctor Urbino sube de tono y la Iglesia, con la mediación de la monja

Franca de la Luz, interviene de un modo deshonoroso. Ante la rabia de adivinar que su padre era cómplice de aquella visita odiosa, pues había sido la monja del colegio quien había revelado su idilio con Florentino, Fermina se sigue negando, mientras Franca de la Luz persiste esgrimiendo argumentos falaces para convencerla: "ese hombre es un regalo de la Divina Providencia" (141). Cuando no puede ir más allá se vale de la amenaza: "después de mí puede venir el señor arzobispo, y con él las cosas son distintas" (141). El resultado de todo esto es la consumación de un matrimonio de conveniencia que socava la autenticidad del matrimonio por mutuo acuerdo, en detrimento, sobre todo, de la mujer. En consecuencia, la negación del amor convierte la relación matrimonial en simulación.

Conclusiones

La totalización que se opera en *ATC* y que justifica calificar a esta novela de total, se debe a una escritura sustentada en la paradoja como principio estructural. De un modo general, la novela está construida a base de contrastes. En cuanto al aspecto poético se advierte en variaciones tales como idealismo/naturalismo, objetivación/desmesura y comicidad/tragedia. Más aún, la paradoja, que se destaca sucesivamente en distintas situaciones narradas, se convierte en el principio organizador de la historia en general. Las peripecias amorosas de Florentino, entre la práctica puramente carnal del amor erótico, y la imperecedera fidelidad espiritual de un amor que ha trascendido toda expectativa es, en sí misma paradójica, al igual que la oposición entre la pasión amorosa fracasada de la juventud que se torna exitosa en la vejez, cuando ya se está cerca de la muerte. Inclusive, la lectura de *ATC* puede dar pie a la elaboración de muy diversas paradojas que sintetizan su sentido. Con *El cantar de los cantares* cabe decir: "Fuerte como la muerte es el amor" (684). Pero además, la novela da pie a paradojas como las siguientes: la satisfacción erótica sin amor a lo largo del tiempo puede ser tan hermosa como la pasión de un amor que, sin haberse consumado, persevera en la esperanza (Florentino); cuando el amor es genuino, ninguna impureza de la vida carnal y mundana es capaz de minar su pureza original (Florentino); el amor juvenil es por su impulso incierto y torpe; el de la vejez, por su precariedad, definitivo y sensato (Florentino y Fermina); el amor erótico es la fuente de lo más sublime y lo más perverso (Florentino/Fermina/América Vicuña); lo rotundo del sentimiento amoroso es sólo comparable a su fragilidad consustancial (América Vicuña); nada se equipara tanto a la certeza del amor que la incertidumbre de su permanencia en el tiempo (todos).

ATC, además de brindar un especie de catálogo de las más diversas situaciones eróticas, y en donde entra también el amor de mutuo acuerdo y el de conveniencia, el amor libre y las prácticas eróticas vinculadas a la explotación sexual, es tanto una novela que se inscribe de manera directa o indirecta en la tradición de los tópicos y motivos amatorios de la tradición literaria grecolatina, como también una novela contextualizada en la formación social de la Colombia que va de los años 1870-1930. Tomando en cuenta este último aspecto es que cabe comprender que el conocimiento del amor, al combinar la ficción con el contexto socio-histórico, da pie a la inclusión del conflicto ideológico central de la novela. El conocimiento del amor parece afirmar tanto la autenticidad del deseo erótico como esencia de la naturaleza humana como la autenticidad del sentido divinizador del amor que sobreviene con el enamoramiento. En este sentido, García Márquez quiebra el *impasse* católico entre lo impuro y pecaminoso del erotismo carnal y lo puro y virtuoso de la fase divinizadora del erotismo. La

disertación sobre el amor en esta novela echa por tierra todo maniqueísmo, pues sin perder de vista cierta perspectiva objetivadora, el narrador prefiere desde un visión omni-englobante no dejar fuera resquicio alguno, desde el rapto divinizador del éxtasis amoroso, hasta el erotismo deshumanizado del mundo prostibulario.

En medio del conocimiento omni-englobante de las diversas facetas del amor se infiltra una reflexión ético-crítica que aflora en la perspectiva del narrador, de manera indirecta en los argumentos de Florentino, pero también de un modo implícito en los de Fermina y otros personajes. Con ello, lo que su reflexión ético-crítica se propone es reivindicar el fenómeno amoroso de toda la carga alienante de la cultura, en el contexto colombiano e hispanoamericano. Por alienación se entiende toda la pesada carga de las diversas formas de control y dominación que trastocan, reprimen y pervierten la belleza del amor y el sentido mismo de la vida. La alienación en tanto enrarecimiento y empobrecimiento de lo natural y espiritual de la experiencia amorosa es un producto de las ideologías cuya manifestación en la novela se identifica como androcentrismo, clasismo, hedonismo y oscurantismo católico.

Años antes de publicar *ATC*, García Márquez afirmó en una entrevista “creo que la libertad sexual no debe tener ningún límite” (Mendoza, 1982: 116). Esto es lo que logra el autor colombiano en su novela; reconocer la dignidad original del deseo erótico, en cuanto necesidad básica de la existencia humana. Lo contrario de la libertad, la represión o perversión de lo natural, es el motivo que instaura la reflexión ético-crítica de la novela. En esta misma entrevista a la pregunta “¿Cómo definirías el machismo?” García Márquez respondió: “el machismo –tanto en los hombres como en las mujeres– no es más que la usurpación del derecho ajeno” (Mendoza, 1982: 115). Al interpretar esta opinión a la luz de la conducta representada de Florentino podría advertirse una de las muchas contradicciones o contrastes alternados en esta novela. Dice Thomas Pynchon: “El gran afecto del autor por este personaje no vence del todo a una maliciosa subversión concurrente de la ética del machismo, con la que García Márquez no simpatiza en particular, habiéndola calificado en otros escritos de usurpación lisa y llana de los derechos de otras personas” (Pynchon, 2001: 37). Mi particular visión de todo esto es que Florentino, muy en la vena de Ovidio, está representado como machista, en la misma proporción en que Urbino y otros personajes también lo son, es decir, para hacer valer el principio de verosimilitud o efecto de realidad.

Las ideologías en que se maneja Florentino son el androcentrismo y el hedonismo. Al llevar la locura hedonista del amor al punto de no respetar mujeres casadas ni a una menor de edad, ambas situaciones agravadas por haber ocasionado indirectamente dos muertes, pueden sugerir una crítica a la ideología androcéntrica. En cuanto al doctor Urbino y Lorenzo Daza, las ideologías que los caracterizan son el androcentrismo, el clasismo y el conservadurismo católico. Entre estos dos personajes Urbino aparece como un personaje más liberal, al igual que el hijo, a diferencia de los personajes de la madre, doña Blanca, y la hija Ofelia, ambas muy conservadoras. Tanto estos personajes femeninos como Lorenzo Daza y Franca de la Luz, como representante de la Iglesia Católica, simbolizan en la novela una postura retrógrada y oscurantista. Son ellos los que consideran el matrimonio como un asunto de clase social y dinero. Como tal se trata de personajes que simbolizan las visiones y prácticas obsoletas del pasado colonial anclado en la Contrarreforma. El resultado de ello es, en el caso del doctor Urbino y Fermina, la concertación de un matrimonio de simulación en el que el amor queda relegado a un segundo plano, o bien está ausente. Por eso la paradoja ética que sugiere esta novela, y que ya había aparecido con el triángulo amoroso de Fernanda

del Carpio/Aureliano Segundo/Petra Cotes en *Cien años de soledad*, consiste en que puede ser más sensato y digno el amor libre o el pacto erótico de dos seres solitarios a la simulación de un matrimonio que sólo es una fachada, lo que el narrador llama amor oficial y amor domesticado. A la alienación que ensombrece el fenómeno amoroso, se contraponen, pues, la libertad como condición que garantiza, revitaliza y dignifica su razón de ser.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijaíl M (1989) "La palabra en la novela" En *Teoría y estética de la novela*. Taurus-Alfaguara, Madrid, pp. 77-236.
- Bataille, Georges (1992) *El erotismo*. Tusquets Editores, Barcelona.
- Beltrán Almería, Luis (1997) "La parodia en *El amor en los tiempos del cólera*". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23, 46, Perú, pp. 225-234.
- Cabello Pino, Manuel (2015) "El influjo cervantino en *El amor en los tiempos del cólera*" En *La Palabra* 26, UPTC, Colombia, pp. 47-58.
- _____ (2010) *Motivos y tópicos amorosos clásicos en El amor en los tiempos del cólera*. Huelva, España, Universidad de Huelva.
- Canfield, Martha L (1988) "Gabriel García Márquez" En *Manual de literatura colombiana*. Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, pp. 267-349.
- Deas, Malcolm (2000) "Colombia, c. 1880-1930" *Historia de América Latina*. (ed. Leslie Bethell) Editorial Crítica, Barcelona.
- Fiddian, Robin William (1987) "A prospective post-script: apropos of *Love in the time of Cholera*" En *Gabriel García Márquez New Readings*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 191-206.
- Foucault, Michel (1977) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores, México.
- Fowler; Roger (1985) "Power" En *Handbook of Discourse Analysis*. Vol. 4 (comp. Teun A. Van Dijk), Academic Press, London, pp.61-82.
- Fuenmayor, Víctor (2007) "*El amor en los tiempos del cólera* o Platón cristianizado" En *Revista de Literatura Hispanoamericana*. 55 170-181.
- García Márquez, Gabriel. (1986) *Cien años de soledad*. Editorial Diana, México.
- _____ (1989) *Crónica de una muerte anunciada*. Editorial Diana, México.
- _____ (1994) *Del amor y otros demonios*. Editorial Diana, México.
- _____ (1985) *El amor en los tiempos del cólera*. Editorial Diana, México.
- _____ (1987) *El coronel no tiene quien le escriba*. Editorial Diana, México.
- _____ (1975) *El otoño del patriarca*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Horacio (1939) *Odas y épicos*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Kristeva, Julia (2011) *Historias de amor*. Siglo XXI Editores, México.

- Lang, Sabine (2006) "Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*" En *La narración paradójica. "Normas narrativas y el principio de la transgresión"* Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt, pp. 21-47.
- Martin, Gerard. (2009) *Gabriel García Márquez. Una vida*. Random House Mondadori, México.
- Méndez, José Luis (2000) *Como leer a García Márquez: una interpretación sociológica*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- Mendoza, Plinio Apuleyo (1982) *El olor de la guayaba. La oveja negra*, Bogotá.
- Ortega, Julio (1986) "El amor en Los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez". En *Vuelta* 118, México, pp. 34-36.
- Ovidio (1999) *Arte de amar*. (ed. bilingüe Juan Manuel Rodríguez Tobal) Ediciones Hiperión, Madrid.
- Ozouf, Mona y Simonnet, Dominique (2004) "La revolución. El terror de la virtud" En *La más bella historia del amor*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- Palencia-Roth, Michael (1987) "La primera novela de García Márquez después del premio Nobel. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 24, 12, Colombia, pp. 3-17.
- Pérez Rivera, Héser Eduardo (2007) *El tránsito hacia el Estado nacional en América Latina en el siglo XIX: Argentina, México y Colombia*. Universidad Nacional de Colombia/Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- Platón (1962) *Diálogos*. Editorial Porrúa, México.
- Pynchon, Thomas (2001) "La ofrenda eterna del corazón" En *Quimera* 207-208, España, pp. 187-191.
- Quevedo, Francisco de (1952) *Obras completas*. Verso. Aguilar, Madrid.
- Rodríguez, Pablo (2004) "La familia en Colombia" En *La familia en Iberoamérica 1550-1980*. Convenio Andrés Bello, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, pp. 246-288.
- Rojas, Fernando de (1987) *La celestina*. (ed. Bruno Mario Damiani) Red Editorial Iberoamericana México, México.
- Rougemont, Denis de (1993) *Amor y Occidente*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Salomón (1980) "El Cantar de los Cantares" En *La Santa Biblia*. (ed. C.I. Scofield). Editorial Publicaciones Españolas, Hollywood, Florida, EE.UU, pp. 679-685.
- Schoentjes, Pierre (2003) *La poética de la ironía*. Cátedra, Madrid.
- Shakespeare, William (1993) *Romeo and Juliet*. Dover Thrift Editions, New York.
- Vargas Llosa, Mario (1971) *García Márquez, Historia de un deicidio*. Monte Ávila Editores/ Barral Editores, Caracas.
- Williams, Raymond Leslie (1989) "The Visual Arts, the Poetization of Space and Writing: An Interview with Gabriel García Márquez" En *PMLA Publication of the Modern Language Association of America*. V. 104 no. 4, Yale University, Connecticut, EE.UU. pp. 131-140.

Notas

¹ Véase, por ejemplo: "A prospective post-script: apropos of *Love in the Times of Cholera*" de Robin Fiddian, 193.

² Estas dos últimas concepciones se sostienen por la *doxa*. En *ATC* son muchas las opiniones que el narrador pone en boca de los personajes sobre el tema del amor y el sentido de la vida.

³ Dice Sabine Lang que la *narración paradójica* busca anular diferencias y minar las convenciones (Lang, 2006: 30). Entre las dos vertientes que tanto Lang como Klaus Meyer-Minneman plantean, y este último ejemplifica con cuentos y novelas, están los procedimientos de anulación y los procedimientos de transgresión de límites. Sin desestimar estos hallazgos fundados en la narratología de Gérald Genette, mi perspectiva aborda la paradoja de un modo parecido a como Pierre Schoentjes examina las formas de la ironía en *La poética de la ironía*. En este libro distingue entre la ironía socrática, cuya figura de base es la alegoría, la ironía de situación, fundada en la peripecia, la ironía verbal, fundada en la antífrasis y la ironía romántica, que, conservando un sentido más general se asocia a la paradoja y emplea como figura de base la parábasis (Schoentjes, 2003:28). Esta última podría entenderse mejor como ironía del destino. Ciertamente que no toda paradoja tiene sentido irónico, pero comparte con la ironía la dualidad transgresora de lo unívoco.

⁴ En la biografía de Gerard Martin sobre García Márquez aparece documentado este dato, por cierto, bastante reiterado. El propio García Márquez lo confirma en una entrevista con Raymond L. Williams (Williams, 1989: 138). Por otra parte, Méndez enumera los puntos coincidentes entre la vida del padre y Florentino: “ciertos rasgos de la caracterización de Florentino Ariza, la oposición del padre de Fermina al joven telegrafista que pretendía el amor de su hija, el envío de ésta a otra región para alejarla de su amado y, sobre todo, el sistema de comunicaciones telegráficas que el joven enamorado organizó con la complicidad de sus colegas para burlar la interdicción de Lorenzo Daza. En la época en que Gabriel Eligio García enamoraba a Luisa Márquez hubo inclusive una terrible epidemia de paludismo que los más viejos asociaron con los tiempos del cólera (Méndez, 2000: 189-190).

⁵ La dimensión platónica de esta novela ha sido reconocida por Víctor Fuenmayor: *El amor en los tiempos del cólera* esboza las dos raíces de la pasión que nutren la concepción del amor aún hoy en occidente [sic.]. El amor tal como se sostiene en las acciones de la novela remite a esa búsqueda de la divinidad o inmortalidad de un alma universal que ya estaba en el *Fedro* y en *El Banquete*, y que luego será Espíritu Santo o Verbo, en tanto que engendramiento de amor y palabra (Fuenmayor, 2007: 179).

⁶ Uno de los aspectos más interesantes de *ATC* es la tendencia del narrador a relativizar y contradecir las afirmaciones. Así, en la página 176 deja establecido que Urbino no amaba a Fermina, pero este personaje, un momento antes de morir, afirma “Sólo Dios sabe cuánto te quise” (53), lo cual hace suponer la idea de un amor profundo. Otro caso parecido se destaca entre las páginas 222-224. En este caso, el narrador toma la perspectiva de Fermina cuando reflexiona que el rechazo a Florentino en la juventud “había sido certera” (223), pero más adelante el narrador afirma que “siguió abriendo el balcón por las mañanas durante varios meses, y siempre echaba de menos el fantasma solitario que la acechaba en el parquecito desierto” (223-224), es decir, a Florentino. Esta ambivalencia entre lo afirmado y su negación relativizadora es una visión más profunda y objetiva del efecto de realidad y un aspecto que evidencia también la escritura paradójica de *ATC*.

⁷ Lo cual lleva a pensar en la organización tripartita de la psique -ello, superego y ego- planteada por Freud.

⁸ No sólo se trata de esta novela. Es paradójico, por ejemplo que en *Cien años de soledad* se opongan dos fuerzas, de avance y retroceso debido a la irrupción de un orden escatológico en la historia de Macondo. En *Crónica de una muerte anunciada*, por otra parte, la venganza sobre la falsa acusación de Santiago Nasar y el rechazo que hace Bayardo San Román de Ángela Vicario, para luego terminar en la reconciliación amorosa, también es paradójico.

⁹ De hecho, el propio García Márquez en su entrevista con Raymond L. Williams duda de que el amor de Florentino se corresponda con la realidad: “I have the impression that Florentino has a concept of love that doesn't correspond to reality” (Williams, 1989: 131).

¹⁰ El propio Cabello Pino examina en el artículo “El influjo cervantino en *El amor en los tiempos del cólera*” el motivo de perder el juicio por la lectura de novelas de caballería que afecta a Don Quijote con el efecto que la literatura amorosa ejerce en la locura de amor de Florentino. Cabe recordar que este motivo aparece asociado al amor en novelas como *Madame Bovary* de Flaubert y *La regenta* de Leopoldo Alas. Lo que no me parece convincente es afirmar, como lo hace Cabello Pino, que Florentino se basa en una sátira de protagonistas como Frédéric Moreau de *L'Education sentimentale* o el *Werther* de Goethe (Cabello Pino, 2015: 50-51).

¹¹ Se podría establecer con mayor precisión que la edad en su relación con el tiempo y el ciclo de vida de los personajes es un motivo recurrente en la narrativa de García Márquez. El tema de la vejez, por

ejemplo, se destaca en *El coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *Memoria de mis putas tristes*.

¹² Entre los pasajes humorísticos cabe mencionar los siguientes: 1) la mujer loca que Florentino trata de seducir y al final el personal del manicomio forcejea con ella para ponerle una camisa de fuerza, mientras el gentío rechiflaba de júbilo creyendo que se trataba de una de las tantas farsas del carnaval de esos días (199); 2) el tío León XII cuando por azar descubre a Florentino en la oficina en plena actividad sexual con una mujer (289) y 3) Prudencia Pitre cuando le dice a Florentino: "que se quitara el saco, el chaleco, los pantalones, que se quitara todo si quería, qué carajo, si al fin y al cabo ellos se conocían mejor desnudos que vestidos" (313).

¹³ De hecho, se convierte en el escenario de *Del amor y otros demonios* (1994), novela hasta cierto punto emparentada con *ATC*.

¹⁴ Aunque de un modo diferente, en la novela parece establecerse una diferencia social en la conducta erótica que va más allá de la que se hace evidente entre la masa y la clase patricia. Me refiero a las sociedades de la ciudad y el campo. En Valledupar Fermina no sólo se familiariza con los rituales de apareamiento de los animales, sino que oye "hablar a las primas con naturalidad de cuáles parejas de la familia seguían haciendo el amor y cuáles y cuándo y por qué habían dejado de hacerlo aunque siguieran viviendo juntas" (170).

¹⁵ Desde luego, lo que estos investigadores advierten es la particular amplitud de la estratificación social de cada país, en México y Argentina más abarcadora y contrastante y en Colombia más estrecha y modesta.

¹⁶ Manejo aquí la distinción que establece Roger Fowler entre *prácticas constitutivas* y *directivas*. Entendidas dentro del marco de la dominación, las *prácticas constitutivas* vienen dadas en el *continuum* de la sociedad como un todo. Las *prácticas directivas*, por otra parte, son la expresión de la ideología en el discurso del hablante. La primera constriñe o legitima las ideologías en forma externa; mientras que la segunda las reproduce o replantea desde una posición que pretende ser individual (Fowler, 1985: 64).

¹⁷ Aunque no está consignado en el texto, otro factor es de carácter étnico. Se trata de una ascendencia que puede ser africana o indígena, pues el narrador al describir a Tránsito Ariza, revela que ella era una cuarterona libre (73). El hecho de que sea libre implica que seguramente su padre era esclavo. Una cuarterona puede entenderse como hija de mulata o mestiza con español (o viceversa).

¹⁸ En su ensayo sobre la historia de la familia colombiana, Pablo Rodríguez consigna que en la época colonial los hijos ilegítimos, fueran naturales, expósitos o espurios recibían una marca cruel que los separaba de los demás (260). "En la vida de adulto, ser ilegítimo, significaba carecer de calidad para ingresar a los colegios, a las universidades, a los cargos del gobierno y a las asociaciones de la gente noble" (Rodríguez, 2004: 266). Aunque la ilegitimidad de Florentino no aparece tan acentuada como tema y aunque *ATC* se ubica ya durante la República, más específicamente, entre 1870 y 1930, resulta revelador que a este personaje, a pesar de que ya es un empresario exitoso, se le impida tener acceso al Club Social cuando el doctor Urbino Daza, el hijo de Fermina, desea conversar con él.

Del dicho al hecho:
los debates lingüísticos de Jorge Luis Borges y
Macedonio Fernández en la década del '20

Diego Hernán Rosain⁴

Resumen:

La década de 1920 fue, sobre todo, una época de gran ebullición intelectual con respecto a las teorías en torno al lenguaje. Entre aquellos escritores que se destacaron en su modo de reflexionar, en crear sistemas de pensamiento autóctonos en sintonía con tendencias lingüísticas en boga y en proponer alternativas para el crecimiento de la variedad dialectal rioplatense, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges fueron de los miembros más comprometidos de su generación. Enarbolando como bandera la autonomía y la independencia de otros idiomas y formas del lenguaje, desde ámbitos artísticos y filosóficos afines, cada uno trazó los postulados para el uso y el manejo de una lengua regional más fiel a la sensibilidad argentina y algunas cuestiones que harían de ella un espacio propicio y fructífero para el pensamiento. Sin embargo, estos textos han sido leídos más por su valor estético antes que por su valor teórico, minimizando así sus aportes al estudio de la lengua. En el siguiente trabajo analizaremos cómo las vanguardias fueron el campo de batalla propicio para debatir el problema de la esencia de la argentinidad y hallar su cauce en el uso particular que los hablantes hacen del lenguaje.

Palabras clave: Jorge Luis Borges – Lenguaje – Macedonio Fernández – *Martín Fierro* – Vanguardia

⁴ Licenciado y Profesor Normal y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Adscripto a la cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana. Miembro activo de la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga (RIIAM). dhernan_rosain@live.com.ar
Recibido: 21/02/2018. Aceptado: 30/05/2018

Abstract:

The decade of 1920 was, above all, a time of great intellectual boiling with respect to the theories about language. Among those writers who stood out in their way of thinking, in creating indigenous thought systems in tune with linguistic tendencies in vogue and in proposing alternatives for the growth of the La Plata River's dialectal variety, Macedonio Fernández and Jorge Luis Borges were the most committed members of his generation. Raising as a flag the autonomy and independence of other languages and their forms, from related artistic and philosophical spheres, each one drew up the postulates for the use and management of a regional language more faithful to the Argentine sensibility and some issues that would make it a propitious and fruitful space for thought. However, these texts have been read more for their aesthetic value than for their theoretical value, thus minimizing their contributions to the study of the language. In the following work we will analyze how the vanguards were the propitious battlefield to debate the problem of the essence of argentinity and find its channel in the particular use that speakers make of the language.

Keywords: Avant-garde – Jorge Luis Borges – Language – Macedonio Fernández – *Martín Fierro*

Introducción

La primera mención de Macedonio Fernández dentro de la obra de Jorge Luis Borges ocurre en 1923, en *Fervor de Buenos Aires*, su primer poemario publicado en Argentina. Allí, Borges dedica a Macedonio su poema “La Plaza San Martín”. Desde una primera apreciación, el poema no es más que una descripción de la ciudad desde los puntos de vista que permite adoptar la plaza durante la tarde; sin embargo, encontramos más: la plaza se convierte en el ámbito en el cual las almas se funden, similar al espacio de la muerte o del ensueño. El atardecer brinda al espectador una rica y diversa percepción de colores, formas y figuras, lo cual permite al sujeto perderse y confundirse con aquello que observa (“Todo sentir se aquieta / bajo la absolución de los árboles”). La subjetividad se transforma así en accidente, ya que no hay diferencia entre el fenómeno, su apreciación y la entidad que percibe. El sujeto se vuelve uno con el paisaje y con el resto de las ánimas que circulan por la plaza, diluyendo así su individualidad junto con las de los demás seres.¹

Los motivos de la amistad que floreció entre Macedonio y Borges resultan casuales y casi ocasionales. Amigo íntimo de Jorge Guillermo Borges, padre del escritor, se interesaron ambos rápidamente en el estudio de la psicología, la filosofía de Schopenhauer y el positivismo de Spencer. En 1898 obtuvieron el grado de doctores en jurisprudencia, pero ejercieron el cargo por relativamente poco tiempo para dedicarse enteramente a la escritura y la educación. En 1914, por motivo de una progresiva ceguera que resultó ser hereditaria, Borges padre, junto con toda su familia, viajó a

Europa con el fin de ser sometido a un tratamiento oftalmológico especial. Siete años más tarde, Borges hijo, influenciado por las lecturas de su padre y los filósofos y vanguardistas europeos, fue recibido en el puerto de Buenos Aires por el mismo Macedonio, con quien continuó la profunda amistad legada por su progenitor.

Por tres décadas, los intercambios de Macedonio y Borges han logrado crear poéticas, si bien disímiles, con más de una arista en común. A pesar de las diferencias generacionales y estilísticas, no podemos pensar la relación de Borges y Macedonio sino como la de dos contemporáneos que buscan resolver, imaginativamente y por medio de la escritura, los problemas y preocupaciones que aquejan a su época. La contemporaneidad destruye las barreras del tiempo, es una sensibilidad y una actitud frente al presente que permite colocar como pares a sujetos de generaciones y hasta épocas distantes. Como afirma Giorgio Agamben:

La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella [...]. Contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente [...]. La contemporaneidad se inscribe en el presente y lo marca, ante todo, como arcaico, y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede ser contemporáneo. (Agamben, 2008; traducción de Verónica Nájera).

Si Macedonio y Borges han llegado a ser contemporáneos, es porque han experimentado, asimilado y reaccionado de un modo crítico y disonante a los acontecimientos de su época, aunque con resultados distintos en ciertos aspectos. Los factores que permitieron la aparición de poéticas como las de estos dos autores son varias y tienen una larga tradición, pero son, a su vez, las que permiten comprender hasta qué punto ambos están tan estrechamente vinculados. Estos factores pertenecen a ámbitos sociales y culturales heterogéneos, pero algunos de los más importantes pueden agruparse de la siguiente manera: 1. La conformación y estabilización del territorio nacional, además de la progresiva modernización de la geografía urbana, pero, sobre todo, la constitución de un campo literario y de organismos e instituciones que regularan el arte; 2. La progresiva desmitificación de los alcances y certezas del positivismo como marco de pensamiento filosófico y el ascenso de disciplinas tales como las ciencias sociales y humanistas, la filosofía, la psicología, la sociología y la antropología; 3. Cruces, préstamos e intercambios entre la literatura y esferas del conocimiento que no pertenecen al ámbito de las artes, al igual que ocurrió con el psicoanálisis, pero también tradiciones literarias y matrices genéricas como las fantasías científicas del siglo XIX, uno de los predecesores de la ciencia ficción, que instauran polémicas y desarrollan postulados dentro de un marco ficticio; 4. El surgimiento de las vanguardias europeas y latinoamericanas, el desarrollo de nuevas técnicas líricas y narrativas y la aparición e hibridación de nuevas tipologías textuales; 5. La aparición de

las teorías que servirían de base a la lingüística del siglo XX, lo cual derivó, en la Argentina, en una profunda preocupación por el uso, los alcances y las posibilidades del lenguaje, reflexiones en torno a la esencia del ser nacional a través del habla regional y la meditación acerca del rol del escritor con respecto a sus lectores.²

Este último punto es el más visible y sobre el cual nos ocuparemos en el siguiente trabajo.

La utopía del lenguaje nacional en dos autores martinfierristas

Si bien se ha dicho mucho del uso del lenguaje tanto en Macedonio como en Borges, las postulaciones que formularon acerca de su funcionamiento fueron las que determinaron muchos de los aspectos de sus poéticas. El lenguaje, a comienzos del siglo XX, se coloca en el centro de los debates de lingüistas y escritores, por lo cual comienza también a cobrar mayor relevancia dentro de los textos ensayísticos y de ficción. Las obras de estos autores parten de una preocupación medular que estructura y condiciona ambas poéticas: el problema de la lengua. Aun cuando también son cruciales las cuestiones en torno a la identidad, el ser, el conocimiento y el universo, nada de esto tendría sentido si no fuese por el particular interés que ambos demuestran por los asuntos referentes a la palabra.

La literatura, mucho más que cualquier otra disciplina, es arte verbal.³ El lenguaje es la materia prima de toda obra literaria y el escritor aquel que se adueña de la palabra, por medio de la escritura, para un fin particular y determinado, quien violenta ese bagaje abstracto que los estructuralistas han dado el nombre de Lengua para construir textos concretos, palpables, visibles y, sobre todo, evocadores de sentidos.⁴ Si hay algo que entrelaza de principio a fin las obras de Borges y Macedonio es el altísimo grado de conciencia y de concientización con respecto a las posibilidades, limitaciones, deficiencias y necesidades del lenguaje. Tres aspectos deben interesarnos sobre el uso que ellos dan al lenguaje: 1. El tipo de elecciones léxicas y armado de enunciados; 2. Las reflexiones metadiscursivas que elaboran; 3. El protagonismo que cobra dentro de sus escritos. Deliberadamente trabajaremos con los ensayos publicados en la década de 1920 por ser un período en el cual proliferaron los discursos relativos a este tema y por hallarse allí las bases de sus futuros enfoques. Los textos son, en el caso de Macedonio Fernández, “La Metafísica, Crítica del Conocimiento; la Mística, Crítica del Ser” publicado en el N° 2 de *Proa*, septiembre de 1924, y *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928); en el caso de Jorge Luis Borges, ensayos recopilados en *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). En el caso de ser relevante, diremos en qué revista literaria fueron publicados los ensayos.

A comienzos del siglo XX en Argentina, se produjo una serie de debates en torno al ser nacional cuyo contexto histórico coincidió tanto con las fiestas del centenario, así como también las múltiples oleadas inmigratorias que modificaron drásticamente la topografía y demografía de Buenos Aires.⁵ Ambos hechos, que resultaron ser incompatibles, provocaron el afianzamiento en las raíces, la creación y el renacer de símbolos patrios y la búsqueda de aquello que conformaba, según cierta elite terrateniente, el germen de la argentinidad.⁶ Las polémicas respuestas no se hicieron esperar y fueron varias (Fleming 1987), pero, de las más satisfactorias y aceptadas, el lenguaje fue la que encontró mayor consenso. Así, muchos de los textos de Borges publicados en revistas y libros de ensayos durante la década del '20 están dedicados enteramente al análisis y la valoración de la lengua, en general, y del dialecto

rioplatense, en particular. Estos ensayos cuentan con un tinte esencialista propio de la época, pero también con razonamientos muy lúcidos que demuestran que Borges se encontraba en sintonía con las tendencias lingüísticas en boga.⁷ También cabe señalar que las lecturas de Borges no provenían tanto de fuentes lingüísticas sino, más bien, de filósofos del lenguaje. Como afirma Jaime Rest:

Un detenido reconocimiento de los textos de Borges permite observar que, a decir verdad, son casi nulas sus referencias a las figuras que impulsaron la filosofía del análisis lógico propiamente dicha, tal vez con la única excepción de Bertrand Russell. Sin embargo, es posible señalar coincidencias de interpretación a propósito de ciertos problemas, las que tal vez cabría remontar a una afinidad de fuentes, a una analogía en la formación y la actitud filosóficas, a una frecuentación de los mismos pensadores. Al respecto, en la obra de Borges es muy notoria la mención de quienes han sido considerados precursores directos de este movimiento: Occam, Hume, John Stuart Mill, William James. Además, quizá valga la pena tener presente que Schopenhauer, uno de los filósofos que Borges recuerda con mayor asiduidad, ejerció poderosa atracción en las ideas tempranas de Wittgenstein, durante el período en que este autor compuso su famoso *Tractatus logicophilosophicus*, uno de cuyos propósitos básicos era determinar los límites del lenguaje considerado como instrumento para desentrañar la estructura de la realidad [...]. En consecuencia, es lícito ubicar a Borges en la orientación que ha sido legada al pensamiento actual por influjo del positivismo lógico, de G. E. Moore y de Wittgenstein, los que han compartido la presunción de que la meta de la filosofía no consiste en describir o siquiera explicar el mundo, y aún menos en transformarlo, puesto que su preocupación específica debería encaminarse exclusivamente a examinar de qué manera se habla de él. (1976: 82-86).

En “Queja de todo criollo” (1925), Borges anunciaba que: “Muestran las naciones dos índoles: una la obligatoria, de convención, hecha de acuerdo con los requerimientos del siglo y las más veces con el prejuicio de algún definidor famoso; otra la verdadera, entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres” (2011a: 173). El lenguaje, para el joven Borges, no es solo lo que caracteriza al hombre de cualquier otra especie, sino también el contenedor y vehículo del ser nacional.⁸ Estudiar el funcionamiento de la lengua es lo que permitiría hallar las bases y principios de la argentinidad; es decir, la comprensión de una lengua conlleva a comprender el comportamiento de una nación.

Borges encontraba en sus compatriotas dos posturas igualmente desleales al idioma nacional (“El idioma infinito”, *Proa*, 1925; “El idioma de los argentinos”, *Anales del Instituto Popular de Conferencias y La Gaceta Literaria*, 1928): la primera la asociaba con el arrabalero, una jerga inventada aparentemente utilizada en las orillas; la segunda con el casticismo, enarbolado por aquellos que avalan y adoptan la actitud de la Real Academia Española. El arrabalero sería una creación para caracterizar personajes bajos de los saineteros quienes se valen de unas pocas palabras complementadas con el lunfardo para dibujarles un perfil ruin y pendercierno; el castizo, por el contrario, es aquel que emplea el diccionario para demostrar cultismo y erudición, cuando no pedantería. Mientras que el arrabalero sería una lengua técnica (“especializada en la infamia y sin palabras de intención general”, 2011b: 243), la Academia no haría más

que acumular términos por demás inútiles (“la sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico. El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude”, 2011b: 246).⁹ Borges optaba por la pluralidad de lenguas y su ensanchamiento, pero para él no todo sinónimo implica un enriquecimiento de la capacidad de representación y pensamiento que permite el lenguaje.¹⁰ En su opinión, dos frases pueden decir lo mismo empleando diferente cantidad de signos, sin cambiar su significado.¹¹ La sinonimia sólo amplía cuantitativa e inútilmente los axiomas del lenguaje; en lugar de contribuir y promover el pensamiento, lo estorba, ya que “la numerosidad de representaciones es lo que importa, no la de signos” (2011b: 245). Sin embargo, tanto en Borges como en Macedonio se repiten una y otra vez temas e hipótesis, incluso argumentos y ejemplos, al punto de encontrar el mismo contenido reproducido en dos o tres textos diferentes. Estos tópicos responden a una preocupación y a un temor metadiscursivos: la posibilidad de no ser del todo comprendidos por los lectores.

Borges considera al idioma un organismo vivo, mutable, que evoluciona junto con los hablantes, y que tiene realidad propia: “el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad” (2011b: 249).¹² Todo idioma está lejos de ser perfecto: es un ser inacabado, incompleto, y por ello absolutamente mejorable; de lo contrario, si el idioma estuviese consumado, los hombres tendrían una capacidad plena de pensamiento, y esto no ocurre.¹³ Para Macedonio, incluso es provisorio; no hemos hallado aun un método de comunicación mejor que el que tenemos.¹⁴ En este punto, las posturas de Borges y Macedonio se tocan: todo lenguaje es una herramienta de pensamiento, pero no la única ni la más acabada; su fin es ser un canal para la reflexión y cuanto más precisas sean sus representaciones y más expresen o transmitan sus palabras, tanto más útil y beneficioso será para los hombres. El lenguaje condiciona la sensibilidad de los sujetos y su forma de ver y entender el mundo, de allí que ambos se preocupen tanto por ser comprendidos por sus lectores. De esta manera, se destaca cierta inseguridad explícita en sus escritos, pero esos miedos representan el compromiso del escritor con la escritura y con su público. Dice Borges: “temo no ser entendido en este lugar, y a riesgo de simplificar demasiado el asunto, buscaré un ejemplo” (2011b: 200); dice Macedonio: “así puedo yo haber pasado mi vida en un vasto error del cual fuera hijo este libro, y podría cualquier lector atento señalármelo, darme un despertar que quizá siempre me falte” (1967: 150). Sus poéticas demuestran una practicidad patente de la escritura y un particular interés hacia el rol de los lectores sin precedentes porque ven en el público su único destinatario: el escritor no escribe para sí, sino para los demás.¹⁵ Y esto se vuelve manifiesto si pensamos que estos textos de la década del '20 son expositivos y argumentativos: “Espero que el lector no creará garantirse exigiéndome tres tomos o 900 páginas de exposición. No hallo placer en lo meramente extenso. Lo serio fuera que yo comenzase a ser entendido a la tercera página y convenciera en cincuenta páginas” (1967: 124). Si en algo se destaca tanto Borges como Macedonio es en su escritura ensayística que derivó en la de asiduos autores de ficciones narrativas que se caracterizan por dos puntos en común: primero, apelan a una memoria colectiva, a ejemplos concretos, experimentables o fácilmente imaginables para el lector;¹⁶ segundo, a pesar de la (im)probable validez de sus teorías, muestran un disfrute y un cuidado extraordinario por el desarrollo de un razonamiento.¹⁷

Borges se pregunta por aquello que distingue y enaltece, para el argentino, al Español Rioplatense del Español de España y de otras lenguas. Desecha el número de vocablos arguyendo que, de ser así, el Español sería más rico en posibilidades de pensamiento que el Francés, que tiene menor cantidad, pero más pobre que el Inglés o el Alemán.¹⁸ La diferencia, si la hubiera, estaría en cierto matiz “lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria” (2011b: 250). Dicho matiz estaría conformado por el ambiente en el cual se desenvuelve el lenguaje, en la valoración irónica o cariñosa de ciertas palabras, en su temperamento, su nueva connotación. Lo emotivo de los argentinos, que podemos encontrar en los versos o el humor, es lo que determina el sentido de ciertas palabras al momento en que son empleadas.¹⁹ El escritor, en este contexto, es el que hurga en el lenguaje, el que busca una voz que lo represente y exhiba una de las tantas posibilidades del habla;²⁰ el que conoce las falencias de su lengua y, por eso mismo, tuerce el lenguaje, lo amplía para romper con los límites de lo representable.²¹ Borges se presenta ya a mediados del siglo '20 bajo la máscara del escritor y vuelve públicos algunos de sus métodos para engordar el lenguaje, sin negar otras posibilidades: “yo he procurado, en los pormenores verbales, siempre atenerme a la gramática (arte ilusoria que no es sino la autorizada costumbre) y en lo esencial del léxico he imaginado algunas trazas que tienden a ensanchar infinitamente el número de voces posibles” (2011b: 38). Entre sus propuestas, el nombre de Macedonio aparece ejemplificando la traslación de verbos neutros en transitivos y lo contrario. El aporte de Macedonio a los vocablos del Español va más allá, habiendo creado sustantivos compuestos y palabras que derivan de sustantivos, verbos o adjetivos; baste a modo de ejemplo:

Llamo estilo de ensueño a todo lo que se presenta como estado íntegramente de la subjetividad, sin pretensiones de correlativos externos, y llamo por eso al Ser un almismo ayoico, porque es siempre pleno en sus estados y sin demandar correlación con supuestas externalidades ni substancias, tal como es el Ensueño, todo del alma, pleno, absorbente e incomprometido con la alegada Causalidad. (1967: 87).

La escritura de Macedonio se vuelve dificultosa de seguir, muchas veces, por la incongruencia de parámetros tipográficos (nótese que “ensueño” aparece en minúscula y mayúscula),²² su sintaxis extensa y enrevesada y hasta el olvido, en algunos casos, de la apertura o cierre de signos ortográficos. Esos aspectos no los tiene en cuenta Borges, cuyo estilo es mucho más cuidado, compacto y sobrio que el devenir de la escritura macedoniana.²³ El desorden y la continuidad de la escritura de Macedonio se opone a la reescritura y reformulación constante de la de Borges.²⁴ Sin embargo, Macedonio posee una política estricta y explícita acerca de las posibilidades del lenguaje que, en el caso de Borges, es necesario rastrear y reconstruir a lo largo de todos sus escritos. Él las enumera de la siguiente manera: 1. Las palabras son signos asociados a imágenes; su función primaria no es la de comunicar, sino la de suscitar imágenes en el receptor y, posteriormente, las afecciones asociadas a dichas imágenes; 2. El pensamiento prescinde de la palabra, ya que la inteligencia es sólo un registro del pasado (ley causal) y el fenomenalismo no tiene leyes; por lo tanto, la función de la palabra puede cesar algún día; 3. El raciocinio es propio de la comunicación y no del pensamiento; toda comunicación es raciocinio lógico y dialéctico porque son agrupaciones verbales conducentes a suscitar ciertas imágenes; 4. La evocación de imágenes en el pensamiento

se produce a partir de una experiencia sensorial compartida (“pensar es ver, oír, tocar y evocar lo visto, tocado, oído”, 1967: 148); ni los conceptos ni las abstracciones son imágenes desde el momento en que no pueden ser percibidos por los sentidos (1967: 147-149). A diferencia de Borges que parte de un proyecto esperanzador acerca de las posibilidades del lenguaje y, al final del trayecto, desemboca en un escepticismo abrumador, Macedonio parte por desconfiar del lenguaje, pero reconoce que es el único método para contrarrestar los prejuicios que éste mismo ha creado.²⁵

La utopía borgeana de la década del '20 es la exploración de la lengua, del pensamiento por medio del idioma autóctono, y la ampliación de las barreras de lo cognoscible: “Que alguien se afirme venturoso en lengua española, que el pavor metafísico de gran estilo se piense en español, tiene su algo y también su mucho de atrevimiento” (2011b: 253). La postura de Macedonio, a la cual Borges adhiere en algunos casos (“Palabrería para versos”, *La Prensa*, 1926; “Indagación de la palabra”, *Síntesis*, 1927) es aún más extrema y, para él, el hombre no piensa por medio de palabras, sino a través de percepciones e imágenes, es decir, sensaciones y afecciones: “la palabra es instrumento de comunicación y no de pensamiento; se piensa con percepciones e imágenes, se comunica esto con palabras, es decir, se suscitan estas mismas imágenes en otro” (1967: 98). Entonces, ¿cuál es la función del lenguaje para Macedonio si no es la de ser vía del pensamiento?: “en su único uso posible, la comunicación, [las palabras] pueden usarse con inadecuación para aludir y refutarlas, a otras inadecuaciones verbales que hay ya en la mente del lector o interlocutor” (1967: 98). Prueba y error parecieran ser, para Macedonio, las únicas utilidades del lenguaje ya que su ámbito de interés no está en lo verbal, aunque depende en gran parte de ello, sino en lo esencial, la metafísica. Borges, en cambio, no concibe al ser humano por fuera del lenguaje; como ya vimos, para él, “el hombre es, en esencia, un animal lingüístico que se halla recluido inexorablemente en un espacio nominal. [...] ha perdido por completo su disposición para vivir en libertad: es incapaz de sobrellevar intelectualmente un exceso de realidad” (Rest 1976: 111). La utopía macedoniana de un hombre que piense sólo por medio de imágenes es inconcebible para Borges porque él no se considera ni filósofo, ni metafísico, ni lingüista: su pensamiento no postula una propuesta alternativa, sino que se limita a exponer las falencias del idioma.²⁶ Pero, sobre todo, Borges considera que la facultad del hombre de crear un sistema coherente de signos es intrínseca a él; no existe la humanidad sin lenguaje.

Así, Borges entiende al lenguaje como un medio artificial, incompleto e insuficiente de ordenar el mundo:

El mundo aparental es un tropel de percepciones barajadas [...]. El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos un redondel, vemos un montoncito de luz color de madrugada, un cosquilleo que nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja. La luna misma es una ficción. (2011b: 42-43).

Si las matemáticas (sistema especializado de pocos signos, fundado y gobernado con asiduidad por la inteligencia) entrañan incomprendibilidades y son objeto permanente de discusión, ¿cuántas no oscurecerán el idioma, coleccionando tropel de miles de símbolos, manejado casi al azar? Libros orondos – la Gramática y el Diccionario– simulan rigor en el desorden. Indudablemente,

debemos estudiarlos y honrarlos, pero sin olvidar que son clasificaciones hechas después, no inventores o generadores de idioma. Ni las palabras asumen invariadamente la acepción que les es repartida por el diccionario ni hay una relación segura entre las ordenaciones de la gramática y los procesos de entender o de razonar. (2011b: 171).²⁷

En estos párrafos se ve claramente la adhesión de Borges a los principios metafísicos de Macedonio: el Mundo, la Realidad, tal y cómo la conocemos, es un misterioso accidente, una invención producto de la sensibilidad, “pues en la palabra orden la idea es: ‘como la Realidad’, y ésta, el Ser, libre, sin ley” (1967: 76). Lo único verdadero es la afección, el sentir; que nuestra psiquis una esos elementos heterogéneos para configurar un árbol, un perro o un yo, es pura casualidad. Desde esta perspectiva, los sustantivos o nombres solo logran sintetizar afecciones, pero por sí mismos no existen.²⁸ La realidad es en sí enigmática, posee intersticios a los cuales no podemos acceder por medios humanos y eso se debe tanto a nuestra condición animal como a nuestra limitada capacidad lingüística.²⁹ El lenguaje es la herramienta que nos permite crear una ficción capaz de abordar el mundo, pero, por el mismo motivo, conlleva a más de una falacia, como lo es el ansia por clasificar y organizar sus elementos individuales.³⁰ El universo existe por fuera del lenguaje pero no en las cosas, sino en las sensaciones: “La vida, o sensibilidad, o mundo, o ser, es siempre esencial, plena y no imagen de ‘sustancias’. No hay externalidad psíquica (otras conciencias) ni física (materia)” (1967: 87); esa es la verdad última que le permite a Macedonio afirmar que el hombre piensa por medio de imágenes y no por palabras, aunque dichas imágenes no sean un todo completo y homogéneo, sino la suma de afecciones disímiles a las cuales dotamos de un nombre y una entidad. Borges comprende que los lenguajes son distintas formas de moldear la realidad, de unir a un signo una serie de sensaciones e impresiones.³¹ Macedonio, en cambio, opina que la realidad no precisa de ordenamiento alguno, pero es el hombre quien se empeña en nombrarla constantemente.³² Su postura llega a negar las grandes leyes universales (entre ellas la causalidad, la más atacada) y la existencia de Dios como causa primera de todas las cosas, porque el conocimiento (lo que el hombre llama Conocimiento) no es más que un juego de gramatiquerías lógicas conformado, muchas veces, por términos vacíos.³³

El pensamiento a través de imágenes no es una novedad para ninguno de los dos. Borges sigue a Spiller³⁴ en su razonamiento, quien “se fija en las estructura de las oraciones y las disocia en pequeños grupos sintácticos, que responden a unidades de representación” (2011b: 139). Borges desecha la comprensión palabra por palabra al igual que la comprensión una vez finalizada la lectura; en cambio, adopta una postura según la cual comprendemos de un modo estructurado por medio de unidades de representación, es decir, unidades de sentido mayores a las palabras que nos permiten generar una representación mental de aquello que leemos.³⁵ Concluye así que la finalidad de las palabras es la de generar representaciones del mundo; de no ser así, cada palabra, así como cada unidad léxica a incorporar, sería un objeto a analizar, no un enunciado sino una oración.³⁶ Macedonio es aún más extremista y afirma que existen palabras para elementos que no son imágenes, es decir, que no existen en la realidad porque no son inducciones de sensación alguna; dichas palabras entorpecen el pensamiento y son las mayores causantes de error en metafísica: los conceptos abstractos.³⁷ El problema del lenguaje sería, como el de todo concepto, que encierra sus propias contradicciones y cuanto más reflexionamos sobre él, más deficiente resulta ser.

Borges halla una paradoja en el funcionamiento del lenguaje: por un lado, es lo que permite ordenar el mundo, aunque no existan categorías posibles para su propio ordenamiento; pero, por el otro lado, el discurso siempre parece estar supeditado a la sintaxis:

Dos proposiciones, negativas la una de la otra, han sido postuladas por mí. Una es la no existencia de las categorías gramaticales o partes de la oración y el reemplazarlas por unidades representativas, que pueden ser de una *palabra* usual o de muchas. (La representación no tiene sintaxis. Que alguien me enseñe a no confundir el vuelo de un pájaro con un pájaro que vuela.) Otra es el poderío de la continuidad sintáctica sobre el discurso. Ese poderío es de avergonzar, ya que sabemos que la sintaxis no es nada. La antinomia es honda. El no atinar —el no poder atinar— con la solución, es tragedia general de todo escribir. Yo acepto esa tragedia, esa desviación traicionera de lo que se habla, ese no pensar del todo en cosa ninguna. (2011b: 144).

Al ahondar en estas cuestiones que atañen al lenguaje, cae en un profundo desaliento que se convertirá, posteriormente, en una patente resignación pesimista.³⁸ La esperanza está puesta siempre en el futuro, no en el presente. Las posibilidades de mejorar el lenguaje radican en el estilo, es decir, el habla, el uso particular de la lengua que varía infinitamente las posibilidades gramaticales.³⁹ La utopía borgeana no tiene cabida en la realidad, es por ello que encontrará su lugar en el campo de la ficción; toda su confianza será depositada en el lenguaje poético: “No hay poeta que sea voz total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aún escritos. Ésa es imperfección de que debe alegrarse nuestra esperanza” (2011b: 203).⁴⁰

Lo artístico es, para Borges, intrínsecamente generador de imágenes, ya que el fin de toda obra de arte es transmitir sensaciones y evocar estados.⁴¹ La imagen tiene la virtud de encerrar una verdad para el lector, espectador u oyente, por lo cual tanto el arte, así como otras tantas expresiones del hombre, corresponden a lo estético porque indagan y buscan intuiciones que se quieren transmitir, “percepciones instantáneas de una verdad” (2011b: 184). La imagen, como tal, es incompleta e imperfecta, incluso puede llegar a ser incorrecta, ya que el medio elegido por Borges y Macedonio para transmitirla es la palabra, de la cual ya hemos hablado. Borges destaca “simulacro” como una de las posibles acepciones de imagen; así, la imagen es repetición, copia de otra cosa, pero nunca la cosa en sí. En el caso de la escritura, la palabra, el signo o la unidad representativa está lejos de ser la imagen misma, pero, como vuelve a afirmar Borges: “El deber de toda imagen es precisión. Este aparente axioma o facilísima verdad ni siquiera lo es, ya que las precisiones de la aritmética o de la geografía suelen ser imprecisas a más no poder en el ejercicio del arte” (2011b: 187).⁴² Contra todo pronóstico de transmitir correctamente una imagen, Borges y Macedonio no recaen en el silencio, sino que exponen su parecer sobre cualquier materia, porque “la situación del hombre no admite ninguna alternativa: pese a las restricciones que nos impone, el lenguaje aparece como nuestra única vía satisfactoria de expresión” (Rest 1976: 110):

Toda exposición de doctrina es meramente un llamado a la intuición en el lector, puesto que la Inteligencia no es más que crónica de estados y su orden, y puesto que si el lector no ve, toca y oye (intuición) lo que veo, toco, de qué le

puedo hablar ni qué persuasión tiene por qué recibir de mí. Las palabras son todas concretas y con ellas no se piensa, sino que, meros instrumentos de recordación para sí y de comunicación por recordación en otro, suscitan la misma escena de imágenes en las dos mentes: del dicente y el oyente, y entonces es posible hablar sobre relaciones entre las imágenes. (1967: 178).

La escritura, a fin de cuentas, busca concientizar a los lectores, despertar el interés en todas estas cuestiones y proponer nuevas vías de abordaje y desarrollo: dice Borges, “lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda consciente generación literaria lo ha comprendido así” (2011b: 40); dice Macedonio, “¿por qué escribo? Porque no hay Causalidad, porque a veces nos determinamos por finalidad y a veces nuestra acción mental o física no se propone nada; es una espontaneidad que no tiene por qué buscar nada” (1967: 179). La escritura es, por sobre todo, didáctica, pero dicho didactismo no es imposición de un saber, sino más bien dialogismo entre dos seres igualmente ignorantes: autor y lector.⁴³ Cualquier licencia está permitida mientras no obstruya, sino que permita la “estimulación mental para el lector” (1967: 120).⁴⁴ El camino del aprendizaje no es transitado primero por uno y luego por otro; Borges y Macedonio utilizan el tiempo presente para dar a entender que la búsqueda de la verdad se emprende a la par: “diré que si he empezado a estudiar el problema antes que el lector, llegaré en cambio a la solución junto con él, pues escribo asociado al lector en una busca común y cordial preocupándome de que todos los datos estén cuando nos planteemos la Respuesta” (1967: 128-129). Esto, que podría resultar un simple recurso retórico o una técnica discursiva, se vuelve en ambos escritores un *leitmotiv*, ya que dentro de sus poéticas el autor existe sólo gracias y para el lector: partiendo de la necesidad de un público lector para poder desarrollar su función autoral, Macedonio y Borges buscan, en segunda instancia, perfilar su entendimiento: “Quiero repartir una de mis ignorancias a los demás: quiero publicar una volvedora indecisión de mi pensamiento, a ver si algún otro dubitador me ayuda a dudarla y si su media luz compartida se vuelve luz” (2011b: 133).

La de Macedonio, más que la de Borges, es una escritura libre de disertaciones moralizantes y prejuicios sociales; su único objetivo es despertar inquietudes en los lectores, sacarlos de su estado inerte, de su zona de confort, y producir una conmoción mental: “lo que ‘yo siento’, es decir lo que ‘se siente’, sea tuyo o mío, es ilusorio; es igual que aquí el que escribe (o siente que escribe) seas tú y el que lee yo, porque la sensibilidad no puede ser situada en un cuerpo, no es situable espacialmente” (1967: 173).⁴⁵ Es por eso que sus textos adoptan la forma de una búsqueda incesante hacia algún tipo de saber que sólo se puede alcanzar no por medio de razonamientos lógicos o consensuados, sino de reflexiones arriesgadas, polémicas y, en algunos casos, fácilmente refutables o imposibles de sostener. Como afirma Alicia Borinsky: “La verdad que buscaba Macedonio era accesible a través de un «tropezón concienical» en el cual el lector abandonaba su ilusoria identidad individual para reconocerse en aquello que Macedonio llamaba el «almismo ayoico». Estado más allá del yo, independencia de una suerte de sujeto puro” (1993: 439). La búsqueda que emprende Borges es mucho más abarcativa, ya que no se limita a los modos del hombre de percibir y percibirse, sino a las posibilidades, límites y alcances de cualquier tipo de saber.⁴⁶

Conclusión

Así como a Macedonio se lo reconoció durante décadas como un autor de ficciones antes que como un metafísico, tanto él como Borges han sido abordados más frecuentemente por su valor como estetas antes que por su beta de teóricos del lenguaje. Esto se debe en gran parte a su afamada trayectoria como artistas que ha eclipsado o relegado a un segundo plano sus aportes enriquecedores a las disputas nacionales, en el campo de la cultura y la política, e internacionales, en el campo del conocimiento. La condición ensayística de sus textos de la década de 1920, a su vez, quizás haya influido también en la recepción de sus trabajos y la veracidad de sus afirmaciones por parte de la crítica.⁴⁷

Sin embargo, como hemos visto, ambos han demostrado un verdadero y profundo interés por los problemas que atañan al lenguaje, a la correcta transmisión de los mensajes, a los medios humanos para lograr un intercambio verbal eficiente y a la esencia del ser nacional. Sus producciones no son una simple consecuencia de su época; por el contrario, demuestran estar avanzados a dicha sensibilidad. Borges y Macedonio lograron correrse de los debates de su tiempo, que tenían como trasfondo una lucha material y clasista, para elaborar hipótesis que contribuyeran a una cuestión mucho más amplia y global: la necesidad de los hombres de comunicarse entre ellos.

Tanto Borges como Macedonio no se ven a sí mismos como portadores de conocimiento; todo lo contrario, son tan ignorantes como cualquier otro. Sus textos, que no se limitan a debatir sobre cuestiones regionales y pasajeras, sino que profundizan en la discusión hasta alcanzar el meollo del asunto: qué se puede conocer por medio de las palabras. Sus reflexiones dejan entrever dudas e inseguridades que desean compartir con los lectores para así allanar el camino hacia una posible alternativa.⁴⁸ La escritura se presenta, así, como una búsqueda incansable hacia un modelo mejor que el que tenemos para acceder al mundo. El *quid* de la cuestión ya no es el idioma de los argentinos – recorte particular del lenguaje en un tiempo y espacio determinados – sino cualquier tipo de código empleado en la comunicación para crear y transmitir información.

Estos escritores demuestran ser poseedores de una curiosidad filantrópica que sólo busca mejorar las condiciones de reflexión y abordaje a la realidad. El lenguaje que empleamos no es el más adecuado para esta empresa, pero, a pesar de todas sus falencias, es la mejor herramienta de la que disponen los hombres hasta el momento. Si hay algo que dejan entrever todos estos textos es el alto grado de compromiso que ambos autores tenían con respecto a su rol de escritores, un deber que no se limitó a las disputas de su tiempo y abarcó los grandes temas y preocupaciones universales.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008) *Che cos'è il contemporaneo?*. Nottetempo, Roma.
- Borges, Jorge Luis (2011a) *Inquisiciones*. En *Borges. Obras completas I*. Sudamericana, Buenos Aires, pp. 57-200.
- Borges, Jorge Luis (2011b) *El tamaño de mi esperanza; El idioma de los argentinos*. En *Borges. Obras completas II*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Borinsky, Alicia (1993) “El aprendizaje de la lectura”. En *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio Fernández. Archivos, CSIC, España, pp. 431-443.
- Fernández, Macedonio (1967) *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

- Fleming, Leonor (1987) “El meridiano cultural: un meridiano polémico”. En *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Ed. Instituto de Cooperación Iberoamericana y Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madrid, pp. 151-160.
- Flemmersfeld, Waltraut (1993) “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”. En *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio Fernández. Archivos, CSIC, España, pp. 395-430.
- Glozman, Mara Ruth et al. (2008) “Políticas del hispanismo en perspectiva histórica: la fundación de la Academia Argentina de Letras (1931-1933)”. Ponencia presentada en el XV Congreso de la ALFAL en Montevideo. Disponible en: [http://alfal.easypanners.info/programa/bajando_tl.php?id=PRO0813_Contursi_Maria_Eugenia_\(ref_3721\).doc](http://alfal.easypanners.info/programa/bajando_tl.php?id=PRO0813_Contursi_Maria_Eugenia_(ref_3721).doc)
- Lafleur, Héctor R., Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando P. (2006) “La nueva generación (1915-1939)”. En *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. El 8vo. Loco, Buenos Aires, pp. 75-170.
- Lefere, Robin (1998) *Borges y los poderes de la literatura*. Long, Bern.
- Micheletti, María Gabriela (2015) “Inmigración y Nación en perspectiva. La mirada de dos intelectuales comprometidos con la educación santafesina finisecular”. En *Historia de la Educación – Anuario*, Vol. 16, N° 2. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-92772015000200008.
- Moure, José Luis (2017) *Nuestra expresión. Lecturas sobre la identidad de la lengua de los argentinos*. Eudeba, Buenos Aires.
- Rest, Jaime (1976) *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires.
- Rosain, Diego Hernán (2017) “Cambios de paradigma: Macedonio Fernández o la confluencia entre filosofía y literatura”. En *Trazos. Revista de filosofía*, Año 1, Vol. 2, pp. 17-28.
Disponible en: <https://trazosrevistadefilosofia.files.wordpress.com/2017/12/trazos-ii-completo-final.pdf>.
- Sarlo, Beatriz (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (1997) “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. En *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (dirs.). Ariel, Argentina, pp. 211-255.

Notas

¹ Para Jaime Rest, toda la obra de Borges puede ser resumida en un único axioma macedoniano: “‘A cosas de nuestra alma vigilia llama sueños. Pero hay de ésta también un despertar que la hace ensueño: la crítica del yo, la Mística’. Pienso que la producción íntegra de Borges ha sido una desesperada búsqueda de este despertar anunciado por Macedonio Fernández” (Rest 1976: 22-23).

² El desarrollo histórico y su implicancia en la poética macedoniana de los puntos 1, 2 y 3 aparecen desarrollados en Rosain, Diego Hernán (2017), “Cambios de paradigma: Macedonio Fernández o la confluencia entre filosofía y literatura”, *Trazos. Revista de filosofía*, Año 1, Vol. 2, pp. 17-28. Disponible en: <https://trazosrevistadefilosofia.files.wordpress.com/2017/12/trazos-ii-completo-final.pdf>.

³ Borges en “Ejercicio de análisis” (1925) desgaja dos versos del *Quijote* y concluye que “no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él; es obra

del lenguaje. La sola virtud que hay en ellos está en el mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen” (2011b: 96). Para Rest, Borges considera a la literatura “como un sistema combinatorio cuyos elementos los proporciona el lenguaje” (1976: 88).

⁴ Al respecto, Macedonio aclara: “La palabra es signo para comunicación. Ésta es sólo, más que comunicación, suscitación de imagen por signo. Y el orden de lo así comunicable es puramente el de las imágenes, aunque haciendo nacer en otra mente las imágenes que tenemos ahora en la nuestra, por signos asociados a ellas y llamados palabras; podemos, así como suscitamos imágenes, suscitar las afecciones asociadas a esas imágenes; mas lo primero suscitado ha de ser imágenes” (1967: 147).

⁵ Sobre este punto ver Sarlo, Beatriz (1997), “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*” en Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Argentina: Ariel, pp. 211-255, y Lafleur, Héctor R., Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso (2006), “La nueva generación (1915-1939)” en *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires: El 8vo. Loco, pp. 75-170.

⁶ En realidad, los debates en torno al lenguaje nacional germinaron durante el siglo XIX y estuvieron signados por muchos nombres ilustres. En 1842 comenzó el enfrentamiento entre Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, para quien la Academia debía limitarse a datar y recopilar el léxico, mas no así a imponer una gramática y ortografía ya que las lenguas evolucionan por el manejo que los pueblos hacen de ellas. En 1845 se produjo el debate sobre las letras americanas en contraposición a las letras españolas entre Dionisio Alcalá Galiano y Esteban Echeverría, para quien no se podía ser español en la escritura y americano en lo político. En 1852, Juan Bautista Alberdi respondió a la *Campaña en el Ejército Grande* de Sarmiento, iniciando así uno de los debates más acalorados dentro del campo cultural y político. En 1875, Juan María Gutiérrez rechazó públicamente la designación como miembro correspondiente que la RAE le había otorgado unos años antes y estableció otra polémica en torno al idioma argentino con el teórico Juan Martínez Villergas. De esta manera, vemos que aquello que se vuelve crónico a comienzos del siglo XX es, en verdad, consecuencia directa de algunos síntomas que ya se venían viendo algunas décadas atrás. Para más información acerca de los debates sobre la lengua nacional en el siglo XIX ver Glozman, Mara Ruth et al. (2008), “Políticas del hispanismo en perspectiva histórica: la fundación de la Academia Argentina de Letras (1931-1933)”, ponencia presentada en el XV Congreso de la ALFAL en Montevideo. Disponible en: [http://alfal.easyplanners.info/programa/bajando_tl.php?id=PRO0813_Contursi_Maria_Eugenia_\(ref_3721\).doc](http://alfal.easyplanners.info/programa/bajando_tl.php?id=PRO0813_Contursi_Maria_Eugenia_(ref_3721).doc)

⁷ Con respecto al “esencialismo” de la época, María Gabriela Micheletti aclara: “Diversos trabajos de investigación han demostrado cómo en las últimas décadas del siglo XIX, las tendencias más liberales y universalistas que a partir de 1852 habían dado forma a una legislación argentina de puertas abiertas a la inmigración, entraron en tensión con otras que, a contrapelo, comenzaron a esbozar los rasgos de un incipiente nacionalismo cultural, que alcanzaría un especial momento de consolidación y densidad discursiva y activa hacia la época del Centenario de la Revolución de Mayo.

”Entre sectores de la elite dirigente argentina se fueron extendiendo así, ya desde fines de la década de 1880, actitudes de recelo hacia los extranjeros que arribaban en grandes cantidades y amenazaban con modificar las costumbres y la lengua patria. Uno de los primeros en dar la voz de alarma fue Domingo Sarmiento, uno de los paladines, años antes, de la política inmigratoria. No se trataba, claro está, de frenar los flujos migratorios, pero sí de prestar más atención con respecto a quiénes eran los que ingresaban y, sobre todo, de resguardar a la nacionalidad argentina, nueva, débil y aún en proceso de consolidación. La educación pareció ser el medio adecuado para argentinizar a los hijos de extranjeros, e incluso diversos exponentes de la generación liberal y positivista finisecular se hicieron portavoces de estas crecientes prevenciones hacia la difusión de pautas culturales extranjeras en el país [...]. Una concepción esencialista de la nación, desarrollada por el romanticismo alemán, y que adjudicaba a diversos elementos aglutinantes, como la raza, la historia, la lengua y/o las costumbres una función preponderante, se fue imponiendo así entre las elites intelectuales y políticas de la Argentina finisecular, y desplazando parcialmente a aquella otra que encontraba sus fuentes en la Revolución Francesa y que concebía a la nación, en primer lugar, como una comunidad política. Mitos de origen, pautas culturales y lingüísticas y símbolos fueron difundidos por entonces desde las elites políticas e intelectuales hacia el conjunto de la sociedad argentina y, en ese proceso educativo y formativo tendiente a la consolidación de una identidad colectiva, quedaron involucrados también los inmigrantes que llegaban a radicarse” (2015).

⁸ “El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra *humana*. Yo podría contestar que

lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática” (2011b: 133).

⁹ Como anuncia Beatriz Sarlo: “La cuestión de la nacionalidad cultural y, correlativa a ésta, del cosmopolitismo, es, en ese momento del proceso social argentino, una línea que divide el campo intelectual con un marcado sesgo de clase. Los escritores de Boedo casi no la tienen planteada o, cuando abordan el problema del cosmopolitismo cultural, es para afirmar que son los martinfierristas los verdaderamente europeizantes y cosmopolitas. Los martinfierristas, al mismo tiempo que se apoyan en la ‘naturalidad’ de la idiosincrasia cultural de la que serían depositarios, devuelven la acusación de cosmopolitismo y la convierten en un cargo de extranjería lingüística y cultural [...]. La cuestión del criollismo traza una línea en el interior del espacio propio de la revista. Hay criollismo legítimo y falso criollismo, hay un criollismo ‘necesario’ y un criollismo ‘exagerado’, superfluo desde el punto de vista de la lengua o de la temática. Es casi una tradición nacional argentina que el criollismo sea un campo de disputa y que la afirmación de un criollismo se haga siempre explícitamente en contra de otro” (1997: 239-241).

¹⁰ “Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma.

”Alguien dirá que ya es millonario el lenguaje y que es inútil atarearnos a sumarle caudal. Esa agüería de la perfección del idioma es explicable llanamente: es el asombro de un jayán ante la grandeza del diccionario y ante el sinfín de voces enrevesadas que incluye. Pero conviene distinguir entre riqueza aparental y esencial. Derecha (y latina)mente dice un hombre la voz que rima con prostituta. El diccionario se le viene encima enseguida y le tapa la boca con *meretriz*, *buscona*, *mujer mala*, *peripatética*, *cortesana*, *ramera*, *perendeca*, *horizontal*, *loca*, *instantánea* y hasta con *tronga*, *marca*, *hurgamandera*, *iza* y *tributo*. El compadrito de la esquina podrá añadir *yiro*, *yiradora*, *rea*, *turra*, *mina*, *milonga*... Eso no es riqueza, es farolería, ya que ese cambalache de palabras no nos ayuda ni a sentir ni a pensar. Sólo en la baja, ruin, bajísima tarea de evitar alguna asonancia y de lograrle música a la oración (¡valiente música, que cualquier organito la aventaja!) hallan empleo los sinónimos” (2011b: 36-37).

¹¹ “¿Cómo negar que es una unidad para el pensamiento, cada palabra, si el diccionario (en desorden alfabético) las registra a todas y las incomunica y sin apelación las define? La empresa es dura, pero nos la impone el análisis anterior. Imposible creer que el solo concepto *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*, esté organizado por doce ideas. Tarea de ángeles y no de hombres sería conversar, si esto fuera así. No lo es y la prueba es que igual concepto cabe en mayor o menor número de palabras. *En un pueblo manchego cuyo nombre no quiero recordar*, es equivalente y son nueve signos en vez de doce. Es decir, las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras —seltas— no existen” (2011b: 136-137).

¹² “El idioma de los argentinos es mi sujeto. Esa locución, *idioma argentino*, será, a juicio de muchos, una mera travesura sintáctica, una forzada aproximación de dos voces sin correspondencia objetiva. Algo como decir *poesía pura* o *movimiento continuo* o *los historiadores más antiguos del porvenir*. Un embeleco de que ninguna realidad es sostén. A esa posible observación contestaré luego; básteme señalar que muchos conceptos fueron en su principio meras casualidades verbales y que después el tiempo las confirmó” (2011b: 240-241).

¹³ “Afirmar una ya conseguida plenitud del habla española, es ilógico y es inmoral. Es ilógico, puesto que la perfección de un idioma postularía un gran pensamiento o un gran sentir, vale decir una gran literatura poética o filosófica, favores que no se domiciliaron nunca en España; es inmoral, en cuanto abandona al ayer, la más íntima posesión de todos nosotros: el porvenir, el gran pasado mañana argentino” (2011b: 247).

¹⁴ “En esta sucinta introducción a la Mística usaré asertos y términos provisionales, infieles; sin ello no tendría idioma con el lector” (1967: 65), “Uso provisionalmente las voces subjetividad, materia, nuestro, porque el lenguaje estrictamente idealista no sería asequible todavía” (88).

¹⁵ “Si nos hemos encontrado, lector, desde el principio, ya estamos en confianza como para que no hagáis caso de paréntesis confundidos; son erratas que pueden acertar y las sitúo al azar, por si aclaran cuando en lo oscuro se hace aún más oscuro. Intrincadísimo hállome aquí, lector; aquí pueden erratas más que autores. Y te tomo por ejemplo, lector: errata feliz tuya fue acertar conmigo en momentos en que me separaba, con Domínguez, con Hobbes, porque aunque yo no lograra la Solución, nadie te habló tan hondo como aquí, porque sólo yo sé que hay que explicar el Misterio a la Pasión y no a la Geometría,

fácil de engañar: yo no te instruiré con posiciones, fuerzas, figuras, extensiones, sino con aquietamiento en el Ser y aspiración sin límites en la Pasión. ¿Qué me has dicho, lector?... Creí oírte...” (1967: 157).

¹⁶ “Lo que llámase demostración es invitar al lector a ver o recordar haber visto tal grupo o secuencia de fenómenos como los vio el autor: la palabra demostración no tiene más eficacia que ésta, y es lo que hago aquí, como debo hacerlo en toda mi exposición” (1967: 142).

¹⁷ A pesar de que Macedonio encontraba en la metafísica kantiana el gigante a derribar por lo erróneo de su razonamiento desde su perspectiva, veía en él un método correcto de exposición reflexiva: “Aunque Spencer iguala a Kant en poderes mentales y lo excede en honestidad y en ciencias y noblemente esmera el método de sus libros y aun el vocabulario y sintaxis, deseoso de excusar al lector toda evitable confusión y labor, se siente más interesante y viva la vocación metafísica en Kant” (1967: 121).

¹⁸ “Si la superioridad numérica de un idioma no es canjeable en superioridad mental, representativa, ¿a qué envalentonarnos con ella? En cambio, si el criterio numérico es valedero, todo pensamiento es pobrísimo si no lo piensan en alemán o en inglés, cuyos diccionarios acaudalan cien mil y pico de palabras cada uno.

”Yo, personalmente, creo en la riqueza del castellano, pero juzgo que no hemos de guardarla en haragana inmovilidad, sino multiplicarla hasta lo infinito. Cualquier léxico es perfectible, y voy a probarlo” (2011b: 42).

¹⁹ Esta misma hipótesis tendrá sus adeptos más adelante en autores como Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella, para quienes la Argentina es un fraseo, un registro particular del lenguaje.

²⁰ “En resumen, el problema verbal (que es el literario, también) es de tal suerte que ninguna solución general o catolicón puede recetársele. Dentro de la comunidad del idioma (es decir, dentro de lo entendible: límite que está pared por medio de lo infinito y del que no podemos quejarnos honestamente) el deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie, claro que sí” (2011b: 252).

²¹ “Nosotros, los que procuramos la paradoja de comunicarnos con los demás por solas palabras -y éstas acostadas en un papel- sabemos bien las vergüenzas de nuestro idioma. Nosotros, los renunciadores a ese gran diálogo auxiliar de miradas, de ademanes y de sonrisas, que es la mitad de una conversación y más de la mitad de su encanto, hemos padecido en pobreza propia lo balbuciente que es. Sabemos que no el desocupado jardinero Adán, sino el Diablo -esa pifiadora culebra, ese inventor de la equivocación y de la aventura, ese carozo del azar, ese eclipse de ángel- fue el que bautizó las cosas del mundo. Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra. Demasiado bien lo sabemos, pero quisiéramos volverlo tan límpido como ese porvenir que es la posesión mejor de la patria” (2011b: 252-253). Al respecto, Jaime Rest concluye: “esto es lo que queda de la obra de Borges -y sin duda no es poco- como aporte ejemplar: se propuso desentrañar una imagen del hombre que tenía imperiosa necesidad de comunicar. Lo ha hecho en las circunstancias más difíciles, en medio de grandes conflictos y de profundos cambios cuya concreción tantos han querido capitalizar sin orden ni claridad mentales” (1976: 21-22).

²² Alicia Borinsky explica que el uso de las mayúsculas en Macedonio sirve para “enfaticar ciertos términos para que el lector fuera consciente de su importancia” (1987: 173). Sin embargo, en otros géneros como la narrativa y más aún en la poesía, Macedonio utiliza las mayúsculas para indicar alegoría o personificación de ideas y conceptos. Cuando hablemos de sus ensayos nos atenderemos a lo indicado en primer término.

²³ Para Rest, “esta virtuosidad del estilo no es, para Borges, ni un preciosismo ocioso ni un formalismo vacío que se agota en sí mismo y que puede estudiarse aisladamente, sino que se halla ligada de manera íntima a una concepción del lenguaje según la cual la palabra se apodera del hombre en razón de su fuerza persuasiva, del férreo dominio que ejerce sobre nuestra imaginación. [...] propone un estilo funcional que se caracteriza por la expresividad lograda con una utilización rigurosa, ceñida, de las palabras. Pero, al mismo tiempo, no admite ni justifica la inagotable -y, a su juicio, superflua- diligencia de quienes se distraen en la computación de efectos ‘acústico-decorativos’” (1976: 100-101).

²⁴ La obra macedoniana se caracteriza por no ser orgánica y atravesar múltiples géneros que la han vuelto un objeto único y particular; el modo en que Macedonio escribía hacía que más de una vez se perdieran partes o escritos enteros, de allí que además se la considere una obra fragmentaria. En la obra de Borges, en cambio, pese a no poseer de principio a fin un plan consciente y coherente, pueden reconocerse múltiples ejes de lectura que se van repitiendo y reformulando a lo largo de los años. Además, el hecho de que el autor haya podido intervenir en la edición de sus Obras Completas antes de su muerte dio a su obra una imagen mucho más acabada que la de Macedonio.

²⁵ “Escribir es, por lo tanto, «pensamiento a la vista», y la escritura refleja el «estilo de pensar» [...]. *Pensar* es una forma de «atención» intelectual, posterior a la experiencia sensual (percepción) y opuesta a

la *contemplación* (atención mística), lo mismo que a la «*afección*» como estado de vida interior ajeno a la «representación» o la «objetivación». [...] el pensar como actividad intelectual abarca virtualmente todo, aunque quizá se le escape lo esencial del estado místico (afección, pasión, altruística) [...]. Postular que, en principio, todo puede ser objeto de atención teórica, significa para el autor el reto de la universalidad temática” (Flammersfeld 1993; 396-397).

²⁶ Para Rest, “la producción de Borges nos lleva a vislumbrar una suerte de filosofía del lenguaje que acaso pueda cuestionarse –en cuanto parece negar toda alternativa que permita salvar, por lo menos de manera práctica, este presunto antagonismo irreductible entre universo y palabra–, pero que dentro de sus propios alcances se muestra sin lugar a dudas rigurosa y coherente: a su juicio, el conocimiento es una actividad fundamentalmente especulativa, una labor limitada a imaginar el ámbito en que nos hallamos insertos pero no a interpretarlo; por añadidura, pensar el mundo consiste en verbalizarlo o, vertido en otros términos, conocer la realidad significa convertirla en una sistematización conceptual que deforma y simplifica la naturaleza de los hechos concretos que registra nuestra percepción” (1976: 82).

²⁷ “Borges llega a sugerirnos que todo sistema es inevitablemente artificial, que a menudo no excede el ejercicio de la pura ficción, que está muy cerca del mero pasatiempo; aún más: pareciera juzgarlo un perjudicial efecto secundario –según se dice en argot médico– del uso que hacemos del lenguaje, en tanto suponemos que éste es un dócil instrumento para dominar y almacenar ordenadamente nuestra información sobre el mundo” (1976: 34).

²⁸ “Todo sustantivo es abreviatura. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciarnos puñal; en sustitución de alejamiento de sol y profesión de sombra, decimos atardecer” (2011b: 43).

²⁹ “El lenguaje sólo permite que accedamos, en cada ocasión, a un número reducido de datos, pese a que cada acontecimiento y cada existencia entrañan un caudal ilimitado de detalles. ‘Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia’ que cualquier enunciado, por exacto que pretenda ser, nos proporciona de manera inevitable un conocimiento que es ficticio; es decir, incalculablemente parcial y abstracto. Nuestros instrumentos especulativos son insatisfactorios y nos impiden captar lo demasiado grande, lo demasiado pequeño, lo demasiado habitual, en su inagotable complejidad. En suma, Borges no desecha la realidad del universo, pero cuestiona la aptitud humana para penetrar en su naturaleza y ordenamiento” (Rest 1976: 57-58).

³⁰ “Lector: No clasifiques: ¡fantasías!, con desvío. Cotidiana tuya, como mía, es Fantasía” (1967: 86).

³¹ “Insisto sobre el carácter inventivo que hay en cualquier lenguaje, y lo hago con intención. La lengua es edificadora de realidades. Las diversas disciplinas de la inteligencia han agenciado mundos propios y poseen un vocabulario privativo para detallarlos” (2011b: 44).

³² “No es la insistente, mas impretenciosa visita del nítido, entero y sin doblez, del irreprimible y no anunciado Ensueño [...] la que nos ha buscado preocupación, perplejidad, sino la Realidad que pretendiendo ser algo además de lo que es y más que el Ensueño, que es entero y concluido en él cual quiere ser, se hizo problemática y necesitada de documento” (1967: 90).

³³ “¿Cómo no sospechar que una ordenación tan completa, universal e invariable en un mundo tan casual, al que llegan y pasan, extinguiéndose, nuestras casuales existencias, o conciencias, o sensibilidades, ha de ser un mero verbalismo, un enunciado convenido, un axioma, como lo es más notoriamente su gran noción-ley Sujeto-objeto, que no es más que la definición gramatical del Conocer, de la supuesta función espiritual: el Conocimiento, y no una ley del Ser?” (1967: 104).

³⁴ Gustav Spiller (1864-1940) fue un escritor y psicólogo húngaro radicado desde joven en Inglaterra. Borges leyó su libro *The mind of man; a text-book of psychology* (1902) en el cual aparece esta teoría. Si bien no creía del todo que fuera así (“ignoro si Spiller tiene razón; básteme demostrar la buena aplicabilidad de su tesis”, 2011b: 140), la hipótesis de Spiller le permitió eliminar y dejar en vergüenza otras posturas acerca del modo en que abordamos la lectura. Desde muy temprano Borges mostró un interés por las teorías arriesgadas y la practicidad de ciertos pensamientos.

³⁵ “El inventario de todas las unidades representativas es imposible; su ordenación o clasificación lo es también. Evidenciar esto último, será lo inmediato de mi tarea” (2011b: 141).

³⁶ “La definición que daré de la palabra es –como las otras– verbal, es decir también de palabras, es sotodecir palabarrera. Quedamos en que lo determinante de la palabra es su función de unidad representativa y en lo tornadizo y contingente de esa función. Así, el término *inmanencia* es una palabra para los ejercitados en la metafísica, pero es una genuina oración para el que sin saberla la escucha y debe desarmarla en *in* y en *manere*: dentro quedarse” (2011b: 141).

³⁷ “No hay ninguna imagen o percepción propia, exclusiva, como contenido de la palabra materia, y de las palabras tiempo, espacio, yo, substancia, noumeno. Eso es lo que quiero decir cuando los niego; niego

como contenido privativo de esas palabras ninguna imagen; pero no necesito negarlos en sí sino sólo como contenido de tal o cual palabra, porque la existencia, el ser, no es negable, dado que de nada puedo hablar o pensar si no es existencia, estado, y no es existencia lo que nunca estuvo en mi sensibilidad como imagen o afección. Tal ocurre al Yo, Materia, Tiempo y Espacio. El Yo, Materia, Tiempo, Espacio, son los faltantes en el Mundo: el genio gramatical puede sustantivarlos así como un vocablo que precisamente los niega como substancias y como fenómenos” (1967: 98-99).

³⁸ “¿Y nosotros, los nunca ángeles, los verbales, los que

”en este bajo, relativo suelo

”escribimos, los que sotopensamos que ascender a letras de molde es la máxima realidad de las experiencias? Que la resignación-virtud a que debemos resignarnos sea con nosotros. Ella será nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir. Y confesar (no sin algún irónico desengaño) que la menos imposible clasificación de nuestro lenguaje es la mecánica de oraciones de activa, de pasiva, de gerundio, impersonales y las que restan” (2011b: 145).

³⁹ “La diferencia entre los estilos es la de su costumbre sintáctica. Es evidente que sobre la armazón de una frase pueden hacerse muchas [...]. No de intuiciones originales –hay pocas–, sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua. La lengua: es decir humilladoramente el pensar.

”No hay que pensar en la ordenación por ideas afines. Son demasiadas las ordenaciones posibles para que alguna de ellas sea única. Todas las ideas pueden ser palabras sinónimas para el arte: su clima, su temperatura emocional suele ser común” (2011b: 146).

⁴⁰ “Sólo la poesía –arte manifiestamente verbal, arte de poner en juego la imaginación por medio de palabras, según Arturo Schopenhauer la definió– es limosnera del idioma de todos. Trabaja con herramientas extrañas [...]. Distinta cosa, sin embargo, sería un vocabulario deliberadamente poético, registrador de representaciones no llevaderas por el habla común. El mundo aparental es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cerros insistiendo en la tarde y de la puesta de sol en la lejanía? [...]. Sé lo que hay de utópico en mis ideas y la lejanía entre una posibilidad intelectual y una real, pero confío en el tamaño del porvenir y en que no será menos amplio que mi esperanza.” (2011b: 44-45).

⁴¹ “Indagar ¿qué es lo estético? es indagar ¿qué otra cosa es lo estético, que única otra cosa es lo estético? Lo expresivo, nos ha contestado Croce, ya para siempre, y tan satisfactoria me es esa fórmula que ni siquiera pienso sacar de la estantería el libro en que está y verificar en él las palabras textuales (las representaciones textuales) de su escritor, y su apurada repartición del conocimiento en intuitivo y lógico, es decir, en productor de imágenes o de conceptos. El arte es expresión y sólo expresión, postularé aquí. De eso puede inferirse inmediatamente que lo no expresivo, vale decir, lo no imaginable o no generador de imágenes, es inartístico” (2011b: 184).

⁴² “Borges considera, por un lado, que todo conocimiento no va más allá de la idea que nos formamos de las cosas, y por el otro, que es imposible separar el pensamiento de los mecanismos lingüísticos” (Rest 1976: 57). En este punto Borges disientiría de Macedonio, para quien el hombre prescinde del lenguaje para pensar.

⁴³ Como afirma Alicia Borinsky: “La literatura de Macedonio, aunque antididáctica por su afán antiautoritario y desjerarquizante, padece de la voluntad de enseñar que acaso sea endémica de todo discurso polémico. Al afirmar su estética a través de la crítica al realismo, Macedonio no puede sino entonar una lección porque el modo en que se realiza esta crítica es el de la demostración, con un discurso que quiere ser persuasivo y transformante del lector” (1993: 441). Ocurre algo similar con la poética borgeana que es aún más sutil: Borges no obliga al lector a coincidir plenamente con su pensamiento, pero su postura termina por imponerse. La persuasión es una herramienta contundente en ambos autores cuyos textos acaban por decir más que aquello que se proponían en un principio.

⁴⁴ “Consíentase esta necesidad de intimidad y de lírica en una obra de pura doctrina. Innumerables citas de tantos estudiosos que investigaron donde yo lo hago ahora, nos distraerían, lector; entorpecerían la escasa energía y concentración en mi tarea y me desposeerían de la intimidad que alimenta mi lírica, y yo quisiera retenerla, de apariencia, aun en la publicidad” (1967: 85).

⁴⁵ “Toda dialéctica, doctrina y arte, toda conversación o libro se suman en gestiones verbales u otras para llevar al interlocutor o espectador a la misma intuición que está en nuestra imaginación o es nuestra percepción, a la misma imagen, compuesto de imágenes y ordenación espacial y temporal con que nosotros vemos, tocamos, intuimos, en suma” (1967: 153).

⁴⁶ “En la estrategia gnoseológica a un tiempo ambiciosa y modesta que caracteriza la poética de Borges, la lectura es el complemento fundamental de la búsqueda y escritura del autor y, así, parte de una compleja dialéctica de la inspiración.

”Si es verdad que Borges siente profundamente el valor de lo seleccionado, su reconocimiento es de un alcance limitado (‘hemos perdido algo’), y no puede sino confiar en que los esenciales seleccionados resuenen lo más fuerte y hondamente posible en el lector; es decir, que *inspiren al lector*, y que continúe éste la meditación. Esto es: el papel fundamental de escritor deviene, tanto como *recibir* y *reconocer*, *componer*, plasmando los esenciales en formas eficaces que les den su máximo poder de resonancia [...]. En esta perspectiva, el lector ideal sería aquél en que dichos esenciales resuenen más fecundamente que en el mismo autor” (Lefere, 1998: 80).

⁴⁷ Sobre la circulación y pautas formales de los textos académicos de la época ver Rosain, Diego Hernán (2017), “Cambios de paradigma: Macedonio Fernández o la confluencia entre filosofía y literatura”, *Trazos. Revista de filosofía*, Año 1, Vol. 2, pp. 17-28. Disponible en: <https://trazosrevistadefilosofia.files.wordpress.com/2017/12/trazos-ii-completo-final.pdf>.

⁴⁸ “En concreto, Borges procede al rescate de ideas extrañas, a una problematización somera pero sugestiva o a un razonamiento imaginativo que quizás tenga cierta virtud intelectual – al profundizar intuitivamente, críticamente, produciendo inferencias *ad absurdum* – pero sobre todo procura «interesar». Es decir que el uso de la filosofía (así como de cualquier otra disciplina, sea artística o no) está determinado por un imperativo funcional: ser estimulante, con vistas a una respuesta tanto afectiva como intelectual. [...] la limitación a la esfera de lo interesante y estimulante de reflexión gnoseológica, y también de la «verdad» en cuanto, para un escéptico esencial, la inteligencia constituye el último valor, el más firme” (Lefere 1998: 83-84).

RESEÑA

*LECTORAS DEL SIGLO XIX.
IMAGINARIOS Y PRÁCTICAS EN LA ARGENTINA,*
Graciela Batticuore; Buenos Aires: Ampersand, 2017; 174
pp; ISBN 978-987-4161-02-4



Cecilia Inés Luque⁵

La investigación de Graciela Batticuore parte de la premisa de que las *representaciones* de la lectura en la Argentina del siglo XIX remiten a las reflexiones políticas e intelectuales sobre las problemáticas que traían consigo la consolidación y modernización de la nación. Batticuore analiza imágenes de lectoras en la literatura y la pintura, como así también las prácticas de algunas lectoras reales, para dilucidar cuáles son los debates con los que dialogan esas figuraciones, cuál es la relación entre los imaginarios de “la lectora” y las actividades concretas que desarrollaron las mujeres letradas a lo largo del siglo. El objetivo general de la investigación es mostrar cómo se pensaba la articulación entre “mujer”, “educación” y “civilización” en el contexto de construcción de la nación/alidad argentina, en una época de tensas contradicciones entre los anhelos de progreso y la siempre presente inestabilidad política. La investigación cubre incluso los principios del siglo XX, en tanto analiza las proyecciones de estos imaginarios en un género discursivo nuevo como el del cine.

Batticuore elige esos tipos de discursos (literatura, pintura, cine) por el prestigio y el grado de circulación que han tenido históricamente en la sociedad argentina. En dichos discursos, las mujeres han sido presentadas como lectoras de periódicos, de cartas y de novelas, tres importantes medios de transmisión de información en la época, y por lo tanto, importantes modos de *dar realidad* a la nación (o de *imaginarla*, como bien dijera Benedict Anderson en su señero libro): los periódicos se ocupaban de la actualidad socio-económico-política, las cartas hablaban de la cotidianeidad doméstica y afectiva, las novelas enseñaban a interpretar la realidad. Es decir, estos tres géneros

⁵ Dra. en Letras, Prof. Titular del Seminario de Temas de las Literaturas Argentina y Lusófonas Contemporáneas, Fac. de Lenguas y Prof. Asistente de Literatura Latinoamericana I, Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC. cecilialuque@gmail.com

discursivos abarcaban lo público, lo privado y los modos en que ambos estaban significados por lo cultural. Se entiende entonces que Batticuore haya organizado su libro en tres capítulos llamados, muy apropiadamente, “La lectora de periódicos”, “La lectora de cartas” y “La lectora de novelas”.

En el primer capítulo, “La lectora de periódicos”, el análisis contrastivo de cuadros y textos literarios muestra que la *práctica* de la lectura era, en la Argentina de principios del siglo XIX, índice de la *distinción* y del capital simbólico del individuo; mostrarse leyendo era el modo privilegiado de denotar status social. Pero no todas las representaciones de la lectura decían lo mismo acerca de quien leía: había notorias diferencias según se tratase de una figuración artística o una literaria, según se representase a un varón o a una mujer. El retrato, con su discurso más tradicionalista y burgués, muestra a las mujeres leyendo textos ligados a la intimidad doméstica – misales, cartas o un libro de aspecto sobrio- para presentarlas como “ángeles del hogar”, instruidas sólo lo suficiente para hacer “lecturas útiles” para su desempeño en el seno de la familia. Su contacto con el periódico está mediado por el hombre de la casa, quien lee para ellas seleccionando y administrando lo que les conviene saber. En cambio, desde el momento mismo de la aparición de los primeros semanarios porteños en 1801, los discursos que corren al interior de la prensa –literatura, ensayos, notas de opinión- convierten a la mujer lectora en general y a la lectora de periódicos en particular en significantes flotantes cuyo significado es disputado por diversos sectores sociales, en tanto es índice de un debate político-cultural mayor: cuál es el “nexo [ideal] entre educación de la mujer, civilización y progreso en los países jóvenes de América,” (28). Se hace entonces un recorrido por diversos momentos de dicho debate a lo largo del siglo XIX, los cuales se aglutinan alrededor de diversos tipos de lectoras: el “ángel del hogar”, “la patriota”, “la gaucha gacetera”, “la mediadora”, “la lectora de la página bursátil”. Batticuore se detiene en el análisis de la praxis de lectoras reales –señoras ilustradas y proletarias anarco-sindicalistas, famosas y desconocidas- que dan el paso siguiente y acometen la escritura en los periódicos –o fundan los suyos propios- para demandar la igualdad intelectual entre hombres y mujeres y, en consecuencia, el acceso a la educación. El patriotismo legitima estas demandas, como así también la salida de las lectoras del ámbito de lo doméstico para incursionar en el ámbito público como sujetos sociales y políticos. En suma, el primer capítulo presenta la lectura de periódicos -y la práctica escritural que de ella se desprende- como instancia de empoderamiento democrático de las mujeres.

El segundo capítulo, “La lectora de cartas”, también vincula la lectura con la escritura, pero sin la fuerte coherencia que tenía la argumentación del capítulo anterior: se analiza por un lado la representación de la mujer lectora de cartas en textos pictóricos y literarios, como el conocidísimo *Retrato de Manuelita Rosas* de Prilidiano Pueyrredón y la novela *Amalia* de José Mármol; mientras que la *escritura* de cartas se analiza como fenómeno separado. Al comienzo del capítulo, se examina el pasaje del discurso amoroso al relato de interés político en cartas personales escritas por hombres y mujeres de la elite argentina, cartas cuyos destinatarios no llegaron a leer. Hacia el final, se señala la visión dicotómica con la que se miraba en la época a la mujer lectora de cartas: Por un lado, el dominio del arte epistolar también era índice de la *distinción* y del capital simbólico del individuo: saber *escribir cartas* era un requisito para “entrar en sociedad y ser considerados ‘gente decente’” (110) pues requería por parte de quien lo hace un alto grado de ilustración y las habilidades sociales propias de una nación

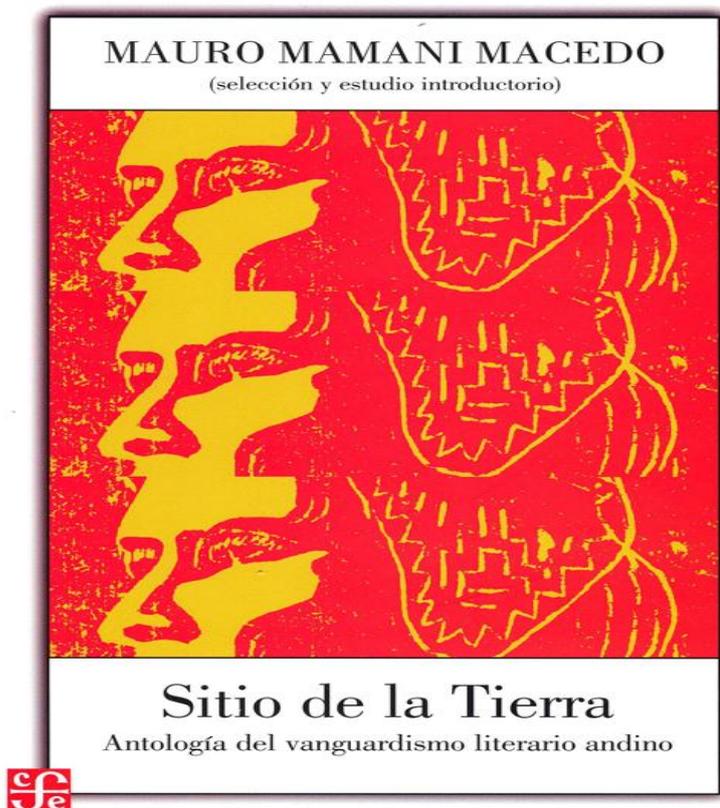
progresista y civilizada. En el caso particular de las mujeres, el arte epistolar era una práctica que les permitía participar en el desarrollo de la Nación sin abandonar el ámbito privado, pues podían educar a los futuros ciudadanos de la patria mediante la lectura de cartas familiares y darles un sentido de pertenencia familiar y nacional. Pero por otro lado, la literatura presentaba a la mujer alfabetizada como vulnerable a peligros que ponían en riesgo la integridad moral propia y de la sociedad. El segundo capítulo concluye que fue bien aceptada la expansión de las prácticas de lectura y la escritura entre la población femenina a lo largo del siglo XIX por su asociación con los conceptos de progreso y modernización que circulaban en la época, pero que, simultánea y contradictoriamente, las acciones y los deseos de la mujer letrada en general y la lectora de cartas en particular fueron vistos como un latente factor de corrupción social, como la encarnación de los aspectos negativos de las transformaciones sociales vinculadas al progreso.

El tercer capítulo, “La lectora de novelas”, retoma lo desarrollado en los capítulos anteriores y analiza el fenómeno cultural de “la educación por las novelas” que comenzó durante el romanticismo y perduró hasta entrado el siglo XX. Esta práctica preocupaba a políticos e intelectuales pues, si bien “la civilización de un pueblo se mide por el grado de instrucción de la mujer” (131) y la paulatina alfabetización de las mujeres las había convertido en ávidas consumidoras de cuanta novela le ofreciese el creciente mercado periodístico, se consideraba que la mujer letrada era propensa a desbordes de sensibilidad o sensualidad que la llevaban a transgredir las normas. La imaginación era vista como un músculo que debía ser adiestrado para su correcta utilización: había que aunar sensibilidad con virtud para que los placeres que ofrecía el consumo moderno no sobreestimularan la imaginación y la desbocaran peligrosamente. El control de lo que leían las mujeres por parte de un tutor digno de confianza –padre, marido, maestro- fue considerado entonces como una necesidad social y moral de la cual dependía el progreso de la nación: había que construir lectoras virtuosas y del todo ajenas al vicio, con un fuerte espíritu patriótico. Batticuore señala que, en la época, se pusieron en práctica diversas estrategias –censura velada, direccionamiento de la divulgación de las obras, etc.- para separar las lecturas “peligrosas” de las “instructivas”; así, lo que excitaba la sensualidad o promovía la banalidad –novela sentimentala, novela rosa- era desaconsejado, mientras que lo que educaba en asuntos históricos y morales era recomendado. En suma, las representaciones de la mujer lectora de novelas funcionaron como signos de las tensiones establecidas en la vida social argentina del siglo XIX entre los proyectos de progreso, las convenciones tradicionales y el consumo moderno, tensiones que se manifestaron con más fuerza a medida que los parámetros de comportamiento que habían caracterizado a “la gran aldea” se fueron transformando gracias a la urbanización y la cosmopolitización de la ciudad. Batticuore también señala que, paralelamente, las mujeres se posicionaron respecto de estas representaciones para auto-construirse como intelectuales y “hacer viable su intervención en el ámbito de la cultural y de lo público” (156); da como ejemplo de esta movida intelectual los posicionamientos de las narradoras Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto y Emilia Pardo Bazán; argumenta que las diferencias estéticas y políticas entre ellas ilustran las diversas opciones que se le presentaban a las mujeres letradas de la época: seguir “refugiándose en el perfil de la mujer romántica para defender su derecho a las letras y a la opinión pública” (158) o bien hacer una arriesgada apuesta por el profesionalismo moderno.

No hay una conclusión explícita de este recorrido por la historia de las representaciones socio-culturales de la mujer lectora en Argentina, pero las últimas páginas del libro bien pueden funcionar como tal: allí se señala que, al adaptar clásicos literarios del siglo XIX en los cuales figura preeminentemente la pose de la lectora con el libro en la mano, el cine argentino de la primera mitad del siglo XX reelaboró los valores estéticos y morales del romanticismo y los puso nuevamente en circulación bajo el formato de herramientas con las cuales sentir y pensar la realidad. “Puede decirse entonces que el ángel del hogar retorna, romantizado y moderno, en el siglo XX” (162). Sin embargo, la sociedad “asistía ya a los reclamos de una nueva femineidad y de una perspectiva crítica acerca de la familia burguesa y tradicional” (161). Ésta es una contradicción política y culturalmente muy llamativa, cuya continuidad en los discursos populares contemporáneos amerita su propia investigación.

En suma, el libro de Graciela Batticuore hace una muy importante contribución a la historia social de la cultura escrita en Argentina.

Mamani Macedo, Mauro *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima, FCE Perú, 2017, 380 págs.



TIERRA FIRME

Matías Di Benedetto*

La apuesta fundamental de la presente antología compilada por Mauro Mamani Macedo radica en un intento de —como deja en claro ya desde el comienzo— “reestructuración del canon del vanguardismo andino”, buscando de esa manera un efecto determinado: hacerle “justicia literaria” a sus más “notorios forjadores”. A partir entonces de este gesto crítico se pone en práctica un relevamiento de las textualidades rupturistas cuya principal tentativa es ir, como sabemos, en contra de la concepción burguesa del arte; en el caso específico de Perú debería agregarse que se trata de una definición supeditada, hasta ese momento, a una matriz claramente hispanófila y por ende cercenadora de las tradiciones culturales andinas.

*Matías Di Benedetto. Universidad Nacional de La Plata. [matias.n.dibenedetto@gmail.com]

En este sentido, en nuestro continente las vanguardias negaron un corte tajante contra la civilización occidental; no hicieron, como sus pares europeos, *tabula rasa* con el pasado latinoamericano sino que se volvieron hacia él para efectuar una nueva interpretación desde el presente. Es más: esa inmersión en la Historia está orientada a la relectura del pasado americano en función del presente. Dicha articulación de tiempos resulta funcional a las estrategias de posicionamiento en el campo literario peruano de este grupo de autores compilados. Es que, evidentemente, trae aparejada no sólo un distanciamiento con respecto a los fenómenos de vanguardia europeos, sino que asimismo da cuenta del hundimiento en los estratos primigenios de la sociedad a modo de acto de resistencia ante la adquisición indiscriminada de las retóricas vanguardistas europeas.

Como claros ejemplos de esta operación de refuncionalización de protocolos de ruptura importados, podemos traer a colación la particular definición que se expone de la vanguardia a través de estas producciones; un fenómeno estético que tiene sus raíces en las culturas autóctonas de la región andina, como puede observarse a partir de una de las revistas paradigmáticas del período como lo fue el *Boletín Titikaka*, dirigida por Gamaliel Churata. Este órgano de difusión cultural se vuelve un ejemplo en el que Mamani Macedo se detiene para dar cuenta de las tensiones inherentes al panorama propio de la década del veinte del siglo pasado en el Perú, momento histórico devenido eje de las estéticas vanguardistas. Dicha publicación bien puede llevar como título “la emergencia de los dualismos”, expresión que le pertenece a Antonio Cornejo Polar, quien detalla como un grupo de intelectuales y artistas que habitan en una “geografía múltiple” como la región andina, buscan a través de sus escrituras ensayar “una serie nutrida de interpretaciones socio-culturales que se construyen a partir de binarismos excluyentes o contradictorios”, entendiendo lo propiamente nacional “como desgarramiento y desintegración”.

A propósito de esta cuestión de las regiones, lúcidamente se reconstruye a través de la compilación presentada en *Sitio de la Tierra* el itinerario vanguardista andino, cuyo criterio organizativo tiene en cuenta una directriz estrictamente territorial, basada en la producción editorial surgida en las provincias, “y en especial del Ande”, señala Mamani Macedo. Pasando por Puno para mencionar la influencia del *Boletín Titikaka* (1926- 1930), no se deja de lado tampoco la imprescindible *Amauta* (1926-1930) dirigida por José Carlos Mariátegui desde Lima; se destaca también la revista *Flechas* (1924) de Federico Bolaños y Magda Portal, *Guerrilla* (1927) de Blanca Luz Brum, *Jarana* (1927) y *ABCDario* (1929_1930). Finalmente, se deja constancia de otros núcleos territoriales, irradiadores de renovaciones estéticas como lo fue Cusco. Desde allí surgieron revistas como *La Sierra* (1921- 1925), *Kuntur* (1927) y la *Revista Universitaria* (1912-1927). Mamani Macedo tampoco deja de lado publicaciones como *Hélice* (1925) propia de la región de Huancayo y también *Chirapu* (1928) surgida en Arequipa.

Así y todo, esta “efervescencia de publicaciones” tiene una coordenada temporal imprescindible, se trata del año 1926 durante el que “parece que se suscitara un parto deslumbrante en la literatura y cultura peruana”, señala Mamani Macedo. Puede vérselo no sólo como punto de inicio de dos grandes revistas como *Amauta* y el *Boletín Titikaka*, sino también como período en el que se dan a conocer libros fundamentales para el movimiento vanguardista andino, tales como *Ande* de Alejandro Peralta, *Falo* de Emilio Armaza, *Coca* de Mario Chabes y *La torre de las paradojas* de César Augusto Rodríguez Olcay. En ellos redundan dos criterios que la antología expone como sustento metodológico de su operación de recorte: el “registro vanguardista” y la mención del específico “mundo

andino”, binomio que busca dar cuenta de la especificidad de estos poemas y prosas, ensayos e incluso correspondencias.

Estas cuatro secciones en que se divide la antología funcionan como caja de resonancia de dicha conjunción de términos en apariencia contradictorios. Dan cuenta de eso que Cyntia Vich, siguiendo a Mariátegui, dio en llamar “indigenismo vanguardista”: una aleación estética cuya propuesta de una vanguardia en clave andina pugna por generar un efecto estético (y por lo tanto político) que se oponga, en tanto novedad, a los resabios hispanistas, e incluso a la asimilación acrítica de los procedimientos vanguardistas importados desde Europa. Es por este motivo que el recorrido por esta antología nos ofrece un panorama que incluye poemas de Serafín Delmar, Alberto Guillén, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Alberto Mostajo, Nazario Chávez Aliaga, Emilio Armaza, Mario Chabes, Adalberto Varallanos, César Vallejo por citar sólo algunos; una sección de prosas en las que encontramos ejemplos de una narrativa de vanguardia decidida a demoler los esquemas miméticos de raigambre realista tales como “la bengansa de adan” de Antero Peralta Vásquez, “El relámpago” de Chabes o “Prosa con dolor y a un lado” de Varallanos. Asimismo, encontramos ensayos como los que enmarcaron la polémica entre Churata y Vallejo titulados “Septenario” y “Contra el secreto profesional”; y finalmente una última sección dedicada a la correspondencia, a una serie de intercambios epistolares de entre los cuales destacamos el que tiene como protagonistas a dos grandes intelectuales como lo fueron Churata y Mariátegui, voceros de vital importancia para entender el movimiento vanguardista del Ande.

Si a partir de la doble valencia del concepto de “sitio” podemos dejar en claro, por un lado, los proyectos tendientes a tomar como materiales estéticos aspectos provenientes de las culturas internas, es decir, propios de un determinado territorio, así también, por otro lado, es viable la interpretación que alude al cerco que la cultura hispanizante busca propinarle a las invenciones vanguardistas. Escabulléndose de tal manera de ese “sitio” para confrontarla, la literatura vanguardista responde así al reclamo por la incorporación de las poblaciones indígenas dejadas de lado por la modernización incipiente y el retrato entre romántico y positivista inherente al indigenismo, haciendo de la heterogeneidad cultural el sustrato a partir del cual se edifica un arte latinoamericano, y en especial, andino. Los autores aquí presentados niegan en la vanguardia americana toda forma de calco de revoluciones artísticas de Occidente, y sitúan la raíz de los fenómenos de arte nuevo en la postulación utópica de una biología americana, como diría el propio Churata, germen de una estética emancipadora.

La emergencia de esos tonos subterráneos y de sus peculiaridades en lo que se refiere a la concepción de una literatura latinoamericana es la intención manifiesta que esgrimen los proyectos escriturarios de los autores aquí presentados; es decir, se trata ni más ni menos que de hacer de la zona vanguardista andina un reducto que resiste y, por lo tanto, busca difundir la palabra vanguardista que desciende desde el Ande y las provincias, tarea que Mamani Macedo no pierde de vista y asume con creces.