

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
ANEJO V 1989
MENDOZA R. ARGENTINA

**LA PERIODIZACION DE LA
LITERATURA ARGENTINA**

PROBLEMAS, CRITERIOS, AUTORES, TEXTOS

TOMO I

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

El 6 de junio de 1988 falleció el doctor Adolfo Ruiz Díaz. Con profundo respeto y afecto, la Comisión de Publicaciones dedica a su memoria estas Actas.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**LA PERIODIZACION DE LA
LITERATURA ARGENTINA**

PROBLEMAS, CRITERIOS, AUTORES, TEXTOS

TOMO I

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987



*ANEJO V
MENDOZA*

*1989
R. ARGENTINA*

IV CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA

COMISION ORGANIZADORA

Presidente Honorario: Dr. Adolfo RUIZ DIAZ

Presidenta: Dra. Gloria VIDELA de RIVERO

Vicepresidenta: Dra. Beatriz CURIA

Secretaria: Dra. Mabel Susana AGRESTI

Prosecretarias: Prof. Estela SAINT ANDRE

Prof. María Celia DARRE - Prof. Dolores COMAS de GUEMBE

Tesorero: Prof. Pablo SACCHERO

Coordinador de Subcomisiones: Prof. Guillermo QUIROGA YANZI

COMISION DE PUBLICACIONES

Coordinador: Dr. Carlos Orlando NALLIM

Miembros:

Dra. Gloria VIDELA de RIVERO - Dra. Beatriz CURIA

Prof. María Celia DARRE - Lic. Teresita SAGUI

Prof. Dolores COMAS de GUEMBE - Prof. María BADUI de ZOGBI

Prof. Marta CASTELLINO - Prof. Hebe MOLINA

Prof. Stella Marys BALLARINI

CORRESPONDENCIA Y CANJE:

Instituto de Literaturas Modernas

Facultad de Filosofia y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Parque General San Martín

5500 Mendoza, R. Argentina.

INDICE

TOMO I

ACTOS ACADÉMICOS

Palabras de apertura del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Prof. Miguel Verstraete.....	13
Palabras de bienvenida de la Presidenta, Dra. Gloria Videla de Rivero.....	17
"Homenaje a Antonio Di Benedetto", por el Dr. Carlos Orlando Nallim	21
Palabras de despedida del Presidente Honorario, Dr. Adolfo Ruiz Díaz	27
Palabras de clausura del Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Lic. Luis Triviño	33

CONFERENCIAS

Antonio Pagés Larraya: "La busca de la identidad en las letras argentinas: nexos y filiaciones".....	41
--	----

Ana Pizarro: "Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad"	69
Emilio Carilla: "El método generacional: posibilidades y limitaciones"	83
Pedro Luis Barcia: "Algunas peculiares formas de periodización de nuestra literatura".....	127
Blas Matamoro: "Tiempos diversos y paralelos".....	145
Rafael Gutiérrez Girardot: "Tesis sobre la periodización de la historia de la literatura latinoamericana: ¿anacronismo o ilusión?".....	157
Graciela Maturo: "El ethos nacional a través de la literatura argentina"	169
Gaspar Pío del Corro: "Dos vías de periodización de nuestra literatura"	191
Dinko Cvitanovic: "Elementos estético-literarios en la <i>Radiografía de la Pampa</i> "	203
Edelweis Serra: "Relectura de Eduardo Mallea narrador en su contexto generacional".....	215
Raúl Castagnino: "Periodología: disciplina en discusión"	227

PONENCIAS

Leonor Arias Saravia: "La paradoja como coordenada de la ideología romántico-liberal de los proscriptos"	237
--	-----

TOMO II

Camila Bari de López: "La pluridiscursividad como rasgo definidor de la estética modernista" ...	9
--	---

Elena Calderón de Cuervo: "La crónica de Indias y el problema de los orígenes de las literaturas hispanoamericanas"	19
Marta Castellino: "Fausto Burgos y la narrativa de inspiración folklórica mendocina (en el marco de la generación del 25)"	33
Marta Cisneros: "Del texto a la problemática literaria"	45
Dolores Comas de Guembe: "Ada María Elflein: una contribución al estudio de la tradición y de la literatura infanto-juvenil en la Argentina" ...	55
Ana Isabel Copes y Elba Guntern de Lamagni: "José Pedroni desde el modernismo hasta la conformación de una personalidad propia en la poesía argentina"	65
Adriana Corda de Ceballos Paz: "Una óptica naturalista del proceso inmigratorio en la literatura argentina"	85
Amelia Decándido, M. Alejandra Montanari y Cristina Corea: "Macedonio o la ficción de periodizar"	97
Jorge Dubatti: "Contribución a la historia del lectorado argentino del siglo XIX: los lectores de Eduardo Gutiérrez"	109
María Cristina Felix: "<i>Soverio el cruel</i> y un mundo irónico y polifacético"	125
Silvia Ferrari de Zink, Gisela Julien, Dora Riveros y Olga Stolaruk: "El proceso de difusión y legitimación de la literatura en Misiones a través del periodismo (1912-1940)"	135
Nilda Flawiá de Fernández: "<i>Sustancio y Lo Corpo</i> en el discurso cultural tucumano del 40"	147

Graciela González de Díaz Araujo: "Expresiones de un teatro regional, argentino y americano. Ricardo Rojas, Juan Ponferrada y Bernardo Canal Feijóo"	155
Cristina Herrera y Sonia Lizarriturri: "Las propuestas de la segunda etapa del teatro independiente argentino en las <i>Forsátiros</i> de Agustín Cuzzani"	169
Gloria Hintze de Molinari: "El polifonismo novelesco de Héctor Tizón"	181
Amalia Iniesta Cámara: "Reflexiones en torno de las posibilidades de una historia integral de la literatura argentina"	191
Alejandro Kuperman Luna y Virginia Vázquez Gamboa: "Revistas literarias del 60: un aporte para la periodización de la literatura argentina". ..	201
Marta Lena Paz: "El referente histórico como eje de un período conflictivo del teatro argentino, 1955-1983"	219
Sonia Mattalía: "Hacia una historia crítica de la literatura hispanoamericana. Temas y problemas"	231

TOMO III

Ana Minniti, Marisa Coria y Silvina Siliano: "Las revistas literarias rosarinas (1965-1976)".	9
José Navarrete: "La poesía como elemento de estructura dramática en <i>Alfonsina</i>, de María Elvira Maure de Segovia"	29
Zulma Palermo: "Criterios de periodización para la literatura argentina en el contexto de la literatura latinoamericana"	39

María Inés Palleiro: "Propuesta metodológica para la periodización de la narrativa oral tradicional de la provincia de La Rioja"	47
Oswaldo Pellettieri: "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista"	65
Cristina Pifia: "Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Láinez"	81
Kira Poblete Araya: "El surrealismo argentino y su praxis"	93
Ana María Porrúa: "Notas sobre la poética del 60"	105
Diego Pró: "Las artes visuales en la poesía de Mario Binetti"	119
Graciela Puente y Diana Paris: "Octavo poesía vertical de Roberto Juárez: convocatoria de los límites"	133
María Cristina Salatino de Zubiría: "Eduardo González Lanuza: texto y contexto de una poética de pedernal y eslabón"	149
Laura Tenca y Marita Novo: "Hacia una periodización del teatro nacional"	159
Olga Mabel Tiberi: "Consideraciones acerca de los criterios de periodización de la literatura argentina"	167
Graciela Tomassini: "Significado del <i>Símbol</i> malleano en su contexto epocal"	175
Noemí Ulla: "El lector, la miscelánea y el amor fuera de sus guirnaldas"	187
Graciana Vázquez Villanueva: "La literatura de Héctor Bianciotti y la inserción de las letras argentinas en la periodización postmoderna"	199

Gloria Videla de Rivero: "La concepción del poeta en el cubismo-creacionismo y su recepción en <i>Días como flechas</i> , de Leopoldo Marechal".	213
Marta Zobboli y Mirtha Coutaz de Mascotti: "Monolingüismo y plurilingüismo en una novela regional: <i>Los nombres de la tierra</i> , de Lermo Rafael Balbi".....	227
Indice Temático - Tomo III	253

ACTOS ACADEMICOS

PALABRAS DE APERTURA

Miguel Verstroete
Decano de la Facultad de
Filosofía y Letras

Me siento hoy honrado al inaugurar este IV Congreso Nacional de Literatura Argentina.

Una inauguración que me obliga a consultar a los augures. Por lo cual, me embarga, simultáneamente, una cautelosa y reverencial actitud.

Por ello, al modo de los antiguos, quiero mantener el sentido sacral de todo acto y en especial éste que me impulsa a invocar al oráculo para que adivine, es decir, para que enuncie, a la manera del dios, los designios supremos del Congreso. Se trata, pues, en este instante de descubrir lo más digno y elevado de lo que estamos por iniciar: de nuestro congressus, de nuestro encuentro por la acción de un caminar juntos, de ponerse en conjunción hacia algo común (*congregior*). Y este algo común es la "literatura", las letras, las *litterae*, esto es: el signo o el carácter. Estamos hoy, juntos en reunión, encaminados hacia el encuentro divino del signo que imprime un carácter que, a su vez, enuncie o augure el signo de nuestra preocupación en común y el sentido de ella en su designio supremo.

Tal era la significación griega de la palabra "logos": era la palabra que etimológica, originaria, divinamente denotaba reunión, y, por ello, patentizaba el signo, el carácter o

el sentido; era la palabra que decía la palabra: se revelaba a sí misma.

Nos encontramos en el inicio de un congreso de literatura argentina, es decir, entonces, de una reunión en torno del logos que se dice argentino, de la palabra que en la enunciación de lo nuestro manifiesta su carácter y su sentido, su logos.

Nos encontramos, por lo tanto, reunidos en la dimensión de la Palabra para que conjuntamente auguremos nuestro sentido, nuestro logos. Mas, como Heráclito nos advierte, no es tarea fácil: "El logos -dice-, que es eterno, no lo entienden los hombres al escucharlo...Pues, aunque todas las cosas acontecen de acuerdo con este logos, ellos dan la impresión de que nada sospechan en tanto realizan sus propias experiencias..." Por ello, -agrega- "es menester seguir lo común; y aunque el logos es común, la mayoría vive como si poseyese su propio entendimiento u opinión".

En la medida en que nos encerramos en la singularidad, nos alejamos de la reunión o del logos y, por ende, no co-rrespondemos con él, esto es: ya no lo escuchamos, y el oír se disipa en el mero hablar de la *doxa* que nada dice, ni nada revela. De ese modo, sofocamos la literatura, borramos el signo, traicionamos el carácter, ocultamos todo sentido.

La individualidad del ego que no escucha desquicia toda reunión y todo lo que es, porque en la apostasía de la palabra se soslaya todo rumbo, todo caminar, todo *congressus*: con la ocultación del logos se extraña todo principio y, por ende, toda creación se abisma en la mortalidad de las tinieblas.

Sin embargo, nos encontramos hoy encaminados juntamente hacia el logos que era *ἔναρκή* eterno y el mismo Dios. Por ello, como una respuesta a Heráclito proclama San Juan: "todo se hizo por Él, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho. Él es la vida, y la vida es la luz de los hombres".

Un congreso de literatura significa, entonces, co-rresponder con el logos:

- en su acepción de reunir, es decir: poner a salvo y custodiar lo común;
- en su significado de signo y carácter, esto es: revelar el sentido y el ser de todo cuanto ha sido hecho;

- en su condición de ἀρχή , o sea: escuchar la voz originaria que da vida;
- en su divinidad, es decir: reconocer nuestra imagen y semejanza en la infinitud del Verbo.

Y por último, convoquemos todo este significado en la especificación de la literatura argentina o del logos que en su argentinidad nos nombra, y por ello pertenecemos a la vida, a la luz, al sentido y a la eternidad.

Congresistas, sean bienvenidos a este acontecimiento literario.

¡Ojalá escuchemos la palabra que nos nombra, descubriéndonos y reconociéndonos a nosotros mismos en cumplimiento del imperativo autocognoscente del oráculo de Delfos:

γνῶσισεαυτόν!

PALABRAS DE BIENVENIDA

*Gloria Videla de Rivero
Presidente de la
Comisión Organizadora*

"El claro azar o las secretas leyes" han querido que los cuatro Congresos Nacionales de Literatura Argentina surgieran en la zona mediterránea y oeste del país y los dos últimos en ciudades próximas a las estribaciones de Los Andes que -al decir de Lugones en sus *Odas seculares*- abren "en la libertad de su belleza/ ojos mejores para ver la patria".

La convocatoria para los dos primeros partió de Tucumán, la misma histórica ciudad que convocara a los constituyentes de 1816 para declarar "aquel sueño perdido". Los Congresos de Literatura de 1980 y 1982 rompieron así con años de aislamiento e iniciaron esta tradición fecunda que promueve el intercambio y la apertura, siempre enriquecedores. San Juan, en 1984, se lució con un Congreso multitudinario, que puso de manifiesto esos rasgos sanjuaninos arquetípicamente representados por Sarmiento: la creatividad, el vigor, el dinamismo, la fuerza, la propuesta de grandes metas.

Hoy le toca a Mendoza el diseñar otro eslabón en esta sucesión de Congresos, que esperamos continúe. Nuestros antepasados mendocinos crearon oasis en medio de los pedregales y arenales del Cuyum. San Martín organizó en esta ciudad el Ejército de los Andes, casi sin medios económicos. Este ha sido también nuestro desafío: proyectar y hacer en una época difícil para la economía de los argentinos. Quiero,

por esta razón, rendir un homenaje al grupo de profesores de nuestra Facultad, organizadores del Congreso, que han superado estos límites con imaginación y empeño. Y quiero -particularmente- agradecer a las autoridades del Rectorado de la Universidad Nacional de Cuyo y de la Facultad de Filosofía y Letras, así como a las personas, instituciones y empresas que nos fueron brindando los recursos y apoyos necesarios.

Como tema central del Congreso -no excluyente de otros intereses o enfoques- se eligió "La periodización de la literatura argentina", tema controvertido y polémico que aún se plantea como un desafío para la reflexión de los estudiosos, a partir de los autores y de los textos mismos. Nuestra experiencia en la investigación y en la enseñanza de la literatura hispanoamericana y argentina nos mostraba la precariedad, insuficiencia y hasta incoherencia de buena parte de los criterios en vigencia para organizar el conocimiento literario desde uno de sus posibles ángulos de asedio: el histórico.

La historia literaria tuvo en Europa un gran desarrollo en el siglo XIX, siglo marcadamente historicista. La visión diacrónica dominó en la lingüística, en la literatura, así como en otras esferas culturales. En el siglo XX, particularmente a partir de Saussure, se desplazan las ópticas diacrónicas y se acentúan y desarrollan intensamente los estudios sincrónicos. La estilística, los estructuralismos, los formalismos, son algunas de las corrientes críticas que se desarrollan predominantemente desde ópticas ahistóricas y que -en sus postulaciones extremas- afirman que la obra literaria es un universo o ente de lenguaje absoluto, con existencia autónoma y atemporal. La historia literaria cae en descrédito: baste recordar el alegato que en su contra publica Dámaso Alonso en su tan difundido libro *Poesía española* (1957), aún tímido comparado con encendidas negaciones posteriores.

Sin embargo, de hecho, se siguen escribiendo y utilizando historias de la literatura como marco o punto de referencia para el estudio de autores y de obras. De hecho, éste sigue siendo un campo de estudio problemático; de hecho, las posturas inmanentistas tienden a flexibilizarse reconociendo que la estructura del texto se relaciona con macroestructuras literarias, culturales, sociales, económicas, epocales o de diversas índoles.

Por otra parte, los problemas de la periodización de la literatura argentina se ligan con los de nuestra identidad cultural: por ejemplo ¿cómo reflejan los textos literarios americanos la sucesión de movimientos culturales europeos?. ¿En qué medida se adaptan esos esquemas a nuestra realidad cultural, que se caracteriza por el eclecticismo, el sincretismo, con ritmos y peculiaridades propias? Otra pregunta posible es ¿cuándo comienza la literatura argentina?, ¿con las crónicas de los conquistadores?, ¿con la constitución de las nacionalidades en el siglo XIX?, ¿con Ricardo Rojas o sus precursores; que organizan e interpretan datos y documentos en una historia literaria abarcadora?. Ello explica que nuestro Congreso se abra con la conferencia de Antonio Pagés Larraya sobre "La busca de la identidad en las letras argentinas; nexos y filiaciones".

Prueba de la problemática inherente a nuestro tema central es el título de la conferencia que dictará Raúl Castagnino, sobre "La periodología, una ciencia en discusión" y, más aún, el de la exposición de Rafael Gutiérrez Girardot, quien en tres cartas sucesivas fue agregando pólvora a su propuesta inicial hasta culminar en el título definitivo y prometedor: "¿Es la periodización de la literatura argentina una ilusión o un anacronismo?". Pensamos que la diversidad de posturas frente al desafío del tema dará interés al Congreso; sólo hacemos votos para que las chispas de la discusión no atenúen la cordialidad del encuentro.

Hoy se inicia nuestro Congreso. Uno de nuestros invitados nos deseó, en la etapa de organización: "Déles Dios ventura en armas, como al paladín Roldán". Sí, en efecto, la organización de un congreso, gustosa, pero ardua y compleja, puede simbolizarse -como toda empresa humana- con el símil bíblico u homérico del combate. También es comparable a un viaje -una Odisea-, que nos conduce al tejido y entretejido de estos cinco días que hoy se inician y a las misteriosas o impredecibles huellas que estos encuentros dejan en nuestra cultura o en nuestras biografías.

Deseamos que todos los lazos intelectuales y personales que se anuden en este encuentro surjan en el diálogo propio del pluralismo ideológico y en la amistad que se basa, más que en meros intereses, en la abundancia del corazón.

Deseo, por último, dar la bienvenida a todos cuantos desde distintos puntos de la provincia, del país o del extranjero han respondido a nuestra invitación. Este Congreso ha sido ya -en su etapa de gestación- un punto de encuentro múltiple entre personas de nuestra Facultad, de nuestra Universidad y de nuestro medio. De ahora en adelante será un vínculo entre todos los aquí presentes. Citando nuevamente dos versos de Borges diré: "No es imposible que Alguien haya premeditado este vínculo./No es imposible que el universo necesite este vínculo".

HOMENAJE A ANTONIO DI BENEDETTO

*Carlos Orlando Nallim
En la Inauguración de la
Muestra Bibliográfica de
Escritores de Mendoza*

"... naturalmente, no soy nada más que un hombre que es de Mendoza, que ha vivido siempre a la orilla del Zanjón de Mendoza, pero ha tenido ciertos escapes..."¹. Estas palabras las expresó Di Benedetto aquí en este edificio, el 19 de octubre de 1970, a pocos meses de su inauguración, con ocasión de su conferencia en la Semana de Literatura y Cine Argentinos. Creo que vale la pena no olvidarlas: más que de un escritor local, se trata de un escritor nacional, de un escritor de valor universal, que nunca se alejó del todo y que hay que entenderlo desde su relación raigal con Mendoza. Conociéndolo como lo conocíamos bien sabemos que sus últimos diez años de vida los vivió con un sentimiento de destierro no siempre disimulado, le faltaba su Mendoza. La realidad le había marcado una distancia irrevocable entre su existir y su amado curso de agua, en cuyas cercanías debería haber seguido viviendo. Un canal, en cierto modo, había signado su vida. Una cosa

1 Antonio DI BENEDETTO, "Nuestra experiencia frente al cine y la literatura", en Semana de Literatura y Cine Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1972, p. 71.

eran los "escapes" desde su amada tierra, otra muy distinta verse obligado a vivir permanentemente en otra parte.

Antonio Di Benedetto era en Mendoza un hombre respetado. Su vida, tras su intento en el campo universitario del Derecho, se había volcado al periodismo, donde, como sabemos, llegó a ocupar posiciones relevantes. Dedicado, constante, inconformista, perfeccionista supo encontrar la estima moral de muchos, la consideración de quien goza de buena fama. Si la honra y la buena reputación son bienes importantes para el esfuerzo ético del individuo y para la vida social, he aquí, en Antonio, un ejemplo cabal. Su vida social -hay que aclararlo- no es sinónimo de hombre de fácil acceso o de amigo de frase endulzada o de zalema a flor de labios. No. Para conocerlo había que pasar antes por una recepción más bien fría, parca y hasta reticente. Una persona que al decir de su amigo Juan Jacobo Bajarlía "siempre huyó, siempre estuvo en fuga y errante como si alguien lo persiguiera. Estuvo siempre del otro lado del placer. Toda su obra fundamental es una fuga de la realidad hostil y de su cuerpo"². Sí, es cierto, y, sin embargo, quienes tuvimos el privilegio de, pasando la parquedad del primer encuentro, llegar al hombre sin circunloquios o de silencios defensivos, hallamos siempre un interlocutor inteligente, de preguntas y respuestas agudas, irónico unas veces, gracioso otras, pero siempre íntegro, respetable hasta en sus momentos de enojo de los cuales sabía pasar a la amabilidad más genuina.

Hablamos de un hombre honrado porque era enemigo de la calumnia y de la detracción. Hablamos de un hombre honrado porque se hizo acreedor de la gloria sobre la base de obras y riesgos notables. ¿Qué mejor ejemplo que su injusta y desgraciada prisión, desde marzo de 1976 a septiembre de 1977, y su posterior y forzado exilio que lo aleja por varios años del país? Cuando regresa en 1984 se lo nombra miembro de número de la Academia Argentina de Letras, en el sillón de Joaquín V. González, se lo halaga en los ámbitos culturales

² Juan Jacobo BAJARLIA, en declaraciones a La Nación. Vid. "Falleció el escritor Antonio Di Benedetto", La Nación, Buenos Aires, 12 de octubre de 1986, p. 19.

argentinos. Creyó, volvió a creer en las instituciones, pero -¿sería su sino?- a los pocos meses de desempeñarse en la Secretaría de Cultura de la Nación fue despedido por razones presupuestarias. Con su salud deteriorada -así lo vimos en la visita que hizo a Mendoza y a esta Universidad y Facultad- llegó a desempeñarse simultáneamente en la casa de Mendoza en Buenos Aires, en el Instituto Nacional de Cinematografía y en un taller literario; pero, así y todo, vivía con dificultades económicas.

Sí, era un hombre honrado que supo preservarse de los excesos: el orgullo, la arrogancia, la ambición desmedida y el vano afán de gloria. Por el contrario, prefería la humildad, que descansaba en la profundidad misma de su alma. Su sentimiento de la honra no era incompatible con su humildad, porque su moderación y espiritualidad afirmaban su virtud.

No puedo menos que recordar alguna caminata o alguna invitación a tomar café por el centro de Mendoza, en horas nocturnas para mí insólitas, cuando la vicedirección de *Los Andes* le permitía alejarse un tanto del diario. Tras las anécdotas del día, contadas con mucha sal, solía internarse en cosas más profundas. Pude observar entonces su particular respeto por el trabajo intelectual. Coincidíamos en que los valores culturales en su totalidad sólo pueden crearse, conservarse y multiplicarse por el trabajo. Una cultura dirigida al placer se hunde; una cultura que estima y honra el trabajo prospera.

En varias oportunidades me pidió le enviase muchachos de estudios avanzados de la Facultad o jóvenes egresados para encaminarlos en el periodismo. Creía en el periodista de fina factura y en el periodista escritor. Su observación directa le había enseñado que los periodistas que escribían de acuerdo con lo que pensaban, considerando la generosidad y las limitaciones del idioma, empleando su propio lenguaje y estilo, eran los que más rápidamente ascendían en su profesión. Sí, ya sé, no todos los buenos escritores son buenos periodistas ni viceversa. Pero ¿quién puede poner en duda la estrecha vinculación entre el escritor y el periodista, después de repasar las extensas listas de valiosos escritores que fueron excelentes periodistas? Di Benedetto fue un buen ejemplo. Su labor periodística fue larga, profunda y valiosa y llega a ser, a la vez,

vicepresidente de *Los Andes* y *El Andino* y corresponsal de *La Prensa*, de Buenos Aires. Sin embargo no dejó su labor de escritor, por momentos de quintaesenciado estilo. Es que para este periodista y escritor el trabajo era una bendición, nunca se le hacía monótono ni estéril, era un constante acicate del espíritu.

Detrás del escritor y el periodista debemos buscar al hombre y, en el caso de Antonio Di Benedetto, se trata de un hombre insobornable, que en su relación con los demás ponía voluntad reconocedora, creadora, buscadora de unión. De su tan mentado aislamiento poco queda cuando se considera su vida como una vivencia integradora, afirmativa, deseosa de hallar valores espirituales. Entendía el amor no como un mero sentimiento de deleite ni como un aislado sentimiento superior, era algo amplio y generoso fundado en una personalidad íntegra. Exultante por su regreso al país tras el exilio afirma:

"Por mi edad puedo decir que he pasado dos tercios de mi vida bajo las dictaduras. Tampoco he conocido la república auténtica sino caricaturas, como las desarrolladas bajo el gobierno de partidos sumamente autocráticos, cuyo respaldo ideológico estaba en la Italia fascista y que no se parecía en nada a la república a la que yo pretendía llegar y que ahora se ha establecido"³.

Es el mismo hombre de letras que cuando debe optar por una cita del *Quijote* para leyenda de una ilustración que adornaba un trabajo mío sobre el gran libro, aparecido en *Los Andes*, tampoco duda en inclinarse por la tremenda y bella afirmación cervantina que dice:

"-La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la

3 Vid. María Esther VAZQUEZ, "Con Antonio Di Benedetto", en *La Nación*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 1984, 4ta. sección, p. 2.

tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres."

Texto de antología, verdad perdurable.

¿Cómo no recordar aquí y ahora algunos de sus títulos?: *Mundo animal* (1953), *Grot* (1957), *Declinación y Angel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *Absurdos* (1978) y *Cuentos del exilio* (1983), entre sus libros de cuentos. *El pentágono* (1955), *Zama* (1956), *El silenciero* (1953), *Los suicidas* (1969) y *Sombras nada más* (1985), entre sus novelas. Sobre su estilo de narrar se han dicho muchas cosas, hoy preferimos quedarnos con las opiniones personales del autor: la relectura del párrafo o la página en voz alta, buscando que suene bien, que llegue al hipotético y futuro lector. De allí que huya de la disonancia y, a veces, resulten perfectamente melódicos. En cuanto a la propiedad del léxico que usa, a más de su experiencia en el arte de escribir está el uso frecuente del diccionario. Así, en estos términos le preocupa la prosa bella y expresiva.

Los temas tratados en la obra revelan estudio, cavilación, un ir haciendo el cuento o la novela con morosidad previa hasta que maduros "in mente" los pasa al papel, en ocasiones con sorprendente velocidad. Intentó la literatura fantástica y la logró con su modo personal y distinto, aunque sabía decir que no había sido capaz de dar una pieza acabada en el género.

Fue un narrador experimental, su estilo y su pensamiento, su lengua y sus ficciones son fieles testimonios; y, sin embargo, logró una obra que lo distingue en las letras argentinas por su calidad y originalidad. No sé porqué pero al evocar *Zama*, en especial al protagonista, don Diego de Zama, suelo recordar unas palabras que dije ya hace muchos años, en la Universidad Complutense de Madrid, refiriéndome al tema:

"Un hombre que se aísla y sólo encuentra áspero y desfavorable diálogo consigo mismo, un hombre que sueña y le teme a las pesadillas: sin saber porqué verdaderas alegorías de su ruindad interior de lo que es consciente. Un ser que testigo del peligro del salto de una araña venenosa contra un ser inde-

fenso, no avisado del peligro, opta por dejarla deambular por su cabellera, por la cara, por el cuello y nada...ningún sentimiento de compasión o adhesión, nada...sólo el temor de que el hombre en peligro despertara y le recriminara su paciente y criminal conducta"⁴.

El IV Congreso Nacional de Literatura Argentina ha querido exponer aquí -con la inestimable colaboración de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras- una muestra bibliográfica de escritores mendocinos. Sus organizadores pensamos que nada mejor que inaugurarla con un homenaje a Antonio Di Benedetto, Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo. Sean pues mis modestas palabras evocadoras un tributo a quien, muerto el 10 de octubre de 1986, seguirá viviendo a través de los tiempos por su personalidad inolvidable y por su obra que se ofrece permanentemente atractiva al lector.

4 Carlos Orlando NALLIM, Cinco narradores argentinos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, p. 105.

PALABRAS DE DESPEDIDA

*Adolfo Ruiz Díaz
Presidente Honorario de la
Comisión Organizadora*

Ya que estamos en un Congreso de Literatura, quiero empezar por una mínima acotación textual. El papel que ahora me ha tocado es pronunciar unas palabras. No una conferencia. No un discurso. No una locución. Ni una arenga. Palabras y, tácitamente, unas breves palabras. Seré todo lo breve posible. A quienes, con bondad infinita, esperaban oírme hablar largo y tendido, o largo y empinado, será para otra ocasión. Por esta vez hablaré muy poco y no diré nada muy sustancial.

Agrego que no será más que una improvisación. Improvisación, por varias causas. Como muchos de ustedes saben, sobre todo mis maestros don Angel Battistessa y don Raúl Castagnino, la costumbre de improvisar me acompaña desde mis períodos de estudiante—creo que desde los grados—. El texto, en general, más me inhibe que me ayuda y entonces empiezo a salirme de él y es peor el remedio que la enfermedad. Esta vez la improvisación, probablemente deshilvanada y más cordial que conceptual, se debe no sólo al calor de noviembre —que no me impulsa a escribir—sino a que he preferido escuchar las conferencias. He preferido aprender. Querer aprender y querer conversar con mis maestros, con mis queridos compañeros de facultad que vuelvo a encontrar, con colegas y con todos los jóvenes asistentes. He preferido este modo de contemplar el Congreso en lo que quizá tiene de más esencial un congreso y, si cabe, un congreso de literatura.

Un congreso como éste me alegra por muchas razones. Y es que nos ha mostrado que los argentinos estamos otra vez empezando a ser capaces de vivir en convivencia. Que somos capaces de diferir, capaces de escuchar y, en una palabra, capaces de superar la máxima corrupción de la máxima inseguridad corruptora por la que pueden pasar un pueblo y un hombre: los prejuicios fanáticos. En general, el fanatismo es una triste forma de inseguridad, es decir, quiero que los demás crean a la fuerza aquello que yo no acabo de creer; y por eso quiero imponérselo, para perderme en una falsa unanimidad anónima. Aquí, en la gran amistad, en el enorme agradecimiento que es la cultura, que es la literatura, hemos convivido por unos cuantos días. En adelante, esta experiencia profunda nos acompañará a todos, queramos o no, lo advirtamos o no. Este congreso realizado en Cuyo, en la Argentina, seguirá sus rumbos. Sea en nuestro país, sea en otros países, sea vaya uno a saber en cuáles tiempos y por cuántos años. Pero mantendrá su realidad viva en nosotros, que hemos estado aquí. Y, nos haya gustado o no, hayamos aceptado o no opiniones, habrá otra manera de convivencia, de incorporación: llevarlo dentro. Al irse Cuyo con ustedes llevan, como decía un maestro, quizá lo más hermoso de un lugar que nos ha gustado, que nos ha incitado, que nos ha hecho vivir: la ilusión de volver. No sé si sería excesivo pedirles que siguieran mi ejemplo: yo vine a Cuyo de mi Buenos Aires natal por seis meses o un año. Me quedé treinta y tres años. Si quieren, es una de las tantas posibilidades que nos abre el destino.

En segundo lugar, o en segundo tiempo, no vamos a discutir espacio de tiempo, espacio de lugar, épocas, tiempos, medidas, ya que lo ha hecho tan admirablemente mi querido Raúl Castagnino. Me conmueve que haya predominado un tono de calma, un tono de serenidad. Más bien una calma jovial. Y que no haya faltado la sonrisa. Esto sí creo que nos conviene de una vez por todas a los argentinos y, dentro de los argentinos, a tantos y tantos hombres y tantos pueblos. No confundir seriedad con solemnidad, con tremendismo, con patetismo adocenado. Se puede ser serio siendo sonriente. Quizá, en esta vida, lo más difícil de todo es mantener la calma, la sonrisa, que es requisito de pensar en serio y no de ponerse a acuñar consignas o ademanes más o menos falsamente académicos, periodísticos, políticos, etc. Donde se

grita, no hay verdadera ciencia. Y a los que deploran confundiendo tradición con inmovilismo, los que temen a todo cambio, es decir, para esos que temen la vida, una frase de Galileo que ahora me viene a la memoria: "Los que temen el cambio merecen ser cambiados en estatuas". Yo he abogado siempre por una cultura viva, no por una cultura de estatuas que significa una cultura de falsas reverencias: uno se postra frente a lo que dicen que hay que admirar, pero está ansioso de ir al cine o de pasar el rato en otra cosa. Entre nosotros, los argentinos, hoy se ha acentuado al extremo una inquietud perentoria de ponernos en claro con nuestro pasado. No por una preocupación primariamente científica. Más hondo. Porque cada vez con mayor fuerza se nos va mostrando que, para ponerse en claro con el presente y con el porvenir, hay que, sin cesar, ponerse en claro valiente y creadoramente con el pasado. Para ser lo que debemos ser, y querer ser, no hay que olvidar lo que hemos sido. Y lo que hemos sido va con nosotros, es presente, va hacia el futuro. Es nuestra historia. No es ni historicismo ni se lo puede negar con un ahistoricismo. Está ahí. Es así. Vamos hacia el futuro.

Algo que ha surgido más allá de todas las conferencias que he oído, o subyacente a todas ellas, es qué ha pasado en la Argentina. Así cierta impresión que tienen de desamparo, de soledad, sobre todo las generaciones más jóvenes. No soledad psicológica, sino soledad histórica. Ha pasado ya la época de la imitación, de la importación en el plano de las ideas. Entendámonos. De ahora en adelante, si queremos ir por el buen camino, ya no debemos obstinarnos en imponerle ideas a la realidad, ya no debemos enojarnos con la realidad que se equivoca cuando no se comporta de acuerdo con esas ideas que nos vienen de todas partes y que, más o menos, se inventan también aquí. "La realidad es lo que es, y sigue siendo verdad aunque se presente al revés", esto no es mío sino de Machado. Las ideas siempre son ideas de algo, han sido pensadas para algo. Y si se las arranca de su función real, se vuelven meros esquemas, palabras vacías. A veces con las consecuencias más funestas. Ahora nos toca enfrentarnos ineludiblemente con la realidad, con las cosas mismas, y pensarlas. La realidad siempre es más acuciante, más amenazadora que el simple acto de asimilar ideas e ideas de ideas y otras ideas, y así indefinidamente.

Pero, no caigamos en el error contrario, y quiero que esto quede bien claro: cuando digo que ha pasado la época de la imitación, de la importación y aun de cierto servilismo más o menos *snob*, no digo que debemos cerrarnos a las ideas que nos vienen de otras partes. Como todos los "no" son sirvientes de los "sí" y no llevan a ninguna parte, precisamente tenemos que abrirnos. Ideas, es cierto, pero, cada idea que llega, repensarla, cuestionarla, llenarla de realidad, corporizarla en lo que somos. Y porque en principio la realidad siempre desorienta, están los métodos. El auténtico método es un camino, es algo que nos abre una senda para caminar; sin embargo, sólo tiene valor en relación con lo que nos muestra. Un método no es nunca la realidad misma, pero sin métodos nos perderíamos en la multiplicidad de las realidades.

Con respecto a la literatura—ahora más estrictamente, aunque no con especial exclusividad respecto de ella y sin el menor ánimo de denigración—, veo en nuestros ambientes intelectuales y con más fuerza en nuestros ámbitos docentes, sobre todo en la enseñanza media, un exceso de metodología, explicada con una abundancia abstracta, sin la necesaria experiencia o referencia a lo literario que le da sentido. Y como los días del hombre están contados y el tiempo pasa — ¡vaya si pasa!—, y a su vez lo que quería ser método quería ser camino para llegar, puede surgir una interposición: no dejar tiempo. Porque, a fuerza de querer entender métodos, que así no pueden entenderse, es probable que llegemos a no leer lo que es esa realidad que queremos ver. Como todo lo humano, bienvenidos los auténticos métodos y más bienvenidos aún los métodos que hagamos para entender nuestra literatura y, en ella, absolutamente todas las literaturas. Cuidado con que los planes, los métodos, las presencias abstractas nos impidan abrir la ventana y mirar alguna vez esa realidad acerca de la cual estamos hablando.

La literatura argentina existe. La literatura argentina tiene, antes que los conceptos, una cierta fisonomía que, desde los comienzos de nuestro país, no de nuestra nación —como lo señaló muy bien del Corro—, nos acompaña y a su vez nos abre caminos a lo largo del tiempo. Agrego que dos figuras que han ido creciendo a lo largo de estas conferencias nos demuestran que algo muy diferente es la novedad

y otra cosa es la actualidad. Dos figuras que, porque vivieron intensamente, fueron a las cosas mismas de su tiempo: Sarmiento y Hernández, hoy son admirablemente actuales. Quiero decir que nos siguen acompañando en esa gran compañía que es la literatura. "Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar" dijo el poeta, sin embargo, a su vez, todo vuelve renovado. Por eso, estas pobres palabras de clausura no significan clausura en el sentido de definitivo final, sino en el de una suerte de periodización. No es un final, también es una apertura. Y volviendo al principio, *eadem sed aliter*, "todo es lo mismo pero todo es diferente" o, dicho de otro modo, cambia el mar y el monte y el ojo que nos mira.

El porvenir está siempre con nosotros, como interrogante. Contra ilusiones progresistas, contra el niño muy a menudo malcriado que otros quisieron hacer afirmando que teníamos el porvenir asegurado, el porvenir tenemos que hacerlo nosotros, incansablemente. Sin aspavientos. Sin alharacas en el trabajo, en el esfuerzo y en la autenticidad de cada mañana.

PALABRAS DE CLAUSURA

*Luis Triviño
Rector de la
Universidad Nacional de Cuyo*

De conformidad con una perspectiva gnoseológico-existencial, la percepción que cada persona tiene del mundo exterior se tiñe inevitablemente de su subjetividad, con todo lo que ésta tiene de singular, idiosincrática e individual. Por otra parte, si aceptamos las propuestas habituales en ciencias humanas, la singularidad de cada hombre está dada por su respectiva inserción en el mundo; coordenadas espacio-temporales en los planos biogeográfico y sociocultural: apretada red de condicionamientos y determinismos en cuya trama cada hombre hace su esfuerzo de supervivencia, de realización y de desarrollo. Provisto de una serie de atributos que, ya sea por diferencia de grado o de naturaleza, distingue al hombre del resto de los animales, trata de trascender su subjetividad en un esfuerzo sostenido por alcanzar, en lo cognoscitivo, el mayor grado de objetividad posible, y en lo volitivo, el mayor margen posible de libertad personal. Pero las realidades que lo sitúan y lo condicionan no desaparecen. Recordando a Frankl, el hombre puede ser libre *frente* a los determinismos, pero no es libre *de* los determinismos.

Las reflexiones anteriores son parte del enfoque que aquí postularemos, pero sobre todo se vinculan al interrogante que me surgió cuando fui invitado a clausurar este Congreso; y quizás justifiquen la respuesta. ¿Qué puede decir ante una magna asamblea de relevantes escritores argentinos y extranjeros alguien que no es literato; alguien que por vocación académica

mica está dedicado a la antropología, por vocación social actúa en política, y por exigencia de ambas vocaciones cada tanto escribe algo? Decidí que no podía renunciar a estas circunstancias; por lo tanto, lo que pueda reflexionar hoy ante ustedes sobre literatura consistirá inevitablemente en un abordaje antropológico y un abordaje político. Satisfaga o no el resultado, no podría hacerlo de otra manera.

La antropología social, como el resto de las ciencias sociales, observa la literatura y las demás artes como una de las creaciones humanas, esto es, como parte del complejo y dialéctico tejido sociocultural, cuyos elementos constitutivos -economía y tecnología; estructuras organizativas, valores, conocimientos e ideas- interactúan entre sí, experimentan influencias mutuas, en fin, se condicionan unos a otros. Claro está que el enfoque antropológico social es sólo eso, un enfoque, y en absoluto pretende agotar, ni mucho menos, las posibilidades de estudio de la realidad humana en general o de algún fenómeno o sector de esta realidad. No desconoce la necesidad y la legitimidad epistemológica de otros enfoques o abordajes posibles, como el de la valoración estética, los estudios estilísticos, la comparación entre escuelas, corrientes o etapas, y otros que centren su atención en la respectiva axiología. En el marco de estos enfoques surgen naturalmente las propuestas y los debates sobre los ideales que orientan la búsqueda de la perfección estética, en nuestro caso, literaria. En este plano se postulan los paradigmas valorativos que cada uno adopta para su creación, o para la crítica. Es el plano donde aparece con mayor énfasis la libertad del artista y también, paradójicamente, es el plano donde se puede dogmatizar, cuando lo que se postulan son valores o ideales absolutos y excluyentes.

El enfoque antropológico o sociológico se ubica en un plano, si se prefiere, más humilde. Observa al artista y a su obra en su contexto real, sometido a todos los condicionamientos, exigencias, presiones y limitaciones que emergen de esa realidad concreta. Quien adopta este enfoque relativiza y contextúa la búsqueda de ideales, pues percibe a éstos, no en su pureza prístina de metas a alcanzar, sino en su convivencia -generalmente polémica- con el resto de las duras y turbias realidades.

No ignoro, por cierto, que algunas corrientes de pensamiento han llevado este enfoque a simplificaciones que lindan con su propia caricatura. Tal, por ejemplo, la pretensión de que la obra de arte *no es nada más que* resultado mecánico de la realidad social o, más aún, efecto de sólo un sector de esa realidad, por ejemplo, el económico. No comparto esas interpretaciones unilaterales y mecanicistas. Sostengo simplemente que el proceso creativo y sus resultados se dan en seres humanos concretos, que viven en situaciones concretas (grado de pobreza o riqueza familiar o personal, temperamento heredado, nivel y tipo de instrucción lograda, experiencias familiares gozadas o sufridas, etc.), en una estructura social concreta (feudal, capitalista o socialista; urbana o campesina; fabril o portuaria; rígida o flexible; etc.), y en un proceso o momento histórico también concreto (pacífico o convulsionado; estabilizado o cambiante, etc.).

Y como el artista o literato no actúa sólo con su mente orientada hacia el ideal que quieren alcanzar, sino que en el proceso creativo se ponen en funcionamiento todos los elementos de su subjetividad, de alguna forma se van incorporando a su obra no sólo los rasgos manifiestos y no manifiestos de su psicología (compulsiones, impulsos instintivos, gustos, sentimientos, etc.), sino también los rasgos del entorno en el que está y del que se nutre. Por cierto que esta "filtración" de la realidad social en la obra de arte se produce a través de un camino complicadamente dialéctico, en el que se mezclan rechazos frontales de esa realidad con aceptaciones parciales de diferente intensidad, atajos subconcientes, bloqueos, etc. En tal sentido, como lo ha señalado reiteradamente Sábato, no es válida la antinomia entre literatura "social" y literatura "pura". Toda literatura, como toda obra de arte, como toda obra humana, es social porque lo es el hombre.

En cuanto a la política, ya se la considere como arte o como ciencia, suele moverse entre tres polos de atracción: el poder, el bien común y la libertad, en mutua interacción dialéctica a través de la historia. En su realidad más cruda, en toda su dureza pura y transparente tal como pudo verla, por ejemplo, Maquiavelo, la política se centra, y hasta casi se define, en el fenómeno del poder: su obtención, su uso, su mantenimiento, su consolidación y su crecimiento, a la

descarnada luz de lo que hoy llamaríamos la eficiencia -y nada más que la eficiencia-.

Pero aún para el florentino, la realidad política total no se agota en el poder. Siempre existió, con vigencia más o menos relevante, el planteo del "para qué", esto es, el dilema entre el poder por el poder mismo -con sus desplazamientos hacia la dictadura o la tiranía-, o el poder para el logro del beneficio común. Y también existió siempre el planteo de los límites del poder, esto es, del reconocimiento de la libertad personal como parte integrante de la valorativa política socialmente aceptada y jurídicamente protegida.

Porque la realidad histórica nos indica que si bien el abuso del poder no sólo existió a través de todas las etapas de la humanidad, sino que frecuentemente fue y es reclamado por los mismos pueblos sometidos, también es cierto que de una u otra forma, muchas veces tortuosamente y otras veces por procedimientos contradictorios, rara vez de manera nítida y transparente, se corporizan en movimientos sociales y en estructuras gubernamentales la exigencia profundamente humana de ajustar el uso del poder a los objetivos del bien común y a la vigencia real de las libertades. Es verdad que muchas veces un movimiento social que busca ampliar los márgenes de libertad, deriva en la instalación de una dictadura; otras veces las proclamas de bien común sólo esconden ambiciones de más poder; en fin, no son pocas las ocasiones en que en nombre de los intereses populares se consolida alguna modalidad de despotismo. También es cierto -y más terrible aún- que algunos atributos del ser humano en principio inherentes a su libertad y a su dignidad (tales como la palabra y el pensamiento), hayan sido reiteradamente puestos al servicio de gobiernos opresores. Porque si una picana eléctrica, por ejemplo, es puesta al servicio de la tortura, nadie duda que es espantoso; pero al menos es coherente. Pero ¿cuál sería el adjetivo adecuado para cuando son las obras del espíritu las que se instrumentalizan al servicio de la opresión?

Señores:

Así como desde el enfoque antropológico veíamos al escritor en tensión dialéctica entre los ideales que busca

(esfuerzo que es expresión de su libertad interior) y las realidades que lo condicionan y limitan así también desde el enfoque político vemos al escritor —en tanto que ciudadano, pero son su bagaje específico de intelectual— en tensión dialéctica entre los requerimientos del poder y el llamado del bien común y de la libertad como valor cívico. En ambos casos aparece inevitablemente el problema central del hombre, su libertad: en el primero predomina el tema de la libertad interior, la capacidad de decisión o de opción; en el segundo predomina la preocupación por las libertades de convivencia, las posibilidades de la acción; la fijación de límites al poder.

En síntesis y como conclusión.

¿Qué puede sugerir un antropólogo a un escritor, en materia de libertad? Que sin renunciar en absoluto a la búsqueda de la perfección literaria a la que aspira, tome conciencia de las realidades sociales donde está inserto. La limitada, frágil y con frecuencia pobre libertad interior del hombre, se ve beneficiada y fortalecida cuando se adquiere conciencia de los condicionamientos que nos limitan y nos atan. Si, como recordábamos al principio, podemos llegar a ser libres frente a los determinismos pero no ser libres de ellos, lo aconsejable es conocerlos lo mejor posible.

¿Qué puede sugerir un político a un escritor, en materia de libertad? Que la ejerza, la defienda y coadyuve a consolidarla, cada uno desde su respectiva ubicación social y a partir de sus propias ideas, mientras las libertades tengan vigencia y sean respetadas en nuestra sociedad. Es el patrimonio nacional más valioso, por ser el patrimonio del espíritu.

Y si volvieran días aciagos en que, tras una ruptura de la convivencia democrática y del orden constitucional, se desconozcan otra vez las libertades y los derechos; cuando con desorientación, angustia y dolor, el pueblo oprimido pregunte "¿dónde está la libertad?"; cuando con prepotencia, cinismo y desprecio haga la misma pregunta el dictador de turno, que cada escritor pueda responder con entereza "¡Yo soy una libertad!".

CONFERENCIAS

LA BUSCA DE LA IDENTIDAD EN LAS LETRAS ARGENTINAS: NEXOS Y FILIACIONES

Antonio Pagés Larrayo

Al comenzar a hablar hoy ante ustedes -estudiosos, enamorados y rbdomantes de la literatura argentina-, siento que la misma emoción del encuentro me libera de la ritual expectativa que es parte del oficio. A la vez se ensancha mi agradecimiento a la Facultad de Filosofía y Letras que me señaló para inaugurar este IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, cuya realización es un signo más de la vitalidad cultural de la Universidad de Cuyo.

Antes de ofrecer testimonio de algunas reflexiones, de algunas dudas, de algunas imágenes -que yo mismo cuestiono-sobrenuestra identidad literaria, ruego a ustedes acepten unas palabras confidenciales.

Mientras se acercaba la fecha de nuestro encuentro, surgían palpables en mi memoria dos visitas anteriores a esta Universidad. La primera y más lejana coincide con su inauguración en el año 1939. El rector Edmundo Correas invitó a Ricardo Rojas para pronunciar la lección inaugural de la nueva casa de estudios. Don Ricardo viajó con su esposa, Julieta Quinteros. Yo los acompañé. Nunca se me ha borrado lo esencial de aquel acto. Rojas habló con su pasmosa elocuencia sobre "La idea de Universidad" y creo que el hálito argentinista y universal de su mensaje persiste en esta casa de

estudios. La segunda visita fue hace exactamente quince años -en 1972-, al cumplirse el centenario de *El gaucho Martín Fierro*. Diserté a lo largo de seis días, por las tardes, en la Biblioteca San Martín. Entre las sextinas de Hernández se escuchaba el rumor musical de los carolinos de la Alameda. Al fondo del salón, de pie, concentrado, con esa sonrisa de inefable bondad que nunca, ni aun en el mayor dolor, se borró de su rostro, estaba uno de mis más grandes amigos, un escritor de genial creatividad: Antonio Di Benedetto. Tomaba apuntes de vez en cuando. Yo esperaba no sin cierta ansiedad sus crónicas en el diario. Eran brillantes, agudas elipsis que salvaban el desorden y el tono menor de mis conferencias. Siento que no transgredo las formalidades académicas con estas remembranzas que de alguna manera infunden a mis palabras el aliento de un maestro eminente y de un amigo dilecto desde su niñez hasta su increíble muerte.

Este discurso es pues el testimonio de un escritor mendocino que como tal siente la alegría de hablar en su propia tierra y de admirar la energía y la paciencia afectuosa que han puesto sus organizadores para realizar un Congreso como el que ahora comienza y que da cuenta de las fuerzas espirituales de la Universidad cuyana, de su intenso y veraz reconocimiento de la diversidad y el riesgo que se conjugan en el discurso crítico.

No escucharán ustedes una tesis cerrada. Mi indagación estuvo y sigue estando puesta a prueba. Se trata de una tarea de raíces joyceanas, "a work in progress". Podría haber encubierto su carácter contrapuntístico con la legalidad -tantas veces abstrusa- de algunas de las jergas en que se ampara el metadiscurso sobre la escritura. También he rehuido la aspiración pretenciosa a una ontología textual.

Sin una selección arbitraria en el "corpus" de la literatura argentina, he procurado que ciertas articulaciones profundas se manifiesten en esa búsqueda de la identidad literaria como expresión de la identidad nacional. El saldo de la experiencia ha sido para mí enriquecedor y problemático: he podido medir la abrumadora distancia entre mis reflexiones y el propósito final que me fijé. De todas maneras nunca cedí a la tentación de manipular lo exterior del discurso. La identidad de nuestra literatura se borra si la metáfora

es reemplazada por la linealidad, si el sistema acumulativo de las historias literarias logra interponerse y ocultar la última y profunda desnudez de la escritura.

Paradójicamente en la nerviosa estructuración de este *collage* empieza a manifestarse uno de los rasgos de nuestra identidad literaria: la improvisación, el apresuramiento, lo que (según recordará el memorioso Adolfo Ruiz Díaz) Carmelo Bonet, nuestro profesor de Introducción a la Literatura, llamaba "la plaga del repentismo". De todas maneras, quede, más como consuelo que como justificación, el hecho de que tantas obras argentinas —citemos al azar *El motadero*, *La bolsa*, *La gran aldea*, los poemas de Almafuerte, *Los enemigos del alma*— resultan de escrituras exasperadas, anti-clásicas, liberadas de modelos rígidos.

Considero expresión de una desmesura babélica intentar una mirada totalizante a nuestra literatura. El afán de superar la diacronía nos obliga a deslizarnos por una frágil *cornise*, siempre amenazados por el caos. El sustento esencial de mi discurso es que la literatura argentina posee una individualidad irreductible, que precisa cualificarse. La búsqueda es arriesgada y su posible rigor *more arithmetico* no pasa de una inocente utopía.

Usualmente se emplea la palabra identidad como sinónimo de originalidad; en nuestro caso ampliamos ese límite semántico. A principios del siglo XIX, Friedrich Schelling presentó el sistema ontológico de la identidad en dos obras: *Exposición de mi sistema* (1801) y *Bruno o sobre el principio natural y divino de las cosas* (1802). El pensamiento estético de Schelling se expandió universalmente; aun hoy se reconoce que muchas de sus ideas no son anticuadas. Theodor W. Adorno sostiene en su *Dialéctica negativa* (Madrid, Taurus, 1975, p. 81) que "toda filosofía concreta se ha basado desde Schelling en la tesis de la identidad". El mismo Adorno declara que el concepto de identidad ha caído en una "tierra de nadie". Y de allí procura rescatarlo con una crítica estimulante y enriquecedora. En el caso de nuestro objeto (la literatura argentina) no se trata de ofrecer una mediación rígida, sino de situar al lector en esa actitud de asombro que la misma escritura provoca.

La búsqueda de los signos originales, cuya falibilidad

parcial es honesto prever, suscita un movimiento dominado por la inmediatez, un intento por llegar a la parte viviente del discurso; a lo que Hegel llamaba su "sustancia silenciosamente vigorosa" (*Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 419).

Parece innecesario, pero lo diré: la identidad no es un museo de máscaras poéticas. Surge de creaciones vivas que expresan las condiciones histórico-sociales y personales que las engendraron. Rojas solía retener y citar con frecuencia esa mención de Hegel a los "bellos genios nacionales cuya morada es la lengua y cuyas creaciones, junto con la naturaleza, alientan el espíritu del pueblo a una empresa común" (Hegel, ob. cit., p. 421).

No existe ninguna escritura fija. Los textos se rehacen, se ocultan; burlan a sus distintos receptores; bordean a veces lo agónico. En cada lectura deberemos superar fronteras ya trazadas. Por obstinado que sea el vínculo de una obra con el momento de su producción fatalmente el tiempo la desampara y la arriesga a un acto creativo implícito en la esencia misma del discurso literario.

El César pregunta: "¿Y tu *Eneida*, mi Virgilio?". Hermann Broch precede la respuesta del poeta con estas reflexiones: "Una vez más se anunciaba el tiempo y enfrentaba misteriosamente el entonces y el ahora, misterioso en su acción, misterioso en su causalidad, fatal, en ambas" (*La muerte de Virgilio*, Alianza Tres, p. 348). Debo confesar que este clima situó mi discurso. Se inscribe en un camino hacia la identidad totalmente opuesto a teorizaciones dogmáticas.

Nada más lejos de mi intención, aunque parezca metodológicamente más productivo, que adoptar una decodificación según lo que Jauss denomina "modelo del mundo" (*Welt Modell*). Ella nos colocaría fuera de los textos, lo que paradójicamente equivale a estar fuera de la historia. Y lo que identifica a nuestra literatura, desde la elegía de Luis de Miranda a *El matadero* o desde *Facundo* a *Los siete locos*, es el entrelazamiento (desde los niveles más profundos de la expresión).

Para entender lo inesperado, para no disipar sus enigmas ni desvanecerlos en la alteridad, es forzoso no ceder a lo que Paul Zumthor llama "la tentación de lo universal" (*Parler du Moyen Age*, París, ed. de Minuit, 1980; p. 79). Nuestro

discurso procura conseguir su propia identidad, no clausurarse en fórmulas retóricas que inevitablemente enmudecen ese diálogo que funda la originalidad textual. Me siento apoyado en una afirmación sutilmente fundamentada por el eximio medievalista: "Un modele prétendant à l'universalité sera tautologique ou absurde" (ob. cit.).

En el principio fue la elegía

Con este título remarca Bernardo Canal Feijóo el carácter más que inicial, iniciático, que le otorga a la elegía compuesta por el clérigo Luis de Miranda para lamentar la destrucción de la primera Buenos Aires. Ese estudio pertenece a un libro arduo y numinoso como la elegía que lo inspira. Se titula *El canto de la ciudad* y fue publicado en 1980. Es la aldehuela miserable, destruida y abandonada la que llora su "triste suerte", y no Miranda. El poeta solamente encarna y verbaliza artísticamente el ser destruido de la ciudad, que habla con su voz expresando el terror al aniquilamiento y hasta con una oscura fascinación trágica.

Esos versos, los primeros escritos en el Río de la Plata y también los primeros escritos en todo el Nuevo Mundo según lo investigado por Arturo Uslar Pietri, reúnen muchos de los rasgos que señalan nuestra identidad literaria. Fue uno de los tantos y valiosos aportes que se deben a la sensibilidad estética de Ricardo Rojas quien, en el primer capítulo de *Los coloniales* (1918) estudió detenidamente el poema. Hasta entonces sólo se lo reconocía como un documento indiano, olvidado entre los 36.000 legajos del Archivo de Indias. Después del estudio de Rojas los versos de Miranda nos remontaban con radiante inexorabilidad a los orígenes de la Argentina y, al mismo tiempo, alcanzaban un sentido profético anunciando la persistencia del odio, la crueldad, la muerte inexorable, ensañándose furiosamente en guerras civiles, revoluciones y tragedias.

Las coplas de Miranda muestran un rasgo muy común en nuestra poesía: el carácter innovador y artístico de la versificación en contraste con el tema trágico.

Con sorprendente creatividad el poeta parece haber calculado las posibilidades de introducir la prosopopeya de Buenos Aires, trocada en hembra traidora, mediante esos movimientos elípticos, casi espasmódicos de su elegía. En un brevísimo espacio literario aprieta sucesos y reflexiones que casi siempre fueron estilizados en verso mayor y con más amplitud. A veces, utilizando cuidadosas amplificaciones, surgen sin énfasis los grandes temas medievales como el del *sic transit* o el de la muerte igualadora ("Más tullido el que más fuerte, / el más sabio el más perdido"). Buenos Aires es sencillamente "la tierra" o, ya trocada en fatalidad femenina, la "enemiga de marido", la "manceba", la "señora", la "traidora", la "cruel".

La identificación de la tierra con la mujer es tan antigua como la literatura y el mito. Mujer y tierra se asocian por su fuerza germinativa *-uberrima tellus virgiliana-*, por su proximidad al *mysterium tremendum*, por su profundidad multiforme. Mientras Tellumo no alcanzó a perdurar en la religión romana como divinidad terrestre, la arcaica Tellus alcanzó amplísima vigencia. Los métodos de la crítica arquetípica aplicados por Northrop Frye en *Fables of Identity* (1963) son válidos para el análisis de este aspecto de la elegía de Miranda.

Nos importa señalar en las coplas de Miranda dos rasgos que constantemente caracterizan nuestra literatura: la prosopopeya que presenta a Buenos Aires como una mujer y su carácter elegíaco.

Recordemos un paralelismo con Quevedo para quien América es también, como era Buenos Aires para Miranda, una hembra perversa ("Pues advertid que América es una ramera rica y hermosa y que pues fue adúltera a sus esposos, no será leal a sus rufianes", *La hora de todos*, 1650, cap. XXXVI). No se trata de una imposible influencia sino de una personificación de fuertes raíces culturales, de una mirada de crueldad masculina frente a la misteriosa y extraña América. Desde nuestra perspectiva crítica lo que interesa destacar es la perduración de esa imagen femenina en la literatura de nuestro país, que muestra a Luis de Miranda, nuestro primer poeta, como un genuino fundador. Para José Hernández tierra y madre son términos equivalentes; deja

oír así la queja filial por el desamparo: "La provincia es una madre / que no protege a sus hijos" (v. 3715 - 6).

Recordaremos *La bahía del silencio* (1940) de Eduardo Mallea, cuyo relato se sostiene sobre el hilo tenso de una confidencia a una mujer que es la patria misma; *Argentina te llamas* (1934), de Eduardo Acevedo Díaz (h.); *Descubrimiento de la patria* de Leopoldo Marechal y la referencia de Jorge Luis Borges al vínculo posesivo de sus abuelos criollos con la pampa ("...y fue mujer sumisa a su querer la campaña") en el poema "*Dulcia linquimus arva*", que subtítulo "Canción de criollo final". Podría multiplicar estos ejemplos, cuya convergencia, a pesar de los tratamientos diferentes y la variedad de matices, sugiere la fuerza del poema que de modo tan original compuso precursoramente (a mediados del siglo XVI) Luis de Miranda.

El carácter elegíaco de estos versos escritos en el mismo real de la primera Buenos Aires por quien "vido como asentó pueblo y puerto", es otro rasgo que tendrá fuerte continuidad en nuestra literatura. La elegía a Ana Valverde expresa uno de los momentos de más depurado lirismo en *La Argentina* (1602) de Centenera; *Santos Vega*, tema de marchita vitalidad, surge como expresión elegíaca de nuestra literatura gauchesca.

Con posterioridad, desde la sextina del "gringuito cautivo" en el *Martín Fierro* (elogiada tan entusiastamente por Vossler y Unamuno) hasta *Elena Bellamuerte* de Macedonio Fernández, la elegía señala algunos de los momentos más intensos de nuestra poesía. En Francisco Luis Bernárdez, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal y en casi toda la poesía del 40 prevalece lo elegíaco. El sustrato elegíaco de los grandes libros argentinos (*Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, *Todo verdor perecerá*) se manifiesta con ímpetu romántico o contención clásica, pero se revela como una de las constantes más firmes de nuestra literatura. Las letras coloniales señalan, también en este caso, signos anticipatorios.

La sobriedad con que Miranda poetiza escenas de hambre y dolor, que Agustín Zapata Gollán vincula acertadamente con los *Plantos y enterramientos* de Quintín Masys y Van der Goes (*Las puertas de la tierra*, Santa Fe, 1938, p. 30-31), acentúa la emoción elegíaca: "Las cosas que allí

se vieron / no se han visto en escritura...". El poeta bloquea (como si buscara una coincidencia total entre la opacidad del tema y la renuncia a los *colores rhetorici*) todos los adornos que le ofrecía la poética de su tiempo. Logra así que se visualice con más nitidez la personificación que centra la elegía. Aunque tal vez, más que la ausencia de retórica, convendría hablar del empleo sutil de sus recursos de recomposición estructural. De lo cual pueden surgir análisis iluminadores, como, por ejemplo, el distinto tratamiento del mismo tema del sitio, el hambre y la antropofagia que enlutaron la primera Buenos Aires.

Mientras Luis de Miranda se ciñe a un *ordo naturalis*, Ruy Díaz de Guzmán trata el mismo asunto desde una perspectiva novelesca en el capítulo XII de *La Argentina manuscrita* (1612), *sub specie durationis*. En Ruy Díaz de Guzmán comprobamos una ostensible elaboración novelesca, incluso con derivaciones a lo imaginario, como la escena de la fugitiva que se refugia en las barrancas de la costa de Punta Gorda, en la cueva de "una fiera leona que estaba en doloroso parto". Queda así bien delimitado el tratamiento artístico de un mismo tema en prosa y poesía que surge en los comienzos mismos de nuestra literatura. No se trata, en conclusión, de documentos o ensayos frustrados o muertos desde un punto de vista estético. Ese *Allí* de las "Coplas elegíacas" (*deixis en fantasma*, según la denominación de Karl Bühler), como ocurrirá después con el *Aquí* de Martín Fierro, señalan nuestra tierra y aluden sensiblemente, desbordando la historia, a lo que Le Corbusier califica con acierto de "espacio indecible". Hay, tanto en el poeta Luis de Miranda, como en el prosista Díaz de Guzmán, una retórica heredada y una práctica literaria que se ciñe a la realidad del Nuevo Mundo. Todo un sistema de reglas debe ser puesto a prueba. La escritura debe transformarse en función de una realidad nueva que la rebasa semánticamente. La literatura, como todos los aspectos de la cultura española, se altera en función de la experiencia alucinante, ciertamente difícil de imaginar en su compleja vastedad, que define la Conquista. No se trata de una mutación retórica externa, de un juego mágico de figuras, sino de una verdadera "operación" lingüística en el sentido hjelmsleviano, del surgimiento de un nuevo

lenguaje imaginario. Para el análisis amplio de la literatura argentina contamos pues con textos cuya vitalidad es totalmente ajena a la postergación o el desgano con que fueron leídos durante tantos años, o aun a cierto desprecio científicista propios de la crítica documental.

Releíamos las coplas elegíacas y surgían nuevas notas que subrayaban su carácter precursor; su tremendismo patético que de pronto las acercan a *Los caranchos de la Florida* o *Los lanzallamas*: su carácter político y autobiográfico, pues con ese doble valor fueron elevadas a la Corona, por lo cual surgen parecidos con las autobiografías de Paz y Lamadrid o los alegatos de José Hernández; las escenas en el real donde la ferocidad extrema colinda con lo grotesco y lo erótico en la recreación de *La Misteriosa Buenos Aires*, de Mujica Láinez.

Ilaba esta curiosa intertextualidad cuando me llegó de Mendoza un inesperado libro: *Múdenos tan triste suerte*, de la profesora Beatriz Curia. Me niego a pronunciar palabras como casualidad, azar. ¿Sabía nuestra colega de Cuyo que yo daba vueltas y vueltas a viejos y nuevos apuntes? ¿Cómo agradecerle el que sacudiera esa "epojé", muy de las primaveras del Río de la Plata que seguramente conoció Luis de Miranda? Canal Feijóo, con quien conversábamos en términos esotéricos sobre ese fraile al que ya conocíamos demasiado, me hizo ver qué fuerzas, tan invencibles como la misma palabra del hombre, sostenían el llanto de Miranda; ahora, el diálogo con *Múdenos tan triste suerte* agrega más revelaciones: Curia nos hace ver la presencia de leves despuntes o notas de humor negro y comprender más otro rasgo, *la extrañeza*, que la profesora Curia logra rescatar de la estricta textualidad "fue la hambre más extraña / que se vio"). Es precisamente la extrañeza la que nos acerca y la que nos distancia de muchos libros argentinos que se juegan la vida a la reserva, al secreto, al contra-discurso (tareas de escape y resguardo de las que fue fundador Macedonio Fernández). Estas acotaciones elípticas y novedosas de Beatriz Curia se subordinan a la invocación del título: *Múdenos tan triste suerte*. El clérigo poeta acompaña con su ruego y se une a nosotros, sus extraños contemporáneos. La elegía de Miranda no es, en consecuencia, un olvidable alegato versificado sino la primera fundación mitológica de Buenos Aires.

La extrañeza

Una misma extrañeza, en relación con la literatura de su tiempo y con los rasgos de las propias creaciones es la que suscita *El matadero*, relato trágico, de un fuerte naturalismo "avant-la lettre", que no se publicó en vida de Echeverría y Juan María Gutiérrez editó el año 1874, en el tomo V de las *Obras completas* del poeta y amigo. Son 33 páginas cargadas de inmediatez, de agresividad y pintoresquismo. Como en las coplas elegíacas de Miranda, vibra en el texto un *pathos* trágico. También en este caso, como en el de la obra de Miranda, es Ricardo Rojas quien en *Los proscriptos* (1920, p. 204), vio en *El matadero* un lejano "punto de arranque" y, junto a algunas páginas de *Facundo*, el antecedente "de los cuadros de 'Fray Mocho', de Joaquín V. González y otros prosistas descriptivos de la época contemporánea".

Los juicios de Gutiérrez expresados en la extensa nota que acompaña la edición de *El matadero*, destacan el valor estético y testimonial del relato de Echeverría. Martín García Mérou reconoció sus rasgos goyescos.

Casi sin sustento anecdótico, Echeverría presenta el Matadero de la Convalecencia después de una larga lluvia. El tropel mazorquero somete a vejaciones inicuas a un joven unitario que muere estallando en sangre. Matarifes y negras están manchadas de sangre y lodo; es brutal el espectáculo de la matanza. El lenguaje soez, el niño sacrificado, son aspectos que la literatura posterior ha ampliado y diversificado. A más de trescientos años, *El matadero* se acerca al primer canto de Miranda, incluso por sus pinceladas grotescas: "La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación..."; a "la negra bruja" ladrona de achuras le caen "sobre su cabeza sendos cuajos de sangre y tremendos pelotazos de barro"; "era nuestra cara y lodo / todo uno", anota Miranda.

La ridiculización del gringo para crear un anticlímax paródico, la sangrienta crueldad, la crudeza salvaje, las reencontramos en el *Martín Fierro*.

El conocimiento de *El matadero* data de 1874. No es posible en consecuencia imaginar una influencia sobre

el *Martín Fierro* cuya primera parte apareció en 1872. Resulta sin embargo incontestable su parecido tanto en la veracidad de los sucesos salvajes como la intercalación de la ironía (o lo que Hernández llama "diversión") en sus cuadros de soledad, muerte y agonía.

Evidentemente los rasgos más singulares de nuestra literatura no surgen de la continuidad fechada de ciertos aspectos. Al contrario, un examen estrictamente diacrónico importaría un encubrimiento. La elegía de Luis de Miranda pasa a constituirse en el poema fundador de nuestra lírica. *El matadero*, que se enriquece paso a paso con nuevas lecturas, inicia nuestra narrativa. Ambos textos no son únicamente testimonios del pasado. La crítica, con iluminación salvadora, los rescata de su sueño. En el llanto de Miranda y en el sangriento cuadro de Echeverría aparece esa misma Buenos Aires recostada en el lecho de un río ancho como un mar. La sangre y el barro, la inextinguible violencia, su impetuoso y sobrecogedor patetismo se abren a un silencio espectral, donde ni los pájaros gorjean en una tierra inmóvil que ha castigado el orgullo de sus conquistadores.

Facundo, como *Martín Fierro*, son testimonio del Nuevo Mundo y es imposible mirarlos como una continuidad de la literatura española o según los modelos europeos más prestigiosos. No colorean la realidad salvaje, no esconden la crueldad. Sin una deslumbrante civilización indígena, sin cortes virreinales fastuosas, estos confines remotos desmintieron trágicamente las quimeras, que inflamaron a los conquistadores. Un abismo se abre entre los mitos del Rey Blanco, lugares fabulosos como la Sierra de la Plata, y la dura verdad del fracaso, la miseria, la muerte. El drama de Atilio Betti, *Fundación del desencanto*, y, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, de Enrique Larreta, teatralizan un pasado que, lejos de extinguirse, se recrea constantemente en nuestra literatura porque nos remonta al origen, a la tragedia de las fundaciones.

Pocos decenios después que Luis de Miranda escribiese su elegía, otro fraile, el arcediano Martín del Barco Centenera, editó en Lisboa (1602) su libro *Argentina y conquista del Río de la Plata*. Juan María Gutiérrez en su puntual estudio a la edición facsimilar de la Junta de Historia y Numismática

(1912), se muestra perplejo frente al texto para el que no encuentra clasificación posible: "toda por el verso en que está escrita la poesía, con la historia por la materia y con la prosa más por la desnudez del estilo y el desaliño de la locución".

Cuando se destaca su falta de plan, su poca inspiración, lo sentimos cerca de ese *Facundo* que para su propio autor era un "aborto de la literatura del más nuevo de los mundos".

Centenera rompía con los cánones del buen gusto y volcaba un material novelesco en un molde poético para el que carecía de aptitud. Pero a sus muchos defectos formales los supera por su actitud de aceptación veraz y cruda. Centenera desnuda el crimen y el asalto a las mujeres, la depredación y la lujuria de los conquistadores, el despojo a los indios es decir, un mundo infernal sin atenuantes. Ese mismo procedimiento de aceptación franca lo sentimos en *Facundo*, en *Martín Fierro*, en *Excursión a los indios ranqueles*. Presenta con crudeza escenas de hambre, terror y soledad y se abre también a un espacio imaginario y a la acotación moralizante. El mismo Centenera resume los motivos de su libro: "Hambre, muerte, lacrimoso llanto / suspiros, gritos, lamentos". Su tremendo esfuerzo se explica en la voluntad reveladora, el sesgo alucinado, el violento patetismo de ese memorial que aspira, al elegir el verso para su expresión, a llegar a lo más hondo del lector. Se siente al libro sacudido por un tremendismo a veces macabro, a veces sensual; autobiográfico, inconexo, personalísimo. "Sujetos a miseria y tristes hados", peregrinan seres para nada distintos de los que aparecen en *Martín Fierro* martirizados y hambrientos en los fortines.

Como en nuestros grandes textos bárbaros la escritura de Centenera se tinte de rojo. Sangre de conquistadores y sangre de indios. Dos charrúas enfrentan a los españoles

y entrambos tal estrago van haciendo
que las yerbas del campo van tifiendo.

su lanza sacó tal y tan bermeja
que el hierro pura sangre parecía

**El hierro de su lanza va tificando
su sangre con los sesos mixturada.**

Vicente Fidel López en su crónica de estos sucesos habla del "cansancio de matar" que agobiaba a veces a los españoles.

Humor y fantasía

La Argentina de Centenera no fue sólo la crónica de episodios heroicos o trágicos ni el deslumbrado poema de la naturaleza americana. Sus octavas abundan en episodios íntimos, en aventuras amorosas. En contraste con la veracidad naturalista que no rehúye lo cruel y repugnante, aparece el curioso imaginismo, el deslumbramiento por la opulencia del mundo vegetal, la magnificencia de los ríos, la maravilla del ave rara y la flor de curiosa contextura. Es el Paraná de Centenera el que cantará Lavardén en su *Oda* (1801).

Su desenfrenada imaginación se abre hacia lo fantástico como cuando cuenta el caso del gran marino Carreño que hizo un viaje de Indias a España en tres días porque su nave la tripulaba una legión de demonios. Resulta pues Centenera no sólo el narrador de hambres y matanzas sino el primero que pobló de canoas navegadas por ninfas cantoras, de mito y poesía al "río de sueñera y de barro".

Aunque prevalezca en nuestra literatura el tono elegiaco, el verídico testimonio de episodios sombríos, no faltan las expresiones de humor y la magia. Chisporrotean en *Martín Fierro*, nuestro libro más doloroso, surgen en el grotesco de *El Matadero* e inspiran obras de un criollismo juguetón como *El casamiento de Laucha*. Aceptemos pues ese "Reverso humorístico de la tristeza criolla" que Canal Feijóo analizó en nuestro folklore y que aflora también en la literatura escrita. Mucho de nuestra mejor literatura (en Mujica Láinez, en Cortazar, en Borges) nace de esos brotes de humor que Martel llamaba "chisporroteos maliciosos de la terminología criolla".

Una lectura actual de Centenera ensancha el significado de otros libros argentinos. Antiguas huestes, antiguas luchas, antiguas pasiones, vuelven con un resplandor nuevo. La intertextualidad permite recobrar el apoyo de signos que no han envejecido. No se trata de armar un *corpus* inmenso, una *parodia de historicidad*, sino, exactamente de lo contrario: vivir esos mensajes de Centenera, Miranda, Echeverría o Sarmiento *in praesentia*, y proximidad en la escritura contemporánea, sacudir la materia inerte de su escritura sin pretender, en busca de la identidad, una metasemiosis cerrada. De pronto en *Río de las congojas* (1981) de Libertad Dimitrópolos (más ampliamente, como dice Blas de Acuña "río de las congojas y los descubrimientos") el protagonista recorre caminos que se abren entre los mismos espacios de Centenera o se pone a "acompañar a sus muertos" desde que bajó al Sur por el río maldito, "traga-hombres".

Alucinadas memorias de Laura del Castillo en *Borrasca en las clepsídras* (1980) nos emplazan en espacios mágicamente próximos a la ribera y a los altos del Paraná, y se remontan a los tiempos ancestrales de los Seguí y los Viacaba, en los que "vive todavía la honda inmoralidad de la conquista" (p. 194).

En la misma trama puede ilarse *Los que se comieron a Solís* de María Esther de Miguel, donde se entrecruza lo real y lo mitológico, *Las puertas de la tierra* (1938) donde Agustín Zapata Gollán anima el recorrido hacia el presente desde los días en que el "Río de la Plata tenía ya una historia trágica" y Zama frente a su doble muerte o su doble vida. Zama contempla el paisaje y su futuro desde las barrancas del Paraná, pone un papel dentro de un frasco y lo arroja al río. Y así, expectante, confía en que algún mendocino vagabundo al distraer sus ojos en el Guaymallén, rescate ese mensaje llegado por vías mágicas a estas tierras de su biógrafo, nuestro inolvidable Antonio Di Benedetto.

Una manera de morir

¿Cómo llegar al punto donde una escritura se cruza con otra y genera la intertextualidad? una extrañeza común

las reúne. En las secretas entrelíneas de *Facundo* encontramos una y otra vez mensajes librados al porvenir. Los poetas del martinfierrismo en la década del 20 salvaron creativamente el espacio vacío y superaron el conocimiento formal de *Facundo*. Molinari, Güiraldes y sobre todo Borges recrearon el sabor popular de muchas de sus páginas pero penetraron también en zonas donde Sarmiento parece revelar un misterio.

Hay en *Facundo* un inesperado momento textual en el que Sarmiento se aparta de la descripción de la naturaleza y del apunte costumbrista. En un vuelo catártico, sacude su angustia frente a guerras y matanzas inservibles, y se acerca al gaucho como protagonista de una cultura de la violencia y la muerte. Se refiere Sarmiento a "la inseguridad de la vida que es habitual y permanente en las campañas" y sostiene que hay

"en el carácter argentino cierta resignación estoica para la muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparables de su vida, que es habitual y permanente en las campañas una manera de morir como cualquier otra, y puede quizás explicar en parte la indiferencia con que dan y reciben la muerte"

Caracteriza así al argentino por su manera estoica de morir más que por sus rasgos como criatura viviente. ¿Conoció Borges o no estas reflexiones de Sarmiento? Sin la posibilidad de responder a este interrogante nos interesa destacar la asombrosa, casi desmesurada dimensión que el tema asume en su literatura.

Sorprende en la obra de Borges la serie de gauchos o malevos que se juegan porque sí en un duelo apetecido. Hay un dejo de altanería gaucha en ciertas coplas de *Muerte de Buenos Aires*: "La vida no es otra cosa / que muerte que anda luciendo" (O.C. p. 168). Recordamos la pelea entre gauchos descrita en sus crueles minucias por Francisco Javier Mufiz; confluyen otros duelos como los de *Martín Fierro* o *Don Segundo Sombra* y tantos otros que a éstos se vinculan en una irradiación imaginaria. El arte de los payadores encubre un desafío donde se juega la vida. La

aprehensión de la literatura no puede convertirse en el "espacio de una memoria infinitesimal" al que alude Jean Baudrillard, espacio que "no olvida nada ni es memoria de nadie". Gauchos y malevos suburbanos pueblan nuestra literatura. Su única singularidad -que los unifica profundamente- es que practican "la dura y ciega religión del coraje", siempre dispuestos a "matar o morir" (O.C., p. 168). Cómo omitir el franco desafío existencial del protagonista de "El Sur" que resuelve "morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo", como "si hubiera sido una liberación para él, una felicidad, una fiesta" (O.C. p. 530).

No extenderé las citas. También en *La guerra gaucha* hay atroces testimonios donde la impavidez frente a la sangre fortalece el patriotismo.

Espejos inmóviles

La ciudad fue creciendo; en sus arrabales convivían gauchos y compadritos que salvaron en nuestra literatura su realidad o su leyenda.

Si acudimos a los "espejos inmóviles" que según Coleridge permiten recrear de una manera visionaria todo lo que se reflejó en ellos aparecerá, junto a nuestra sagas hermosas y terribles, la epopeya porteña *Adán Buenos-ayres* orientada por una arquitectura cósmica, o *El sueño de los héroes*, en cuyos pliegues esotéricos se revela el rasgo criollo fundamental, expresado en 1845 por Sarmiento y que Bioy Casares enuncia así: "...el mito del hombre solo y valiente que en un lance de llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo".

El lector argentino encuentra siempre un sitio imaginario donde la muerte estoica no se olvida. Rescata exilios y no exonera a nuestra historia de aflicciones implacables. Los romances anónimos del cancionero popular sobre Barranca Yaco brotan del mismo manantial expresivo que la saga de los caudillos de Ricardo Molinari, cuyo lamento elegíaco se extiende sin tiempo: "¡Ay, Argentina, / cuánta sangre arde en tus venas!".

Facundo constituye la trama inicial de una semiosis muy diversa que no se expresa en tópicos fijos. A partir de *Facundo* se ordenan textos que ponen de relieve en el fondo del carácter argentino una apuesta a la trascendencia. *Facundo* reclama una lectura vertical, paradigmática, que abarque sus complejos registros expresivos, lectura como la sugiere A. J. Greimas (*Du Sens*) para el cuento popular. Al intentarla, así sea parcialmente, surgen los vínculos acrónicos, los límites imprecisos de su escritura. En esa visión del texto es cuando se percibe mejor su afinidad con *Amalia*, *Excursión a los indios ranqueles*, *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, las *Memorias de Paz*, *El matadero*, y otros textos ligados a esa omnipotencia del país salvaje que late en la secreta memoria de todo argentino.

Releemos el olvidado *Don Galaz de Buenos Aires* (1938) de Mujica Láinez y en sus imágenes sobrecoge la misma quimera trágica de la conquista que estremece otras páginas. La naturaleza se vuelve más nuestra, como si la marea de la escritura desbordara el tiempo; volvemos al río ("el río, el río y su misterio y su andar de serpiente"), reviven El Dorado, las posesiones del Rey Blanco, la maldita fascinación convertida en una guerra oscura y sin grandeza.

No ha pasado mucho tiempo y no es preciso ventear la imaginación para incorporar a la indescifrable eternidad de los textos el concilio porteño de *Los premios*, la melancolía de *Barrio gris* o de *Mal de ciudad*.

La escritura salva todo lo yerto del mundo. No es herencia pasiva. Busca siempre llegar a la secreta identidad argentina, la que escapa a las cronologías históricas, a la ordenación impuesta desde afuera. Logra así traspasar los límites prohibidos. Al acercarnos a nuestra escritura en una actitud totalmente refractaria a la homogeneización van surgiendo imágenes imprevistas.

Sentido trágico y literatura militante

Con ese extraño sentido profético que tantas veces asume su palabra, Ricardo Rojas, al concluir *La literatura argentina*, en el resumen de *Los Modernos*, expresa: "A través

de nuestra historia literaria hemos visto el proceso trágico de la argentinidad".

Es la nuestra una literatura teñida de partidismos, de pasión. Los libros ambiguos sin fuego ni sangre, se marchitan y desaparecen. Sarmiento, en un artículo de 1841 publicado en Chile, se refiere a los pruritos preciosistas de escritores que prestan "una atención pueril a las formas y a la corrección" frente a un pueblo sin cultura suficiente para apreciarlas. Domingo F. Sarmiento opina que el escritor debe, ante todo, ser un obrero de la palabra. "El escritor americano -dice- debe sacrificar al autor en beneficio del adelanto de su país, el amor propio en las aras del patriotismo; hacer brillar la buena intención sin curarse de la fama de buen literato". En nuestro país, hasta hoy, sólo han quedado como "clásicos" los libros sacudidos por la pasión y el combate. *El matadero*, *Facundo*, *Excursión a los indios ranqueles*, *Martín Fierro*, *La argentinidad*, *Historia de una pasión argentina*, *Radiografía de la pampa*, fueron protestas, gritos desgarrados de batalla; "libro y espada a un tiempo", llamó un crítico a la novela *Amalia* (1851). El afán pedagógico y reformista prevalece en nuestros escritores. "Cuando la literatura no es más que literatura, es miseria", apunta Alberdi, haciendo suya una afirmación del admirado Larra.

Siempre se cantó y se contó "opinando" en nuestro país. La literatura es una inquisición horizontal y vertical de la Argentina. Los escritores lanzan voces en el desierto de una patria traicionada por invasores y mercaderes. "Soldado con la pluma o la espada"- se llama Sarmiento en las páginas del *Ejército grande*, y agrega esta confesión: "cansado para poder escribir, que escribir es pensar; escribo como medio y arma de combate, que combatir es realizar el pensamiento".

El escritor argentino extrae su jugo dramático de circunstancias intransferibles. Demasia y simetría, instinto y razón, primitivismo y refinamiento chocan porque choca un mundo desparejo, en hervor, desnudo, con la aspiración platónica de la belleza armoniosa. De ese desacuerdo surgen disyuntivas y conflictos nunca resueltos.

Desde la descripción asombrada hasta el sondeo crítico, desde la resurrección de seres y conflictos hasta

la intuición de las almas, nuestra literatura surge en identidad profunda con la nación. En esa materia prima aquilatada y transfigurada a través de tantas páginas como se han escrito desde los días del primer deslumbramiento junto al Río de la Plata, la palabra va forjando al país.

Lo más sólido, lo más vivo, lo más venturoso y secreto de nosotros, está en nuestros libros. Para la crónica opaca de la Argentina burocrática se desvanecen las memorias ignominiosas y cúbrese de olvido el dolor desgarrado. Pero de todo -tradición, osadía, injusticia, pulsación y lucha- queda testimonio en nuestros libros. La literatura ofrece a lo más arcano y viviente del país, y a lo más hermoso del mundo, el lugar de una misteriosa coincidencia. Lo pasajero y lo eterno se cifra en ellas. Si tenemos una identidad nacional, la idiomática brota de la mágica vertiente de la escritura.

Los crueles apuntes de *El matadero*, la elegía de Luis de Miranda, el poema de Centenera, *Facundo*, *Martín Fierro*, adquieren sentidos nuevos si se supera la correlación histórica y se los ve orientados hacia la búsqueda de la singularidad de nuestra literatura. Va constituyéndose así una rica intertextualidad.

Las precursoras historias de la literatura de Wilhem Scherer y George Gervinus, escritas con minuciosidad catalogal, se construyeron según el modelo del discurso histórico. Los textos no fundaban una interpretación. Si aceptamos que la escritura no se agrega inerte, como un objeto más, al momento de su producción, sino que posee una doble historicidad: la de su nacimiento y la de su lectura en épocas distintas, destruimos la actitud anacrónica de admitirla solamente como pasado. No se reduce el significado de *El matadero* por haber sido fechado en 1874 y leído por primera vez en el clima de la presidencia de Avellaneda.

Jóvenes críticos del 80 verían *El matadero* como antecedente de una especie de naturalismo argentino. Su escritura encierra afinidades remotas y actuales. Su recorrido seco, su revelación de espacios desconocidos reúne el cuento de Echeverría con muchos otros textos. Citaré dos novelas: *No se turbe vuestro corazón* de Eduardo Belgrano Rawson y *Emma la cautiva* de César Aira.

Ricardo Rojas vio claramente, después de trazar el primer esquema de su *Literatura argentina* (1912) según los modelos europeos, que, finalmente, aun sustrayéndose a la tentación evolucionista de Brunetière o del determinismo tan sutilmente matizado por Taine, su obra no pasaría de ser una larga serie sincrónica con las circunstancias políticas o culturales. Por eso el método que finalmente adopta para la literatura argentina (sin desconocer la historia ni abandonar el sincronismo para precipitarse en el caos), se sostiene en la búsqueda de una esencia común, próxima a la que los escolásticos latinos llamaron *quidditas*, y que Rojas utiliza en una perspectiva fenomenológica, ya muy influido por la estética idealista de Hegel.

Lo cualitativo pertenece insalvablemente al discurso literario pero no lo refuta ni lo sustituye. Está en el texto (*quid est res*) y el texto rescata una libertad muy activa -apoyándonos nuevamente en el esquema de la lectura medieval-entre los extremos de la lectio, donde ya ni el *auctor* ni las glosas valían para la *disputatio* según el movimiento de la escritura. La propia existencia de la escritura depende de la firmeza con que se la desligue de determinaciones que se presentan como irrefutablemente unidas al discurso.

Solamente la identidad surgida de la trama de la escritura puede estimular una respuesta a la desafiante y angustiosa pregunta de Sarmiento: "Argentinos ¿desde cuándo y hasta dónde? Bueno es darse cuenta de ello".

Ricardo Rojas intentó responderle a través del mito heroico de *Blasón de Plata* y *La argentinidad*. Más tarde fundó en el influjo del estudio de la historia la posibilidad de una *paideia* argentina, creadora a su vez de una identidad. El siguiente paso, que involucra una decepción frente al historicismo, lo condujo a forjar su *Literatura argentina*. No excluyó ningún discurso, además de los géneros tradicionales, se ocupó de ensayos, biografías, autobiografías, obras científicas, discursos. Incluyó y estudió la literatura folklórica, oral y escrita. No eliminó con rigor esteticista una obra como *Sin rumbo* de Cambaceres o la curiosa novela histórica de Alberdi, *Peregrinación de luz del día* (1871), sátira mordiente que se vaciaría de sentido apartándola de la realidad que encubre su escritura. Ese criterio que provenía del propósi-

to esencial de afirmar nuestra originalidad nacional fue fecundo. La *Literatura argentina* fue la primera historia literaria de un país sudamericano; muchos han sido los reconocimientos. Hace muy poco tiempo, Luis Alberto Sánchez, al incorporarse a nuestra Academia Argentina de Letras declaró que la Historia de Rojas lo fascinó intelectualmente y que se sintió atraído por el método y por su falta de limitación a las llamadas entonces "bellas artes".

A través de muy distintas variantes sémicas nuestra literatura busca el reconocimiento del país. Las tramas intertextuales crean posibilidades nuevas a la lectura y se abren a espacios significativos donde las orillas de Saavedra en *Adán Buenosayres* están próximas a las calles de barrio donde erigen sus mitologías los personajes de *El sueño de los héroes*. La identidad brota de la doble perspectiva que imponen el movimiento del autor hacia el texto y la invención receptiva.

Considero necesarias estas aclaraciones al enunciar algunos rasgos que creo expresan originalidad en nuestra literatura. Muy claramente: rehúyo remontar el *Arbol de Porfirio* cuyo gracioso esquema gráfico ofrece Ferrater Mora en su inevitable *Diccionario de Filosofía*. Sé que en mi caso nunca alcanzaría sus quiméricos frutos. Porque el primer rasgo de un verdadero lector es su vacilación, su duda, muchas veces su angustioso temblor. Cuando al escribir este discurso aparecían asociaciones no previstas pensaba en ese anillo mítico de *Río de las congojas* que embelleció las manos de muchas mujeres desde su viajes desde el Viejo Mundo, y que después de dormir tantísimos años en la tierra resurgía con su fascinación intacta. La argentinidad no es un artificio. Cuando Juan María Gutiérrez o Ricardo Rojas buscaban en bibliotecas o archivos los olvidados textos de nuestra literatura, desenterraban el anillo mítico. A pesar de sus deficiencias palmarias pienso que Gutiérrez, al leer por primera vez el manuscrito de *El matadero*, sintió, en el silencio del archivo, una voz crispada, un sacudimiento desconocido. Ya por esos años el recuerdo era para los argentinos un acto penoso. Rosas estaba en el destierro, había sido sofocada la fiebre amarilla, legiones de hombres nuevos llegaban a la Argentina. De pronto estallaba en la Verde

el enfrentamiento trágico con cerca de 4.000 muertos. Tal vez pensó Gutiérrez en olvidar ese cruel dibujo que el propio autor no había querido publicar, tal vez quiso destruirlo como se destruye todo signo del mal o de la culpa propia. Pronto rehuyó esa intromisión en el destino que le revelaba *El matadero*. Escribió unas acotaciones y fueron a incorporarse al tomo V de las *Obras Completas* de Echeverría que estaba imprimiéndose en la imprenta de Mayo. No es verdad pues que, como afirmaba escépticamente Virgilio, el texto no tenga seductores. Nosotros tenemos hoy y aquí una prueba que puede llenarnos de optimismo. Es la literatura argentina la que nos congrega. Viajamos hacia la montaña desde comarcas distintas y traemos notas, papeles, extrañamente leves, misteriosamente distintos, pero reunidos todos en el mismo propósito: conocer mejor, así sean muy débiles todas nuestras fuerzas, la literatura argentina, y en el mismo acto, ayudar a que no enmudezca, a que acepte nuestras lecturas y subrayados, por extraños que sean, como una mediación numinosa entre el país y la palabra que lo crea y nos crea.

A veces ocurre que el sueño del poeta trasciende y redime la miseria, el dolor. Su palabra no necesita retorcerse ni refugiarse en los libros leídos para decir la realidad, el vértigo, el ensueño de nuestro país. No pretendemos acercar estas reflexiones a esas genealogías y líneas simétricas tan gratas a los que gustan alinear cómodamente los textos. Para afirmar esa independencia de ataduras (que no suponen ignorancia ni mal gusto) me place situar juntos unos versos del cielito escrito en su idioma por Bartolomé Hidalgo y dirigidos a su "amigo Rey" Fernando VII: "Cielito, cielo que sí, / guárdense su chocolate, / aquí somos indios puros/ y sólo tomamos mate", con la afirmación, orgullosa y ciertamente molesta para los que miran de afuera nuestra literatura y nuestro país; de Leopoldo Lugones, en *Romances de Río Seco*: "Acaso alguno desdeñe / por lo criollo mis relatos. / Esto no es para extranjeros, / cajetillas ni pazguatos."

Impuestos por un sentimiento común (¿localismo, desafío, resentimiento, provocación?), un mismo fuego caldea la intimidad de esas coplas. Otro tanto podría decirse en el mismo sentido sobre la "fractura del misterio" que separa ciertas predilecciones lingüísticas argentinas de las españolas.

Nuestra literatura se expresa a través de signos en incesante movimiento que dicen siempre, por lo menos en el momento de la percepción, algo nuevo. Esa semiosis indetenible dilata interiormente a la patria, porque es cada vez nueva en cada lectura de *Papeles de reciénvenido* o de *Rayuela*, o de *La Argentina* o de *La ciudad Junto al río inmóvil*, para citar textos distintos y distantes. La relación entre conciencia, voz y territorio no es solamente expresiva sino ontológica. Y hay una implacable sensación de vacío cuando esos vínculos se debilitan o se rompen. Un país sin voz es un país seco, estéril.

Que muchos significados literarios sean duros, trágicos y se unifiquen tan extrañamente parece haber sido propósito de quienes, como Hernández, unían la voz a la sangre. (Pues sólo no tiene voz/ el ser que no tiene sangre), el sentimiento al "jundamento". Por espectrales y dolorosos que parezcan tienen más autenticidad que los sueños eglógicos o las quimeras o la desmesura iluminista que convertía a Buenos Aires en la Atenas del Plata o enfatizaba, con orgullo infundado, el mito de la grandeza material. "País inmenso, virgen, rico y venturoso" llama Cabello y Mesa a nuestra patria, como adelantándose a la visión exageradamente optimista de las *Odas seculares*.

Extremos de dolor y esperanza, de elegía y de celebración, revelan en contraste, oposiciones desgarradoras de nuestra conciencia estética. El poeta surge así como el testigo sufriente, como el invocador originario que, según Heidegger, llama a las cosas del mundo en su ausencia y en su presencia. Es también, aun en el mayor desamparo, el que funda, y con vigor nada abstracto, la morada y los nombres de nuestro ser como nación, con lo cual viene a confirmar la misión que le asignaba Shakespeare: "And gives to airy nothing/ A local habitation and a name..." (*Midsummer...*, 1, V, 14).

¡Cuántas variantes más en ese paralelismo extraño que nos unifica hacia arriba en amor de cielo y estrellas y hacia abajo, con ese reino oscuro que suscita páginas como "El pozo" de Güiraldes, "Sosandra" de Carmen Gándara, "Patagonia vieja" de Dalmiro Sáenz o *Matar la tierra* de Alberto. Rodríguez!

Presencia de la pampa

La presencia de la pampa marca a nuestra literatura y es parte activa de su identidad. Enfrentando a la pampa, a su horizonte y sus constelaciones, se apaga toda espectacularidad, todo es privación: "*La pampa sans un pli, sans un nid, sans un bruit,*" que recordará Jules Supervielle (*Sécheresse dans la pampa*, 1910). Y es de esa dimensión ausente, de esa inmensidad metafísica, de donde mana un inagotable manantial poético. Esa pampa, real y sobrenatural, con las lanzas y los gritos salvajes que nunca se borran del viento, es la que irrumpe en *Adán Buenosayres*, bajo la Cruz del Sur, en los mismos límites de Saavedra, "libre y anchurosa", símbolo de "aquella patria inmensa, de aquella patria desnuda y virgen, de aquella patria niña y como brotada recién de manos de su creador". Y de su espacio sudamericano, de su insondable profundidad, nace *Don Segundo Sombra*, esa continuidad ideal y poética de *Martín Fierro*, otro personaje sombra, hombre de peregrinaciones y soledades, de estoicismo y ocaso. Con lo cual, y al cabo de una trayectoria de activa y desvelada búsqueda, venía a confirmarse, en un sentido que no escapó a su vaticinio y que él mismo no logró abarcar en *La cautiva*, la afirmación de Esteban Echeverría en el prólogo de sus *Rimas* (1837): "El desierto es nuestro más pingüe patrimonio y debemos poner conato en sacar de su seno no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional".

La pampa se vuelve desde *La cautiva* un integrante arquetípico del alma argentina. En el apego a la pampa se mezcla el éxtasis y la nostalgia. Esa vida, "de vastos amaneceres y de jornadas que tiene el olor del caballo" es la que se le aparece de pronto al compadrito Benjamín Otálora, el personaje de "El muerto" de Borges. Un oscuro destino lo ata al desierto como a Brian en *La cautiva*. Borges introduce un paréntesis confesional: "Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos". ("El muerto", en *El Aleph*, Bs. As., Losada, 1949, p. 31).

Ocho años después de las *Rimas*, Sarmiento recordará la experiencia "del joven poeta Echeverría" y en *Facundo* (1845), sin haberla visto ofrecerá una imagen nada difusa de la pampa marcada por la extensión, la soledad, el peligro. La palabra inmensidad cobra ese alcance tan sutilmente profundizado por Bachelard y que para los antiguos constituía una "abstracción realizada". *¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina. —se pregunta Sarmiento— el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver...? No ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vapofo, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda.* Tal vez, cuando Güiraldes se declara "discípulo literario del gaucho", retiene, junto a *Martín Fierro*, estas imágenes de Sarmiento y su elogio de la poesía y el canto natales. En el primer capítulo de *Los gauchos*, Rojas centra en la llanura el núcleo de inspiraciones estéticas más vital de nuestro país.

Bajo el signo del poema de Hernández se agrupa hacia 1920, una de las generaciones de más inventiva, de más pujante fuerza creadora en nuestra breve historia literaria. Si hay un magisterio es el del admirado Leopoldo Lugones, quien, finalmente, tal vez muy tarde ya, fuera reconocido en su potente y casi alucinatorio poder poético. Borges comenta que daba la impresión de haber agotado la literatura. El propio Lugones había recorrido, desde *Las montañas del oro a Poemas solariegos*; y los *Romances de Río Seco*, el mismo camino a la patria lejana, el mismo regreso que va de *Raucha* (que vuelve "soñando con su tierra") a *Don Segundo Sombra*. Rubén Darío, en pleno delirio modernista, supo ver, con ojos de augur, que Lugones tenía, bajo su insaciable curiosidad y tensa experimentación formal, "el alma de un gaucho". Muchos años pasarán hasta que acepte que de su propia voz mana el canto natal y que de la pobreza del habla viva, oral, afinada en lentas centurias de aislamiento, puede nacer la mayor riqueza literaria. En el Güiraldes que declara su vuelco religioso a la tierra ("Espinillo arisco o tala pobre, yo quiero ser un árbol de la tierra en que nací") aparece definida ya una trayectoria estética nacionalista que, al fundarse después en un intenso sondeo lingüístico,

fundamenta la severidad y la singularidad de Don Segundo. El estoicismo, la sobriedad, el coraje del gaucho, su culto a la amistad viril, su fatalismo, su gracia, su reserva, están unidos al mismo espacio real y poético de *Martín Fierro* y subordinados a una perspectiva muy opuesta al antihumanismo o deshumanización de que por ese entonces tanto se alardeaba.

Toda literatura, y la nuestra no es excepción, trasciende de la posibilidad de fijarla a un *substratum* significativo inmóvil, y menos a la predilección por ciertos signos, por ciertas alegorías que, en su conjunto, sí, dan ese espíritu tan claramente perceptible y tan difícil de definir a las letras de un país. Lo cierto es que nada sensibiliza y ahonda tanto la conciencia del país como la escritura. Por vía de la voz el país se vuelve sustancia palpable, viento (*ánemos*), que nos rodea y empuja con irresistible pujanza. Por eso su territorio espiritual no es simétrico con su territorio físico y sí, acaso, se asemeje, a esa *geografía mágica* que Jean-Pierre Richard descubre en la poesía de Nerval (*Poésie et profondeur*, 1955).

¿Qué es la literatura si no ese trastocamiento numinoso que crea otra tierra, despojada y distinta, con algo del ensueño y la profecía, dentro de nosotros? Otra tierra se une en vínculo eterno a la otra, y es así nuestra posesión inalienable, nuestro espacio sagrado, nuestro reino interior. ¿Qué es, además, la literatura, sino un clamor, un llamado, una búsqueda? No es sereno el rostro de la literatura argentina, pero en su mirada anhelosa, en su temblor secreto, en su verdad de testigo insobornable, ventea la llama del verbo y esa llama agita, sobre los tiempos, la esperanza. Por eso, cuando todos los caminos parecen cerrados y oscuros, la palabra de los antiguos y nuevos poetas, nuestras novelas y nuestros ensayos, aun las escrituras más precarias nos restituyen a un aire común que hace posible la vida. La vida, claro, en las ilimitadas proporciones de su libertad y de su originalidad. Caladura ctónica y ascenso hacia las alturas, palabras hechas de la misma materia de lo humano. Siempre al borde del abismo, en búsqueda desvelada, nuestra literatura crea también el territorio, como morada del hombre, con su suelo y su cielo, su realidad humana y su historia carnal.

No es ya el territorio la *nuda natura* a la que se suele exaltar con cierto vago panteísmo, sino la tierra, sencillamente la tierra: cuna, tumba, sustancia eterna y transfigurada de nuestro ser.

La literatura patentiza la conciencia desgarrada, ese padecer por la totalidad, esa resistencia al vacío en la que la tenue y fugitiva palabra acude en nuestra única ayuda.

El manantial de la escritura brota incesantemente. Nunca se agota su diálogo misterioso con el país. Acaso por sentirlo así, en una hora de chatura moral, cuando parecían borrarse los más lípidos signos de lo argentino, Leopoldo Lugones, muy cerca ya de su muerte, hizo una agónica apelación a lo que llamó "Rehallazgo del país". Lugones convocaba a descubrir de nuevo la belleza genuina de nuestra tierra. Cerrados otros caminos, confiaba en que la Argentina pobre y heroica de la Independencia recuperase su alma a través de la creación artística. De la voz y la imagen carnales surgiría la vida nueva. Tal vez esa ilusión lo amparó en su despedida.

Le Corbusier ha observado que cuando una forma llega a su máxima intensidad surge un *espacio indecible*. Ese espacio indecible es el de la tierra que besa Martín Fierro cuando vuelve de las tolderías; el que se abre en *El payador* y *Don Segundo Sombra*; el *allí* de las coplas elegíacas de Luis de Miranda y el *aquí* de Martín Fierro y los antiguos payadores. En ese ámbito físico y a la vez numinoso nunca se apagan las estrellas. Y en él la Cruz del Sur señala una esperanza que ningún olvido podrá quebrantar. Surge otra dimensión que se dilata incesantemente, donde hombre, territorio y canto persiguen como máximo anhelo el rehallazgo del país. Y es esto, nada menos que esto, lo que llamamos búsqueda de la identidad del ser que somos: el contrapunto con la palabra en el que arriesgamos nuestro existir.

Academia Argentina de Letras

Algunos trabajos míos anteriores se vuelven olvidables después de la impaciente exposición de hoy. Creo que es un acto inútil recordar viejos ensayos míos sobre el tema: 1) Legado de la literatura colonial argentina (Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Literatura Iberoamericana, 1960), 2) "Peculiaridad de las letras argentinas" (en: Miscellanea di Studi Ispanici, Pisa, N° 1, 1962, pp. 146-165), 3) Perduración del romanticismo en la literatura argentina (México, Universidad Nacional Autónoma, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, 1963), 4) "Rasgos de la literatura argentina" (en La Torre, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, a. VIII, N° 51, set-dic. 1965, pp. 85-107), 5) "Perfil de las letras argentinas" (Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, N° 178, oct. 1964, pp. 1-30), "Literatura argentina y conciencia territorial" (en La conciencia territorial y su déficit en la Argentina Actual, Buenos Aires, CONICET, Oikos, 1978, pp. 109-126).

PROBLEMAS HISTORIOGRAFICOS DE NUESTRAS LITERATURAS: DISCURSO LITERARIO Y MODERNIDAD

Ana Pizarro

Entre las distintas disciplinas que apuntan al conocimiento del hombre y la sociedad tal vez sea la tarea del investigador de la literatura la que esté más tensionada por el conflicto del instante y la permanencia. Requerido por una parte con urgencia -en nuestros países se realiza la función de historiador y crítico al mismo tiempo- por la última novela, el último poemario, el último ensayo publicado, o aún sin publicar, su labor está por otra constituida por la reflexión mayor respecto del discurso que se asienta ya como legado cultural, por la estructura, la función, la significación que lo conforman como tal por su modo de inserción en corrientes, movimientos, épocas, por su modo de enunciar y organizar estéticamente momentos, transiciones, en general la dinámica de la cultura, las posturas del hombre frente a la vida, frente a sí mismo y a los demás, por la labor propiamente historiográfica.

La duración de un día, el bautizo de tal o cual obra es fundamental para el crítico que debe publicar su artículo en el periódico del día siguiente. El tiempo será mayor para el decantamiento que significa el trabajo académico, y el analista universitario, cuyo artículo aparecerá en la

revista especializada, lo asume con mayor tranquilidad. La postura del historiador en cambio es la compleja experiencia de quien sin dejar de interpretar el presente, consciente de que los hombres hacen la historia sin saberlo, se aboca al tiempo lento de la larga duración.

El conflicto del instante y la permanencia lo experimenta el historiador de la literatura también en su intento de aprehender las articulaciones de lo que constituye el corpus de nuestras literaturas, las articulaciones entre los sistemas literarios: el del sistema erudito será un tiempo de dinámica fugaz, violenta, un tiempo hecho de irrupciones y velocidad; el de los sistemas literarios populares será diferente de acuerdo a su asiento: rural o urbano; y el tiempo del sistema literario indígena será el tiempo extendido propio de la oralidad, un tiempo lento, hecho de repeticiones, de reconstrucciones y olvidos: el tiempo de la sabiduría maya que afirma:

"La luna, el viento, el año, el día
todo camina
pero pasa también"

Sabemos que la historia literaria -como la historia en general- no es sino una opción: podemos hacer una historia de los hombres que hacen literatura -es la opción biográfica propia del siglo pasado ya en franco desuso-; podemos hacer la historia de movimientos literarios aisladamente, de corrientes, y hay trabajos notables en este sentido; podemos hacer una historia literaria dependiente de la historia política y es lo que entre nosotros ha rotulado a ciertas unidades: novela de la Revolución Mexicana, Literatura de la Independencia, etc. Al hacerla, más allá de las denominaciones que ya no son discutibles estamos sin embargo privilegiando la serie política sobre la literaria; podemos hacer una historia en tanto catálogo de obras y autores, podemos hacer historia de las líneas de fuerza que mueven a la literatura, podemos hacer historias nacionales o historias continentales. Toda opción tiene un sentido, una significación.

Nos parece que estamos en un momento del devenir de nuestras sociedades en que necesitamos responder al

viejo proyecto integrador bolivariano. Pareciera ser el modo de enfrentar los enormes desafíos de nuestros tiempos múltiples y contradictorios, los desafíos del tiempo presente. Frente al desafío económico con los efectos de la crisis sobre la economía y las sociedades regionales, el desafío cultural con el impacto homogeneizador de los medios de comunicación de masa y la nueva industria cultural; el desafío político de lucha por sociedades justas en donde se perfilan cada día nuevas brechas y nuevos actores sociales que buscan su vía de expresión (movimientos femeninos, movimientos culturales de impacto social como el reggae, el rock, la salsa); el desafío tecnológico con la brecha cada vez más abismal que se abre entre las nuevas tecnologías y los países periféricos; los sociales de la drogadicción que se internacionaliza y compromete el futuro social del continente. Frente a estos desafíos pareciera urgente asumir la construcción continental como proyecto integrador y desde el ámbito que nos corresponde como analistas de los universos simbólicos que genera esta misma sociedad. Desde la pluralidad cultural que somos, fortalecer la integración latinoamericana parece ser uno de los ejes de una estrategia de superación.

En este sentido el conocimiento de nuestras literaturas nacionales necesita inscribir su pertenencia en la comunidad mayor que tiene en esta línea, como sabemos, una larga tradición intelectual.

Llevar adelante el esfuerzo de elaboración de una historia literaria de América Latina¹ es un problema que hemos tratado anteriormente. Nos hemos abocado allí a considerar primero qué historia podemos concebir y qué

1 Sobre este tema tenemos dos publicaciones que abordan problemas historiográficos tales como: delimitación del área, perspectiva comparatista, revisión de la historiografía latinoamericana, literatura nacional, regional, latinoamericana, literatura e historia, relaciones entre Brasil, Caribe y América Hispánica, problemas historiográficos de las literaturas del Caribe. Ver. A. PIZARRO (Coord.). La literatura latinoamericana como proceso, Bs. As. 1985; id. Hacia una historia de la literatura latinoamericana, México, 1987.

historia podemos realizar en los hechos. Se nos ha hecho evidente a través de la práctica que un problema de esta envergadura no puede estar en manos de un historiador aislado sino que necesita ser el producto de un esfuerzo colectivo. Hemos intentado abordar situaciones propias de nuestras literaturas tales como su pluralidad de sistemas, el modo de existencia de la literatura brasileña y las del Caribe con las del resto del continente, tratando de responder a estos interrogantes así no fuese tentativamente, abriendo sobre todo entre latinoamericanistas de distintos países, brechas de discusión.

Nos interesa ahora precisar que la opción de una historia de la literatura latinoamericana es para nosotros lograr aprehender conceptualmente la historia del discurso literario en el lento transcurso de su constitución: en su proceso de formación, de emancipación de los modelos coloniales, en su pausada definición de identidad, en la asunción de sí mismo, que es el modo como delimita un espacio propio, como busca su expresión, como constituye alternativamente su palabra, el modo como se integra a la modernidad; como se origina un discurso literario que busca su expresión propia en el tiempo extendido de la vida de nuestras sociedades, en el tiempo largo en que se constituye una cultura, en el que las permanencias de una sociedad la consolidan en civilización. Este es para nosotros el problema central.

Ahora bien ¿Cómo asume el discurso la contradicción entre modernidad y legado cultural tradicional?

La integración a la modernidad es el ejercicio que nuestra literatura realiza desde el momento de las independencias. La modernidad, sabemos, no es un producto nuestro: se nos impone y la experimentamos como continente periférico que la rechaza o asume de un modo determinado.

"En realidad, la modernidad vino desde afuera por varias vías -dice F. Calderón²- La primera fue por barco:

2 Fernando CALDERON. "América Latina: Identidad y tiempos mixtos o cómo tratar de pensar la modernidad sin dejar de ser indios", David y Goliat. Año XVII, N° 52, sept. 1987.

se llamaba *Contrato Social* y estaba cargada de esclavos negros.

Luego aparecieron los revolucionarios y libertadores, influidos por el liberalismo francés y la revolución americana (...) y más tarde la modernidad decimonónica fue introducida deformadamente al continente por las elites coloniales, ahora republicanas. Dos caras, dos identidades: modernos, liberales, blancos hacia afuera, para legitimar su relación con el mundo, y negreros, plagados de gazmoñería religiosa, anticiudadanos, racistas, feudales y brutalmente represores hacia adentro, para organizar su dominio². Estos son los modos plurales como hemos ido viviendo la modernidad, que es decir también las formas plurales en que hemos ido constituyendo nuestra identidad. El discurso literario de nuestro siglo asume la pluralidad y una perspectiva historiográfica de carácter lineal -que pensará el movimiento en términos de instancias consecutivas- se enfrentaría al problema serio de esta pluralidad. Se encontraría con secuencias paralelas y superpuestas y viviendo en un mismo instante momentos distintos de su desarrollo. Se encontraría por ejemplo con la existencia de un regionalismo -en Brasil, en la Revolución Mexicana, en la zona afro-americana, y generalizado en América Latina- paralelamente a la irrupción de la vanguardia, que como lo han puesto en evidencia los trabajos recientes es un fenómeno continental de caracteres diferenciados y con denominaciones propias en cada país. Esta secuencia es marcadamente distinta de la anterior desde su origen, con una diferente concepción del espacio y el tiempo, como ha sido estudiado respecto del Modernismo brasileño por Jorge Schwartz³, integrando, en su "antropofagia cultural" al Brasil profundo con el andamiaje técnico del vanguardismo europeo.

Pero hay aún otras secuencias superpuestas cuando observamos que paralelamente a ellos se desliza una literatura folletinesca de carácter masivo en las incipientes clases medias, hijas del crecimiento urbano y ávidas de bienes simbólicos que responden a las nuevas expectativas sociales dadas por el crecimiento de la sociedad. En las zonas rurales

3 Vanguardia e cosmopolitismo , Sao Paulo, 1983.

entre tanto coexiste con ellas la literatura popular: la décima, el contrapunto, el cordel. En las zonas indígenas se reproducen por su parte viejas elegías, ancestrales relatos, el *epeu* mapuche, la poesía tupi-guaraní, la creación y recreación generalizada.

Esta producción en secuencias múltiples, variadas, superpuestas, es nuestra modernidad literaria porque expresa la multiplicidad simbólica, la pluralidad estética que brota de una sociedad heterogénea en lo étnico y social, fragmentada en el acceso a los bienes culturales.

La modernidad tiene en nosotros un movimiento doble: por una parte la asumimos en términos creativos y nos integra aunque periféricamente al ritmo internacional de los tiempos. Por otra sus efectos son corrosivos, destructores, en el impacto homogeneizador de los medios de comunicación de masa, en la órbita de los pueblos indígenas. Para ellos la modernidad, comenzó con el rifle a repetición y el ferrocarril.

La modernidad de nuestros días está organizada por estos ritmos disímiles en donde coexisten la premodernidad de las culturas aborígenes en rescate y destrucción permanentes, la premodernidad del sistema de riego y la tecnología agraria al lado de la contemporánea existencia del computador. Aquí y ahora las brechas con el llamado desarrollo se vuelven abismales con la existencia de la biotecnología, de la industria nuclear, de la transmisión por satélite. ¿Cómo la asumimos y en qué grado nos determina esta situación?. El universo tecnológico no es inocente: él implica reestructuraciones de la sociedad, redistribución de los valores, formas diferentes de jerarquización. Es el fenómeno que estamos viendo con la llamada cultura-post-industrial. En este ámbito, el de nuestra pre-modernidad enfrentada a las discusiones de una eventual "post-modernidad", que vivimos en realidad como modernidad alternativa, periférica ¿cómo se comporta el discurso de la literatura y de la cultura en tanto expresión simbólica de estos enfrentamientos?

El problema en esta dirección es cómo se constituye el discurso de la identidad y cómo el proceso de la palabra

en busca de su expresión genera su modalidad alternativa en el impacto-modernizador.

Para América Latina el problema de la identidad en la literatura tiene una simbología específica.

En 1609, durante una expedición inglesa cuyo destino era Virginia, una nave que la tempestad había separado del resto de la flota naufragó frente a la costa de una de las islas del archipiélago de las Bermudas, y los miembros de la tripulación debieron sobrevivir allí durante varios meses. Fue el "fait divers" de la época que dio según parece nacimiento en 1612 a *La Tempestad* de Shakespeare. Múltiples son las fuentes que se señalan para la obra shakespeariana: fuentes francesas, italianas o de tradición popular inglesa. Lo que no interesa en este momento es que ese hecho de naturaleza casi anecdótica dio nacimiento a una saga simbólica. Y lo que aparece como interesante para nuestro propósito es observar la dinámica del imaginario que una obra engendra, cómo ella es el producto del imaginario social y es al mismo tiempo fuente de imágenes y símbolos que lo revitalizan, imágenes y símbolos entre los cuales se encuentra en este caso aquél que ha llegado a ser un hito en nuestra historia literaria como es la trilogía clásica, de Próspero, Ariel y Calibán. Vueltos a tomar por el uruguayo José Enrique Rodó, por el franco-argentino Groussac, por Aníbal Ponce entre otros caribeños como Georges Lamming, de Barbados, Aimé Cesaire, Edward Brathwaite o por Roberto Fernández Retamar en su ensayo ya también clásico llamado "Calibán", los personajes de Shakespeare van a llegar a constituir en la literatura latinoamericana y del Caribe, de donde nace su primer impulso, este "fait divers", el símbolo a nivel estético del enfrentamiento amo-esclavo. Pero ya no se trata del enfrentamiento que en términos de clase social había nutrido el imaginario de la pre-Revolución Francesa en la obra de Molière, Beaumarchais y Diderot. Se trata ahora del esclavo como el habitante primitivo de la isla, el ser autóctono, frente a Próspero que es el dominador extranjero. Se trata ahora de la inversión que valoriza en sentido contrario la contradicción civilización-barbarie, de la violación, ahora consumada, de Mirañda

por Calibán, como la posibilidad realizada por nuestras culturas, las culturas producto de la dominación, de asumir en términos activos el complejo proceso de su constitución específica, la pujante dinámica de su identidad.

En efecto, el problema de la identidad cultural es un subproducto de los procesos de colonización, es por esto que la identidad surge como una reivindicación propia del Tercer Mundo en los años que se viven los procesos de descolonización de Asia y Africa, posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. Son los procesos de dominación y la implicación que ellos tienen en la conformación de las sociedades nuestras poliétnicas y plurilingües, y en el caso de América Latina, mestizas, los desencadenantes de la llamada "búsqueda de identidad", que no es sino el intento del aprehender conceptualmente aquello que como grupo social hacemos todos los días en nuestra interacción con el medio en el que vivimos y evolucionamos. No se trata más que del ejercicio de nuestra cultura como conjunto de conocimientos y técnicas, valores, aspiraciones, creencias y actitudes, estructuras de conducta y de relación con el mundo y con los otros, todo aquello que promueve el nacimiento de nuestras aspiraciones, configura nuestra percepción del universo y da cuenta de nuestro papel y del sentido de nuestra existencia. Buscar la identidad es una preocupación y una reivindicación de los pueblos que han experimentado los procesos colonizadores y que han visto sus culturas destruidas en pro del modelo cultural metropolitano.

Identidad y modernización parecieran términos contrapuestos. Lo son de hecho cuando pensamos al continente en una perspectiva nacionalista-autárquica: la modernidad sería allí el motor que destruye nuestro ser más auténtico, más real. Lo serían también para quienes propulsan la línea contraria: allí la modernización a ultranza (el "modernismo" lo llama A. Malek) que es modelo europeo, tecnológico blanco, hace percibir la cultura heredada de nuestros pueblos como un lastre. Es la visión decimonónica iluminista del "progreso".

Ambas posiciones implican esquemas superados por la realidad del devenir de nuestros pueblos y por el

pensamiento contemporáneo. En este sentido es la misma literatura contemporánea la que entrega un modelo de organización cultural que pone en evidencia los engranajes de nuestro proceso cultural moderno.

La identidad no puede significar la negación de la modernización para constituir una vuelta atrás, poniendo de relieve los contenidos estáticos de un pasado, los estereotipos que se perciben en su legitimidad histórica. Toda una línea de pensamiento en este sentido produce confusiones importantes: es la pintura "naive" que preconizaba Duvalier, sus posiciones frente a la negritud. Es el caso del fundamentalismo islámico, el de todos los integrismos: católico o hebreo, musulmán.

La construcción de la identidad tampoco puede significar la aceptación del modelo que significa en este momento la valoración tecnológica de la vida y el consumismo que ella implica. La noción de lo moderno aquí -maquinaria, objeto, tecnología- constituye el horizonte que desplaza a los elementos que componen la especificidad y es el modelo "desarrollado" -Europa o los EE.UU- el punto focal hacia el cual es necesario avanzar en una marcha lineal. Así lo preconizaba el viejo desarrollismo de mediados del siglo, como si la brecha entre nuestros países y los desarrollados fuese una cuestión de etapas y no, como lo señalara tempranamente Prebisch, un problema de relación.

La literatura contemporánea, decíamos pone en evidencia los mecanismos de nuestra relación con la modernidad. Así lo expresa ya en la segunda década de nuestro siglo el modernismo brasileño. "Nunca fomos cathechizados -dice el *Manifiesto Antropofágico*- Fizemos foi carnaval".

La significación de esta afirmación abarca la amplitud de la textualidad que surge a partir de las vanguardias. Del mismo modo como la imposición religiosa no se asume como tal sino que se transforma, la literatura genera la multitud de procesos que transforman, descentran, difractan el modelo, reacondicionan las técnicas, y su presencia adquiere así mayor identidad.

Esta es la tercera opción que asume la construcción de la identidad en su relación con la modernidad: se recibe

el impacto modernizador, se le apropia y se le transforma con mayor o menor rigor, dependiendo del momento, del lugar, del talento, en una respuesta creativa que emplea formas diferentes de descentramiento, disfracción, reducción, parodia etc., y que como contrapartida íntegra, transforma, en un proceso transculturador el imaginario popular, indígena o afroamericano. El discurso literario erudito resemantiza así los contenidos, las estructuras del imaginario propio de los otros sistemas, que irradian en el discurso a través de formas, núcleos de significación, matrices genéricas, formas de relación con la vida: es Roa, Guimarães Rosa, Rulfo. En el caso anterior es Borges y su apropiación de la literatura universal, es Brito García y sus relecturas, es Puig utilizando lo que es el impacto homogeneizador de los medios para hacer de ello materia estética en la sensibilidad de un sector social.

La literatura en nuestro continente da cuenta de una cultura heterogénea y fragmentada que no podría tener otra forma de comportamiento que la de la heterogeneidad y la fragmentación de la sociedad que la produce: "nuestra cultura -dice García Canclini- se ha hecho todo el tiempo a mitad de camino entre los residuos heterogéneos y las innovaciones truncas". Esta específica situación entre tradición y modernidad de cuya dialéctica surgen las secuencias superpuestas que construyen el espesor de nuestro discurso literario -o tal vez deberíamos decir de nuestros discursos- es la propia de las zonas literarias periféricas, las zonas en proceso de construcción de identidad, las que emergen de formaciones históricas coloniales y viven los avatares histórico-sociales de su condición.

El problema que se le presenta a la historiografía es la aprehensión de esta multiplicidad para cuya tarea necesita generar un aparato teórico adecuado. Tal vez al observar situaciones que se aproximan se podría llegar a conclusiones importantes en este sentido. La ciencia comparativa en general ilumina, y estoy haciendo una opción en esa dirección.

La tradición crítica comparativa ha conducido permanentemente nuestra mirada hacia la literatura europea.

En nuestro siglo el auge editorial nos ha hecho observar también a la norteamericana: Wilde, Scott Fitzgerald, Steinbeck y la "generación perdida" han constituido también parte de nosotros y nos han ayudado a entender y a producir nuestra literatura.

Tal vez sea el momento en que debemos comenzar a observar a las otras literaturas, aquellas en donde las condiciones históricas originan mecanismos similares de estructuración del texto, en donde las condiciones históricas diseñan perspectivas temáticas y estéticas que nos ayudan a reflexionar y comprender mayormente la configuración de nuestra palabra.

Las literaturas africanas son literaturas muy antiguas en su desarrollo como literaturas de la oralidad. Como las nuestras, son literaturas que han generado a partir de la colonización sistemas literarios eruditos en lenguas europeas -inglés, francés, portugués- que se superponen a los sistemas tradicionales. El auge de estas literaturas es bastante reciente y tiene que ver sobre todo con la descolonización africana que es propia de la historia contemporánea.

En su violento acceso a la modernidad y por su largo tránsito en el ámbito colonial, el problema central de estas literaturas es, como en las nuestras, el de la identidad, fruto de lo que el tunecino Albert Memmi había descrito ya hace algunos años con el agudo "retrato del colonizado".

El modo en que enfrentan la modernidad se da en la misma dirección que en nuestra literatura: lo hacen buscando las formas que permitan asumir en un discurso de futuro la profundidad histórica de nuestras sociedades. Esté es un paso adelante en la superación de la tensión entre lo específico y la modernidad; un paso marcado por los mecanismos de transculturación de las estructuras de la cosmovisión popular y de apropiación creativa de los modelos culturales a que hemos aludido anteriormente.

Para ello el nigeriano Wole Soyinka o el keniano Chinua Achebe exploran lo que podrían ser los tiempos modernos negros, o Labou Tansi transita el barroco, y surgen los juegos del narrador, las secuencias intertextuales, las superposiciones de planos, etc. La literatura y la novela

específicamente se inclinan en dirección de la observación histórica de las sociedades, se vuelve política; comienza a textualizar los avatares del difícil proceso de descolonización, el horror del apartheid, las dificultades de la construcción social independiente, el exilio. Es Naguib Mahfouz en Egipto, es la alegoría de la dictadura en Labou Tansi. Lo hacen del mismo modo y en una similar gama de posibilidades estéticas que se abren desde el documento a la compleja simbolización, al que los narradores contemporáneos de América Latina se acercan a la historia -Carlos Fuentes, Miguel A. Asturias, G. Márquez, Carpentier, Roa Bastos-, forma necesaria y angustiosa de interrogar el pasado como una necesidad para explicarse el presente, para imaginar el futuro.

En el mismo marco ellos se plantean los problemas culturales en este similar enfrentamiento a la modernización, y surge el cuestionamiento del patriarcado, los problemas de la mujer en el mundo árabe, como en la novela *L'enfant de Sable* de Tahar Ben Jelloum, recientemente premiado con el Goncourt en Francia. Cuestionan la herencia cultural por una parte, la asumen por otra como estructuras míticas y de pensamiento que subvierten la escritura en lengua metropolitana, en la similar tensión entre tradición y modernidad que construye el universo de nuestros escritores.

Como en los nuestros la modernidad de los escritores africanos es la de un público reducido, extranjero, sus conacionales no leen las lenguas metropolitanas, fluyen entre ellos los sistemas propios de la oralidad, en donde parece haber producciones de calidad mayor: es famosa por ejemplo la épica Zulú.

Estoy privilegiando las semejanzas. Hay también diferencias importantes. Entre ellas el cuestionamiento del empleo de las lenguas metropolitanas, que en nuestro caso responde más bien a la discusión que se dió entre nosotros en el siglo XIX alrededor de la necesidad de apropiación de nuestras lenguas metropolitanas y la libertad de su uso para describir nuestra realidad. Esta discusión no es la nuestra en este momento salvo en regiones muy específicas como en el Caribe Holandés por ejemplo, en donde se afirma

el papiamento frente a la lengua holandesa, o el caso creóle frente al francés. Ellos emplean como nuestros escritores las lenguas metropolitanas pero el imaginario que ellos expresan es arabo-berebere o el de las distintas culturas del Africa negra.

Me detengo en esta aproximación porque enfrentada la literatura al ímpetu modernizador en una relación que tiene distintos momentos, me parece importante una opción historiográfico-comparativa en este sentido por procesos similares, de culturas también plurales en situación periférica. En ellas existe en común, en lo fundamental, el que más allá de las rupturas periódicas de escuelas, movimientos o grupos, más allá de las apropiaciones y determinaciones, hay una continuidad que apunta al tiempo de la larga duración, que más allá de las tensiones propias de una síntesis no llevada a cabo, son literaturas que se orientan a la permanencia, a la construcción cultural.

La literatura nos entrega la matriz explicativa de nuestro proceso de modernización, de nuestra tensión entre tradición y modernidad, así como expresa el modo como la asumen nuestras sociedades heterogéneas, poliétnicas, plurilingües, fragmentadas. Pero esta pluralidad, esta síntesis no realizada, es nuestra inserción en la historia, es nuestra modernidad alternativa. De ella necesita dar cuenta la historiografía literaria. Para ello es necesario asomarse a estos otros procesos histórico-culturales similares, en donde la literatura y la cultura se orientan hacia la realización de su "poder ser" profundo⁴. En donde el vasallaje cultural es transformado en estructuras-creadoras, en donde la multiplicidad y las pulsiones internas del discurso literario expresan el largo camino en que se gesta una cultura. Expresan el tiempo lento y prolongado que necesitamos privilegiar sobre el instante para percibir el ritmo de las permanencias y las respuestas con que se construye nuestra literatura. Para percibir las secuencias plurales que cohabitan en una cultura múltiple, que expresa la fragmentación de su socie-

4 Abdel MALEK, A., "Spécificité et endogéité", Varios, Clés pour une stratégie nouvelle du développement, Paris, Unesco, 1984.

dad. Para observar cómo la literatura va diseñando su identidad en la dialéctica de la transformación y el mantenimiento en el tiempo largo en que se construye una civilización.

Universidad de Buenos Aires

EL METODO GENERACIONAL **Posibilidades y limitaciones**

Emilio Carilla

Introducción

Es de sobra conocida la acumulación de métodos críticos que nos ha deparado el siglo XX. O, con más exactitud, los últimos cincuenta años. Se produce, así, un particular fenómeno, fácil de notar, y que consiste en la cómoda traslación del juicio valorativo que, entre otras cosas, llamó primero al siglo XVIII el "siglo de la crítica". Después, pasó la denominación al siglo XIX, y hoy, aunque no se lo repita tanto, no cabe duda de que el consenso general adjudica claramente el nombre al siglo XX. Y razones hay.

A su vez, la extraordinaria proliferación de métodos determina en ocasiones momentos confusos cuando vemos la rápida sucesión de los sistemas y, como prendas, terminologías especiales no siempre imprescindibles. Esto sea dicho, claro, con la obligada salvaguardia de métodos que consideramos positivos.

Asimismo, la urgencia de novedades críticas suele determinar situaciones un tanto contradictorias. Todos o casi todos- estamos de acuerdo en la debilidad que, particularmente en las historia de la literatura de comienzos del

siglo, significaba el silencio sobre los "autores vivos". Y no hace falta citar las razones que abonaban este extraño criterio. Pues bien, tampoco no deja de ser harto discutible la tendencia, bastante notoria en las últimas décadas, que junto con la defensa y aplicación de métodos "nuevos", decreta, o poco menos, la necesidad de limitar el material literario de aplicación a los años recientes, como si lo anterior -grande o no tan grande- no existiera. El humanista Ernest Robert Curtius señalaba, irónicamente, algunos ejemplos que extraía de la crítica de la literatura alemana, a los que sólo interesaba lo producido en los últimos veinte o treinta años. Claro que no hace falta ir muy lejos, ni recurrir a tan ilustre testimonio: cerca de nosotros tenemos casos semejantes.

Todo esto nos indica una nueva señal del cambio de los tiempos, que, sin forzar demasiado los entronques, se liga a la larga "querrela de los antiguos y los modernos" (larga querrela que sería ingenuo encerrar sólo en las famosas disputas francesas que le dieron nombre). Bien es verdad que hay una larga tradición de escritores ilustres (Montaigne, Quevedo, Schopenhauer, Nietzsche, Emerson y tantos otros) que reiteraban su estimación por los antiguos y su desapego, más o menos hiriente, por los contemporáneos. La actitud -reconocemos- era sin duda injusta. Pero tanto o más injusta es, en oposición, el desdén de muchos contemporáneos que sólo aprecian como válido lo actual o reciente.

El fenómeno es aún más complejo, si tenemos en cuenta, a través de los vaivenes de la crítica, que de ninguna manera se cierra, en determinados casos, la posibilidad de estudiar a los escritores del pasado, siempre que se lo haga mediante los recursos de la "nueva crítica". Un ejemplo, entre muchos, está dado por la reciente difusión de las ideas de Mijail Bajtin, y en especial las que expone en su libro sobre Dostoievski¹.

1 ver, ahora, Mijail BAJTIN, Problemas de la Poética de Dostoievski, trad. de Tatiana Buebnova, México, 1986. De más está subrayar la difusión que terminología y conceptos de Bajtin (carnavalismo, dialogismo, monologismo, intertextualidad, etc.) han tenido y tienen en centros, particularmente universitarios...

Por descontado, el auge de los sistemas cerrados o unitarios no excluyó de ninguna manera la utilidad de aspectos parciales de enfoque (fluir de la conciencia, monólogo interior, punto de vista, discurso indirecto libre, secuencia narrativa, etc.), como desarrollo independiente.

En otro plano, lo que resulta paradójico es que, junto a la abundancia de métodos, a los aportes de la "nueva crítica", acumulados en los últimos años, sea imposible negar la supervivencia casi increíble de formas de la crítica impresionista, visible en infinidad de reseñas y notas, así como el crecimiento extraordinario de esa especie híbrida, periodístico literaria, que es la entrevista.

Con frecuencia, la aplicación de un método "nuevo" representa la condenación o el olvido de otros métodos, viejos o recientes, y más allá del trastrueque de las denominaciones. Así, por ejemplo, durante mucho tiempo mencionar la "crítica universitaria" equivalía a mencionar la crítica filológica. Hoy, lo normal es que equivalga, sin exclusividades, a métodos nacidos en los últimos años, con asiento mayor en los claustros, tal como, entre otros, lo recuerdo en párrafos de André Malraux.

A propósito de la crítica filológica, solemos quejarnos -y con razón- de las deficiencias de los textos, particularmente de los textos de pasados siglos (como ocurre con cantidad de ediciones argentinas del siglo XIX), pero vemos también que la queja no estimula mucho la preparación de buenas ediciones, críticas o no, vinculadas a tales textos. Y no cabe duda de que aquí la crítica filológica ayuda, aunque no siempre se reconozca el esfuerzo que tal tarea representa. Por descontado, muy superior al de muchos estudios superficiales, hechos con métodos viejos o nuevos.

Siguiendo con la línea un tanto marginal -o ucrónica- que nos marca precisamente la posible vigencia o utilidad de la crítica filológica, creo que reflexiones semejantes son válidas, con igual localización general, para tópicos como el de los estilos de época, o el de las periodizaciones literarias, sobre los cuales caben, es cierto, las actitudes más diversas, pero que no resulta fácil dejar de lado sin crear vacíos, cuando se entra en el análisis de los múltiples problemas que nos presentan la crítica literaria.

I. Las periodizaciones literarias

Aceptamos, en principio, que las periodizaciones literarias nacieron como necesidad elemental de ordenar una materia de número creciente y, al mismo tiempo, como resguardo de un caudal artístico de valor reconocido. Riqueza que, sin el resguardo de agrupamientos, sistematizaciones y vínculos más o menos armónicos, corría el peligro de perderse o esfumarse. La justificación explicable debe estar en un respaldo metodológico adecuado.

Aceptamos, igualmente, que, sin rechazar la posibilidad de otros enfoques, ha prevalecido la identificación entre periodización literaria e historia literaria. Y sobre esta base (aquí podríamos acudir a la ayuda del maestro Wellek) cabe admitir, asimismo, la relación entre teoría, crítica e historia literaria.

Otra propuesta que es lícito admitir es la significación que concedemos al siglo XVIII, si no como preciso origen, como afirmación y verdadero punto de partida en la profusa galería de las periodizaciones literarias. Precisamente, esta afirmación, al apoyarse sobre todo en conexiones entre literatura y sociedad, dio un sello especial a aquellos enfoques, continuados en el siglo XIX, aunque bien pronto -sin que desaparecieran del todo las conexiones entre literatura y sociedad- fueran suplantados por otras concepciones o sistemas. Fueron así surgiendo, a lo largo del siglo XIX, junto con las variantes originadas en difundidas teorías individuales de la crítica literaria, nuevas periodizaciones. Por descontado, todas ellas con el loable propósito de ahondar más y más dentro de una materia variada y al mismo tiempo compleja. Lo importante era ya abarcar, muchas veces como aplicación de la entonces muy defendida "Ley del Progreso", un panorama cada día más amplio. Paralelamente, con la necesidad de establecer nuevas escalas de valores, con las sumas y restas explicables.

Como he dicho, sin desaparecer el fundamento muy del siglo XVIII de la relación entre literatura y sociedad, otros métodos lo sustituyen. Se hable o no de "épocas" o etapas literarias, aparecen y se extienden -como base- los

conceptos de edades, escuelas,² géneros, cenáculos, "siglos literarios" (de raíz anterior), ideologías, reflejos políticos, estilos de época. Sin descartar, bien que con criterio que consideramos puramente biológico, la división por "generaciones" literarias. Lejos todavía (a pesar de Dilthey) de las teorías que se han extendido en nuestro siglo. En fin, por esta dirección llegamos a actitudes extremas o singulares, como las propuestas por Paul Valéry y algunos otros cuando proponen historias o grupos literarios sin nombres de autores³.

También es fácil ver cómo se van perfilando distintos enfoques, cuyas dimensiones espacio-temporales recorren caminos que tocan desde una ambiciosa y casi utópica "Literatura Universal" hasta más aprehensibles literaturas continentales, nacionales y hasta regionales (de región literaria). Y me reduzco, claro, a los testimonios más comunes.

El concepto de literatura universal es realmente una abstracción, y ha servido -o puede servir- a un grupo particular de obras, individuales o colectivas. En especial, individuales (como las de O. Walzel, G. Prampolini, R. Esquerre -síntesis- y hasta al curioso ensayo de Ezequiel Martínez Estrada). Con otros límites, a obras como las de Georg M. Brandes, F. Lollíé, Paul van Tieghem y, en general, representantes del comparativismo, dentro de su sector específico.

En cierta medida (nada más que en cierta medida) la idea de una *Literatura Universal* me ha parecido semejante

2 Y no hace falta recurrir a la autoridad de Alphonse Daudet, bien apoyado en su siglo, cuando dictaminaba que "las escuelas literarias son una especialidad de Francia". Y su mejor respaldo estaba, sin duda, en la rápida difusión que denominaciones y "escuelas" francesas ganaban en el mundo decimonónico.

3 También Paul Valéry, como sabemos, mostraba su escepticismo con respecto a nombres como Clasicismo, Romanticismo, Humanismo, Realismo, que llegaba a comparar con las "etiquetas de botellas". (ver P. VALÉRY, Cahiers, II, París, 1974, pp. 1220-1221). Curiosamente (o, quizás, no) la actitud de VALÉRY guarda aquí semejanza con la de K. J. Huysmans, cuando en su obra En marge (París, 1927, p. 45) mostraba una idea semejante, de desapego a las denominaciones de épocas artísticas.

a la de la *Estilística general* (és decir, de todos los hombres), propuesta por Charles Bally. Vale decir, con un valor utópico o ideal⁴. En rigor, el punto de apoyo de la *Literatura universal* debemos verlo en las reflexiones de autores alemanes. Sobre todo, en la *WeltLiteratur* de Goethe y en el método histórico filosófico de Hegel. Con anterioridad, ya Herder se centraba más en la noción de *Literatura nacional*.

Aparentemente, la noción de *Literatura continental* nos permite una concepción espacio temporal, tal como he dicho, más aprehensible. Suele apoyarse en la proximidad y el contacto, en determinados sincronismos (Hallam, G. M. Brandes, G. Cohen, Paul van Thieghem, etc). Conviene decir de inmediato que este nombre -*Literatura continental*- se diluye un tanto al enfocar el aspecto de la lengua común, ya que no hay continentes que estén ligados por "una lengua". Sin embargo, tal obstáculo no existe para nosotros cuando, sobre la base de lo que es, en rigor, un semicontinente, porfiá-mos sin descanso -y, creo, con fundamentos- por una Literatura Iberoamericana, de la América Hispánica, de América Latina, de Hispanoamérica (y dejo en el tintero otros nombres más o menos parecidos). Así, pues, es posible que esta partición no tenga un valor especial para otros continentes, pero para nosotros sí lo tiene. Y, por motivos obvios, no entro a dilucidar en estas generalidades, de acuerdo con lo dicho, la existencia o no de una "Literatura Iberoamericana"...

En el caso de la *Literatura nacional* nos movemos en un terreno que nos parece más firme, si bien tampoco suelen faltar aquí (no han faltado) polémicas acerca del contenido que debe darse a lo *nacional*. Y, no menos, al signo e individualidad que deben tener las obras literarias de un determinado país para que se las considere esencialmente "nacionales".

Es explicable que tales planteos no se originan, valga

4 Bally hablaba de "tres estilísticas": general, particular (de un lenguaje) e individual (de un autor). Cf. Charles BALLY, Traité de Stylistique Francaise, I, ed. de Ginebra, 1951, pp. 17-18. Aclaro que la 1ª ed. es de Heidelberg-París, 1909, con precedentes en 1905.

el ejemplo, en Europa, y sí se originan en América. Aquí puede servirnos como ejemplo cercano el caso argentino, aun con las diferencias que va marcando el paso del tiempo y el distinto enfoque que determinan, asimismo, el siglo XIX y el siglo XX. La dilucidación del problema parece fácil substituyendo, en nuestro ejemplo, el nombre de *Literatura nacional* por el de *Literatura argentina*. Pero tal substitución no deja de ser un escamoteo si solo pretende una denominación con conexiones políticas y geográficas, en lugar del contenido espiritual identificador que debe caracterizar a una *Literatura nacional*. Más allá, claro, del delicado e interminable problema a que nos lleva el intento de dilucidar dónde termina lo ajeno y extraño y dónde comienza lo propio y "nacional"...(En fin, dejo para más adelante, y sin salir del tema de las caracterizaciones de la literatura argentina, la polaridad que se establece entre aquellos que aceptan y aquellos que niegan la existencia de una "literatura argentina").

Sin ánimo de agotar la serie, penetramos en un mapa distinto cuando entramos a discutir el concepto de *Región literaria*. Cabe, me parece su mención. En primer término, como defensa del nombre que intencionadamente propongo, y que supera -eso creo- el más discutible nombre de *Literatura regional*. Por lo pronto, veo el nombre "Región literaria" más afín y coherente, o, si preferimos, menos aislador que el de "Literatura regional", en relación a *Literatura nacional*. En fin, lo que pretendo es mostrar que entre *Literatura nacional* y *Región literaria* puede defenderse un sentido de integración que no se palpa con tanta claridad cuando hablamos de *Literatura regional*. Y, en última instancia, me parece que el vínculo *Literatura nacional* - *Región literaria* servirá mejor no sólo al enfoque excluyente de Buenos Aires, sino también (y esto es lo que realmente importa) para que tengamos un cuadro fiel de una realidad literaria total.⁵

5 Uno de los estudiosos argentinos que más preocupación mostró por resolver problemas reales (y falsos problemas) en relación a la polaridad Literatura nacional y Literatura regional fue, indudablemente, Bernardo Canal Feijóo. Hay numerosos testimonios suyos de esta preocupación, y puedo dar fe de ello, no sólo a través de sus escritos, sino también como ocasional compañero de congresos y reuniones (Tucumán,

Todo esto, por descontado, en la consideración que merece el punto de vista del contenido. Paralelamente, y en relación al autor o autores, no podemos olvidar las diferencias que, sobre todo en nuestro siglo (y más en los días que corren) determinan variantes con respecto al predominio que durante siglos significó el autor individual. Me refiero, como se adivinará, al predominio absoluto del crítico individual.

Hoy día asistimos a una expansión de la obra colectiva. Quiero decir, a la "historia literaria" (para decirlo con mayor propiedad) que reconoce una serie de autores que colaboran bajo la dirección de un director. A su vez, las variantes no se detienen aquí, y, como ocurre en el reciente intento de Francisco Rico en relación con la Literatura española, la obra colectiva puede también adquirir la forma de una especie de antología de la crítica, enfocada con criterio histórico.

Sin entrar en pormenores y excepciones, no cabe duda de que el deslinde básico entre la obra individual y la obra colectiva suele estar en la diferencia que, como origen, subrayan las dos posiciones: más unitaria y homogénea la obra individual. Con la contrapartida que supone la pretensión de abarcar un material nutrido, que muchas veces obliga

Salta, Santiago del Estero, etc.). Y no hablo de los diálogos fructíferos, como eran siempre las conversaciones con Canal Feijóo. Creo que sintetiza bien sus ideas el artículo conferencia titulado ¿Qué debe entenderse por literatura nacional?:

"¿Cómo distinguir la una de las otras: nacional, simplemente, la que se produce en "la capital"; regional, la que se produce en "el interior"? Distinguir lo regional dentro de lo nacional ¿envuelve quizá una jerarquización que lo suponga a priori en relación equivalente a la que liga a la provincia (provincia, etimológicamente provictor, es decir, sometida al victorioso) con la Nación?" (Ver Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1981, XLVI, pp. 41-48). Finalmente, sus preguntas, de nuevo respondidas por otras preguntas, se resolvían en la defensa de lo regional como "autenticidad de su expresión cultural", la originalidad de la autenticidad.

al crítico a "juzgar" obras que no ha leído, y que simplemente conoce a través de una información de segunda o tercera mano (y con derivaciones, a veces, pintorescas).

Por otra parte, la obra colectiva, tarea en la que un conjunto de críticos procuran con un plan de trabajo que propone un director o guía. De más está decir que esta colaboración presupone casi siempre un mayor ahondamiento en los temas o monografías, si bien difícilmente se reflejan en una estructura homogénea o enlazadora, en el uso de métodos comunes y en apoyos que guardan proximidad. Por supuesto, mucho depende del papel del director de la obra, aunque a través de los casos conocidos, la labor de éste se limita a una supervisión externa, o de vigilancia. Hay, sin embargo, para dar algún ejemplo, intentos logrados como *A literatura no Brasil*, dirigida por el profesor Afranio Coutinho, que, por diferentes motivos, se aproxima a lo que esperamos de este tipo de historia literaria.

II. Las periodizaciones de la literatura argentina

Un punto previo, tal como anticipé, consiste en dilucidar el problema que algunos argentinos -y argentinos destacados- se plantearon, no hablemos de los extranjeros, acerca de la existencia o no de una "Literatura argentina". Observe-mos que entre los juicios retaceadores figuran nombres como los de Bartolomé Mitre, Miguel Cané (h), Juan Agustín García, Enrique Banchs, Paul Groussac, y hasta el Ezequiel Martínez Estrada de postrimerías⁶.

6 El crítico B. Ventura Pessolano, en una acotación a la Historia de Ricardo Rojas, escribía sobre la literatura argentina:

"Nuestros historiadores, por desamor o por falta de genio para darle vida, hasta llegaron a dudar de su existencia". (B. VENTURA PESSOLANO. La historia de la literatura argentina y el método de Rojas [1917]. En La obra de Rojas, Buenos Aires, 1928, p. 226).

Por descontado, suman muchos más -y no con jerarquía menor- los que defienden su existencia. Y no hablemos de la multitud que considera inútil plantear cualquier duda al respecto. En fin, quizás lo más exacto sea decir que hoy muy difícilmente se encara el problema con una actitud negativa. Y a esta posición me sumo, sin descartar la posibilidad de un debate sobre el tema. Mientras tanto, un punto de partida positivo nos da el material elemental para las

tos que en el futuro han de formar la obra de conjunto". Estimaba la obra de Heredia, Olmedo, y la de los "gramáticos", Bello, Baralt, Caro y Cuervo... (Cf., B. MITRE, "Carta a Miguel M. Ruiz". En Correspondencia literaria, histórica y política. III, Buenos Aires, 1912. pp. 169-178; id., "Letras americanas" En La Biblioteca. Buenos Aires, 1897, IV pp. 61-77). De esta negación continental a la negación nacional no hay -creo- mucho trecho.

En 1912, Enrique Banchs, en discrepancia con tendencias "nacionalistas", acrecentadas con motivo del Centenario, no sólo negaba la existencia de una "literatura nacional", sino que sostenía, al mismo tiempo, que no resultaba conveniente. Banchs contraponía la universalidad de los sentimientos frente al localismo de una literatura apoyada -dice- "en términos criollos". (Cf., E. BANCHS, "La literatura argentina", En La revista Nosotros, Buenos Aires, 1912, VI, N° 4, pp. 217-222).

Por su parte, Juan Agustín García dictaminaba:

"Nosotros carecemos de una literatura; y nuestras leyendas, de un simbolismo algo pueril, se reducen a Santos Vega o al episodio de Lucía Miranda" (J. A. GARCÍA. "Sobre nuestra incultura" [1922], en Obras completas II, Buenos Aires, 1955).

Y en fin, el Martínez Estrada de los años finales:

"Si no hemos alcanzado siquiera a producir una literatura mediocre, ni a consolidar una cultura pareja con los adelantos materiales ¿qué significa la historia y los comentarios donde se mencionan, en correlación, a Sainte-Beuve, Coleridge, Croce y Thibaudet?". (E. MARTINEZ ESTRADA. Para una revisión de las letras argentinas. Prolegómenos. Buenos Aires, 1967. p. 12).

periodizaciones, así como, a su vez, las periodizaciones nos permitirán afirmar la existencia de la literatura argentina.

Entro, pues, en el tema, y digo que es llamativo el fenómeno que determina la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas (1a. ed., 4 vols., Buenos Aires, 1917-1922), desde el momento de su aparición hasta los días que corren.

Aún sabiendo que su época de mayor difusión está ya lejos de nosotros, y sin entrar a terciar en el gastadísimo tópico de sus virtudes y defectos⁷, sería injusticia poner en duda su valor de hito fundamental en nuestra crítica. Por lo que representó como recopilación detallada del pasado literario de la Argentina, como aplicación de un método (al que no podemos reprocharle que responda a concepciones muy de su tiempo), y, en fin, como enlace con reflexiones suyas sobre la teoría de la "argentinidad" y sobre la realidad histórico cultural del país (esto último, hasta con algunas conexiones herderianas).

Todo esto tiene validez y, en adecuada perspectiva, no creo que convenga discutirlo. Pero lo que aquí me importa es subrayar no sólo el papel que desempeña la *Historia* de Ricardo Rojas en nuestra crítica, sino también el curioso espejismo que significa aún en nuestros días dicha obra. Consultada o no, está claro que representa para muchos el verdadero comienzo de la bibliografía crítica sobre nuestras

7 A mi modo de ver, y sin olvidarme del tiempo transcurrido desde la publicación de esta *Historia*, carecemos aún de un estudio detallado y desapasionado de esta conocida obra. Por supuesto, es obra, a su vez, con "historia" propia, en la que, valga el ejemplo, entran por un lado los artículos laudatorios reunidos en La obra de Rojas (Buenos Aires, 1928), y, por otro, la crítica adversa, en serio y en broma, que incluye, entre otros testimonios, los trabajos de Jorge M. Furt y las burlas de Paul Groussac y de Ortega Anckermann. El grupo es desigual, aunque tampoco valen mucho los artículos laudatorios (quiero decir, la mayor parte de los artículos laudatorios).

Paralelamente, notamos la ausencia de un estudio minucioso y fundado sobre La crítica literaria en la Argentina, donde, es indudable, debe dedicársele a la Historia de Rojas el lugar que merece.

letras. De esta manera, en parte también con el exagerado respaldo que el propio Rojas daba en 1913 a los fundamentos bibliográficos de su cátedra, hay bastante injusticia para todos aquellos que, con mayor o menor capacidad, con mayor o menor contribución, se habían ocupado antes de la literatura argentina. Aún más, es bueno también recordar que, dentro de su carácter modesto, pocos años antes de la fundación de la cátedra, es de rigor mencionar la aparición de obras sistemáticas o más detalladas (García Velloso, Alonso Criado) que, en algunos aspectos, parecen anunciar los volúmenes de Ricardo Rojas de 1917-1922. Claro que aquí importa mucho menos la significación que la intención⁸.

En síntesis, pues, aunque no se trate de un descubrimiento ni mucho menos, es de rigor señalar que antes del período que establecemos entre 1913 y 1917-1922, una cantidad apreciable de críticos -argentinos y extranjeros- trazaron, con mayor o menor pericia, cuadros orientadores sobre nuestras letras. Y, cosa que realmente interesa en estas generali-

8 Cf.: "Se me entregue una cátedra sin tradición y una asignatura sin bibliografía (...)"

Y repite:

"He dicho en otro parágrafo que quien se vea llamado a profesar en esta cátedra de Literatura Argentina deberá no solo dictar la asignatura sino crear la materia. He agregado que es una asignatura sin bibliografía. Quiero decir que carecemos de una Historia crítica de la Literatura argentina (...)". (R. Rojas. "La Literatura argentina". En la revista Nosotros, VII, N° 30. Buenos Aires, junio 1913. pp. 338 y 363.

De las declaraciones de Rojas se hicieron eco fáciles "rapsodistas". Es justo agregar que cuando Ricardo Rojas publicó finalmente su Historia atenuó sus comentarios de 1913 sobre la escasez bibliográfica y la ausencia de precedentes de su obra. De manera especial, en lo de la escasez bibliográfica, y citó algunos nombres -pocos- como antecesores. Más justo hubiera sido un reconocimiento minucioso de la crítica anterior, pero la verdad es que Rojas se sintió más tentado por subrayar lo que él aportaba.

dades, se vieron también impulsados a establecer no sólo tablas de valores sino periodizaciones literarias, con el fin de ordenar y dar cabida a un material creciente. Otra particularidad digna de mencionarse es la de que, en esas periodizaciones, aparece cierta variedad de métodos, con el predominio de planteos rápidos y esquemáticos. Con ideas y concepciones típicas de la época, junto a los reconocibles modelos. Por último, creo que es necesario aclarar que una buena parte de las periodizaciones se centran (a veces, como incompletas escisiones) en los "poetas", o, mejor, en las obras en verso, y no en una visión totalizadora de la literatura.

Presento ahora un cuadro que resume un material harto nutrido. Como que consta de alrededor de cincuenta testimonios, que dispongo en dos sectores con los títulos de *Siglo XIX* y *Siglo XX*. O, más exactamente, para fijar el papel escindidor de la *Historia* de Rojas, con lo que está antes y después de esta obra. Como anticipo, diré también que, sin considerarlo siempre material desechable, he eliminado el considerable sector que, sobre todo en nuestro siglo, representan los inconfundibles manuales escolares. En especial los posteriores a 1920.

Siglo XIX

1841. Florencio Varela	Dos "generaciones".
1841[1842]Juan Bautista Alberdi	Dos "generaciones"
1844. Joaquim Norberto de Sousa e Silva	Una (dos) "épocas".
1845. (ver, también 1881). Sarmiento	Acotaciones sobre lit. argentina.
1863- José María Torres Caicedo	Lit. Hispanoamericana. "Épocas".
1868 do	
1877. Juan María Gutiérrez	Tres "generaciones de poetas".
1880. Gregorio Uriarte	Tres "épocas".
1880. Nicolás Avellaneda	
1884. Martín García Mérou	"Generaciones".
1890. Lucio V. Mansilla	Cuatro "generaciones".
1890. Juan Antonio Argerich	Tres (o cuatro) "épocas".
1895. Menéndez y Pelayo	Tres (o cuatro) "épocas" (y estilos).

1896. Bartolomé Mitre Tres (a partir de 1837)
"generaciones históricas".

Siglo XX

a)

1901. Paul Groussac

1906. Emilio Becher.

1908. Emilio Alonso Criado

1910. Enrique García Velloso

Historia y "épocas".

"Epocas" (más gauchescos. M.
y P.).

1912-

1914. Alejandro Korn

Ideología.

"Generaciones románticas".

b)

1913. Ricardo Rojas (I)

Anticipo.

1917-

1922. Ricardo Rojas (II)

"Epocas" (más gauchescos.
M. y P.)

1923. Ricardo Rojas (III)

"Generaciones".

1948. Ricardo Rojas (IV)

(Id., agregados. IV)

c)

1916. Joaquín V. González

"Generaciones de poetas".

[1920]. José Gabriel

"Generaciones".

1922. Juan Agustín García

1923. Eugenio D'Ors

"Generaciones".

¿1925?. Alejandro Korn

(ver antes 1912-1914)

"Generaciones
ideológicas".

1928. Pedro Henríquez Ureña-

Narciso Binayán

1931. Juan B. Terán

"Generaciones".

1931. Horacio Quiroga

1939. Alberto Gerchunoff

"Etapas".

1939. Manuel Mujica Láinez

"Generaciones".

1940. Diego Luis Molinari

"Generaciones históricas".
Siglo XIX.

1943. Horacio Rega Molina

1943. Arturo Cambours Ocampo "Generaciones".
1948. Arturo Giménez Pastor "Épocas", estilos y formas genéricas
1952. Arturo Cambours Ocampo Seis "generaciones".
1954. Emilio Carilla Diez "generaciones".
1957. David Viñas "Generaciones" (Petersen).
1957. Arturo Berenguer Carisomo "Ciclos estéticos".
- 1958-
1960. Rafael Alberto Arrieta (Dir.)
1961. Angel Rosenblat "Generaciones" de la lengua. Siglo XIX.
1962. Diego F. Pró "Generaciones ideológicas".
1963. César Fernández Moreno "Generaciones". Siglo XX. Revistas literarias.
1970. Jaime Perriau "Generaciones históricas".

Como vemos, si tomamos como año divisorio el de 1920, por los motivos ya explicados, lo que resalta con anterioridad es la alternancia entre *época* y *generación*. Por lo común, épocas centradas en etapas poéticas. Y generación, con el adivinable contenido biológico —o biológico-determinista—, tal como puede esperarse entonces. No encontramos, claro, las denominaciones de *siglo* y *edad*, tan corrientes en periodizaciones europeas, y que entre nosotros hubieran podido alcanzar límites de lo grotesco.

En el caso particular de las generaciones, me parece oportuno subrayar la especial situación de Alberdi, que nos ofrece, sobre todo desde 1841 y hasta el final de su vida, una constante alusión a las "generaciones". Con hitos destacados en los siguientes años: 1838 ("La Generación presente...", en *El Iniciador*, de Montevideo, 16 de junio de 1838); 1841 ("Refutación", en el Certamen de Montevideo); 1842 (crítica sobre "La Batalla de Caá-Guazú, en *El Nacional* de Montevideo, 23-24 de febrero de 1842); 1845 ("Los americanos ligados

al extranjero", artículos publicados en *El Mercurio*, de Valparaíso); 1870 ("Notas", publicadas posteriormente en los *Escritos póstumos*)...

A su vez no dejo de reparar en que si bien ya Alberdi había mostrado como "Figarillo" su adhesión a las "generaciones", el ensayo de 1841 no muestra con tanta claridad una precisa apelación al concepto. Pero la frecuencia con que Alberdi vuelve después al tema de las generaciones no deja ninguna duda acerca de la importancia que el pensador tucumano les concedía.

Sobre la *Historia* de Ricardo Rojas es mucho lo que se ha escrito, y es mucho lo que puede agregarse. Sin embargo, no insistiré en este tópico, salvo algunas noticias confrontadas. Así, por ejemplo, no suele repararse, por ligereza o por omisión, en que esta difundida obra debe bastante, en su periodización, a Menéndez y Pelayo⁹. También quiero

9 Una lectura atenta de la Antología de poetas hispanoamericanos de Menéndez y Pelayo (4 vols., Madrid, 1893-1895), y, de manera especial, la lectura de la introducción crítica dedicada a la poesía argentina (que era, en realidad, una visión de la literatura argentina), esa lectura -repito- mostraba sin divisiones internas muy marcadas, tres épocas cronológicas bien definidas, y una parte final dedicada a la literatura gauchesca. Mejor dicho, la clasificación interna de Menéndez y Pelayo revela estas cuatro partes notorias: época colonial, época de los Proscritos, época de los Modernos, y los Gauchescos. De más está hablar del prestigio de don Marcelino a comienzos del siglo, y no creo que sea un simple espejismo ver sus reflejos en la Historia de la literatura argentina de Enrique García Velloso (1^ª versión, La Nación, B. Aires, 1910; 1^ª ed. en libro, B. Aires, 1914) y en la más ambiciosa Historia de Ricardo Rojas, pocos años posterior (1917-1922). García Velloso sigue el orden estricto del crítico español, al colocar a "los gauchescos" al final. Por eso, sin establecer un cambio radical, me parece de mayor coherencia la actitud de Rojas. De mayor coherencia que García Velloso, puesto que las cuatro partes de la Historia de Rojas (Los Gauchescos, Los Coloniales, Los Proscritos y Los Modernos) revelan que la colocación de los gauchescos en primer lugar, como manifestación temático genérica que atraviesa toda la literatura argentina, frente a las otras tres manifestaciones histórico temporales,

puntualizar, aunque esto no significa ninguna relación, en que la *Historia* de Rojas coincide prácticamente en el tiempo con los primeros intentos españoles de una teoría de las generaciones, intentos que ofrecen una prioridad, no diré absoluta, pero sí digna de subrayarse. Concretamente, las teorías no son otras que las que, alrededor de 1923, llevan los nombres de Eugenio D'Ors y José Ortega y Gasset. Admitimos la desigual extensión que media entre la breve "glosa" de Xenius y el entero libro de Ortega, así como la aún más desigual significación que las dos teorías tendrán en la bibliografía posterior. Con todo, es bueno saber que dentro del parejo prestigio que los dos filósofos españoles tuvieron por aquellos años en la Argentina, la teoría de Xenius está ligada al cuadro generacional del crítico José Gabriel. Y agrego, presenta algunas conexiones -pocas- con nuestra realidad¹⁰. Aquí sólo cabe agregar que la teoría de Ortega, frecuentemente citada, comentada y aplicada, particularmente en ámbitos hispánicos, tendrá realmente difusión al llegar el medio siglo. Su eco en las letras argentinas es prueba contundente.

Volviendo una vez más a la *Historia* de Ricardo Rojas, quizás sea el momento oportuno de trazar ahora una breve historia de la *Historia*, con la especial referencia a las periodizaciones que registra. Por lo pronto, los primeros esbozos, de 1913, no anticipan la estructura que tendrá la obra de 1917-1922. En 1913 habla de etapas político literarias, por un lado (1. Los orígenes; 2. La Revolución; 3. La Proscripción; 4. La Organización; 5. La Actualidad). Y, por otro, de épocas estéticas (1. El Clasicismo; 2. El Romanticismo; y 3. El Modernismo)¹¹

Como sabemos, la versión definitiva de 1917-1922 nos presenta la reconocible estructura mixta de las cuatro

calza bien como perspectiva "argentina", en la que, claro, Rojas se coloca. A su vez, aceptamos que también tenía coherencia, desde su punto de vista, el orden final que Menéndez y Pelayo le concedía...

10 Cf., Eugenio D'ORS, Los diálogos de la pasión meditabunda, Madrid, 1923. pp. 163-175.

11 Ver Ricardo ROJAS, "La literatura argentina" (En la revista Nosotros, ed. citada, pp. 345-354).

partes que configuran: a) un género autóctono diacrónico (Los Gauchescos), y b) tres épocas histórico político literarias (Los Coloniales, Los Proscriptos, Los Modernos). Esta es, claro, la periodización que identificamos con la *Historia de Rojas*, que se repite en las dos ediciones posteriores (1924 y 1948), y en las cuales lo generacional tiene poca o ninguna cabida. Sin embargo, la precisión me obliga a decir que hay un "Discurso" de Ricardo Rojas, de 1923, vinculado precisamente a un homenaje que se le rinde con motivo de esta obra, donde se detiene en el tema. Si bien el eje de su discurso lo constituye la "Nueva Generación" que le rinde el homenaje (que no es otra que la de la revista *Inicial*, de Buenos Aires), hay en el "Discurso" algunas reflexiones que podemos recordar. Como cuando señala que "la historia de un pueblo no es sino la historia de sus generaciones", o como cuando subraya que "las generaciones de la simple cronología no cuentan en la historia", con alguna mención a la "Generación de 1837". Pero todo -o casi todo- se resuelve en comentarios "líricos": así entendemos cuando señala:

"Se dice que una nueva generación ha llegado cuando, por una suerte de intuición mística, se advierte que del fondo altísimo de las estrellas han descendido miríadas de almas nuevas para poblar el mundo"¹².

Finalmente, este breve itinerario sobre Ricardo Rojas y las "generaciones" se clausura con un párrafo del *Post-scriptum* que agregó Rojas a la última edición de su obra (es decir, la de 1948). Allí aprovecha para darnos brevísimas semblanzas de los autores argentinos muertos entre 1922 y 1948 (recordemos que entre ellos figuran Lugones, Joaquín V. González, Payró, Güiraldes, Alfonsina Storni y otros). Precisamente, la semblanza de Joaquín V. González le permite trazar una rápida sucesión generacional: 1810, 1837, 1853, 1861, 1880, 1900. Pero todo de manera tan escueta que lamen-

12 Cf., Revista *Inicial*, "Ricardo Rojas y la Nueva Generación" (Diciembre de 1923). En La obra de Rojas, ed. citada, pp. 456-462.

tamos no haya dedicado al tema un espacio mayor. Sobre todo, porque vemos que aquí parece responder a otras incitaciones que las que originaban su "Discurso" de 1923...¹³.

III. El método generacional

De más está decir, pues, que cuando me refiero al "método generacional" estoy ya hablando, como corresponde, de teorías, con detallados fundamentos y con ramificaciones que llevan en sí la incitación a aplicaciones sistemáticas. Como tantas veces se ha dicho, esas teorías nacieron con la intención de superar las concepciones, utilizadas desde tiempo inmemorial, en que el nombre de *generación* llevaba en sí la simple apelación a la idea biológica.

Sobre esta base, es ya una especie de lugar común afirmar que, con el precedente valioso de W. Dilthey (en su estudio sobre Novalis, de 1865), las teorías generacionales nacieron en nuestro siglo, alrededor de la década del 20. Y que, en su desarrollo, se destacan aportes españoles (con el ejemplo obligado de Ortega y Gasset), alemanes (con los no menos citados testimonios de Pinder y Petersen) y franceses... Suele subrayarse, asimismo, la prioridad orteguia-

13 Cf., Ricardo ROJAS, Historia de la Literatura Argentina. IV. Los Modernos, II, Buenos Aires, 1948, p. 633.

Un esquema de la "historia" de la Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas es el siguiente:

- 1) 1913. "La literatura argentina". Anticipo (En la revista Nosotros, ed. citada).
- 2) 1917-1922. Primera edición. Cuatro volúmenes. Buenos Aires.
- 3) 1923. Discurso. (Sobre las "generaciones". Ricardo Rojas y la "Nueva Generación". Revista Inicial, de Buenos Aires).
- 4) 1924. Segunda edición. Ocho volúmenes. Madrid-Buenos Aires.
- 5) 1948. Tercera edición. Ocho volúmenes. Buenos Aires. Breve agregado. Generaciones.

na, teniendo en cuenta que el primero de los dos libros que dedicó al tema (con algún breve anticipo circunstancial) es *El tema de nuestro tiempo* (Madrid, 1923). El otro es, sabemos, *En torno a Galileo* (Madrid, 1933). De paso, reitero, es justo mencionar aquí el nombre de Eugenio D'Ors. Y, a propósito de Pinder y Petersen, con un desarrollo más específico a la materia literaria en Petersen, que sus estudios fundamentales son, respectivamente, de 1926 y 1930¹⁴.

Respetando el orden cronológico, es obligada también la mención de la bibliografía francesa, sobre todo a través de las difundidas obras de Albert Thibaudet (*Histoire de la littérature française*, 1936) y de Henri Peyre. (*Les Générations littéraires*, 1948)¹⁵.

Como he dicho, es de rigor destacar en este tópico la significación, no corriente, de la bibliografía española, que culmina en los libros de Ortega y Gasset, más el aporte complementario que representan las obras de Julián Marías. En especial, la titulada *El método histórico de las generaciones* (1a. ed., Madrid, 1949; 4a. ed., ampliada, Madrid, 1967). Lo que sí me llama la atención -repito- es el silencio que ha merecido la temprana glosa de Eugenio D'Ors, de 1923. Por lo pronto, no la menciona Julián Marías en su recopilación de datos. Es cierto que las disquisiciones teóricas de Xenius, que parten de una periodización argentina de José Gabriel, se caracterizaron por su brevedad, pero tienen, aparte de su antelación cronológica, algunos méritos que obligan a

14 Wilhelm PINDER, Das Problem der Generation in der kungsgeschitel Europas. Berlin, 1926. Hay traducción española: Buenos Aires, 1926.
Julius PETERSEN. Die Literarischen Generationen (incluido en E. ERMATINGEN, y otros, Philosophie der Literatur Wissenschaft. Berlin, 1930). Hay traducción española, de Carlos SILVA, con el nombre de Filosofía de la ciencia literaria, México, 1946, pp. 137-193.

15 Cf. Albert THIBAUDET. Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours (2 vols., Paris, 1936);
Henri PEYRE. Les générations littéraires (Paris, 1948). Ver mi reseña de esta obra, publicada en la Revista de Historia de las Ideas, I, Tucumán, 1950, pp. 101-105.

recordarlas¹⁶.

Hecha esta salvedad, es de rigor señalar que las dos concepciones más difundidas entre nosotros son las de Petersen y Ortega, con cierta prioridad, en la aplicación, de la primera, aunque con predominio general de la segunda. De más está decir que nuestro punto de referencia será siempre el que tiene que ver con las letras argentinas. E insisto, una vez más, en que las aplicaciones no han sido inmediatas, y que corresponden, prácticamente, a los años posteriores a 1950.

Con las dificultades que supone sintetizar las dos concepciones, diré que la de Petersen, con su serie de ocho condiciones, se caracteriza por su mayor complejidad. O, si preferimos, por su exceso de condiciones. De sobra conocidos, podemos, sin embargo, recordar una vez más sus ocho condiciones o factores: 1) Herencia; 2) fecha de nacimiento; 3) elementos educativos; 4) comunidad personal; 5) experiencias de la generación; 6) el guía (o caudillo); 7) el lenguaje de la generación; y 8) anquilosamiento de la vieja generación¹⁷.

Como contraste (eso sí, más allá de las divisiones cronológicas marcadas por las edades), resaltan las dos condiciones básicas que propone: Ortega y Gasset, aunque conviene

16 A propósito de Eugenio D'Ors, repito que es evidente el silencio que ha caído sobre su nombre, en buena medida -sospecho- debido a factores políticos, que ya no tienen mayor justificación.

¡Y pensar que en el primer tercio del siglo disputaba a Ortega fama y difusión! Por lo pronto, no podemos negar que el propulsor del "Novecentismo" tuvo en la Argentina, en un comienzo, tanto o más prestigio que Ortega, tal como lo revelan, hacia 1920, círculos de Córdoba y Buenos Aires...

17 Ver Julius PETERSEN, Las generaciones literarias, trad. citada, pp. 164-188. Sin pasar revista a todos los factores, recuerdo, a propósito del lenguaje de la generación, sensatas palabras de Raimundo Lida. Este tiene muy en cuenta los comentarios de Ramón Menéndez Pidal sobre la continuidad que se da en España, superpuesta, con frecuencia, a distinciones generacionales. (Cf., R. LIDA. "Períodos y generaciones en historia literaria" en Letras hispanicas. México, 1958. Reimpreso en 1961, p. 312).

agregar de inmediato que la sola mención de los dos fundamentos que expone no representan una totalidad realmente abarcadora. Aunque también sean harto conocidas, para Ortega el concepto de generación no implica, primariamente, más que estas dos notas: 1º) tener la misma edad (con el apoyo en la idea de coetaneidad); y 2º) tener algún contacto vital¹⁸.

Si bien cabe la aclaración de que Petersen centra su teoría en la *literatura* y Ortega la centra en la *historia* (Pinder, a su vez, lo hace en las artes plásticas), es indudable que, con tanta o mayor frecuencia, la aplicación de las ideas de Ortega han tenido como campo más propicio el de las letras. Por otra parte, y más allá de lo que Ortega encarece como simplicidad de los dos caracteres que apunta, no podemos negar que hay explicables aproximaciones entre las dos teorías. Dejando a un lado las coincidencias (las dos notas de Ortega se reiteran en la 2a. y la 4a. de Petersen), hay otros rasgos que Petersen subraya, como los "elementos educativos", que pueden entrar en la "comunidad personal", y hay otros, como "la herencia" y "el guía" (o caudillo), que tienen tanto a favor como en contra. En cuanto al rotundo "anquilosamiento de la vieja generación" de Petersen, sí se contrapone, en buena parte, con la distinción entre los conceptos de "generaciones revolucionarias" y "generaciones cumulativas", que nos propone Ortega¹⁹.

También es conveniente agregar que la visión resulta incompleta—lo estamos viendo— si pretendemos reflejar el pensamiento de Ortega y Gasset aferrándonos exclusivamente a las dos notas o caracteres que destaca. Algo nos dice, por ejemplo, esta distinción de las generaciones revolucionarias y cumulativas. Y algo más, si atendemos al respaldo mutuo, y complemento, que constituyen las dos obras esenciales de Ortega dentro de este tópico. Claro está: *El tema*

18 Cf., José ORTEGA y GASSET. En torno a Galileo (1933). (ver Obras completas, V, ed. de Madrid, 1947, p. 38).

19 Cf. José ORTEGA y GASSET. El tema de nuestro tiempo (1923). (Ver ed. de Buenos Aires, 1946, p. 58).

de nuestro tiempo (1923) y *En torno a Galileo* (1933)²⁰.

La insistencia en los nombres de Ortega y Gasset y Petersen de ninguna manera borra los de otros críticos o autores que también nos dejaron atinadas reflexiones sobre el concepto de generación. De manera especial, comentarios de aquel brillante ensayista que fue Albert Thibaudet, sin olvidar que en él el concepto de generación tuvo un lento proceso, antes de llegar a su obra mayor (ya póstuma) de 1936. Así, en 1925, en *Le liseur de romans*, escribía:

"Ce qu'on appelle une génération littéraire c'est peut-être, tout simplement, une certaine manière comme de poser des problèmes, avec des manières tres différentes de les résoudre, ou plutôt de ne

20 Con motivo de la publicación de El tema de nuestro tiempo, en 1923, escribió don Manuel García Morente un comentario. Copio unas líneas:

"Para Ortega, las generaciones hacen la historia. La generación es el elemento mínimo de la gran cadena. Unas generaciones continúan las labores del pasado; otras, innovan, cambiando de punto de vista y, por lo tanto, de perspectiva. Pero cada generación, tomada en sí misma, constituye una unidad de pensamiento, de sentimientos, de vida y creencias, de afanes y empresas..." (M. GARCIA MORENTE. "El tema de nuestro tiempo (Filosofía y Perspectiva)". En la Revista de Occidente, II, N° V. Madrid, 1923. p. 214.

Está de más que me refiera a la extraordinaria difusión de Ortega y Gasset en el mundo hispánico. Y, como es fácil mostrar, en pocos países, fuera de España, tuvieron sus ideas tanta repercusión como en la Argentina. Por descontado, me refiero a una totalidad que desborda el de por sí importante tema de las generaciones. Un autor español, Julio J. Carabias, comentaba en 1973 a propósito de El humor en la prensa española (Madrid, 1973, p. 127): "Se pueden escribir cien páginas sin citar a Ortega". Algo semejante, con la misma ironía, cabe decir acerca de la expansión ganada por Ortega entre nosotros. Con sus libros sobre las generaciones en lugar destacado...

les pas résoudre(...)²¹.

Y esto es lo que leemos en parte explicativa de la *Histoire de la littérature française*:

"Pour notre part, nous adoptons un ordre dont nous paraît avoir l'avantage de suivre de plus près la démarche de la nature, de coïncider plus fidèlement avec le changement imprévisible et la durée vivante, de mieux adapter aux dimensions ordinaires de la vie humaine, la réalité et le produit d'une activité humaine: c' est l'ordre par générations (...)"²².

En general, las reflexiones de Thibaudet sobre las generaciones literarias carecen de la espectacularidad de los casilleros y de los aspectos llamativos que suelen conceder cifras y divisiones cronológicas. Pero aporta sensatos juicios sobre la naturaleza huidiza que constituye la obra literaria, aparte de su intención de no establecer estructuras muy rígidas en la materia. Por último, y como acotación bibliográfica, es bueno saber, más allá de la burla malhumorada de Borges, que Thibaudet murió sin haber dado a su obra el toque final que correspondía. Lo que no obsta para que la consideremos como una útil visión de las letras francesas a partir de 1789...

En fin, sin la pretensión de mostrar una lista de nivel parejo, y, menos aún, al deseo de agotar una bibliografía nutrida, agrego una serie de nombres, varios de los cuales se centran en la aplicación del concepto a las letras hispanoamericanas: Henri Peyre, Julián Marías, José Antonio Portuondo, Segundo Serrano Poncela, Guy Michaud y José Juan Arram²³.

21 Cf. Albert THIBAUDET. Le lecteur de romans. París, 1925. p. 200.

22 Cf. Albert THIBAUDET. Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, I, ed. citada, p. XI.

23 Preciso otros nombres de la bibliografía: Julián

IV. El método generacional en la literatura argentina

Ya hemos visto como, si bien la aparición de las teorías sobre los métodos generacionales apenas sobrepasa los cincuenta años, este lapso puede aún achicarse al tener en cuenta los primeros intentos de aplicación sistemática (más o menos sistemática). Y, si nos atenemos, como corresponde, a nuestra meta, vale decir, a su aplicación a la literatura argentina, el lapso se reduce a poco más de treinta años. Por otra parte, no creo que sea necesario insistir de nuevo en que estas consideraciones dejan de lado, por los motivos tantas veces dichos, las relativamente numerosas periodizaciones que, a lo largo del siglo XIX, hablaban de "generaciones". Pero bien sabemos que lo hacían dentro de una muy limitada concepción de "generaciones biológicas", y fuera por lo tanto de los fundamentos más o menos elaborados que abarcamos con los nombres de "métodos" o "sistemas" generacionales.

Con respecto a los trabajos que situamos en los últimos cincuenta años es necesario distinguir además entre aquellos enfoques, los menos, que han pretendido ceñirse de manera total a una teoría determinada (por lo común, Petersen u Ortega), y aquellos otros, los más, que se reducen a un aprovechamiento parcial o fragmentario. O, en fin, a tratamientos poco sistemáticos que, en ocasiones, nos retrotraen a periodizaciones del siglo XIX.

En mi caso, reitero una vez más mi deuda con ideas de Ortega y Gasset, pero sin el sacrificio de convicciones que me llevan a descartar rasgos vulnerables de su teoría. Como los que manifiestan sus períodos "fijos" de quince

MARIAS, El método histórico de las generaciones (1° ed., Madrid, 1949; ver 4° ed., ampliada, 1967); José Antonio PORTUONDO, "Períodos y Generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana". (En Cuadernos Americanos, de México, 1948, VII, 3, págs. 242-252); Segundo SERRANO PONCELA, "Las generaciones y sus constantes existenciales". (En la revista Realidad, Buenos Aires, 1949, N° 16); José Juan ARROM, Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (1° ed., Bogotá, 1963; 2° ed., Bogotá, 1977); G. MICHAUD, Introduction a une science de la littérature (París, 1950)...

años, y, no menos, su gradación de las "edades del hombre", dispuestas igualmente como entidades de rigor matemático. Así, la aplicación lisa y llana de la teoría de Ortega a ciertas épocas históricas nos lleva en ocasiones a situaciones que lindan con lo disparatado. Digo esto pensando, por ejemplo, en una época como la del Romanticismo. Y aún fuera de esta época, no siempre nos convence la distinción nítida que Ortega establece entre las etapas de "gestación o creación y polémica", por un lado, y las de "predominio y mando", por otro²⁴.

Y una cosa importante que a menudo se olvida: Ortega nos da, es cierto, un sistema generacional, defendido con su acostumbrada habilidad dialéctica. Pero no lo respalda, como corresponde, con una aplicación detallada, ya que sería exagerado considerar "aplicaciones" válidas a ciertas series breves y circunstanciales que Ortega nos ofrece. En fin, no es posible dejar de lado, una vez más, el principio de que la mejor teoría es la que se muestra a través de una convincente ejemplificación. En su caso, sin desconocer -~~repto~~- la atractiva presentación de sus ideas, lo concreto es lo que se ha dado a través de las aplicaciones hechas por discípulos y lectores más o menos preparados. En la descendencia de Petersen, lo que ha prevalecido es el aprovechamiento parcial o fragmentario. Y no entro, en este tópico, en los problemas de las malas interpretaciones o de las simples citas o notas superficiales...

Precisamente, hay un aspecto en el que he hecho hincapié en diferentes ocasiones, y tiene que ver con los

24 Cf.:

"Lo único que podemos aprovechar, desde luego, para la concepción de nuestro tiempo, es el principio general de que cada quince años cambia el cariz de la vida". (ORTEGA y GASSET, En torno a Galileo, ed. citada, p.53).

Antes de considerar las edades del hombre, distinguía: "de treinta a cuarenta y cinco, etapa de gestación o creación y polémica; de cuarenta y cinco a sesenta, etapa de predominio y mando". (Id., p. 49).

períodos "fijos" de quince años o de otras cifras propuestas. Por mi parte, aconsejado por la materia espiritual que significa, esencialmente, la literatura, me he inclinado por los períodos oscilantes, que pueden aceptar los quince años como eje o término medio, pero no como períodos fijos. Igualmente, aunque esto pueda tener un carácter más restringido o externo, no me explico el por qué de la denominación de las generaciones por los años de nacimiento, cuando lo elemental, tratándose de escritores, es atender a aquello que realmente los identifica y acerca en la periodización. Es decir, la obra, de una aceptada madurez, que los pone de relieve. Los años de nacimiento (o, si preferimos, el concepto de coetaneidad postulado por Ortega) constituyen, aceptamos, un punto de referencia obligado, pero dentro siempre del segundo plano y complemento en que los coloca la *obra* del escritor.

A manera de síntesis, diré que mi periodización de generaciones literarias argentinas se ordena en una sucesión cronológica apoyada en los cinco factores que enumero:

- 1) *Defensa del nombre.* Un año con peso definidor. Por descontado, en varios de ellos se imponen denominaciones ya aceptadas y con buen respaldo, que no debemos tener urgencia en borrar.
 - 2) *Fondo político social.* Sin reducir este rasgo a un factor predominante, pero sin quitarle tampoco, cuando corresponda, su valor efectivo. No se trata tampoco, como se estiló en ciertas épocas, de una simple aplicación del concepto de "la literatura como reflejo de la sociedad" (y viceversa).
 - 3) *Ideas y centros culturales.* Aunque el fenómeno literario no esté siempre ligado a esos centros, y menos a las formas que revisten carácter "oficial".
 - 4) *El periodismo, en general.* Con especial referencia, claro, a las revistas literarias, suplementos, etc. Y sin olvidar tampoco lo que se vincula al movimiento editorial de esos años.
- y 5) *Como culminación, la literatura: autores y obras.* Resulta gratuito que me detenga en subrayar la significación de este sector.

Lo único que cabe agregar es que el orden que señalo debe entenderse como el final de un proceso sistemático, cuyo orden natural es, más bien, inverso, puesto que el punto de partida no debe ser otro que aquel que constituyen autores y obras.

Por último, la serie que enumero no descarta la posibilidad de otro factor o factores que puedan contribuir mejor a registrar una presencia generacional. Sin dejar de lado, asimismo, con los fundamentos del caso, la posible aplicación del concepto de "promoción"²⁵.

V. Una serie generacional

Aunque en buena medida deba referirme a varias obras ajenas, algunas tan alejadas como al *Esquema generacional de la literatura argentina*, elaborado alrededor de 1950 y publicado en 1954, tanto éste como otros estudios me permiten

25 También creo que, vinculado al concepto de generación, tiene asimismo validez el de promoción, como recurso complementario que, en determinados momentos, puede ayudar a ver una nueva presencia de grupo con personalidad definida. Importa señalar al respecto que ya en 1923 Eugenio D'Ors especificaba, brevemente aunque con fundamentos, la diferencia entre generación y promoción. En otro sector, me parece posible que Roberto F. Giusti, en 1927, si bien se refería en forma irónica a los jóvenes escritores que porfiaban por imponer los conceptos de generación y promoción, está pensando, sobre todo, en los jóvenes argentinos influidos por Eugenio D'Ors. Curiosamente, las definiciones de Xenius, en especial la de generación, responden al carácter de sus "glosas": así, la generación es el "salto en la rosa de los vientos del ideal". En forma más concreta, ve la promoción como "un simple cambio". (Ver E. D'ORS, Los diálogos de la pasión mediatunda, Ed. citada, págs. 163-175).

En fin, sobre generaciones y promociones, ver, también, Luis Alberto SANCHEZ, ¿Tuvimos Mestros en nuestra América?. Buenos Aires, 1956. p. 15; Pedro LASTRA SALAZAR. "Las actuales promociones poéticas". En el Homenaje a Juan Uribe Echevarría. Santiago de Chile, 1960; David VINAS, Juan Carlos GHIANO y otros...

redondear el itinerario que, sin mayores pretensiones, expongo a continuación.

En primer término, una vez más debo hacer hincapié en la escisión que, en particular para las letras argentinas, determinan los dos sectores que llamamos simplemente literatura colonial y literatura de la época independiente.

Una cosa es, como ya señalaba Alberdi en 1841, reconocer que en los siglos coloniales están nuestras raíces culturales, y otra, muy distinta, pretender, sobre esta idea, el establecimiento, durante aquellos tres siglos, de una sucesión de generaciones literarias. La verdad es que, en diferentes momentos, llegaríamos a situaciones grotescas o de vacíos.

A propósito de Alberdi, recordemos de paso que, después de su defensa (no "polémica", como se la nombra con ligereza) redujo su corta periodización de dos etapas o "generaciones" a los treinta años que partían de 1810. Y, ampliando el mapa a la América Hispánica, aun con la ayuda que representan regiones con mucho mayor brillo colonial que el Río de la Plata, críticos como Pedro Henríquez Ureña y José Antonio Portuondo también consideraron más fundado establecer diferentes periodizaciones al estudiar, por un lado, los siglos XV-XVIII (siglos o épocas) y, por otro, los siglos XIX - XX (generaciones)²⁶. Si bien es justo decir que esa especial perspectiva no arredró a otro destacado crítico posterior, José Juan Arrom, quien estableció, a partir de 1474, una serie de generaciones "fijas", de treinta años, que llegan hasta 1954²⁷.

Por supuesto, el panorama de la literatura argentina (lo que podemos llamar literatura argentina) en los siglos XVI-XVIII no se caracteriza -repito- ni por su brillo, ni por su abundancia literaria. De tal manera, lo que realmente

26 Cf. Pedro HENRIQUEZ UREÑA, Literary Currents in Hispanic America Cambridge, Mass., 1945; José Antonio PORTUONDO, "Períodos y Generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana", ed. citada,, pp. 242-252.

27 Ver José Juan ARROM, Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método 2a. ed., Bogotá, 1977.

está a nuestro alcance nos obliga, en ocasiones, a formar una "generación" con un solo nombre... Razón más que válida para evitar un ejercicio tan deprimente. Y aquí, de más está decirlo, no sirve el juego, ensayado en diversas ocasiones, de llenar los vacíos con autores y obras que nada tienen que ver con la "literatura". Aun dentro de la amplitud que a menudo debemos conceder a manifestaciones que identificamos con este nombre. En fin, éste era el motivo por el cual, en el volumen introductorio que publiqué hace años con el título de *Literatura Argentina. Palabra e imagen* (I), eludí, con las aclaraciones pertinentes, un planteo de tipo "generacional". Y, a través de unos pocos autores, procuré justificar un itinerario histórico que permite, por un lado, la diferencia cronológica (Conquista, Colonia, Precedencia revolucionaria) y, por otro, la sucesión de los estilos de época (Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclasicismo, con la falta indudable del Rococó)²⁸.

De esta manera, con el explicable cambio que significa la época revolucionaria, aparece mucho mejor respaldado un itinerario generacional a partir de 1810, Sin que me resguarde en su ejemplo, recuerdo de nuevo que las dos primeras periodizaciones de la literatura argentina, las dos de 1841, tenían ya, aun dentro de su corta perspectiva, este punto originario (con la salvedad, tal como he dicho, de Alberdi, con respecto a los antecedentes coloniales).

Sobre esta base, paso ahora a enumerar, a partir de 1810, las doce generaciones que nos acercan a los días que corren. No pretendo, repito una vez más, generaciones "inamovibles", sino, en todo caso, "defendibles" a través de razones que ya expuse o que, simplemente, puedo todavía agregar.

- 1) Generación de 1810.
- 2) 1821.
- 3) 1837.

28 Ver Literatura Argentina. Palabra e imagen. I, ed. de Buenos Aires, 1969. ver también "Literatura Colonial y Literatura de la Época Independiente" (En Hispanoamérica y su expresión literaria. 2a. ed., Buenos Aires, 1983. pp. 31-47).

- | | |
|-----|-------|
| 4) | 1853. |
| 5) | 1866. |
| 6) | 1880. |
| 7) | 1896. |
| 8) | 1910. |
| 9) | 1924. |
| 10) | 1940. |
| 11) | 1955. |
| 12) | 1968. |

Observemos que en la serie generacional que presento incluyo tanto denominaciones corrientemente aceptadas como otras de identificación menos común. Por otra parte, las previsible dificultades que siempre ofrecen las que se acercan a nuestros días y que carecen de la perspectiva necesaria.

Sobre esta base, el conjunto nos muestra que no hay mayores impedimentos en aceptar denominaciones de firme consistencia como son, claro, las tan citadas generaciones de 1837 y 1880²⁹. Denominaciones nacidas -sabemos- fuera de sucesivas y sistemáticas series, pero con individualidad suficiente como para descartar cualquier intento de desplazamiento o cambio. Y que obliga a que se las mantenga en los diversos grupos clasificatorios, nacidos a lo largo de nuestro siglo como enfoques hechos con mayor o menor ambición "científica".

En otros casos, se trata de cortos desplazamientos que, por supuesto, corresponde explicar de manera adecuada. Así, por ejemplo y para referirme a un caso bastante reiterado, no creo que haya problemas para identificar lo que yo llamo "Generación de 1924" (y doy los fundamentos necesarios) como lo que otros llaman "Generación de 1922".

Sin pretender pasar revista a todas las variantes, diré que entre las notas más llamativas que presento figura la "Generación de 1866"³⁰. Generación que hoy, a años de

29 Cf. con mi estudio sobre "El 80 y el concepto de generación". En Cuadernos Tucumanos de Cultura, n° 3. Tucumán, 1981. pp. 49-63).

30 ver también Diego F. PRO. Periodización y caracterización de la historia del pensamiento argentino. Santa Fe, 1962.

mi primitivo esquema, creo que puedo respaldar aún mejor.

Con respecto al año 1896, me resulta sorprendente ver cómo en ciertas periodizaciones no se repara en el carácter nítido de esta fecha a través de la presencia entre nosotros, y a su innegable repercusión, de Rubén Darío. Y, en fin, a lo que este año representa en su bibliografía, con dos obras que hasta tienen resonancias simbólicas³¹, junto a los ecos que también encuentran en un grupo valioso de autores argentinos.

En otro, nivel, llama la atención leer, en algunos trabajos elaborados en las últimas décadas, periodizaciones generacionales que no sólo se atienen a las series del pasado (y del presente), sino que, quizás impulsados por una extraña "ley de la inercia", aspiran también a darnos "generaciones futuras". De donde vemos que si no es fácil ponernos de acuerdo sobre las generaciones pasadas (y las pruebas están a nuestro alcance) podemos imaginar lo que puede ser este peligroso juego "futurologista", apoyados, claro, en nuevas cifras y en adivinaciones sobre características y tendencias... Es cierto que en algún raro ejemplo de las generaciones tal como las distinguían críticos del siglo XIX aparecían ya algunos esbozos semejantes, si bien no pasaban de ser simples deseos, y no minuciosos cuadros anticipatorios.

Por último, quiero insistir en la idea de que, aunque me inclino por las particiones de tipo generacional, de ninguna manera pretendo desconocer, en determinadas circunstancias, la posibilidad de aplicar el concepto de "promoción". Así, sin pretender ir más allá de una lista provisoria, creo que hay ciertos respaldos como para ensayar este desdoblamiento en generaciones, valga el ejemplo, como las de 1837, 1880, 1896, 1924 y 1950... Lo importante, me parece, es no abultar a toda costa y porque sí las nuevas inserciones .

31 Llama la atención, en la Enciclopedia de la literatura argentina dirigida por Pedro Orgambide y Rodolfo Yahni (Buenos Aires, 1970), la ausencia de Rubén Darío. Sobre todo, después de incluir una detallada semblanza de Unamuno. Verdad es que, fuera de la importancia general de Darío en las letras hispánicas, no puede comprenderse la evolución de literaturas como las centroamericanas, la chilena, la argentina y la española, con la omisión de Rubén Darío...

VI. Posibilidades y limitaciones

A más de medio siglo de la aparición de los métodos generacionales puede verse con cierta claridad el itinerario recorrido. Itinerario que corresponde a las etapas previsibles: en un principio, no muy apresurado, el entusiasmo de los seguidores y exégetas. Paralelamente, las burlas más o menos ingeniosas de los que no creían, o creían poco, en las virtudes del sistema. Así, recuerdo al pasar (Jules Renard sería un especial anticipo) comentarios de Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Roberto F. Giusti, Borges, Silvio Villegas, Rafael Maya, y algunos otros ³².

Por lo pronto, estas manifestaciones adversas eran, a su manera, un reflejo de la expansión ganada por el problema de las "generaciones". Y, en primer lugar, por las generaciones literarias. Petersen y Ortega, u Ortega y Petersen solían ser los fundamentos más utilizados. Y a ellos se unió, años después, el análisis críticos de Julián Marías, ceñido a las ideas de Ortega, pero sin limitarse a las palabras de su maestro.

Con posterioridad, el camino recorrido nos muestra un paisaje sin sobresaltos, con las apariciones de diversos estudios que, de manera especial, han procurado aplicar el método a las letras hispánicas. Destacamos los que se vinculan al conjunto de la literatura hispanoamericana, y, dentro del cuadro, a las literaturas nacionales. Concretamente, la aplicación a la literatura argentina es ejemplo que se da con alguna frecuencia, ya sea que se aspire a construir una serie generacional, ya sea que se centre, con los resguar-

32 No me detendré en este punto, ni siquiera para defender a Thibaudet de la malhumorada crítica de Borges (que, por otra parte, se borra con otros juicios del propio Borges). Y éste es, a su vez, un testimonio de don Roberto F. Giusti, de 1927:

"(...) los muchachos de algunas revistas novísimas, para quienes generaciones y promociones escolares de fin de curso parecen ser una misma cosa". (R. F. GIUSTI, "Notas sobre Paul Groussac". En Cursos y Conferencias, tercera serie, Buenos Aires, 1927).

dos necesarios, en una generación determinada.

Hoy día, con la casi increíble rapidez con que llegan hasta nosotros los métodos críticos europeos y especiales enfoques de teoría literaria, los métodos generacionales aparecen, para muchos, como problemas que captan en la lejanía, y hasta como tratamientos anticuados. Pero también -y esto es signo que no podemos borrar- como materia fecunda que reaparece de tanto en tanto con nuevos intentos de aplicación.

Yo creo que su defensa está, no en las razones expuestas por aquellos que, sobre todo en sus épocas iniciales, hicieron de los métodos generacionales una especie de panacea, cuya virtud principal surgía de ordenadas series cronológicas: las cifras eran para ellos todo, o casi todo. Una cosa pienso es recurrir a tales métodos con la posibilidad de obtener de ellos algunas ventajas sobre los métodos tradiciones (épocas, estilos, escuelas, géneros, etc.), y otra, muy distinta, atribuirles poderes mágicos, o simplemente sospechar que la ubicación generacional de un autor o una obra resuelve todos los problemas literarios.

También en los sistemas generacionales lo convencional predomina, pero aceptamos -repito- la necesidad orientadora del agrupamiento, de reunir y ordenar un material vasto (vastísimo) que siempre corre peligro de diluirse en lo caótico. Y en este eje radica -me parece- su superioridad sobre otros métodos, con el agregado de que esta especial forma de la historia y la crítica permite en su amplitud, con gradaciones aceptables, la presencia de otras formas que podemos aceptar ya como sistemas mixtos.

A propósito de los métodos generacionales, más de una vez he aproximado, en sus características y problemas, los que suelen presentar los también siempre presentes enfoques de los estilos de época. En particular, los que se vinculan a estilos cuya renovación aparece más patente, o se prestan a actitudes polémicas más visibles en lo que va del siglo. Fácilmente se adivinará que me refiero a estilos como el

manierismo, el barroco, el rococó, el neoclasicismo, el romanticismo...³³.

La proximidad la veo en el hecho de que, dentro de la materia espiritual que tratamos, resulta muy difícil establecer cuadros rigurosos, sea a través de la contundencia de las cifras, sea a través de enlaces llamativos. Así, pretender encerrar, por ejemplo, caracteres válidos del Barroco en un único rasgo individualizador, como se ha tentado, puede ser tarea espectacular, aunque difícilmente válida. Y no hablemos de series comparativas entre diversos estilos de época, donde un único elemento en diferentes perspectivas, como también se ha tentado, es el que marca los cambios. En el otro extremo, tampoco conviene una caracterización muy detallada, porque entonces la eficacia identificadora se diluye en la cantidad.

Con respecto a uno de los métodos generacionales (después de todo, es obvio, tratamos la misma materia) no me olvido de la atracción que suelen ejercer los períodos de quince años, ya como fórmulas matemáticas. O, como decía Ortega, "para hacer de la generación un riguroso método de investigación histórica"³⁴. Pero no dejo de observar que la materia que construye los cuadros difícilmente los acepta. Y no se pierde un relativo rigor científico cuando, en lugar de períodos fijos de quince años, aspiramos, como más fundados, a períodos de quince años promedio. Por lo pronto, es éste el procedimiento que yo he utilizado.

Al dar también a los años de nacimiento un valor ineludible, pero dentro ya de un segundo plano, creo que una vez más rescato el primer plano para la obra (la obra lograda como manifestación de madurez). En fin, la obra por sobre el año de nacimiento, que, si bien prepondera como signo de agrupamiento, no puede tener, por eso solo, un

33 Ver mis libros El Barroco literario hispánico. Buenos Aires, 1969; La literatura barroca en Hispanoamérica. Nueva York, 1972, y, en especial, Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas. Madrid, 1983.

34 Cf. José ORTEGA y GASSET, En torno a Galileo, Madrid, 1956 p. 61.

sentido absoluto. De ahí, aunque no sea eso lo más frecuente, ciertos desbordes o escapes por sobre la valla de la coetaneidad.

Es también importante -me parece- tener en cuenta que una generación no siempre la forman autores "geniales". Más de una vez he acudido a la cita del crítico Philippe van Tieghem (o, mejor, a Daniel Mornet, a través de Philippe van Tieghem) acerca del papel que en la caracterización de una época, una generación, representan los autores secundarios³⁵. Y, en conjunto, pienso que tanto los autores extraordinarios como los que no lo son contribuyen, a su manera, a constituir la generación. Y que por su propio perfil no siempre el escritor de genio es el más indicado para representarla. Pero allí está, y lo aceptamos.

Esto me lleva asimismo a afirmar, contra el parecer de diversos críticos (en especial contra aquéllos que parten de las ideas de Petersen) que uno de los elementos agrupadores por excelencia es el que se origina en las preguntas que el momento histórico formula a los escritores. Pretender igualmente siempre respuestas semejantes sería quizás lo ideal, si bien la realidad nos muestra aquí menor uniformidad o enlaces. Y no veo ninguna contradicción en las variantes.

En fin, decir de un escritor que pertenece, o que forma parte de tal generación es, en lo esencial, apuntar una línea elemental de inserción, con los rasgos comunes más externos. Verdad es que, en algunos casos, nos permite adentrarnos más en su obra, pero lo básico suele ser -reitere- ese ángulo de inserción, que no suele servirnos mucho para penetrar en los valores recónditos de la obra. Con otras palabras, el autor ayuda a conformar *su* generación, pero una vez que nos convence de ello, sube de nuevo a resguardar una individualidad que también le pertenece, claro, más allá de los enlaces generacionales.

Aunque ya establecí el cotejo en otro lugar, me parece ilustrativo exponer de nuevo, como reflejo de actitudes contrapuestas, reflexiones no del todo homogéneas de dos.

35 Cf. Philippe VAN TIEGHEM. Tendances nouvelles en histoire littéraire. Paris, 1930 pp. 21-22.

autores como Raimundo Lida y Jaime Perriau. En realidad, no hace falta anticipar la diversidad de los enfoques. Por una parte, Jaime Perriau, ceñido con entusiasmo a las ideas de Ortega y Gasset, nos ofrece un cuadro de las generaciones históricas argentinas en un difundido libro de 1970³⁶. Por su parte, Raimundo Lida, con bastante anterioridad (su artículo nació con motivo de un Congreso Internacional de Historia Literaria, celebrado en 1935, y con *Actas* de 1937) había escrito un sustancioso estudio, titulado precisamente *Períodos y Generaciones en historia literaria*³⁷.

Concretamente -y vuelvo al orden cronológico-, el artículo de Lida se refiere, tal como su título lo indica, a las "generaciones literarias", en general. Y anticipo, para aquellos que no lo conocen, que no se muestra muy entusiasmado con el método generacional, Ortega incluido.

Por su parte, Perriau aspira -y algo he dicho ya- a una aplicación sistemática de la teoría de Ortega, centrada en vastos cuadros sobre las generaciones históricas argentinas, donde, por descontado, tienen también cabida las manifestaciones literarias. Con esto quiero reiterar asimismo que, en oposición a Raimundo Lida (aunque no lo mencione), la fe de Perriau en las ideas del filósofo español es total, o poco menos³⁸.

En honor a la verdad, Raimundo Lida no niega cierta utilidad al método generacional, si bien reduce esa utilidad a un modesto papel auxiliar. Concretamente, sitúa a este

36 Cf. Jaime PERRIAUX. Las generaciones argentinas. la. ed., Buenos Aires, 1970.

37 Cf. Raimundo LIDA. "Períodos y generaciones en historia literaria". En Letras hispanicas, ed. citada, pp. 25-44 y 309-313.

38 Al margen, debo declarar que, aparte de los datos que doy en el texto, tuve oportunidad de hablar más de una vez con Raimundo Lida -Maestro y amigo- sobre este tema. Los puntos de referencia eran, claro, mi libro de 1954 y el artículo de Lida de 1958.

Por otra parte, si bien no tuve relación personal con Perriau, hubo algunos intentos mutuos de cambiar impresiones, cortados por la inesperada muerte de Perriau. No caben aquí otras observaciones...

método (y cita a Ortega y Pinder) al mismo nivel que al de las periodizaciones tradicionales. Piensa que muchas veces el método generacional obliga al crítico a descuidar el valor estético de las obras, para atender más a aspectos sociales o a la biografía del artista. Su objeción mayor es la de que clasificaciones y estadísticas sirven para lo que en literatura es normalidad, término medio, y no para lo singular y la obra de genio. Así concluye:

"las obras poéticas que pueden explicarse, sin dejar residuo, por su tiempo, su generación o su escuela no son las obras mayores (...)"³⁹.

Mi coincidencia mayor con Raimundo Lida es la de que no hay "períodos naturales", y en que debemos rechazar los períodos "geométricos" (así los llama), al considerar tanto un número fijo de quince años (dejo otros ciclos) como al extenderse a las series, igualmente fijas, de las "edades". Esto, claro, como aproximación. Sin embargo, me parece que una cosa es pretender relaciones, puntos de referencias e inserciones generacionales, y otra, la aspiración de explicar, "sin dejar residuo", la gran obra literaria. Estamos de acuerdo en que los nombres "geniales" que solemos incluir en las series generacionales no son, lamentablemente, los que más abundan, y una vez más tengo en cuenta las reflexiones de Daniel Mornet y Philippe van Tieghem. Y, en fin, que en el caso concreto del método o métodos generacionales creo que su justificación debe estar en un orden sistemático que, con respaldo adecuado y sin desprestigiar elementos de otras periodizaciones, ofrezcan un escalonamiento temporal convincente. La materia sutil que determina las generaciones literarias obliga a no pretender categorías cerradas o absolutas, y sí líneas de inserción. Decir que tal escritor o tal obra pertenecen a una generación es fundamentar un punto de partida, una relación de grupo, y no sus más recónditas esencias. Esto entra ya en otra zona o nivel, difícilmente aprehensible por éste u otro método...

39 Cf. Raimundo LIDA. "Períodos y generaciones en historia literaria", ed. citada, p. 48.

Con posterioridad al artículo de Raimundo Lida, y sin entrar en enfoques intermedios, Jaime Perriau publicó su libro sobre *Las generaciones argentinas* (Buenos Aires, 1970) como un laborioso esfuerzo de aplicación de las ideas de Ortega y Gasset. El libro aspiraba a darnos un cuadro detallado de las generaciones históricas argentinas, con varios miles de nombres y fechas, con tablas ilustrativas que abarcan la compulsa, y hasta con un "geneámetro" de su invención. Desde un principio conviene decir que se trata de una meritoria tarea de aplicación y sistematización. Baste con agregar que es, hasta hoy, el método más ambicioso que se ha realizado entre nosotros en relación al tema.

Dejo de lado los aspectos personales (tanto en lo que se refiere a algún elogio ocasional como en lo que se vincula a su dudosa comprensión de mi *Esquema generacional*) y paso a considerar los rasgos generales del libro de Perriau. Como he dicho, éste declara su intención de aplicar, en forma absoluta, la teoría del filósofo español, ya que, sostiene, las generaciones argentinas mostrarán que el método de Ortega tiene aquí validez absoluta. Más lejos aún, señala que la prueba por excelencia es el cuadro que él presenta.

No podemos soslayar la diferente situación que ofrecen, por un lado, una serie de "generaciones históricas" (como hace Perriau) y, por otro, una serie específica de "generaciones literarias", como yo pretendo, aunque tampoco sea posible negar ciertas vinculaciones.

Lo que en rigor aporta Perriau es un trabajoso recuento de fechas y nombres propios, con la intención de aplicar la teoría de Ortega, y sin olvidarse de los niveles de edad. Su supeditación a Ortega, afirma, es ceñida, lo que no obsta para que agregue algunas novedades, entre ellas, la del "geneámetro", cuya invención declara. Nos dice que, sobre una base de 4000 nombres, ha seleccionado 1.500, que sin duda son (no los he contado) los que figuran en sus tablas. La versación artística de Perriau es endeble. Indica, a propósito de las fechas, cual es la base bibliográfica que ha tenido en cuenta, y allí vemos, como ratificación adivinable, que sus fuentes son, no una frecuentación directa de los textos y obras especializadas de la materia, sino enciclopedias y libros de información general. Así, el número de nombres

propios pudo haber crecido en forma sideral, y los 1.500 pudieron haberse transformado en 10.000 o más ⁴⁰.

Por descontado -y sin apartarnos del ámbito específico que determinan las generaciones literarias- resulta tarea realmente azarosa establecer, sobre las fechas de nacimiento y algunos comentarios superficiales de ubicación y de niveles de edad, respaldos coherentes para una auténtica serie de las generaciones argentinas. Y más en lo que tiene que ver -repito- con las generaciones literarias. Sobre esta base me parece innecesario entrar a puntualizar debilidades o fallas de detalle en la periodización de Jaime Perriau, y sólo pretendo repetir una vez más que, sin negar sus esfuerzos por dar apariencia "científica" al intento, lo que Perriau realmente nos da es una impresionante cantidad de cifras, y una sucesión temporal que nos recuerda más a las "generaciones biológicas" del siglo XIX. Aun con la apariencia de brillo que le prestan las citas de Ortega y Gasset, y, no menos, el crecido número de nombres propios con que defiende las respectivas generaciones.

VII. Conclusión.

Aunque no pretendo mostrarlo como singularidad de la literatura argentina, llama la atención el hecho de que, tempranamente, tuvieron los argentinos la necesidad de establecer periodizaciones, y, en forma paralela, tablas de valores⁴¹. Así entendemos aquellos primeros ensayos.

40 De esta manera, la obra de Perriau se ha convertido para muchos en una especie de Quién "fue" y quién "es" quien en la Argentina, con estructura diacrónica y apariencia "científica". Esto demuestra, sobre todo, la seducción que aún sigue ejerciendo este tipo de obra, aún reducido a acumulación de nombres propios y fechas, y más allá de la fragilidad que suele envolver a la mayor parte de los Quién es quien...

41 Creo que calza bien aquí, como nota final, una breve cita de Pedro Henríquez Ureña, de 1920:

"Cada generación (¿verdad, Enrique Díez Canedo?) ebe justificarse críticamente

alrededor de 1840. Claro que lo de "tempranamente" lo establecemos (o, mejor, se estableció) tomando como punto de partida el año inaugural de 1810. Dentro de la cronología política al uso, hubiera resultado entonces tarea harto compleja el pretender puntos de partida anteriores a 1810: ni el concepto de literatura "colonial", ni, menos aún, el escaso brillo cultural del Río de la Plata a lo largo de tres siglos inclinaban a apoyarse en aquella extendida época. Después, sí, antiespañolismo a un lado, se lo tuvo en cuenta, con sus más y sus menos, y como nuestro período de orígenes.

Es patente que, a partir de los informes de Florencio Varela y Juan Bautista Alberdi, de 1841, contamos con diversas periodizaciones. Periodizaciones que van creciendo hasta fines del siglo, y que alcanzan número apreciable a lo largo del siglo XX, hasta llegar a los días que corren. En forma paralela, si bien en menor proporción, asoman voces -destacadas voces- que niegan la existencia de una "literatura argentina". Aunque esto no arredra a la gran mayoría, que defiende el signo positivo con acumulación de datos, con periodizaciones y hasta con cuadros comparativos.

Reconocer el hito que, ya en nuestro siglo, significó la difundida *Historia* de Ricardo Rojas no equivale a afirmar, como hacen todavía algunos, que nuestra bibliografía literaria nació con esta obra. Otra particularidad digna de notarse es que en las relativamente abundantes periodizaciones del siglo XIX el tipo más corriente es el generacional. Eso sí, tal como hemos visto y por las causas conocidas, del tipo que hemos llamado "generaciones biológicas". Criterio que después no desaparece del todo, si bien permite la presencia más frecuente, al avanzar nuestro siglo, de "sistemas o métodos generacionales". No sin cierto carácter simbólico, la *Literatura* de Rojas coincide prácticamente en el tiempo con las teorías de Eugenio D'Ors y de Ortega y Gasset, teorías (en especial la de Ortega) que iban a tener difusión entre

rehaciendo las antologías, escribiendo de nuevo la historia literaria y traduciendo nuevamente a Homero". (P. HENRIQUEZ UREÑA. De la prosa castellana en España. Madrid, 1920, n° 267).

nosotros. Por descontado, esto no significa incluir a la obra de Rojas en la serie, aunque —como también hemos visto— algo puede decirse sobre Rojas y las generaciones. Otra verdad demostrable es la de que, si bien admitimos cierta variedad en las periodizaciones (épocas, etapas, ciclos, estilos, generaciones, etc.) es la partición generacional la que predomina. Con las variantes señaladas, y con testimonios que están lejos de agotarse.

Atendiendo al método o métodos generacionales, no han faltado los que han puesto en duda sus méritos, a veces con razón. Y esto último lo vemos como una consecuencia del entusiasmo desmedido de los que, sin duda, exageran las posibles virtudes del método y lo proclaman algo así como una especie de panacea, con el fervor que les transmiten seductoras teorías, no siempre aptas para mostrar en la aplicación las bondades que anticipan.

Sin embargo, yo creo —y me he empeñado en defenderlo— que el método o los métodos generacionales, bien utilizados, resultan herramientas útiles. El secreto, pienso, está en no exigirle más de lo que pueden dar. En considerarlos fundamentalmente, como una línea de inserción y un punto de partida, y en no pretender cuadros cerrados y absolutos.

Sería ideal que un método nos permitiera ir más allá de los límites que señalo. Sería también ideal que un rasgo decisivo, un único rasgo, nos descubriera el secreto, tanto de un estilo de época como de una sucesión generacional (o, siquiera, de una generación). Como esto es difícil de lograr, aspiramos, por lo menos, a que las caracterizaciones no sean confusamente nutridas. Cosa que sí creo está a nuestro alcance.

No hay que entender el relativismo como un signo negativo, sino como una consecuencia de la materia sutil con la cual trabajamos. Más aún cuando el autor o la obra tocan niveles de lo genial. Con todo, hay otras categorías, menos encumbradas, que de ninguna manera quedan fuera de las series y tablas de valores que hacen a la dignidad de un proceso literario nacional.

En fin, me parece pertinente terminar estos párrafos insistiendo, una vez más, en que las periodizaciones literarias

(y, en especial, los métodos generacionales) son, como otros tipos de sistematizaciones, nombres convencionales, defendidos por la crítica con el objeto de ordenar un material vasto y complejo. Y también, una vez más, es el método inductivo-deductivo el que nos permitirá trazar los casilleros y las series respaldadoras que sean más convincentes. De nosotros depende mostrar, por encima del sortilegio de la teoría, la fecundidad de la aplicación...

Universidad de Tucumán

ALGUNAS PECULIARES FORMAS DE PERIODIZACION DE NUESTRA LITERATURA

Pedro Luis Barcia

Voy a considerar cuatro aportes, diferentes y peculiares, al tema de la periodización de nuestra literatura en el siglo XIX. Los cuatro son anteriores a los primeros manuales de literatura argentina, compuestos desde comienzos de la década del Noventa, cuyo esfuerzo didáctico exigirá, de por sí, principios de organización en la materia. Los aportes corresponden a Alberdi, Mármol, Benito Teijeiro Martínez y Juan Antonio Argerich: un ensayista, un poeta y novelista, un historiador y un crítico. Los cuatro, se verá, encarnan ópticas distintas e interesantes.

En el estudio de la historiografía literaria argentina éstos son los preludios de intentos ordenadores de nuestro caudal literario -nuestra Protohistoria periodológica-, que ya resulta reveladora de la temprana disparidad y confrontación de criterios en el campo periodológico. Veamos cada uno de los casos.

En ocasión de celebrarse el primer certamen poético de Mayo, en Montevideo, en 1841, se publicó el *Informe de la Comisión Clasificadora de las composiciones que se*

presentaron, en forma de folleto¹. El texto de dicho *Informe* estimaba que: "Ninguna literatura *americana* pudo haber mientras duró en estas regiones la dominación de la España. Jamás una colonia tuvo ni tendrá literatura propia (...) El pensamiento del colono, lo mismo que sus brazos y su suelo, sólo producen para la Metrópoli, de quien recibe hábitos y leyes, preocupaciones y creencias" (p. 70). La situación de dependencia anulaba la posibilidad de existir a una literatura rioplatense. Esta se daría con la Revolución: "alzóse el pueblo de la condición de colono a la de soberano; y en el gran sacudimiento nació también la poesía nacional, hermana gemela de la Independencia" (p. 71). Y, con naturalidad para el criterio de la Comisión, la índole de esta poesía no podía ser sino la propia de "cantos de guerra, himnos de victoria, lamentos de dolor iracundo sobre la tumba del guerrero caído"; y agregaba, "esto y nada más podía pedirse a nuestros poetas". Para 1841 había surgido una nueva generación y, con ella, una nueva modalidad poética. La Comisión, en su selección, prefirió las expresiones de las nuevas formas de arte antes que la poesía que todavía portaba "la coraza y la lanza que vistió la musa de 1810" (p. 72). Es decir "Aquellas que han mirado a la revolución de Mayo por el lado de su intención moral, política, civilizadora, sobre las que no han tenido en vista sino la parte de sus glorias militares" (p. 72).

Al publicarse el *Informe* y los poemas, Alberdi los precedió de unas páginas agudamente críticas ("El Editor", pp. 53-67) en las que enjuiciaba los criterios de la Comisión en sus distingos entre los que encordaron "la primera lira" o "lira pasada" y los de "la nueva lira", esto es neoclásicos y románticos. El tucumano observa que el *Informe* sostiene "la negación de toda literatura anterior a la revolución de Mayo", lo que constituye serio error para la concepción sociológica de Alberdi porque ella, la literatura, "se manifiesta desde que hay sociedad, y ésta la hubo antes de Mayo" (p.

1 Puede verse la reproducción íntegra del folleto en las Obras completas de Juan Bautista Alberdi. Buenos Aires, Imp. Lib. y Enc. "La Tribuna Nacional", 1886, t. II, pp. 51-104; cito por ésta. La Comisión estaba constituida por Francisco Araucho, Cándido Juanicó, Manuel H. y Obes, Juan A. Gelly y Florencio Varela; el Informe lo redactó este último.

55). Pero lo que aquí interesa, básicamente, es el análisis del criterio de periodización que la Comisión ha manejado, erróneo para Alberdi:

El *Informe* hace nacer la poesía nacional con la revolución y por ella, y la divide, como se han dividido los 30 años de nuestra contienda, en dos grandes períodos, a saber, 15 de guerra de independencia y 15 de guerra civil: división que no es exacta, porque el primer período literario se extiende más que la guerra contra los españoles, y dura hasta el año 29; es decir, hasta 5 años después de la victoria de Bolívar; y el segundo, da principio con el señor Echeverría, en 1830; diferencia que no es trivial en una cronología de 30 años. Esta observación es capital, porque los hechos de armas no son clave explicativa de la gran mudanza ocurrida en nuestra literatura, como parece establecerlo el *Informe* (p. 55).

El pasaje citado diseña, pues, una doble periodología para los primeros estadios de nuestra historia literaria: la del *Informe* y la de Alberdi. La primera se sintetiza así:

Primer período: el de la guerra de la Independencia, 1810-1825.

Segundo período: el de la guerra civil, 1825-1840.

El criterio discrimiador es el de "los hechos de armas", razones militares de distinta índole: confrontación armada contra los españoles, primero; y las luchas intestinas, después. He aquí la razón divisoria en dos períodos de tres lustros cada uno. Cabe advertir que la designación "la guerra de los 15 años" para la de la Independencia es de Alberdi. Por lo demás, nada hay en el *Informe* respecto de la cronología que él combate para proponer otra de diferente apoyatura. El *Informe* no habla sino de dos generaciones y sus correspondientes modalidades poéticas, pero no alude para nada a los Períodos de quince años cada uno. Es Alberdi quien infiere tal partición y se la atribuye a Florencio Varela, autor del *Informe*.

El criterio alberdiano, en cambio, sería así:

Período preindependiente: manifestaciones literarias de la sociedad existente antes de 1810.

Primer período independiente: de 1810 a 1829.

Segundo período independiente: de 1830 a su actualidad (1841).

El criterio es doble: para dividir el período hispánico del independiente, es netamente político; para distinguir los períodos de la época independiente, es netamente estético: lo establece, en 1830, Esteban Echeverría, con la incorporación del romanticismo al Río de la Plata. Antes y después de Echeverría.

Tal vez sea en este texto cuando, por vez primera entre nosotros, se ponen en juego, de una manera neta, dos criterios de periodización confrontados. Lo que define una de las divisiones periódicas es la historia militar o de las luchas armadas, con lo cual se subsume reductivamente el criterio histórico político en el militar. Esta es la óptica de Varela. Alberdi tuvo, en cambio, una percepción más integral del proceso. Se la advierte cuando señala que la poesía de la independencia pudo cantar otros motivos más allá de los guerreros, que sólo eran un aspecto de la revolución. De hecho los poetas los cantaron, matizadamente; basta hojear *La lira argentina* para comprobarlo. Alberdi reacciona contra dos aspectos de la supuesta periodización de Varela: primero, niega la existencia de dos períodos isocrónicos sucesivos, de quince años, introduciendo un principio de irregularidad que quiebra lo mecánico del planteo rítmico iterativo. Segundo, alza el criterio estético por sobre el estricto militar o el más amplio, histórico, político, incluso.

Un segundo aporte original. En 1870 Estanislao del Campo publica la primera edición de sus *Poesías*, con una introducción de José Mármol². A propósito de la evolución

2 *Poesías*/ de Estanislao del Campo./ Precedidas de una introducción/ escrita por el poeta argentino/ don José Mármol./ Buenos Aires/ Imprenta "Buenos Aires" Calle de Moreno, 73/ 1870. La "Introducción", pp. III-VIII. He manejado el ejemplar que Del Campo

de la poesía argentina, el prologuista propone una simple periodización de personal fundamento. Mármol parte del concepto de que los poetas no son grandes por su solo genio sino cuando expresan con grandeza la época en que vivieron: "no fueron grandes por la elevación de su espíritu, solamente, sino por la epopeya histórica en que se inspiraron, o en la que dibujaron con los colores de la imaginación y del arte, los cuadros notables de la humanidad o el drama vivo y palpitante de su propia época" (p. IV). Del presupuesto se infiere que a épocas de poco vuelo o trascendencia corresponderá irrelevancia en los poetas coetáneos. Y ejemplifica su planteo con nuestra historia nacional: "Dos grandes épocas ha atravesado la República Argentina: la de su independencia y la de su libertad; y en ambas, los poetas más notables son aquellos que han acompañado a la patria en su peregrinación de fuego y sangre". Las luchas por la emancipación cubren un segmento capital de nuestra historia patria; la afirmación preliminar de Mármol se ve ratificada por la creación poética: "Vicente López es inmortal, porque el asunto de su canto es imperecedero como la vida de la patria". Junto a él, Lafinur, varela, Luca "se confunden entre los guerreros de aquellos días inmortales".

La segunda época notable es la tiranía de Rosas; ella engendrará un nuevo haz de poetas valiosos: "Gutiérrez, Mitre, Gómez, Indarte, vienen en pos de aquéllos -los del período anterior- a pintarnos, unas veces con los colores del alma dolorida, la faz melancólica de la patria cuando la mano de la barbarie ahogó en su garganta el grito de libertad (...) Y esos bardos, voz y aliento del corazón del pueblo, vivirán con el pueblo, mientras haya un recuerdo del drama sangriento de la tiranía que sufrimos" (p. V).

Perfila, así, un segundo período: de 1830 a 1852. Advertimos que el propio Mármol, la voz más representativa de la denuncia de la época, omite mencionarse y sumarse al conjunto. A su vez, señalemos que hace un distingo respecto de dos poetas -uno uruguayo y otro argentino- que no insertan

obsequiara a Avellaneda, y que se preserva, con el resto de la biblioteca personal de éste en nuestra Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de la Plata.

su voz en el conjunto: "Echeverría y Berro tuvieron en su alma el tinte melancólico de su tiempo, pero, más reconcentrados en su propia individualidad, vivirán solamente por la belleza de sus formas y por la generosa inspiración de sus obras" (p. V). Al replegarlos a un lirismo personal, les niega esa voz de acepción plural que otros de su generación han tenido; porque el artista perdurará cuando sea "su época misma, vaciada en el molde de las armonías del poeta". Marmol parece olvidarse de poemas echeverrianos tales como el *Avellaneda* o la *Insurrección del Sud*.

"A las dos grandes épocas que acabamos de diseñar sucedió el período que atravesamos desde 1852" (p. V). Aquí comenzaría el tercer lapso de nuestra poesía: desde la caída de Rosas hasta el presente en que el prólogo fue escrito, 1870. Es obvio subrayar que la base de la periodización son hechos políticos, no estéticos: la guerra de la Independencia, la tiranía de Rosas, el triunfo de Urquiza en Caseros. Pero así como los dos períodos anteriores se extienden con firme delimitación de dos décadas cada uno, desde 1810 a 1852, en los veinte años transcurridos, o casi, entre 1852 y 1870, no aparecen, dirá Marmol, poetas relevantes, representativos, porque no ha habido altos o graves acontecimientos por cantar en esa hora. Reflexiona:

Durante este tiempo, ninguna idea grande ha conmovido el alma argentina. La desmembración de la República no fue nunca una idea popular, ni siquiera un propósito serio y deliberado en nadie. Pretexto en unos, amenaza en otros, no pasó nunca a la legión de los hechos, y no pudo, por consiguiente, apasionar al pueblo en sentido de la integridad o en favor de la desmembración. ¿Qué entusiasmo podía levantar entonces la mente de un poeta, en una cuestión que no existía para nadie seriamente? Vida de organización y de progreso material, en un pueblo lleno de vitalidad y de medios, podía servir para levantar la postrada República a la altura civil, política y económica en que hoy la vemos; pero no podía prestar a los poetas nuevos el fuego sacro de las inspiraciones pasadas, bajo los grandes o afligentes días de la patria (p. V).

La lucha entre la Confederación y Buenos Aires no alcanzó, pues, en la estimativa de Mármol, un nivel de relevancia popular y nacional que generara la consecuente voz poética expresiva del conflicto. El tercer período, el de los veinte años posteriores al Pronunciamiento, exhibe voces individuales: "Las poesías del señor Ricardo Gutiérrez, del señor Del Campo, y otros poetas jóvenes, tienen el mérito especial de haber brotado de ellos mismos, a inspiración de su buen gusto y de su propio ingenio" (p. V) Y no más. No son *vox populi*, en el sentido alto que el poeta proclamara,

Primer período: de la Independencia, de 1810 a 1830: Vicente López y Planes, Lafinur, Luca, Varela.

Segundo período: de la libertad, de 1830 a 1852: Mármol, Gutiérrez, Mitre, Gómez, Rivera Indarte.

Tercer período: contemporáneo, de la lucha por la integridad o la desmembración, 1852 a 1870: Ricardo Gutiérrez, Del Campo.

Esta división periodológica de 1870 tuvo su anticipo en palabras del propio Mármol en 1854, con las que precedió la segunda edición de *Armonías*:

Dos generaciones, puede decirse, han surcado el mar de la revolución argentina; y como si ambas hubiesen querido fijar hondamente su destino en la memoria de los tiempos, cada una de ellas ha tenido su coro de poetas que ha historiado su época y sus hombres con la pluma de la verdad y el sentimiento, abriantada por la imaginación. Enérgica, espléndida, orgullosa, como los triunfos militares, como las glorias patrias que cantaba, la Musa de la Independencia es la historia rimada de su tiempo. Triste, pensadora, melancólica como la suerte de la patria al son de cuyas cadenas se inspiraba, la Musa de la Libertad, proscripta y desgraciada como ella, ha puesto también sobre las sienas de la patria la corona de su época salpicada de lágrimas y sangre³.

3 V. *Poesías* Buenos Aires, Imprenta Americana, 1854. Segunda edición en tres tomos; la introducción en t. I. pp. IV-V.

Los poemas que Mármol ha compuesto pertenecen "al reino de esta última". Dos grandes motivaciones ha tenido la Poesía, dos Musas, dos períodos poéticos que responden a dos momentos históricos notables. En 1854 Rosas ha caído, los proscriptos regresan esperanzados a su patria, pero se decepcionarán:

Los poetas argentinos han encontrado a su país después de una penosa peregrinación, pero buscan su patria y no la encuentran.

La Musa que les inspiraba giró siempre sus ojos por un horizonte donde el genio de la desgracia ponía, sin embargo, el sello de la sublimidad en todo, y acostumbrada a la grandeza aún en el infortunio, hoy baja sus ojos y se desmaya en presencia de la vulgaridad y el desencanto (...). Pero el polvo del torreón caído se ha levantado en remolino, y no vemos ni el trono de la patria ni el templo de la libertad, ni a dónde vuela el genio de nuestro porvenir, ni dónde nace el sol de nuestras viejas glorias, ni dónde ha de ponerse el sol encapotado y cobrizo que hoy miramos. (...) La Musa argentina sin hallar una desgracia ni una gloria que esté a la altura de sus inspiraciones se ha velado, y un eco solo de su lira no se ha oído, para saludar una libertad incompleta y un triunfo más incompleto aún.

Sin hondo padecer ni remontada alegría, comunes a todos los argentinos, "de asuntos falta enmudeció la lira". Si para la concepción romántica de Mármol, el poeta encarna la voz plural y unitiva del dolor o la gloria de su pueblo, las realidades históricas preeminentes o insignificantes generarán períodos de voz lírica coral o de meras voces individuales.

Atendamos ahora a un trabajo de un notable laborador en el campo de la historia, la lengua y la literatura, don Benigno Teijeiro Martínez:⁴ su obra *La Argentina. Ensayos*

4 Firmaba Benigno T. MARTINEZ. Nació en 1846 en La Coruña. Emigró a América; residió en Uruguay y en

literarios sobre los vates contemporáneos en ambas márgenes del Plata (1878).⁵ La primera de las tres series de entregas proyectadas -y única que alcanzó a publicarse- estaba precedida de un "Proemio. A la juventud argentina y oriental", en cuyas páginas 8 a 10 el autor se plantea la posibilidad de distinguir períodos en nuestra evolución literaria platense. Sus consideraciones nacen como reacción contra un juicio categórico de Don Andrés Lamas que negaba la existencia de una literatura nacional⁶. Frente a ello afirma acriollado el crítico gallego: "Abrigamos la pretensión *absurda* de establecer que tenemos *literatura nacional*, y tres períodos importantes en su formación, desarrollo y perfeccionamiento" (p. 8b) y pasa a presentar su propuesta periodológica, particularmente interesante por tres razones básicas: es la primera que estima conjuntamente la producción literaria de Argentina y Uruguay en un diseño de periodización común, para ser más exactos, de *periodización regional rioplatense*; lo que es un anticipo; segundo por apoyarse exclusivamente en criterio estético, desplazando el omnipresente cartabón histórico político; y, por último, porque distingue, con un señalamiento, harto curioso entonces, autores de transición entre el clasicismo y el romanticismo.

El primer período comprende a los autores que denomina *clásicos puros en la forma y en el fondo* y en él incluye

Paraguay. En 1875 se radica en Concepción del Uruguay (Entre Ríos). Publicó más de un centenar de libros y folletos y dejó varias obras inéditas. No hay espacio para ampliar información sobre esta interesantísima figura. Murió en 1925.

5 Benigno T. MARTINEZ./ La Argentina./ Ensayos literarios sobre los vates contemporáneos en ambas márgenes del Plata/ por Benigno T. Martínez/1877/ Establecimiento Tipográfico del Boletín Oficial, calle Rocamora Num. 53/ Uruguay. La obra está dedicada a J. M. Gutiérrez. Se fue publicando por cuadernillos en entregas, a partir del 1° de junio de 1877. Se constituye con 225 pp. a dos columnas, de gran formato. En rigor, apareció en 1878, como puede apreciarse por incluir en forma apendicular reseñas bibliográficas de los cuadernillos, fechadas en este año. Es la primera de una serie de tres, v. p. 211 el proyecto completo.

6 "Prólogo" a las Poesías de Adolfo Berro. Montevideo, 1842.

a: Lavardén, Lafinur, Luca, Hidalgo, Castañeda, López, Rojas, Real Azúa y Juan Cruz Varela. No arranca, pues, con el 25 de mayo de 1810, como la mayoría de las propuestas. El primer autor, cronológicamente hablando, es Lavardén, y el último, Varela; es decir que el período va desde el tercio final del siglo XVIII a la década de 1830. Incluye a un autor uruguayo: Bartolomé Hidalgo; naturalmente lo hace—según la designación que cobija al grupo— por sus unipersonales, sus marchas y odas neoclásicas, no por su producción gauchesca. También es un aporte personal del historiador entrerriano por adopción, el rescate de Gabriel Alejandro Real de Azúa—ausente en casi todas las nóminas periodológicas—, nacido en Buenos Aires en 1803; autor de fábulas, poesías líricas y obras de teatro, que dio a conocer entre 1835 y 1840. Pero, tal vez la incorporación más curiosa sea la de Fray Francisco de Paula Castañeda, por lo que significa de flexibilidad de criterio e independencia de estimativa en Teijeiro Martínez, ya que el franciscano era autor ignorado y rechazado, un marginado —lo suele ser hasta hoy—, sin advertencia de las peculiares notas personales de tono y las combinaciones métricas y otras innovaciones formales que supo introducir.

El segundo período es el de los *semi románticos*, "entonación y sentimientos románticos predominando las formas clásicas". Los incluidos aquí son: Francisco Acuña de Figueroa, Florencio Varela, Juan María Gutiérrez, Claudio Mamerto Cuenca, José Rivera Indarte, José María Cantilo, Luis Domínguez, Bartolomé Mitre y Carlos Guido Spano. Si comprobamos que las fechas de nacimiento y muerte son para el primero de los nombrados, 1791-1862 y para el último, 1827-1918, el período se extiende por más de un siglo. La designación de *semirromántico* es indefinida y hospitalaria, pero está bien aplicada en aquello de entonación romántica y predominio de clasicismo formal a la mayoría de los integrantes del grupo, con matices que van desde el multifacético Acuña de Figueroa, quien si bien pertenece al neoclasicismo decadente, se le han señalado rasgos de modalidades expresivas locales y aun presencia "uruguaya" en sus obras; hasta Guido Spano, de romanticismo atemperado por una sostenida vigilancia formal y un sentido moderno y plástico de la dicción poética. El resto de los incorporados muestra —con alguna

duda sobre Rivera Indarte— igual tendencia a la contención expresiva y al cuidado formal, que les da cierto aire de familia.

El grupo incluye, como el anterior, un uruguayo, el mencionado Acuña de Figueroa. La figura de Cantilo, hoy desdibujada, tuvo presencia en su momento, junto a la de Luis Domínguez; ambos participantes en el certamen poético de 1841. Es novedosa la inclusión de Cuenca (1812-1852) médico poeta y dramaturgo, cuyas *Obras* se reunieron en tres tomos en 1861. Aunque no fue rosista, permaneció en Buenos Aires; murió en Caseros en cumplimiento de sus servicios profesionales. Había permanecido olvidado por un vasto sector de la crítica. J. M. Gutiérrez no lo incluyó en su *América poética*.

Este segundo "período" no es tal, es decir, no es el segundo eslabón de una cadena de tres que señala el autor. Porque si se inicia con el autor del *Diario histórico del sitio de Montevideo* y es proseguido por Florencio Varela, que es de la guardia vieja, luego de éstos surge la figura de Echeverría que inaugura un nuevo período, para Teijeiro Martínez, el tercero. De manera que Gutiérrez, Mitre, Cuenca, Domínguez, Cantilo y el distanciado Guido Spano, son todos posteriores al autor de las *Rimas* (1837) La propuesta, más que de períodos sucesivos —en cuanto al segundo y al tercero— se daría como de líneas coexistentes. La línea semirromántica, con dos precursos —Acuña de Figueroa y Varela— y luego los secuaces señalados, cuya prolongación se alargará hasta, por lo menos, *Hojas al viento* (1871), pues el segundo poemario de Guido aparece años después de *La Argentina*. Esta línea convive con la tercera, en parte de su existencia.

Al tercer período lo llama el de *los románticos puros*: Echeverría, Mármol, Magariños Cervantes, Ricardo Gutiérrez, Heraclio Fajardo, Florencio Balcarce, Adolfo Berro, Huergo, Pedro José Varela, Rafael Obligado, Adolfo Lamarque, Gervasio Méndez, Josefina Pelliza, Andrade, Martín Coronado, Larindo Lapuente, Silvia Fernández, etc; la lista queda abierta entre los contemporáneos. Esta línea romántica pura se inaugura en 1830 y se prolongaría hasta el presente de 1878. De los tres períodos, éste es el que incluye mayor número

de autores orientales: Adolfo Berro (1819), Alejandro Magariños Cervantes (1826), Heraclio Fajardo (1833), Huergo, J. P. Varela (1845) y Lapuente. Teijeiro Martínez es el primer autor que incluye en una periodización a la mujer, y lo hace por partida doble: Josefina Pelliza de Sagasta (*1848) y Silvia Fernández (*1857), que había publicado su libro inicial, *Poesías*, en 1875.

Toda la propuesta periodológica la traza Teijeiro Martínez sobre la poesía, exclusivamente, y se explica por el subtítulo de la obra "Ensayos literarios sobre los vates contemporáneos en ambas márgenes del Plata". Adviértase que el adjetivo contemporáneo comprende tres cuartas partes de un siglo. Para quien señale exclusiones u olvidos, debe atenderse a que *La Argentina* es el primero de una serie de tres tomos. El autor da el índice de escritores de los que se ocupará en los otros dos volúmenes y los correspondientes apéndices. Lamentablemente la obra quedó inconclusa.

En 1883, don Francisco Lagomaggiore publicó una amplia antología hispanoamericana, *América literaria*, en prosa y verso.⁷ La primera intención de la obra era superar "La falta de comunicación intelectual entre las repúblicas hispanoamericanas". La antología tuvo buena recepción. Andados los años, Lagomaggiore dio a conocer, en 1890, la segunda edición, en dos grandes tomos que duplicaban al original y con el aporte de una novedad sumamente interesante, única en su género hasta entonces: cada sección antológica nacional estaba precedida por un panorama histórico de la literatura de ese país, trazado por un especialista. Reunidos estos trabajos preliminares en conjunto constituyen una excelente historia de la literatura hispanoamericana colectiva, un valioso manual de perspectiva finisecular. El prólogo correspondiente a nuestro país, "Literatura argentina", fue obra de Juan Antonio Argerich (1864-1924).⁸ El autor

7 América literaria. Producciones selectas en prosa y verso. Buenos Aires, Imp. "La Nación", 1883, 606 pp. Segunda edición, notablemente aumentada. Buenos Aires, Imprenta de "La Nación", 1890; t. I, 617 pp y t. II, 786 pp.

8 "Literatura argentina", en ob. cit., t. I, pp. 1-11, a doble columna. El trabajo está fechado el 23

advierte que el suyo no será una introducción histórica, ni una labor metódica, pese a lo solicitado por el editor. Divide su ensayo en dos partes, verso y prosa, y luego de protestar su disconformidad con la distinción en escuelas y períodos, condesciente a proponer:

1°. *Clasicismo*: desde los primeros rascatripas de la época colonial hasta don Juan Cruz Varela, que no tenía corrección fría ni inspiración caliente, pues era tan solo un eco de Rivadavia y una tribuna pedagógica, cosas que no son las que constituyen la gloria de un poeta. Hago aquí una salvedad para el "Himno Nacional" y su autor Vicente López y Planes: de cosas así se habla únicamente de pie y con la cabeza descubierta, no por lo que sean o puedan ser, sino por todo lo grande que simbolizan o evocan.

2°. *Romanticismo*: Echeverría, Mármol y los astros menores. Consecuencias de éstos: Andrade, Estanislao del Campo, Ricardo Gutiérrez, Guido Spano, no obstante todas sus Arsinoes, de cuando en cuando tan hermosas en sus fondos de linternas mágicas.

(3°) Después los jóvenes: Rafael Obligado, Martín Coronado, Adolfo Lamarque, Enrique E. Rivarola, Martín García Mérou, Joaquín Castellanos, Domingo Martinto, Gervasio Méndez, Calixto Oyuela, Juan Lussich y algunos otros que se desarrollan con tan poca rapidez, que creo que así se quedarán hasta la muerte.

Los primeros ricos en el viejo vocabulario y en las viejas imágenes de los franceses y de los

de marzo de 1890. Este prólogo fue tirado en forma de folleto: Literatura argentina (Un prólogo). Buenos Aires, "La Nación", 1890, 45 pp. Fue reseñado en el diario de Mitre, La Nación, 2 de noviembre de 1890, p. 7. Argerich lo recogió en uno de sus tomos de Artículos y discursos Buenos Aires, Coni, 1906, primera serie, pp. 165-189, con leves modificaciones y supresión de frases contundentes, y una nota interesante. Razones de espacio me impiden ser más abundante.

españoles de fines del siglo pasado; clásicos, tomando la palabra clasicismo en una de sus significaciones pedantescas.

Detrás de ellos, en actitudes de libertad, haciendo oír su palabra en el destierro, en Chile, en la Oriental, en el Perú, en la patria sojuzgada, vienen los segundos de 1830 a 1870, cediendo al impulso del aura romántica, aunque con restricciones y transformaciones.

Los últimos, echando los unos raíces en tiestos europeos y dando allí flores; los otros, especies de plantas del aire; los de más acá, creciendo en medio de la llanura, serán juzgados y clasificados con precisión en el porvenir, sin olvidar que han trabajado con heroísmo en medio del pulperismo triunfante, para quien ofrece modalidades de manicomio todo aquello que importe levantar el espíritu sobre las heladas reproducciones del capital. (Ob. cit., t. I, pp. 2b y 3a).

Como se aprecia, Argerich traza tres períodos en nuestra realidad poética, porque, una vez más, la lírica es el eje de la periodización, con exclusión de la prosa. El período *clásico* (con acepción descalificativa), que va desde "los primeros rascatripas -en el libro dirá, en 1906, suavizando la expresión: "desde los primeros trabajos de la época colonial", p. 168- de la época colonial hasta don Juan Cruz Varela". El segundo período, el *romántico*, que se extiende desde 1830 a 1870. Comprendería dos momentos, esbozados en 1890 y acentuados algo más en 1906: el primer momento romántico, al cual corresponderían "Echeverría, Mármol y los astros menores", entre los que incluiría, tal vez, a Mitre, Gutiérrez, Domínguez, etc; el segundo momento, incluiría a las "Consecuencias de éstos" (de Echeverría, Mármol, etc): Andrade, Del Campo, Ricardo Gutiérrez y Guido Spano, Antes de 1870 la obra de tres de éstos era ya suficientemente

conocida: Del Campo publica ese año sus Poesías: Gutiérrez había dado a conocer *La fibra salvaje* en 1860; la poesía de Guido abundaba en las revistas del momento. En tanto Andrade publicaría lo más significativo de su obra en torno a 1877. El año 1870 es tentativo para indicar una distinción entre el romanticismo y los contemporáneos. Pues el tercer período arrancarí­a de 1870 y se extendería hasta 1890, año en que se traza la síntesis. En este tercer estadio se sitúan los jóvenes, entre los cuales señala diferentes orientaciones (unos enraizados en la pampa, otros cultivando sus flores en macetas europeas, otros desarraigados por completo, etc.).

La periodización de Argerich supondría tres períodos diferenciados con criterio estético literario: clasicismo, romanticismo, nuevas tendencias. O bien, podríamos señalar cuatro períodos de una duración casi isocrónica de veinte años cada uno: 1) clasicismo, 1810-1830; 2) primer romanticismo, 1830-1850; 3) segundo romanticismo, 1850-1870 y 4) nuevas tendencias, 1870-1890. Es uno de los primeros en distinguir dos etapas periodológicas en nuestro romanticismo.

Después de ensayar su periodización la desatiende: "páreceme trabajo pueril hacer el estudio detenido de los períodos a que hice referencia y que *no podrían ser aplicados sin acudir a literaturas extranjeras*. Por esta razón no hago historia: procuraré siluetear a las más altas personalidades de nuestras letras" (p. 3b). Marca así la imposibilidad de trazarnos una periodización propia, desde nuestra realidad: toda la que esboce­mos se hará con ajuste y en correlación con las literaturas europeas, española primero, francesa después.

A la hora de comenzar su delineamiento, Argerich excluye el período que ha llamado "clásico", y parte de Echeverría, "el primero que puso en versos argentinos la belleza de la tierra y el primero que dio el grito de protesta, preconizando la independencia de la inteligencia nacional" (p. 4a). El primer estadio romántico lo inaugura el autor de *La Cautiva* y lo continúa Mármol, a quien halla poeta más natural que al primero; después atiende a J. M. Gutiérrez, pero le destina más consideración al crítico que al poeta. En el segundo estadio romántico se ocupa de Del Campo y de Andrade,

ambos muertos entonces. Al *Fausto* lo estima "perla de nuestra literatura; lo único que pasará a la posteridad de todo el ciclo gauchesco". Y para ratificar su desacertada estimativa dice: "¡Qué diferencia con Ascasubi, con Hernández, lisa y llanamente insoportables y prosaicos! (p. 5b). En cuanto a Andrade, (dígame lo que se diga, es un gran poeta, y si éste no lo es, no tenemos ningún otro" (5b). De los románticos vivos atiende a Guido, "más artífice que artista, pero es innegable la seducción que consigue realizar con sus perfectas flores de artificio"; por Ricardo Gutiérrez tiene una marcada predilección -le destinó tres ensayos críticos- y de Carlos Encina escribe que "dictó cursos de estética disfrazados de versos". El resto del capitulillo de los autores en verso lo destina a los jóvenes, de entre los que destaca a otro de sus dilectos: Obligado.

La segunda parte del panorama está destinada a la prosa. Aquí deja de lado todo intento de periodización que aplicara a la poesía; se apoya en la laxa clasificación genérica.

Tracemos un balance de lo expuesto. Medio siglo distancia (1841 - 1890) la primera de la última de las propuestas consideradas. Cada uno de los cuatro autores que procuró una forma de periodización de la materia literaria argentina se enfrentó, para su estimación, con un caudal creciente y diverso de producción poética, que fue el de treinta años para Alberdi, del doble para Mármol, de setenta para Teijeiro Martínez y de ochenta para Argerich. Tres de ellos (Alberdi, Teijeiro y Argerich) se cuestionaron sobre la existencia o inexistencia de la literatura *argentina* por periodizar. Los cuatro se apoyaron exclusivamente en la poesía para sus tentativas periodizadoras, desplazando la prosa de su intento. Podría aducirse -para explicar esta desconsideración- que Alberdi se refiere al fallo de un certamen poético, que Mármol prologa un libro de poemas y que Teijeiro se ocupa de los vates del Plata. En cambio, el compromiso de Argerich era el de trazar un panorama total, prosa y verso, de nuestra literatura, como lo hizo en dos alas de su trabajo. Pero igual y excluyentemente, se atuvo en su periodización sólo a la poesía. La lírica fue exaltada por todos como lo literario más logrado en el país hasta casi fines de siglo. Así lo afirmaron J. M. Gutiérrez, Calixto Oyuela (en 1886 y 1889), Menéndez Pelayo (en 1895), y otros.

Esta subrayada supremacía de la lírica por sobre el resto de nuestras manifestaciones literarias, redujo a ella todo intento de periodización, y no sólo hasta 1890, sino que, ya entrado nuestro siglo, seguía pesando, como lo he verificado en los manuales de literatura al uso por entonces. Hasta *circa* 1905, ninguna propuesta metodológica cubrió la totalidad de nuestra expresión literaria. O, por decir verdad, sólo una lo hizo; pero no hay aquí espacio para su consideración y excede el lapso temporal que me propuse.

En mi compulsa de los sobredichos manuales previos a Ricardo Rojas, he advertido que la mayoría siguió la modalidad de Argerich: delinear períodos -con diversos criterios- para el desarrollo de la lírica y, al abordar la prosa, aplican un criterio genérico de clasificación: la historia, la didáctica, la oratoria, la novela; y, naturalmente, un rótulo elástico para los inabarcables: los publicistas, donde se sitúa a Sarmiento y a Alberdi.

La Comisión Clasificadora de 1841 distinguía en sus consideraciones entre lo que llamaríamos neoclásicos y románticos, "la primera o pasada lira" y "la lira nueva"; pero, a la hora de la periodización, dicha estimación se olvidó y sólo se aplicó el estrecho criterio de las etapas según las luchas armadas y consecuentes motivos bélicos que cantaban los poetas. Alberdi, en cambio, sostiene un criterio estético literario fundamental que sirve de principio cisorio de períodos: la introducción del romanticismo en el Plata, encarnado en la obra de Echeverría. La figura de este autor como hito periodizador estético literario será mantenida por Tijeiro y por Argerich, pero no por Mármol, quien hace a un lado al autor de *los consuelos* por cantor individualista; y taja sus períodos con criterio histórico político de base: el de las luchas por la independencia, el de la lucha por la libertad, el del recobro de la libertad.

Dos autores desterrados, convivientes en Montevideo por los mismos años, proponen dos diferentes criterios de periodización para igual materia. El mismo año de 1830 es iniciador de una nueva etapa literaria en el Plata, por la obra inaugural de Echeverría, para Alberdi; y de una nueva etapa política, la hegemonía de Rosas y, con ello, de una poesía de reacción libertaria, para Mármol, Echeverría o

Rosas, criterio intraliterario o extraliterario. Aunque, advertimos; Mármol no habla del "período de la Tiranía", como habrán de hacerlo tantos en la referencia a ese lapso (1830-1852), contra lo que propondrá Rojas la denominación de "La proscripción", pues era del lado de los exiliados donde estaba la producción valiosa. El autor de los *Cantos del peregrino* habla, en cambio, de "la Musa de la Libertad" y del "período de la libertad". se canta lo que no se tiene. Este anhelo era la raíz del lirismo.

En tanto, el criterio estético literario será absoluto en Teijeiro Martínez y en Argerich para su periodización; sin que por ello dejen de establecer relaciones, por supuesto, con el contexto histórico político de la hora.

He aportado, estimo, un capítulo inicial para la historia de nuestra periodología y para nuestra historiografía literarias. La materia es exigua. Pero principio quieren las cosas. Con el tiempo, tendremos también principios, y variados. pero no desestimemos nuestros magros orígenes, porque, de alguna manera, como dice el refrán español "Estos lodos vienen de aquellos polvos", sin duda sobre lo mucho que ha llovido, y seguirá lloviendo, en este terreno de la periodología. Pero estos lodos se tornan, a Dios gracias, barro genesiaco de congresos. Celebrémoslo.

Universidad Nacional de La Plata
CONICET

TIEMPOS DIVERSOS Y PARALELOS

Bias Matamoro

El problema de la periodización en la historia de la literatura puede eliminarse de un modo simple, por reducción al absurdo. Puede afirmarse que la literatura sólo existe en acto, cuando se produce el encuentro entre un sujeto virtual y flotante (el texto) y un sujeto real y anclado en el tiempo y el espacio (el lector). De esta forma, toda literatura es contemporánea, y poco y nada importan las fechas en que el texto se compuso, la escuela a la cual pertenece, el autor que lo emite, etc. De hecho, hay obras que no sabemos quién las escribió, dónde ni cuándo, siquiera si son el resultado de un trabajo individual, compartido, más o menos promiscuo. En otros casos, estas circunstancias pueden quedar fuera de la competencia del lector y no por ello el acto de lectura resulta imposible. A esto se agrega el detalle, esencial, de que solemos leer textos traducidos, cuya autoría se complica por el entrevero de amanuenses y lenguas diversos.

Conviene, pues, desbrozar el campo. El problema de la periodización no atañe a la literatura, sino a la historia de la literatura. Pertenece al mundo de fenómenos que implican hablar de unos textos sin pasar por ellos, desde fuera, como suele ocurrir cuando se enseña la literatura con los

habituales métodos escolares. Es frecuente, y todos guardamos memoria de ello, que la materia escolar llamada literatura transcurre entre unos profesores que explican obras que no han leído ante un público discipular que tampoco habrá de leerlas. Esto no implica una desesperada fatalidad, pues, a seguido de las clases que merodean la fortaleza literaria por los fosos y caminos de muralla, puede ocurrir que algún paseante se atreva a dar el salto y penetrar en el baluarte.

También cabe hacer un rápido inciso epistemológico. La periodización supone que la literatura tiene una historia, o varias, lo cual no resulta ni evidente ni de universal aceptación. Por ejemplo: con un criterio rígidamente clásico, la literatura, y el arte en general, no transcurre, sino que recurre. Hay unas obras inmarcesibles a las que se vuelve de manera insistente y la constancia de tales retornos quita a la producción literaria el necesario carácter sucesivo que habilita la irrupción de la historia. Aquí no se va a ninguna parte, pues ir es siempre volver. El arte no se ocupa de lo temporal, sino de lo eterno o, al menos, de algo cuya duración se mide con ritmos incomparablemente más lentos, más majestuosos, que la mera ordenación de los instantes.

Por otra parte, no siempre la morfología histórica trabaja con esquemas sucesivos. Hay concepciones cíclicas del devenir que lo diseñan como una rueda que gira sobre sí misma, de modo que el final es el comienzo y viceversa. No hay aquí nada que periodizar, pues siempre avanzamos hacia el origen.

A la circunferencia se opone la línea, ese trazo que el tiempo deja en memorias y documentos, a menudo ilegibles o deteriorados, en su marcha infinita hacia el inalcanzable futuro. Cabe la síntesis: echar a rodar la rueda sobre la línea, obteniendo la figura del helicoide.

Para seguir el juego geométrico podemos acordarnos del infalible Goethe, para el cual la historia avanza desde la base hacia la cúspide, afinándose como un cono hasta que cada época culmina en un individuo ejemplar. El tiempo pasado es una sucesión de conos que pueden servir de habitación o mausoleo, según se prefiera. Normalmente se almacenan en ellos libros y armas.

Las morfologías propiamente dichas señalan que, en la historia de la cultura, hay formas características que se alternan en el tiempo, en cuyo caso los períodos hacen un movimiento de vaivén. Valéry, Ortega, Worringer, Spengler han jugado con estos penduleos que van de lo romántico a lo clásico, del naturalismo a la abstracción, de la plenitud a la decadencia, etc.

Por fin, hay que considerar la naturaleza de cada literatura para encarar su periodización. Sabemos que la literatura no es un fenómeno de aceptación ni inmediata ni ecuménica y que ciertos textos pueden salir y entrar de la consideración literaria, conforme las épocas. Hay tiempos sordos, ciegos, miopes y daltónicos ante ciertos objetos de la cultura y así, por ejemplo, buscaremos en vano unas explicaciones sobre el gótico en los libros de arquitectura renacentista o sobre el barroco en los tratados de la Ilustración. Para Luzán no existía Cervantes y Góngora fue redescubierto por Rubén Darío a través de Verlaine, mientras que, de Jusepe de Salas hasta Alfonso Reyes, la crítica lo consideró *quantité négligeable*. Calderón había desaparecido de los escenarios españoles en el XVIII, mientras se lo frecuentaba en Alemania.

Para el clasicismo, la historia cuenta poco, ya que se trata de advertir, bajo la variedad, una cierta unidad de fundamento. Para el individualismo y el creacionismo, el arte trabaja con lo instantáneo e irreplicable, de modo que tiene una estructura discontinua que excluye a lo histórico. Mientras para el romanticismo sólo vale lo que ahonda la expresión hasta los arquetipos del espíritu popular, para el historicismo la obra está en su génesis, siendo esencial el estudio de las causas y los antecedentes.

Por fin, está el problema, tal vez hoy traspuesto, del progreso. En cierta época no lejana, tiempos de Brunetière y Lacombe, por ejemplo, se creía en la evolución de los géneros, formas y técnicas de la literatura como en un proceso continuo y acumulativo que iba creciendo por grados cada vez mayores de complejidad, lo cual, en una estimación evolucionista (pienso en Spencer, por caso) supone ir hacia mejor. El futuro nos mejorará, como nosotros mejoramos a nuestros ancestros. Hoy estas efusiones se hallan un poco

trasnochadas y se prefiere pensar que, no obstante el progreso de las técnicas materiales, nada autoriza a creer que estamos en mejores condiciones de crear buena literatura que en tiempos de Homero.

Hay incisos menores pero no menos inquietantes que se pueden deshilar de este ovillo de problemas. Veamos; los ciclos literarios ¿son unidades en sí mismas o trechos de un proceso (ya que no progreso) general? Si se acepta que existe cierta unidad, ¿de dónde mana? ¿De la historia, de la lengua, del espíritu? ¿Es la literatura un universo autárquico, o, al menos, autónomo? ¿Es un momento de lo universal? Esto importaría para una modelización general de los períodos o para, en caso contrario, proponer periodizaciones sectoriales.

Para poder proseguir voy a pedirles una convención: aceptemos la historicidad de la literatura, en el sentido de considerar, simplemente, que todo sujeto que escribe o lee es el resultado de un pasado que actúa sobre él como un universo, de modo que él también es universal. Que el sujeto conozca ese pasado total o parcialmente, que le importe más o menos, no hace a lo histórico objetivo. Conocemos o sospechamos que los hombres hacemos la historia sin saberlo y que ella, por esto mismo, nos hace y deshace. El pasado está ahí y nosotros pasamos con él, aunque no sepamos a ciencia cierta qué índole y alcances tiene. En el orden literario, como dice Borges, todo escritor inventa a sus antecesores. En 1896, Lugones era un acólito de Darío. En 1987, es un antepasado de Borges. En cierto modo, ya lo era entonces, sin poderlo saber. Quiero decir que todo pasado está en constante estado de resignificación. Y esto atañe a su ordenamiento en épocas, como es obvio.

Tendemos a pensar que la torrentosa historia actúa con algún orden, ya que no siempre con buenas maneras. Este orden, tradicionalmente, se ha dibujado como cierta constancia en los cambios a través del tiempo. Aún hoy seguimos hablando de cosas tan peregrinas como los libros del año, la literatura de tal siglo o las obras de este final de milenio. Esto implica cierta confianza candorosa en el poder de los almanaques.

Hubo épocas aún más confiadas que la nuestra y en las cuales unos cronistas convenientemente instalados en un gabinete de palacio recontaban los hechos por reinados. El siglo de Pericles o las letras bajo el sol del Rey homónimo no son hechos tan remotos si pensamos que en España se sigue estudiando la literatura en tiempos de Franco, personaje francamente menos solar que Luis XIV.

Este optimismo rítmico se contradice con la variación de la velocidad histórica, ya que un siglo en tiempos de Hamurabí no daba como para que en él cupieran diversidades como las que ha coleccionado este nuestro, que va de Nicolás Romanoff a Gorbachev y de Theodor Roosevelt a Ronald Reagan. Los almanaques conservan su ritmo, la historia lo cambia. Sin contar con aquello que dijo cierto andaluz, "hay siglos en que uno no está pa na".

Hasta hace poco se confiaba en la regularidad de las generaciones y Petersen u Ortega describían su isocronía puntual y obediente. En la generación parecía zanjarse el viejo pleito entre espíritu popular e individuo, alcanzándose una síntesis que autorizaba la dureza de la biología. En efecto, suele advertirse que todo ser vivo madura, envejece y muere, siendo contemporáneo de gente más vieja y más joven a las cuales les pasa lo mismo y así de continuo. Pero apenas se aproxima la lente a la producción literaria, se advierte que los números no cuadran. Enrique Larreta, Florencio Sánchez y Horacio Quiroga nacieron por los mismos años. Valle Inclán fue modernista de joven y esperpéntico de viejo, es decir que llegó a moderno cuando ya se iba poniendo biológicamente anacrónico. Lugones tenía la edad de Thomas Mann y la evolución ideológica de ambos es perfectamente inversa. La posguerra del dieciocho convirtió a uno en fascista y al otro en socialdemócrata.

Concreto: vamos a transitar por la historia, pero dejando de lado todo a priori en cuanto a su funcionamiento, sobremanera dejando de lado la categoría, otrora ilustre, de ley, es decir de norma que estudia los fenómenos de la cultura ocupándose de causas, cantidades y regularidades, y que no admite excepciones. El pasado está escrito, pero no del todo leído. Lo podemos describir y comprender pero como los instrumentos para tales operaciones cambian con

el tiempo, resulta que el pasado ya no es lo que era, según podemos comentar la ocurrencia de Valéry.

Aceptamos la categoría de historicidad, es decir de sucesión en que lo continuo asegura la intelección de lo variable y viceversa, pero no nos reducimos al hilo de la historia, sino que admitimos su temporalidad constituida por series paralelas y autónomas (no autosuficientes, ojo), de modo que el historiador pueda tender hilos transversales y pensar la historia como un tejido. Hay que coser bien y escoger con cuidado las hebras, porque, de lo contrario, podemos caer en homologías históricas vastamente inoperantes. Por ejemplo: es posible que el año en que se publicó *Madame Bovary* hubiera un cambio dinástico en Annam, la peste asolara ciertos puertos del Índico y enviudase la archiduquesa de Bosnia, pero todo ello, aunque aparezca con severidad en alguna cronología al uso, no nos resultará demasiado operativo. Pensemos que, en 1870, moría Bécquer y Mallarmé, huyendo de la pesadilla de la guerra francoprusiana, redactaba su *Igitur* ¿Son coetáneos los tres hechos? Bueno, pues tal vez sí, pero no por mera yuxtaposición de fechas. Es cierto que la guerra estalló por el tema de la sucesión española y Bécquer lo era. También es cierto que la poesía de Bécquer es contemporánea de Lamartine y no de Mallarmé, que era francés como Lamartine. Bien, a tejer.

Ahora corresponde ejemplificar con algunos problemas planteados por la historia literaria argentina. Aquí la periodización tiene miga porque hace a la posible aparición de la literatura argentina como tal. Desde Juan María Gutiérrez y, sobre todo, desde Ricardo Rojas, la solución es sencilla: literatura argentina es todo discurso escrito en las tierras sobre las cuales se trazó el mapa de la República Argentina conforme la edición del Instituto Geográfico Militar del año tal o cual. Con el agregado de que, según las creencias de la escuela romántica, temprana o tardía, a toda tierra corresponde un *Volkgeist*, es decir una emanación telúrica que impregna la vida de una comunidad y le otorga ciertos caracteres constantes y discernibles. Aunque los componentes de esa comunidad varíen, el espíritu popular surge de los hondones del suelo y los homologa. Así, los españoles se agregan a los indios y surge la raza argentina, según dictamina

don Ricardo. Después vienen los negros, que no se agregan a nada y desaparecen, como por arte de magia (¿negra?).

Personalmente descreo de tales potestades ctónicas. Diré, simplemente, que la literatura argentina no es anterior al último tercio del XVIII, cuando aparece una elocución literaria (en Baltasar Maciel o en el anónimo sainete *Los amores de la estanciera*) que presenta peculiaridades de lenguaje. Lo anterior es mal barroco español, peor clasicismo español. Si lo quitamos del medio nada se altera en el decurso posterior de nuestras letras.

Esto hace, también, al problema del espacio. En rigor, la Argentina tiene un espacio constitucional y geopolítico consolidado sólo en 1880, y su literatura data de antes. Quiere decir que, como en los casos de Italia y Alemania, la Argentina fue antes una literatura que un país. Una literatura argentina en tiempos de sometimiento colonial y de dispersión civil, que se detecta en los gauchescos y en la bien o mal llamada generación del 37. Existe un país diseñado, estudiado, inventado y aún disparatado en las *Bases*, en *La cautiva*, en *Facundo* y en la *Historia* de López antes de cualquier definitivo pacto constitucional, por lo que pido una primacía para el espacio imaginario sobre el espacio geográfico o, si se prefiere telúrico. Agreguemos a esto que buena parte de esta obra está hecha por escritores que viven largas temporadas o toda su vida productiva (casos de Alberdi y Ascasubi) fuera de ese espacio geográfico, problema que conocerán otras épocas de la historia nacional.

Estos inicios permiten levantar otra sospecha y es la de inoperante sobre la periodización que pretenda trabajar con divisiones del tiempo histórico basadas en hechos económicos, políticos, militares o simplemente notorios. Sin duda, para la vida de la sociedad argentina, la Revolución y la Independencia amojonan una época, que los historiadores describen con, por ejemplo, el cambio de la antigua clase dirigente burocrática de la colonia por nuevos estamentos dominantes. Pero esto no tiene un equivalente literario preciso. Los poetas de la Revolución y la Independencia son, en general, unos neoclásicos liberales españoles que veneran a Lista, Nicasio Gallego o Quintana y que nada revolucionan ni independizan. Es un invitado pobretón de la *Lira Argentina*.

Bartolomé Hidalgo, un vendedor callejero de aleluyas que resulta marginal a los vaticinios de moda, el que está escribiendo la literatura argentina que corresponde, en cierto perfil, a la altura de los tiempos.

Me quedo un rato con los del 37. Ellos diseñan el primer colectivo literario que, como tal, se produce en nuestro país. Y se piensan como tales, es decir, como componentes de un mandarinato. Revén la historia independiente, hacen un balance francamente negativo de los resultados de la Revolución, rechazan la opción de partidos tradicionales y descreen de la capacidad de los estamentos clásicos —propietarios, militares y curas— para erigirse en clase dirigente. Se ven a sí mismos como tal.

El 37 inaugura una de las tres zonas en que propongo acotar la historia de la literatura argentina, marcando sus puntos de arranque y prolongándolas paralelamente a lo largo del tiempo. Esta zona es la de la literatura considerada como pedagogía social por un colectivo de especialistas que se autodefine como el más elevado de la sociedad.

Con los gauchescos haría otra zona, fundacional y cerrada. En ella se aloja una literatura que es narrativa por su estructura, poética por su trámite, pues acude al verso, y gauchesca por su vocabulario. Gira en torno a la figura del gaucho como cantor improductivo y como marginal, de modo que se cierra cuando esta figura desaparece del mundo referencial de la sociedad. Cuando Estanislao del Campo lleva al gaucho a la ciudad, José Hernández lo proletariza y Rafael Obligado le hace perder la payada definitiva frente al demonio del mercado mundial, la gauchesca concluye su ciclo, dejando una memoria que explotarán versistas menores y ocasionales, y la reiteración del fenómeno de conversión del matrero en proletario que aparece en los dramas de Martiniano Leguizamón y Yamandú Rodríguez. No metería en el saco *Don Segundo Sombra*, pues Güiraldes mismo dice que allí el gaucho es una forma sagrada que él se encarga de custodiar, no un sujeto humano. Don Segundo no es un gaucho, es un empleado de estancia, al cual el patrón le encarga la instrucción laboral de un hijo habido en la "casa chica".

La literatura como pedagogía social opera con un modelo mixto, abarcante, con pretensiones de obra total, donde los géneros convergen sin mayores preocupaciones de distinción. Sarmiento pretende escribir una biografía de Facundo y una descripción de la Argentina; Vicente Fidel López, una historia; Alberdi, un tratado de derecho constitucional; Mármol, una novela. Pero los resultados son intercambiables. En el ensayo aparece la narración, en la novela se muestran personajes y escenas documentados, cuando el historiador se las ve mal acude a la invención novelesca o el romance anónimo.

Creo que el 37 abre un espacio que van cubriendo, a lo largo de las épocas, obras y autores que comprenden una zona del 80 (Mansilla y Cané, por ejemplo), los llamados escritores del Centenario (Rojas, Gálvez y e Lugones ensayista e historiador) y que engloba textos como *Adán Buenosayres* de Marechal, los ciclos de novela histórica de Hugo Wast, las novelas de Ernesto Sabato y aún las moralidades de Jorge Asís en *Flores robadas...* y *Carne picada*.

En todos estos textos, con talentos muy variados, ideologías divergentes y retóricas alternantes, se apela a esa intersección de códigos que antes mencioné y se despliega un discurso en que, por una parte, se intenta una descripción panorámica de la sociedad argentina y, por otra, se señalan un plexo de valores ético-sociales y unas normas preferibles de conducta.

La segunda zona es la del realismo. También se arraiga en el 37, en el Echeverría de *El matadero*. La operatividad realista trabaja con el documento, pretende traslucir en el texto una experiencia de vida, despersonaliza al máximo posible la figura del escritor en favor de un "fiel reflejo" de los datos exteriores y, por fin, se difunde por un espacio físico y social muy acotado y con caracteres reconocibles por el público lector. Es una literatura de referentes locales, que ha dado, en la Argentina, una diversificación ecológica como para cubrir las distintas regiones del país.

A pesar de que utilizo el nombre de realismo, advierto que no se trata de una traspolación pura y simple del realismo europeo del XIX. El proceso del realismo en la Argentina,

no obstante su coincidencia conceptual, resulta divergente del ultramarino.

En Francia y España, por ejemplo, se llega al realismo tras siglos de crónica de costumbres y pequeñas moralidades de lo cotidiano, observación de las peculiaridades locales y escucha del habla sectorial. Después, se intenta construir una literatura que sea el reflejo sistemático y orgánico del conjunto social. En Inglaterra, el proceso deriva de la novela histórica y, en Alemania, es traducción comparada del realismo francés.

En Argentina, la actitud realista es anterior al naturalismo de escuela zoliana, que aparece en Cambaceres, Podestá y Sicardi a fines del XIX y éste es anterior al costumbrismo urbano de Fray Mocho y los escritores lunfardos. El realismo de escuela resulta relativamente tardío, con la recepción de la obra, ya concluida y evaluable, de Flaubert y los Goncourt, y el ejemplo vivo de Galdós y Baroja en los ciclos novelescos de Manuel Gálvez.

El realismo es, acaso, la operación más frecuente de nuestra literatura. Ejemplificarlo sería prolijo y baste recordar que cubre la narrativa, con insistencias en todas las promociones, desde Ocantos a Enrique Medina pasando por Arlt, Verbitzky y Kordon, el teatro, y aún la lírica de un Carriego, un Baldomero, y los boedistas como Raúl González Tuñón, Gustavo Riccio y Nicolás Olivari. Excuso detallar una de sus zonas más personales y compactas, las letras de tango.

Por fin, cabe ubicar y perfilar la tercera zona, es decir el esteticismo. Es la última en aparecer, con el modernismo, movimiento ciudadano, cosmopolita y continental, que se inaugura proyectándose sobre la "literatura del mundo". Antirrealista, antilocalista, fervoroso de distancias y exotismos, amigo de lo remoto, lo oculto y lo raro, el modernismo denuncia a una sociedad súbitamente compleja, en que el colectivo de los artistas reclama un lugar autónomo, un lenguaje característico y un público propio. El arte habla del arte, por medio de los artistas y se dirige a los artistas. El burgués "que no entiende", el filisteo, está fuera de juego, y las actividades cívicas del escritor son ajenas a su quehacer estético.

El itinerario del modernismo es muy conocido y, para subrayar nuestro esquema de los tiempos varios y paralelos, baste recordar que el mismo año, 1896, asiste a la primera edición de *Prosas profanas* y al estreno de *Calandria*. Un hilo transversal podría unir la inhumación del último gaucho malo y el triunfo del bizantinismo portuario de la calle Florida.

Propongo situar en este espacio no sólo a los modernistas de escuela, encabezados por el Lugones poeta primerizo, sino al neoclasicismo de los años 30, al neorromanticismo de los 40, al Borges de la madurez, pasando por el siempre debatido lugar de las vanguardias y llegando a la narrativa de Mujica Láinez, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Manuel Peyrou. Insisto en lo arbitrario, selectivo y, desde luego, injusto de toda inclusión, es decir de toda exclusión, hecha al ritmo de estas cortas páginas.

He aquí mi propuesta de trabajo. Va destinada, en su mejor resultado, a ensayar una reacomodación de nuestra historia literaria, sobre todo a observar la relativa autonomía de nuestras corrientes productivas. En ellas caben las escansiones del tiempo, los grupos, subgrupos, capillas, maestrías y discipulados. Quiero decir que, si para Sabato, por ejemplo, es indispensable Sarmiento, para Mujica no lo es y sí Enrique Larreta, y viceversa. *Ficciones* supone *Las fuerzas extrañas*, en tanto David Viñas invoca a Arlt y no a Angel Estrada.

No he pretendido decir la verdad, más bien todo lo contrario, como afirma Steiner, la crítica literaria intenta contar una experiencia de lectura: puede o no persuadir, jamás demuestra nada. Al leer somos capaces de cierta despersonalización y objetividad, pero nunca podremos hacer con ello una ciencia, ya que la literatura, saber de lo indeterminado, no es un objeto formalizable. Todo puede entrar y salir de ella, todo puede ser memorable u olvidable en sus cementerios poblados de vampiros adormilados o inquietos.

Ahora mismo, no sabríamos bien en qué período de la historia estamos viviendo, actuando, decidiendo y operando. Lo saben mejor nuestros descendientes, rostros sin rasgos que esperan en las esquinas del futuro. Estamos tejiendo una historia que sabe de nosotros más que nosotros mismos. En nombre de ella, sigamos releyendo el pasado, como si todos los días

fuera uno distinto, sintiendo que estamos pasando a cada momento y que nuestros signos, escritos con vehemencia, se reservan lo mejor de sí para lectores que desconocemos y a los cuales, de algún modo, ya pertenecemos.

Madrid.

**TESIS SOBRE LA PERIODIZACION DE LA HISTORIA DE LA
LITERATURA LATINOAMERICANA:
¿ANACRONISMO O ILUSION?**

Rafael Gutiérrez Girardot

1

El tema de este Congreso plantea varios problemas previos. Entre los de carácter teórico, sobresalen dos. La ciencia literaria hispanoamericana está dominada por dos tendencias: el formalismo de diversa especie y el actualismo, es decir, la preferencia por temas de la literatura del llamado "boom". Estas dos tendencias son ahistóricas, y la primera es mimética. Esto significa que la ciencia literaria hispanoamericana actual no está en capacidad, por su naturaleza misma, de enfrentarse a un tema que excluye de por sí todo formalismo y todo actualismo. A esto se agrega el segundo problema teórico. El tema de la "periodización" es un tema que por lo menos desde el siglo XVIII y sobre todo desde el siglo XIX no es solamente historiográfico sino de filosofía de la historia porque trata de la conciencia epocal, de la determinación de lo nuevo del tiempo, de una ruptura del tiempo, de un nuevo comienzo con una pluralidad de criterios complejos, no simplemente cronológicos. La actual ciencia literaria hispanoamericana no está en capacidad, por su

formalismo, para dilucidar el problema general de la periodización. Y esta capacidad teórica es necesaria porque antes de hablar de periodización, la historiografía literaria (que es parte de lo que se ha llamado ciencia literaria hispanoamericana) tiene que clarificar su relación con la historiografía general en dos sentidos: en el historiográfico en cuanto debe especificar las comunidades y las diferencias conceptuales e instrumentales que tiene con la historiografía general; y en un sentido propiamente histórico en cuanto debe decidir si es una ciencia histórica autónoma, paralela a la historia general y que con ella sólo tiene de común el nombre o algunas denominaciones (como, por ejemplo, la literatura de la época victoriana), o si tiene una relación estrecha con la historia.

2

El formalismo mimético que también cabría llamar terminologismo, y cuyo abuso ha dado ocasión a que el filósofo Klaus Laermann de la Universidad de Düsseldorf lo caracterice y caricature llamándolo Lacan y Derrida, y el actualismo no han podido percibir, por su propia naturaleza, que la historia de la literatura tal como se había escrito hasta por lo menos los años 50 en Europa, entró en crisis, pero no para ser sustituida por los formalismos, como cabría suponer tras la moda triunfal de los formalismos, sino para revisar sus conceptos fundamentales y elaborar proyectos de cómo fundamentar una nueva historia de la literatura. Aunque algunos de esos proyectos como el de la llamada "estética de la recepción", que ha ocasionado una considerable bibliografía acrítica, ha pasado ya al museo de la fugacidad contemporánea, porque, como el del lector implícito o el de la fijación del horizonte de las expectativas, resulta sólo muy parcialmente practicable, lo cierto es que esta crisis tardía de la historiografía literaria ha afectado también a las filologías modernas, que buscan su superación y su nueva fundamentación no por el camino de cualquier formalismo sino de un trabajo interdisciplinario entre filosofía, historia, teoría de la interpretación o hermenéutica. La revisión y nueva fundamentación es lenta porque la crisis que la

provocó es tardía. No es ésta la ocasión de dilucidar las muy complejas causas de este retraso de la crisis, pero sí cabe decir que ellas están íntimamente ligadas al pasado inmediato europeo, a las diversas fases que la Europa de posguerra pasó para enfrentarse a ese pasado inmediato y para "digerirlo": la primera fase de la negación de la historia por instinto de conservación, si se quiere (de ahí surgieron los formalismos) y la segunda fase de inquisición y refundamentación del pasado mediato, del pasado que explica el pasado inmediato.

3

El mimetismo y actualismo de la actual-ciencia literaria hispanoamericana no ha percibido, por su naturaleza, el horizonte y las motivaciones ideológicas de esta tardía crisis de la historiografía literaria y de las filologías modernas, pero no sólo por la miopía de su horizonte, sino porque la ciencia literaria hispanoamericana es hija de ese monumento curioso y meritorio que fue el mitológico Ramón Menéndez Pidal, quien a su vez fue hijo de Marcelino Menéndez Pelayo, quien a su vez fue hijo de la exaltación romántica del Siglo de Oro español por los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel. Todos estos y por diversas razones lograron, junto con otros monumentos de la erudición, como Friedrich Diez o Mayer-Lübke, crear una ciencia decimonónica antidecimonónica que se llamó filología románica: decimonónica porque se constituyó en el siglo XIX; antidecimonónica porque acentuó la miopía que Nietzsche había reprochado a su modelo, la filología clásica, esto es, que se detenía en la mancha de aceite y no llegaba a trazar el cuadro, sustrayéndose así al gran impulso histórico de ese siglo que posibilitó la figura de un fundador y plenificador de ciencia como Theodor Mommsen. La ciencia literaria hispanoamericana tiene pues el doble peso del actualismo y del terminologismo y el de su remota raíz científica. Esta no es la ocasión de explicar los caminos por los que su remota raíz pudo conducir al actualismo y al terminologismo, pues eso correspondería dilucidar a una historia científica de esa actividad que está

por hacer. Pero sí cabe apuntar que, por paradójico que parezca, ese doble peso constituye la posibilidad de reflexionar sobre él, es decir, de someterlo a un examen crítico y de que al hacerlo se puedan convertir estos problemas previos, que son aporías en el sentido originario de la palabra, en el punto de partida de un esfuerzo que responda a la exigencia que hizo Andrés Bello, ya en 1848, en un artículo sobre la "Autonomía cultural de América", es a saber, la de discutir las lecciones de la ciencia europea para darles "estampa de nacionalidad", con otras palabras, la de escribir nuestra historia de la literatura desde dentro, en diálogo crítico, no en actitud mimética con la ciencia europea.

4

Esta propuesta de escribir nuestra historia literaria desde dentro no significa una invocación de nacionalismo, que de por sí es un elemento de la historiografía literaria constituida en el siglo XIX y que hoy ha conducido a su rechazo. Tampoco significa la superación de los problemas venidos desde fuera mediante la sustitución de una influencia extranjera por una influencia nacional. Esta propuesta de escribir nuestra historia literaria desde dentro es la propuesta de un nuevo comienzo que no es arbitrario o revolucionario o semejante al que nació de la negación ideológica de la historia en la Europa de posguerra. Este nuevo comienzo no sería otra cosa que hacerse cargo de una afirmación de Martin Heidegger, hecha en las primeras páginas de *Ser y Tiempo*, y que dice: "El movimiento propiamente tal de las ciencias tiene lugar en la revisión más o menos radical y para ellas transparente de sus conceptos fundamentales. El nivel de una ciencia se determina por la medida en que ella es capaz de una crisis de sus conceptos fundamentales. En tales crisis inmanentes de las ciencias vacila la relación del pensar positivamente inquisitivo con las cosas mismas inquiridas. Por doquier se han despertado tendencias en las diversas disciplinas de recolocar la investigación en nuevos fundamentos". El nuevo comienzo partiría, concretamente, de un examen de lo que la ciencia literaria hispanoamericana

considera sus conceptos fundamentales para determinar si son capaces de una crisis, de decir, si como tales constituyen el movimiento de la ciencia, y para conocer su nivel. ¿Pero cuáles son los conceptos fundamentales de la ciencia literaria hispanoamericana, de la hispanística, de la romanística? ¿Son conceptos fundamentales de estas ciencias, por ejemplo, los géneros literarios o la determinación de la naturaleza histórica o inmanente del texto o designaciones como símbolo o los tropos? Y si así fuera, ¿son estos conceptos fundamentales capaces de una crisis, y si la han tenido de qué modo se ha manifestado? ¿Es crisis la sustitución de un método por otro, de la estilística por la consideración marxista-leninista, de ésta por el estructuralismo, de éste por la semiótica, de la semiótica por un retorno a un nivel filosófico-histórico-estético de la hermenéutica? Indudablemente, la crisis en el sentido científico del término, no es una sustitución de lo uno por lo otro que concluye, por el momento, en una refundamentación y ampliación de lo que fue la ciencia literaria en general antes de la estilística y en la estilística misma, esto es, comprensión e interpretación del texto. En este círculo, la ciencia literaria ha afinado sus procedimientos, ha multiplicado sus clasificaciones, ha diferenciado sus esquemas descriptivos. Pero cuando, por sólo citar un ejemplo, Roman Jakobson concluye en su artículo sobre "Aspectos lingüísticos de la traducción", tras un despliegue terminológico, que la poesía es intraducible y que sólo es posible la "transposición creadora" y que traducción es "la transposición de una lengua a otra", entonces hay que comprobar que en esa suma de saberes que hay que llamar, con un nombre antiguo, "ciencia literaria", el aparato esquemático, descriptivo y terminológico, no significa un movimiento propio de la ciencia. No es, una vez más, la ocasión de explicar la paradoja que implica la conclusión de Jakobson de que ante la intraducibilidad de la poesía no hay otro camino que el de la "transposición creadora". En boca de un lingüista de capital influencia en la moderna "ciencia literaria", esto es tanto como justificar a posteriori esa cantidad de ripios sentimentales que poblaron la literatura alemana del siglo XIX y comienzos del XX, y también los ripios de Guillermo Valencia -sus "traducciones" de poesía alemana- y que se llama "Nachdichtung", es decir, una manera de achacar

al indefenso poeta "transpuesto creadoramente" las lágrimas, los estremecimientos, los delirios del "pospoeta" o "transferidor", para decirlo con una derivación de una palabra científico-comercial de moda, "transfer".

La contribución científica de estas "teorías" a la comprensión de un texto no suele ser mayor que la de viejas formas de lectura como la "filológica" que según Nietzsche consiste en "leer entre líneas". Una crítica a algunas de ellas, como la llamada pos-estructuralista, se inició ya en 1978 cuando el germanista Leonard Forster aseguró que parece que la ciencia literaria actual tiene miedo del objeto de su estudio, miedo de la energía de la obra de arte.

La actual crisis de la ciencia literaria que ha conducido a una clarificación de sus conceptos no es, como lo muestra la llamada "estética de la recepción" una crisis inmanente, sino una crisis externa debida a la insatisfacción que produce, en la práctica, la aplicación de sus esquemas.

5

Pese a que esta crisis externa de la ciencia literaria parezca señalar la crisis interna, lo cierto es que, por el momento, la ciencia literaria europea se encuentra en un momento de desorientación y que no ha superado el círculo estéril. Pero esta situación que cabría llamar de vacío, facilita precisamente la empresa de escribir una historia de la literatura hispanoamericana que haga justicia a su decurso. La ciencia literaria que han aplicado la historiografía, la crítica y los estudios literarios hispanoamericanos ha sido, y no pudo ser de otra manera, principalmente la europea, que ha sido formada para describir y comprender la literatura europea. Aunque la literatura europea ha sido el modelo inevitable de la literatura hispanoamericana, lo cierto es que la literatura hispanoamericana no es completamente captable con ciertos conceptos de la ciencia literaria europea, que participa de lo que Lévi-Strauss ha llamado "eurocentrismo" y que, como se puede deducir de la obra de Antonello Gerbi *La disputa del Nuevo Mundo* (1960) es en el fondo "misoneísmo",

principalmente, de los grandes filósofos. La ciencia literaria europea, ocupada además, con la formación de las literaturas nacionales no tenía cabida para contemplar un desarrollo nuevo, para ser ciencia literaria universal en un sentido semejante al de la "literatura universal" que postuló Goethe y que, en el fondo, es la literatura que Europa considera universal. Sus valoraciones se refieren a una literatura "ya hecha y no contempla la universalización de la literatura" europea mediante una literatura que comienza a formarse en circunstancias históricas diferentes de las que se dieron en la formación de las literaturas europeas. Ante el hecho de que Europa no ha podido reconocer y asimilar, hasta el día de hoy, el acontecimiento del Nuevo Mundo y de que la ciencia literaria europea atraviesa un periodo de agonía pomposamente terminológica y "sistemática", el historiador hispanoamericano de su literatura puede recuperar el vacío que ha dejado secularmente el "misoneísmo" europeo frente a Hispanoamérica y al mismo tiempo poner a prueba la capacidad de los conceptos de la ciencia literaria europea para captar no solamente un desarrollo histórico-literario nuevo, sino también la universalización de la literatura europea, es decir, la participación de la literatura europea en ese desarrollo nuevo y las transformaciones que ella ha sufrido en y gracias a esa novedad.

8

Esto significa que el historiador hispanoamericano de su literatura -y dada la realidad del variopinto "misoneísmo" europeo sólo puede ser un historiador hispanoamericano -tiene la ingente tarea de volver a leer todos los testimonios literarios desde dentro y renunciar a las clasificaciones que se han hecho hasta ahora, como la más habitual, por ejemplo, de la división del decurso literario en tres épocas: Antigüedad, Edad Media, Epoca moderna, que formuló a finales del siglo XVII el historiador alemán Callarius. La aceptación de este esquema, que en su aplicación ha conducido a callejones sin salida, y una determinada ideología, han confluído en el delirio de esas emociones exótico-europeas y de racismo al revés en que consiste el indigenismo, obliga

a encontrar antes de la Edad Media, es decir, de la Colonia feudal una época literaria correspondiente a la Antigüedad, esto es, la literatura pecolombina. Lo nuevo en esta clasificación es que al indio, que no tenía por qué saber qué es literatura, pues la literatura es una configuración europea, lo obligan a posteriori a jugar el papel histórico de Sófocles, de Tácito, de Homero, de Tucídides o de Cicerón. Sometida a esta horma clasificatoria, no es extraño que ante el *Facundo* de Sarmiento se plantee el problema de otro esquema de clasificación, esto es, el de los géneros literarios. Recibidos con el modelo europeo, éstos se van transformando lentamente de acuerdo con las necesidades de explorar lo nuevo —o lo nuevo en lo viejo, si se quiere— y así, *El Periquillo Sarmiento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, deja de asemejarse a la novela picaresca y la suscitación de Torres de Villarroel y se convierte en una peculiar novela de costumbres, cuya calidad estético-literaria es precaria no porque se diferencia del prestigioso modelo español, sino porque constituye una búsqueda de determinar la función del género novela en la nueva sociedad. Pero quien dinamitó, y esa es la palabra precisa, todos los esquemas literarios tradicionales fue Domingo Faustino Sarmiento. Cuando apareció su *Facundo* (1845), en el que se mezclan la lírica, la épica y el análisis, había pasado casi medio siglo desde que Hölderlin había escrito sus fragmentos titulados "Sobre los diversos modos de poetizar", "Sobre la diferencia de los géneros de la creación literaria" y sobre "Cambio de los tonos" (que se publicaron póstumamente), en los que él dilucidaba complejamente la disolución de los géneros tradicionales y proponía posibilidades de mezclas de estos géneros, es decir, trataba de fundamentar teóricamente lo que hizo Sarmiento, de un salto, en el *Facundo*. El que Sarmiento haya realizado espontáneamente lo que divisó teóricamente Hölderlin no significa, pues, que Sarmiento se adelantó prácticamente a un fenómeno de la literatura europea, previsto por Hölderlin, y que comenzó su marcha con la prosificación de la poesía y la poetización de la prosa en *Gaspard de la Nuit* (1842) de Aloysius Bertrand. En este contexto genérico, en el que se encuentran los *Pequeños poemas en prosa* (1868) de Baudelaire, es Sarmiento, pese a la comunidad que los une en la ruptura de los esquemas genéricos, un extraño. Y es igualmente extraño si se lo quiere

explicar dentro de dos esquemas genérico e histórico-literarios: el de la autobiografía y el del romanticismo. Sus *Recuerdos de Provincia* (1850) son, como el *Facundo*, una mezcla genérica de sedimentos de crónicas, de costumbrismo, de historia, de Utopía. Los *Recuerdos de provincia* se diferencian de cualquier modelo de autobiografía. Igualmente, es estrecho resaltar en Sarmiento su rasgo romántico, como por ejemplo, el amor a la naturaleza. Pues el romanticismo supone un clasicismo, y éste no hubo en Hispanoamérica. Fijar el romanticismo de Sarmiento mediante un deslinde de Andrés Bello, de su neoclasicismo, resulta equívoco, porque si se contempla la obra de Bello en su unidad, es preciso concluir que Bello fue "revolucionario", aún en su poesía de forma neoclásica. Así como Hegel fue el intrincado teórico de la Revolución Francesa, así también fue Bello el épico cantor y más que teórico de la Revolución de la Independencia, quien pretendió asegurar y realizar los postulados de esa Revolución. La autocomprensión de Bello y Sarmiento como neoclásico y defensor del romanticismo, no implica que estos instrumentos de la disputa literaria reflejaran ya entonces el sentido y el alcance diferentes de sus obras. Ellos trascendieron y modificaron esencialmente los conceptos bajo los cuales colocaron sus obras. Los ejemplos podrían multiplicarse, recordar el costumbrismo, la novela *Amalia* (1851-1855) de José Mármol, las *Tradiciones peruanas* (1872-1883) de Ricardo Palma, y siempre se podrá comprobar que todos ellos trascendieron y transformaron la poética recibida (neoclasicismo) o el género que escogieron. Con los conceptos tradicionales de la ciencia literaria europea no es posible captar el alcance y el sentido de esas transformaciones. Lo que estaba en proceso de formación, en "busca de nuestra expresión", para decirlo con Pedro Henríquez Ureña, aparecerá siempre como apéndice de valor estético necesariamente reducido.

7

Para intentar periodizar la historia de la literatura hispanoamericana es preciso examinar esa historia como

un proceso en "busca de nuestra expresión" o como proceso de constitución de una literatura nueva que necesariamente trabaja con moldes viejos. Y es preciso, en segundo lugar, fijar el criterio de ese nuevo examen, es decir, qué tipo de historia va a presidir la ordenación del material: ¿una historia literaria autónoma o una historia social de la literatura? En Europa, esta alternativa ha sido una alternativa ideológica: consideración inmanente o consideración marxista-leninista de la literatura. En Hispanoamérica, esa alternativa no es posible. Si se deja de lado la discusión sobre el carácter del texto, esto es, autónomo o históricamente condicionado, una consideración de las circunstancias bajo las que comenzó a formarse la literatura hispanoamericana, es decir, de la literatura de la Colonia y del lapso en el que esa literatura llegó a su primera plenitud, es decir, de la literatura del siglo XIX, entonces se comprobará que la literatura hispanoamericana estuvo siempre condicionada, que fue dependiente de medidas legales-políticas (en la Colonia) y de acontecimientos histórico-políticos (en el siglo XIX). Una historia de la literatura hispanoamericana tiene que ser una historia social, y no sólo por ese hecho, sino porque es la historia de la expresión de una nueva sociedad. ¿Pero qué es historia social de la literatura? Para responder a esa pregunta en el contexto de la historia social de la literatura hispanoamericana, es preciso preguntar: ¿qué es historia social? Si por historia social se entiende, sumariamente, historia no de acontecimientos políticos, sino de los grupos sociales y de las mentalidades, entonces es apenas evidente que un hispanoamericano culto recuerde que los primeros intentos de historia social en el mundo de lengua española se deben a José M. Ramos Mejía con su libro *Las multitudes argentinas* (1899), a Juan Agustín García con su libro *La ciudad indiana* (1900) y al peruano Jorge Basadre con su discurso inaugural del año académico 1929 de la Universidad de San Marcos sobre *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*, es decir, que la respuesta a la pregunta general sobre qué es historia social remite a Hispanoamérica. Una lectura de esas tres obras sorprendentemente olvidadas -en un mundo como el hispánico actual en el que la charlatanería confusa de Octavio Paz, cristalizada en sus especulaciones de *El*

laberinto de la soledad (1951) cuenta con más veneración que la obra histórico-literariamente magistral de José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976) ya no puede sorprender nada —proporcionará al historiador hispanoamericano de su literatura no sólo suscitaciones, sino también material para una Historia social de la literatura hispanoamericana.

8

Antes de periodizar es necesario recuperar múltiplemente: toda nuestra literatura entendida como difícil proceso de constitución de una literatura nueva; la obra de quienes crítica descriptiva y hermenéuticamente han acompañado, fomentado y participado constitutivamente en ese proceso. Con otras palabras, antes de periodizar es preciso fundamentar una ciencia literaria que sea adecuada para comprender y describir la peculiaridad, la novedad de la literatura hispanoamericana. Esta fundamentación debe considerar la tradición crítica e historiográfica hispanoamericana como la base sobre la que se ha de construir esa ciencia de modo que ese trabajo de comprensión e interpretación se convierta en algo vivo, en una parte del todo que va creciendo y el historiador contemporáneo de nuestra literatura no parta siempre de cero y descubra, muy tarde, mediterráneos ya descubiertos. Esa fundamentación exige el trabajo teórico, es decir, en ella se van solucionando los problemas previos que se plantean cuando se pretende ordenar el material de nuestra literatura con criterios y conceptos creados para comprender, interpretar un resultado, no el proceso de constitución de un fenómeno nuevo. Esta fundamentación es el punto seguro de referencia para asimilar críticamente la ciencia literaria europea, en una palabra, para crear ciencia "con estampa de nacionalidad".

Si pues se sigue el camino de la historia social de la literatura, entonces el problema de una periodización de la literatura hispanoamericana, tiene que adoptar criterios completamente diferentes de los tradicionales como barroco, neoclasicismo, romanticismo, cuya validez se ha puesto

recientemente en tela de juicio o bien temáticamente o bien por el hábito de no usarlos. Pero los nuevos criterios no deben ser previos, sino el resultado del análisis y de la recuperación del material. En este sentido, la periodización es una ilusión.

No es improbable que en esta fundamentación de la ciencia literaria hispanoamericana, en diálogo crítico con la europea, se llegue a la conclusión de que la periodización es un mal didáctico menor que, en beneficio de la simplicidad, abrevia y falsifica tanto la realidad histórica como los problemas filosóficos, filosófico-históricos y social-históricos que desde el siglo XVIII plantea el concepto de "época" o "periodo" (que en castellano se usan indiferenciadamente). Uno de esos problemas lo constituye en Europa lo que el filósofo Ernst Bloch llamó "la simultaneidad de lo no simultáneo", es decir, la coexistencia de diversos pasados con el presente. Esta "simultaneidad de lo no simultáneo" que constituye el rasgo sobresaliente de la historia y la literatura hispanoamericanas, anula el concepto de "época" o "periodo", funda precisamente en el supuesto de que todo -o lo que se considera por tal- es simultáneo, de donde resultan abstracciones como el "hombre del Renacimiento" o "el hombre barroco". Por el camino del examen y recuperación de nuestra literatura, de la fundamentación de una ciencia literaria no hispanoamericana, pero sí adecuada a su peculiar novedad, el historiador hispanoamericano se encontraría con el europeo, y entonces, al comprobar que la periodización es un anacronismo, el historiador hispanoamericano podrá decir no que, para decirlo con la frivolidad actualista de Ortega y Gasset, se puso "a la altura de las circunstancias", sino que es de esperar que la disolución de conceptos de la historiografía europea como el de "época", les abra por fin, y en vísperas de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, las puertas para reconocer práctica, no más verbalmente, la existencia del Nuevo Mundo hispánico.

EL ETHOS NACIONAL A TRAVES DE LA LITERATURA ARGENTINA

Graciela Maturó

El tema de este Congreso me ha parecido de gran interés, dentro de una más amplia y abarcadora preocupación que hoy recorre los estudios literarios en América Latina y en importantes centros mundiales. Se trata de un generalizado reclamo de historificación de la literatura, de su concepto, teorización y crítica, como vía de superación de los criterios cientificistas prevalecientes hasta los años 70. Con relación a la producción literaria de los pueblos latinoamericanos se ha puesto en evidencia, por otra parte, cierta inercia crítica que ha venido aplicando a la misma, en forma mimética, los esquemas tipológicos, periódicos o generacionales producidos desde la teorización y la crítica europea dentro de la historicidad que le es propia. Europa misma señalaba el carácter histórico del concepto de ciencia, y elaboraba nuevas perspectivas críticas superadoras del estancamiento positivista, ya sea por un retorno a la fenomenología, una hermética de la demitificación o una hermenéutica fenomenológica, instauradora de sentido.¹

¹ Véase una síntesis del debate hermenéutico europeo en Hans Robert JAUSS: Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Madrid, Taurus, 1986. (Fecha de la obra original: 1977).

El replanteo de nuestra historia literaria, sin embargo, no parte puramente de esos estímulos, sino que se asienta firmemente en un proceso de autoconciencia cultural, que es inherente al modo de ser del americano y se incentiva en los momentos "fuertes" de nuestro devenir. El indígena tuvo una cultura, pero no una conciencia cultural hasta no contrastarse con otro pueblo, cuya diversidad lo cuestionaba y dinamizaba su crecimiento crítico juntamente con un nuevo sentido de historicidad. El español (asentado en una conciencia de identidad fortalecida en el proceso de mestización y lucha con los árabes) viene a adquirir en estas tierras una paulatina alterización que, sin enfrentarlos antagónicamente, llega a diferenciar en forma apreciable el ethos criollo del ethos español.

Surgía una nueva entidad histórica y cultural; se constituía un sujeto nuevo que en sucesivas y dramáticas instancias habría de desarrollar una cultura de matices originales y creciente autoconciencia. La reformulación de una historia literaria², una teoría, y una crítica latinoamericana, se

2 Los criterios de sistematización de la literatura son, fundamentalmente, históricos o tipológicos, en alternancia que revela asimismo su historicidad. El Congreso de Amsterdam, 1935, discutió el tema de la periodización literaria planteando dos posibilidades: insertar la literatura en grandes ciclos históricos, o construir una historia literaria específica. H. CYSARZ defendía esta última posición. V. "El principio de los períodos en la historia literaria", en ERMATINGER et al.: Filosofía de la ciencia literaria. FCE, 1959. En 1974 tuvo lugar en Bonn un Congreso sobre la historia literaria latinoamericana, que reclamaba, desde una perspectiva marxista, la inserción de las letras de este subcontinente en una concepción social e histórica. V. F. ALEGRIA et al.: Literatura y praxis en América Latina. Caracas, Monte Avila, 1975. Una nueva instancia de esta postulación tuvo lugar en el Congreso de la Universidad de Campinas, 1983. V. Ana PIZARRO (comp.): La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires CEAL, 1985. No es esta la única corriente que reclama una historificación de los estudios literarios. Otros grupos, de fundamentación cristiana, han reivindicado a la hermenéutica como reconciliación de estructura y acontecer, recurriendo a Vico, Dilthey, Gadamer y Ricoeur para un nuevo planteo de

nutre pues doblemente en el conocimiento del proceso histórico americano, con especial atención hacia sus textos -no como meros reflejos de lo histórico sino como hitos de la conciencia en devenir- y en la asimilación, discusión o confrontación de elementos teóricos y críticos que dinamizan una actividad ordenadora reinterpretativa.

Es importante recordar que la literatura misma, además de perfilarse como un emergente histórico, practica a su turno una historicación especialmente cuando surge como lectura, parodización y continuación de obras anteriores, como es típico de la literatura moderna. Ha sido el escritor quien ha encabezado ese movimiento de re-historificación y apreciación global de nuestras letras. Es el reconocimiento del pasado, reconocimiento siempre activo y reinterpretativo, el que permite desplegar una memoria histórica y afirmar una cierta identidad, que desde luego no es estática sino expansiva y proyectiva, como trataremos de fundamentarlo a continuación. Y es especialmente nuestro siglo, a partir de ese movimiento literario ambiguamente llamado modernismo, el que despliega esa conciencia historicante que en sucesivas ondas viene mostrando instancias de simbolización, teorización filosófica e implementación crítica asentadas en el reconocimiento de la identidad cultural latinoamericana. Este gran proceso en expansión ha producido, desde luego, la reconsideración de momentos anteriores que ostentan asimismo la marca de esa preocupación histórica y reinterpretativa, integrando una historia de la teoría americanista.

Las obras de Darío, Lugones, Larreta, Rivera, Gallegos, Güiraldes, Uslar Pietri, Asturias, Carpentier, por agrupar algunos nombres que abarcan las primeras décadas de este siglo o despuntan en ellas, adquieren fuerza historicante y valor de afirmación cultural que induce a nuestro siglo a una progresiva y cada vez más amplia reconsideración del corpus total de la expresión americana, cuyo examen crítico confluye en una reflexión filosófica sobre los aspectos

la literatura latinoamericana. V. Revista Megafón N° 1, Buenos Aires, 1975, CELA: Hacia una crítica literaria latinoamericana. Buenos Aires, G. Cambeiro, 1976; CELA: Literatura y hermenéutica. Buenos Aires, G. Cambeiro, 1986.

originales de nuestra vida, modo de ser en el mundo y particularismo histórico. En los ensayos de Mariátegui, Henríquez Ureña, Picón Salas, Arciniegas, Vasconcelos, Ricardo Rojas, Pablo Rojas Paz, Arturo Jauretche, Mallea, Scalabrini Ortiz, se hallan los gérmenes de una filosofía latinoamericana que sería desplegada en forma más sistemática por Rodolfo Kusch, Manuel Gonzalo Casas, Ernesto Mayz Vallenilla, Leopoldo Zea, Arturo Roig y Mario Casalla, por dar algunos nombres dentro de un campo singularmente activo que permanentemente se enriquece con nuevos aportes.

La búsqueda de una identidad se convierte pues en afirmación consciente de una cultura que se autorreconoce y despliega sus propias categorías epistemológicas, hermenéuticas, históricas, críticas.

Tres grandes campos se ofrecen como reserva a la reflexión del estudioso, del intérprete: la historia, la cultura en la pluralidad de sus manifestaciones vivientes, la literatura. Sin embargo estos campos se revelan totalmente interconectados, si se tiene en cuenta que accedemos a una visión histórica del pasado a través -en gran medida- de textos que a su vez se revelan como literarios, y si se restituye, como lo creemos legítimo, la continuidad de lo literario con las expresiones gestuales, rituales y orales de la cultura. Ello hace indispensable la implantación de enfoques interdisciplinarios que son englobados bajo una perspectiva filosófica, y no ya científica. La sincronía queda hermenéuticamente subordinada a la diacronía, dimensión que revela los ejes de sentido, las categorías culturales que refuerzan un perfil reconocible.

Es dentro de esta perspectiva que hemos querido plantear, así sea brevemente, el tema de la identidad nacional y americana, del ethos propio, y la legitimidad de su localización y reconocimiento en una tradición literaria.

Identidad o ipseidad en la tradición nacional.

El concepto de *identidad* merece ser adecuadamente profundizado, a fin de rescatarlo de estereotipos o concepciones reductivas. Toda identidad es identidad de un sujeto, sea éste personal o comunitario. El tema del sujeto, tan

debatido hoy, es el que permite la vertebración unificante de la persona humana; se reconoce o se niega la existencia de esta dimensión a partir de diversas posiciones filosóficas. Tal discusión se traslada a la existencia de los pueblos como entidades o sujetos de culturas diversas, que asimismo muestran poseer ciertos niveles comunes entre sí. Reconociendo la problematicidad de esta temática, hoy nuevamente planteada ante la formulación de una pretendida universalidad planetaria, nos inclinamos a compartir lo expresado por Paul Ricoeur cuando afirmaba: "He aquí lo asombroso: la humanidad no se ha constituido en un único estilo cultural, sino que ha echado raíces en figuras históricas coherentes, cerradas: las culturas."³ Y son los valores, las imágenes básicas, los símbolos, en fin, los núcleos ético-míticos, los que hacen reconocible a una cultura en relación con las demás.

Es decir que si bien aceptamos como horizonte humano la construcción de una historia universal, tal como la plantearon los filósofos románticos, alentamos la realización de esa etapa sobre la defensa de los particularismos culturales de todos los pueblos. Esto nos lleva a reflexionar sobre el ser comunitario, sujeto de la cultura. Así en lo personal como en lo colectivo, se está ante la doble posibilidad de plantear, en un extremo, el sujeto como idéntico a sí mismo en un sentido formal; sería lo siempre repetido e inamovible. En el otro extremo, encontramos la tensión hacia una alteridad que llega a producir la aniquilación del sujeto como "ilusión sustancialista". Frente a tales extremos, Ricoeur recurre a un concepto elaborado por Jean Nabert, que es la *ipseidad*. Reemplazando la identidad de "lo mismo" por la ipseidad del Sí mismo, se admite la noción de sujeto en crecimiento, que admite sucesivas alterizaciones parciales en el desenvolvimiento de su reconocible personalidad. Ese concepto de ipseidad es aplicable al sujeto comunitario. "La ipseidad comunitaria es el concepto del sí-mismo instruido por la cultura".⁴

3 Véase Paul RICOEUR: Cultura nacional y civilización universal. Buenos Aires, Docencia, 1986.

4 Paul RICOEUR: Temps et récit. T. III, Paris, Seuil, 1985. (V. pp. 354 y ss).

La comunidad construye su caracter en torno a ciertas pautas que emanan de sus núcleos míticos. Hay aceptación de lo fundante y a la vez desarrollo en libertad en un proceso que admite las negaciones, las confrontaciones. Sin embargo, la vitalidad de la cultura en torno a sus lineamientos éticos queda asegurada por una continua recreación de los principios. Ello es propio del ethos americano.

Es innegable el papel de la tradición verbal y escritural en la conformación de una identidad comunitaria. Cuando el pueblo se reconoce en relatos, en historias que dan cuenta de su propio acontecer, en fábulas que expresan sus modos reales o posibles de conducta, se halla en condiciones de construir su caracter, de reconocer un destino común, o la fragmentación de un proyecto colectivo.

Los pueblos de culturas mixtas como los nuestros se muestran deudores de tradiciones plurales cuya riqueza y posibilidad de síntesis se ha ido revelando en la historia misma. La tradición es siempre más amplia que los dogmas; abarca las disidencias, lo no dicho oficialmente, lo marginal o relegado en la cultura. He ahí que una atención interpretativa dirigida a la totalidad del imaginario simbólico americano nos revela los rasgos de una identidad en proceso de autorreconocimiento.

Alejo Carpentier ha afirmado lúcidamente la riqueza original de la literatura latinoamericana, señalando que no se trata en absoluto de una literatura-reflejo; por el contrario, en sus momentos de mayor fuerza expresiva y más plena conciencia de su historia y cultura, se pone a la vanguardia del pensamiento universal, ofreciendo al mundo el perfil de una axiología que pone el acento en la preeminencia de lo ético-religioso y de su consecuencia en la esfera de la acción.⁵

La literatura latinoamericana es histórica en un doble

5 Véase Alejo CARPENTIER: "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo". Conferencia pronunciada en el Coloquio de la Universidad de Yale. En Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Compilación y prólogo de R. GONZALEZ ECHEVERRIA. Monte Avila, Caracas, 1984.

sentido. Como emergente de la conciencia evolutiva de nuestros pueblos, y como registro invaluable del acontecer mismo. La novela hispanoamericana y su antecedente innegable, las crónicas -nombre que suele unificar a un variado material documental, testimonial e historiográfico cuyo carácter literario aparece hoy como indiscutible- otorgan legibilidad simbólica al acontecer americano convirtiéndolo en textualidad diegética, poética, crítica y filosófica.

Estamos pues abocados a la recreación y reconocimiento de una tradición de sentido,⁶ de una memoria histórica que ha sido codificada y revitalizada permanentemente en textos literarios a partir del impulso historicante de España, que introduce la escritura. Pero la pluralidad de nuestra tradición -o los anacronismos de nuestro espacio cultural propio- hacen que ésta discurra por dos carriles disímiles y entrecruzados: una cultura eminentemente oral, viva en las clases populares, y de una cultura ilustrada, que se dinamiza en la relectura de lo escrito pero que apela continuamente al estrato viviente en busca de confrontaciones y redefiniciones que le otorgan legitimidad.⁷

Con ritmos disímiles, ambas corrientes de nuestra tradición, la popular y la ilustrada, desenvuelven aspectos de un ethos cultural que en términos amplios identifica a la comunidad de los pueblos hispanoamericanos, y en términos más estrictos permite el reconocimiento de las identidades nacionales. Pero tampoco ignoramos la problemática inherente a esta definición, dada la presencia de regiones culturales bien reconocibles que abarcan a dos o más naciones, o que incluyen parcialidades nacionales como el Noroeste argentino, por ejemplo, o el Litoral, o Cuyo, más ligadas en algunos

6 Rescatamos el concepto de tradición dinámica enunciado por Hans-Georg GADAMER: Verdad y método. Salamanca, Sígueme, 1977 (Fecha de la obra original: 1975).

7 La relación entre cultura ilustrada y cultura popular es típica de la filosofía humanista que reconoce como hitos insoslayables a Dante, Santa Teresa y Cervantes. María Rosa Lida señaló esta característica en la literatura hispánica. Véase M. R. LIDA de MALKIEL: El cuento popular y otros ensayos. Buenos Aires, Losada, 1976.

aspectos a las naciones limítrofes que a otras parcialidades de su propio ámbito nacional. Por ello es necesario y legítimo ampliar el concepto de identidad nacional al más abarcador de identidad latinoamericana, reconocimiento que estamos frente a una familia de pueblos con una historia y un acervo cultural comunes, y diferencias regionales o nacionales que no fragmentan totalmente aquella unidad, hoy planteada como el horizonte ineludible de una reintegración política.

Como principio hermenéutico recordamos que es en el seno de una tradición, de un corpus de sentido, donde los símbolos, textuales o no, son capaces de entregar plenamente su significación.⁸ Mientras el crítico ideólogo, prejuzgado, lee los textos desde una hermenéutica de la sospecha, buscando hallar las marcas del pattern previamente trazado, el lector estético será capaz de captar, fenomenológicamente, todos los aspectos de la expresión, en una recepción amplia y enriquecedora, que podrá ser completada a su turno por una hermenéutica textual, relacionante de distintos momentos de una tradición, y contextual, abierta a los datos de la historia misma. Ello deviene en la apreciación de un ethos individual y social en expansión y de un trabajo introspectivo y crítico característicos de nuestra literatura.

Muchas de estas obras, escritas en forma de diario o de memoria, han acompañado una acción militante, prolongando así el caracer de las crónicas iniciales. Se escribe para registrar lo valioso de la experiencia; se escribe también para analizarla, para interpretar la propia vida. Muchos episodios históricos o biográficos se prestan a su amplificación o diversificación simbólica, cumpliéndose así un proceso básico de la literatura.

Tempranamente asoma, como signo de un personalismo que continúa el personalismo hispánico, la conciencia introspectiva, que ha sido el signo de la cultura occidental. Según Jauss, los géneros autobiográficos se revelan como la forma literaria genuina que acompaña el crecimiento de la individualidad, y que insume el paso de la cultura teocéntrica a la cultura antropocéntrica moderna, pasos verificables desde las *Confesiones* de San Agustín, como momento ligado aún

8 V. RICOEUR: Le conflit des interpretations. Paris, Seuil, 1969.

a la teología, hasta las de Rousseau, que abren una fase nueva.⁹ Nos atreveríamos a sugerir que esa fase individualista extrema no tiene gran desarrollo en América Latina; por el contrario rige en ésta una tensión que podríamos denominar teándrica. Ella hace posible la integración paulatina del español con la cultura del indígena, la vigencia mítica que se pone de manifiesto en los distintos pasos de la especial "modernidad" americana. Una modernidad que es siempre pre- o post-moderna. Así lo muestra a nuestros ojos la extraordinaria literatura de este subcontinente.

Integrar el corpus total de las letras nacionales.

La crítica actual ha incorporado definitivamente a nuestra literatura los textos liminares, muchos de ellos considerados, antes, de carácter documental o histórico.¹⁰ El humanista Pedro de Angelis inició entre nosotros una tarea filológica al recopilar y ordenar los textos del pasado colonial. Este discípulo de Vico reunió, en los seis tomos de la *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*, los textos de Ruy Díaz de Guzmán, de Ulrico Schmidl y la Relación histórica de la rebelión de José Gabriel Tupac Amaru en las provincias del Perú en 1780. Un válido principio ordenador reunía textos del tronco común americano con otros circulantes en nuestra tierra y los provenientes de viajeros que escribieron sobre nuestras realidades. La historiografía liberal tendió luego a separarnos del pasado hispánico, afirmando una autogeneración cultural por obra de la voluntad emancipatoria. Ello impidió -salvo etapas de restitución de aquellos nexos- que los argentinos tuvieran un fuerte sentido de su total tradición cultural e histórica, como lo tienen otras naciones americanas.

9 V. Hans Robert JAUSS: op. cit. (Capítulo A. 8 c: "Origen religioso y emancipación estética de la individualidad" pp. 225-237).

10 Véase, dentro de una cuantiosa línea de trabajo, la obra de Enrique PUPO-WALKER: La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Madrid, Gredos, 1982.

Las obras testimoniales e históricas se han manifestado con visibles matices literarios, incluyendo procesos de simbolización ficcional que son típicos de la literatura; por su parte las obras literarias adquieren carácter histórico y constituyen invalorable documentos del pasado. En esas obras se va revelando y configurando el ethos nacional, como afloramiento de una conciencia colectiva. Asoma allí la flexibilización del rigor hispánico, la marca del humanismo que equilibra lealtad y libertad, la incorporación del apego indígena a la tierra, la adaptación a un medio nuevo, la progresiva aceptación del mestizaje, la incorporación del mito autóctono. También se hace notable, como herencia del personalismo cristiano, la emergencia de un rumbo introspectivo y crítico fundado en los valores ético-religiosos.

Una hermenéutica fenomenológica, aplicada con desprejuicio a la totalidad de los textos que conforman nuestra tradición, permite afirmar la existencia de constantes que perfilan a nuestro pueblo, dentro del común denominador ético-religioso de los pueblos latinoamericanos, como un pueblo menos dado a lo ingenuamente mágico o maravilloso, y más inclinado a elaborar los temas de la culpa y la conversión.

San Martín es un héroe de la renuncia, y es asimismo una figura que encarna arquetípicamente a nuestro pueblo. Leopoldo Marechal elabora literariamente esa figura en la *Cantata* que con música de Julio Perceval, fue estrenada en Mendoza en 1950. Pero más allá de la elaboración manifiesta, los héroes históricos y literarios ostentan una continuidad ética que permite hablar de identidad a pesar del cambio. Las figuras que pueblan nuestro imaginario simbólico surgen de la historia y de la leyenda: son Belgrano y Juana Azurduy, Siripo y Lucía Miranda, Facundo y Martín Fierro. También Erdosain, Adán Buenosayres, Oliveira, aunque sean menos difundidos a nivel popular: o los héroes dramáticos, los héroes de la canción. Reconstruir ese imaginario nacional nos impone atender al pasado y al presente, a lo popular y lo ilustrado, a lo oficial y lo marginal de la cultura. Si la canción folklórica surge del sujeto pueblo tradicional, el tango aparece como fruto lírico y filosófico del hombre en soledad, del hombre ciudadano.

También deberemos fortalecer un concepto histórico de la literatura nacional, prestando renovada atención a las obras liminares. Martín del Barco Centenera fija la raíz del Reyno Argentino en España, pero también ve en España la raíz del indígena a través de Tubal, de quien descienden los hermanos tupí y guaraní. Los moldes míticos, así como los literarios, son rebasados por la realidad de América, que sustituye el heroísmo épico por una gesta cómica, insólita, sobrenatural, donde hay más culpa que triunfos, más frustración que avance.

El Argentino reyno se revela como un mundo no fácilmente ordenable. Por su parte el mestizo Ruy Díaz de Guzmán, que echa a circular buena parte de nuestra leyenda, consigna las apariciones de San Blas y Santiago que originaron las burlas de Azara y de Groussac, anota la existencia de amazonas y pigmeos, y calla la defensa de su mestizaje, la que es elaborada simbólicamente por los episodios novelescos de su obra. En todos estos escritos se va plasmando una modalidad moral menos rígida, menos formalista que la de España: una necesidad de problematizar lo unilateral, de tender puentes entre legalidades opuestas o alejadas.

Rasgo característico de la literatura nacional es la presencia del autor en su obra. Debe ser visto como un elemento ético, y como un signo de afirmación protagónica. Muchas de nuestras obras son declarada o veladamente autobiográficas, desde el barroco laberinto de Luis de Tejada hasta el esbozo novelístico *Las aventuras de Leartes* redescubierto por el Padre Grenon, o las crónicas de viajes de los siglos XVII y XVIII. La investigación histórica nos ha devuelto la imagen del Comisionado Alonso Carrió, quien desplazado de su cargo por poderes de allende el océano, publica su crónica-alegato denunciando en ella los errores de los evangelizadores, la ineficacia de los lenguaraces y la resistencia del indígena, dando cuenta al mismo tiempo de su trabajo y observaciones en una dilatada región. Por esos mismos carriles transitan los relatos del chileno Luis de la Cruz, y más tarde de Olascoaga o Mansilla. La rigidez del concepto de frontera se diluye en ellos, transformándose en el concepto positivo de vida agreste y heroica, apta para la formación del carácter y la ampliación del conocimiento.

El siglo XIX, con la impostación paulatina o franca de una visible antítesis cultural, da pie al surgimiento de una literatura más madura, gestada en las confrontaciones históricas, propicia el comienzo de una introspección más profunda. El enfrentamiento del sujeto individual ilustrado con el sujeto popular, cuya cultura es designada como barbarie, recorre el siglo: Gaspar del Corro señaló certeramente el quiasmo simbólico de los héroes.¹¹ Unos continúan el iluminismo europeo; son los héroes del progreso y la civilización, que aparecen en los escritos de Mármol y Echeverría, atraídos no obstante por la sugestión del desierto. Concepto éste típicamente rivadaviano¹² que niega y condena lo autóctono, así como su representación característica, el caudillo. Otros son los héroes de la tierra, postergados.

Pero la conciencia literaria no está destinada a arraigar en la defensa del progreso, del iluminismo, de la civilización. Por el contrario, aún en escritores ideológicamente adheridos al señuelo fáustico, la tarea poética tiende a compensar el exceso, restaurando la legalidad del vencido, del oprimido, del desplazado.

Los valores se invierten en confrontaciones problemáticas. Sarmiento ve la naturaleza como mal, la contemplación como incuria, la tradición como atraso. Sin embargo su pluma celebra con fuerza inusitada la imagen de la tierra, el perfil moral del bárbaro, el ethos de la tradición provinciana criolla al que se liga por su infancia y temperamento.

Mansilla, hombre de mundo, impregnado de la ideología liberal, es menos vehemente pero igualmente profundo en la recuperación de una visión amplia de la nación, que excede totalmente la tertulia de sus amigos porteños. Su "excursión" es una incursión, y es también un acto de desenmascaramiento.

11 Véase Gaspar P. DEL CORRO: Facundo y Fierro. Los héroes de la proscripción. San Antonio de Padua, Castañeda, 1977

12 Bernardo Canal Feijóo explora los antecedentes jurídicos del término "desierto" en el Congreso Unitario de 1826. Véase CANAL FRIJOO: Teoría de la ciudad argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

El, tan amigo del teatro y los disfraces, llega en momentos límites a preguntarse ¿cuáles son los verdaderos caracteres de la barbarie? Y su respuesta está lejos de ser unívoca. El general problematiza el discurso oficial, invierte perspectivas y legalidades, reconociendo que el otro también tiene una cultura. Civilizar es invadir, también destruir. Su desobediencia le ha permitido vivir situaciones protagónicas personales a las que es afecto, pero comprende también que ha rozado una alteridad oculta o disimulada en la vida de sus contemporáneos. Su *Excursión* en forma de epístolas tiene mucho de crónica de costumbres -no en vano fue presentada al Congreso de Geografía de París- pero también es alegato personal, obra testimonio, obra en defensa de la gestión.

El ethos nacional empieza a reconocerse en el ethos popular, pese a la relegación de su proyecto histórico. La literatura, una vez más, se nutre de lo oculto y silenciado, aborda la paradoja, metaforiza lo no expreso. La figura de Martín Fierro entra en el imaginario nacional por derecho propio. No se podría entender nuestro perfil ético-religioso más tradicional sin atender a su figura; así lo ha probado, por otra parte, su amplia difusión popular, y su nutrida descendencia artística en la recreación pictórica, literaria, cinematográfica. Lugones, en gesto crítico y hermético, revalorizó la obra en *El Payador*, sentando juicio sobre ella y destacando al cantor como imagen nacional. Borges, por su parte, no hizo tal vez sino girar infinitamente alrededor de este rico símbolo por el que se sentía cuestionado.¹³

Hernández asienta firmemente el ethos criollo en la sabiduría bíblica, y en la plural tradición de los pueblos, análoga en su fondo. En una nueva batalla del héroe quijotesco, por excelencia hispánico, Martín Fierro sale a jugar su sapiencia contra el avance técnico, contra el dominio civilizador.

Para Cervantes el fin del mito caballeresco era el comienzo de su encarnación en el mundo. El mito de Fierro

13 La crítica del escritor, muy proliferada en los últimos años así lo muestra. Véase, entre otras obras, Alberto J. PEREZ: Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura. Madrid, Gredos, 1986.

es el mito del hombre americano exiliado en su propia patria. Hernández abre el texto a los discursos diversos de Fierro y de Vizcacha: enfrenta una moral de sufrimiento y justicia a una moral de adaptación y supervivencia, que también es del pueblo. La picaresca española la había anticipado. Vizcacha es el mal necesario, en tanto que Martín Fierro, gaucho cantor, como Santos Vega, encarna hondamente el alma popular. La *Vuelta* muestra la dispersión de figuras de reunión, amistad y coraje; corresponde a otro tiempo y se hace cargo de una espera. En su cuento *El fin*, Borges hace lugar a la venganza del negro contra Fierro, como completando una etapa no contemplada en el poema, prolongando sus líneas. Si en el ensayo Borges se coloca del lado de la ley, llamando a Fierro 'gaucho pendenciero', en su relato da cuerpo al asesino de Fierro, en figura que parece completar el destino crístico del gaucho.

Ni el indio ni el negro habían alcanzado en el poema de Hernández la dignidad del gaucho. Eran el nivel de lo oscuro, lo prohibido, la última frontera que es necesario incorporar. El personaje de Antonio Di Benedetto, Diego de Zama, vive su aventura más reveladora precisamente en esa inmersión en la selva paraguaya. Ir hacia el otro, comprenderlo, es aventura de transformación de la conciencia.

Pero el contrapunto civilización- barbarie, inherente a la historia, no se resuelve en la literatura de modo unilateral; tampoco es así en la tradición popular. La leyenda de Santos Vega, retomada por Obligado en un momento en que adquiere significación histórica notable, enfrenta arquetípicamente a dos figuras que pueden muy bien representar dos perfiles de nuestra cultura y política. Santos es Abel, y como él encarna la obediencia al Padre, el sentimiento, la lealtad; Juan es Caín, la rebeldía innovadora, no desdeñada por el saber tradicional. Sólo una lectura superficial de las tradiciones puede omitir en ellas el valor concedido a la negación, a la ruptura. Bajtín lo ha observado suficientemente en la cultura europea medieval, tal como se revela en los textos de Rabelais. Está igualmente presente ese impulso modificador en la cultura hispanoamericana, moderada en sus cambios, consciente de la legitimidad de absorber la etapa de la negación en una síntesis superadora, como lo ha mostrado suficien-

temente Rodolfo Kusch.¹⁴ Es por lo tanto del lado de Santos Vega como puede hacerse la síntesis, y no del lado del negador.

La ciencia, la innovación material y técnica, el dominio de la naturaleza, son atributos del héroe fáustico europeo. No en vano su imagen circulaba también en la irónica recreación de Estanislao del Campo (Más atrás, el héroe había sido mostrado en su dimensión trágica; el Prometeo de Esquilo paga su demasía con el martirio, aunque es un benefactor de la humanidad). Europa se encarna en los héroes de la fuerza y el conocimiento. América se reconoce en el héroe víctima, el invadido, el avasallado; pero también en el justiciero, el héroe quijotesco. Los héroes del progreso son entre nosotros los héroes del aprendizaje, la culpa y la transformación: instruidos por la *Telus Mater* (como Santos Luzardo en *Doña Bárbara*), discípulos del hombre popular (como el pueblero que vuelve al pago de la infancia en *Don Segundo Sombra*) son héroes de la aceptación, de la religación con el origen.

La búsqueda y reconocimiento del ethos nacional nos exige atender a las creaciones dramáticas, poéticas, novelísticas, a los ensayos y reflexiones sobre el ser nacional, a las leyendas populares, las canciones, las letras de tango, el folletín.¹⁵ Toda expresión del sentir popular nos da a conocer, a veces velado por el sarcasmo, una aspiración hacia la justicia y el bien, una condenación del enmascaramiento, una fe en la providencia o una amargura ante la caída de los valores. Buen ejemplo de ello es el tango, cuyas letras expresan el enjuiciamiento popular.

Los discursos popular e ilustrado confluyen en obras de síntesis revalorativa como *Romance de Río Seco* o el *Adán Buenosayres*. En ellas se afirma, como en los *Cuentos del Sol y del río*, o en *Gente de Palabra* del santafesino José Luis Vittori, un modo de vida que reclama la relación con

14 Véase Rodolfo KUSCH: La negación en el pensamiento popular. Buenos Aires, Cimarón, 1975.

15 Véase como ejemplo, dentro de una amplia corriente crítica, Haroldo DE CAMPOS: "Superación de los lenguajes exclusivos". En: América Latina en su literatura. Coord. e introducción de César FERNÁNDEZ MORENO. México, Siglo XXI, 1972.

el paisaje, y una escala axiológica que reposa sobre la lealtad, la sinceridad, la dignidad, la vocación de reconstrucción permanente.

Pero no pensemos sólo en obras que ejemplifican o subliman la cultura rural. Tampoco caigamos en oposiciones de clase tan terminantes como las propuestas por una crítica ideológica, que ve netamente contrapuestos los mundos de Borges y de Roberto Arlt. Uno sería el representante de la cultura conservadora; el otro, el de la cultura inmigratoria, la clase media pobre y resentida. Sin negar de plano lo que tal clasificación sociológica pueda tener como verdad parcial que irradia en los planos de sentido de la obra, podemos anotar paradójicamente en la obra de Borges la presencia de elementos de cambio y transformación, y en la de Arlt una voluntad de desenmascaramiento y búsqueda del origen. La creación pone en marcha mecanismos contradictorios, modos de comprensión supralógica, dialógica, que implican la superación del punto de vista social. Ramón Doll pretendió clausurar las significaciones de *Don Segundo Sombra* diciendo que era la novela escrita por el hijo del patrón de la estancia. La expresión del crítico nacionalista fue recibida con alborozo por críticos marxistas que han atribuido a Mansilla, Cambaceres, Larreta, Güiraldes, Mujica Láinez, Bioy, Mallea y Borges una conciencia oligárquica cerrada en sí misma y aferrada a la defensa del privilegio. Se omite el hecho de la creación como modificación de la conciencia; se olvida que la literatura no es mero trabajo sobre el lenguaje ni exposición de una ideología. Como decía René Char, el escritor no sale indemne de su página. Cabe afirmar que toda literatura digna de recuerdo excede el trabajo caligráfico, promueve una catarsis interior, y dinamiza una catarsis en el lector.

La constante autobiográfica que hemos señalado -con criterios como Adolfo Prieto, Ara, Borello y otros- como rasgo de la literatura nacional¹⁶, entra en pugna con modalidades ficcionales puras, fantásticas, nominalistas, signistas o concretistas, que sólo tangencialmente son incorpo-

16 Remito, entre otras obras a Adolfo PRIETO: La literatura autobiográfica argentina. Rosario, F. de P. y Letras, UNL. s. f.

radas por el escritor argentino. No es el suyo el camino de la "clausura de los signos", sino el de la lectura de la realidad, la búsqueda de sentido, la introspección, el diálogo y la conversión, características del ethos cristiano. Una obra como *Sin rumbo* expresa la conciencia de culpa que emerge en un personaje de la clase alta -innegable hipóstasis del autor- en un período de lujo y dispersión que desgarrar los valores de la sociedad originaria. Los personajes de Larreta y Mallea viven instancias de meditación personal o ascesis religiosa que prolongan o espejan situaciones autorales. Las crisis internas, la evaluación del contexto social, los problemas de conciencia, hacen el fondo existencialista de las obras de Gálvez, Cerretani, Roger Pla, Di Benedetto, Viñas, Sábato, Cortázar. Marechal ofrece un nítido ejemplo de novela fenomenológica, surgida del despertar de la conciencia al nivel trascendental, en su *Adán Buenosayres*. A partir del momento crucial que divide la vida en antes y después, se abre la comprensión abarcadora de la historia, que Marechal despliega en sus otras novelas.

Pero nuestra consideración de la literatura nacional no debe limitarse a los escritores más destacados, ni a aquellos que pertenecen a una sola región del país. Una mirada amplia a las distintas regiones argentinas recoge los nombres de Alcides Greca, Angel Vargas, Juan Filloy, Carlos B. Quiroga, José Gabriel, Rosa Quenel, Alberto Rodríguez, Carlos Aparicio y muchos otros narradores, si es que atendemos preferencialmente a la novela y el cuento como géneros especialmente aptos para representar los procesos de la conciencia. En tales obras nos es dado apreciar el perfil antropológico del hombre de provincias, más ligado al paisaje, más inclinado a la celebración lírica, firme en sus convicciones axiológicas, a veces elegíaco ante la progresiva destrucción de su cultura, o ante los cambios sociales. Buen ejemplo de ello lo dan *Los Nombres de la tierra*, de Lermo Balbi, y *Alamos talados*, de Abelardo Arias. La problemática social se dinamiza en los grandes centros urbanos, generando contrastes como los que aparecen en novelas de Libertad Demitrópulos.

La visión de la provincia como centro, la afirmación positiva de su estilo vital, se hace plenamente consciente en el escritor que vuelve a la zona nativa, como es el caso de Héctor Tizón, en Jujuy, o de Martín Alvarenga en Corrientes.

Redescubrir lo propio.

El conflicto dramático civilización versus barbarie se convierte en nuestro tiempo en el enfrentamiento cultural nacional versus modernidad. Ya Antonio Di Benedetto en su novela de los años 60, *El silenciero*, anticipaba agudamente una problemática que se ha venido acentuando desde entonces. El escritor no ofrece soluciones en el sentido corriente del vocablo. Su trabajo es resolución interna, confrontación en el plano simbólico del cual surge siempre una defensa de lo humano. Por su parte Sábato y Cortázar tratan el tema en lúcidos ensayos, además de profundizarlo novelísticamente. Marechal lo configura en forma certera en su *Poema de Robot*.

¿Vamos hacia una civilización planetaria que anulará las tradiciones volcándolas a un "grado cero" de la cultura, o será legítimo recuperarlas en sus símbolos, mitologías, expresión estética particular y herencia ético-religiosa? He ahí el gran problema que se plantea en este final de siglo.

En nuestras obras literarias, pese a la diversidad de su espectro, podemos hallar respuestas humanistas, símbolos orientadores, figuras que expresan la pervivencia de un sentir nacional. El estudio de la literatura nacional debe ampliarse a las manifestaciones marginales, populares, orales, y recoger asimismo la historia efectual, la historia de la recepción estética. Así se nos revelará la persistencia, tanto en la memoria popular como en la recreación artística, de figuras históricas o legendarias que encarnan al héroe víctima: Dorrego, Facundo, Martín Fierro, Juan Moreira. Ellos señalan la constante crítica del alma nacional. Son los héroes de la renuncia y el sacrificio, no los del dominio, la riqueza y la demasía.

También podremos constatar la presencia del héroe ilustrado, el buscador, el outsider, que representa al propio creador como es visible en Sábato y Cortázar. Este héroe también es instruido por su pueblo, como Martín en *Sobre Héroes y Tumbas*, o seducido por el mito, como Oliveira por la Maga.

Una larga serie de obras practican el desnudamiento de categorías formales, la condena de una moral victoriana,

de estilos venales de la política criolla, de la "viveza" que cunde en la sociedad, de la burguesía autosuficiente, del racionalismo vacuo. Bastará recordar en incompleta nómina los nombres de Roberto Payró, Filloy, Cancela, Arlt, Castellnuovo, Mallea, Scalabrini, Jauretche, Puig, Medina, Juan José Hernández, Alberto Lagunas; por contraste, otros escritores elaboran con fuerza el sustrato popular mítico-simbólico, o abordan una poética suprarracional como Daniel Moyano, Laura del Castillo, Luisa M. Levinson.

El fondo apocalíptico, con su cuota de culpa, castigo y esperanza, nutre las creaciones de Marechal y Castellani, pero también de Sábato, si atendemos a su última novela *Abaddon el exterminador*, verdadero exponente de un desnudamiento total de la conciencia, y radiografía de la decadencia actual.

Nuestra literatura es ejemplo de libertad y ejercicio crítico, rasgos que un tiempo nos singularizaron en medio del panorama latinoamericano, más ligado a lo folklórico. Sin embargo, y acaso debido a esa misma madurez intelectual, es entre nosotros donde surge con mayor fuerza una conciencia americanista, una urgencia de rescatar la identidad cultural, un reclamo de soberanía. No es difícil hoy constatar, en la novela, la poesía y el cuento, así como en la canción popular, este rumbo definitivamente americano que rechaza a las actuales tendencias postmodernas (el pensamiento débil, la anulación del sujeto y del sentido) afirmando en cambio la propia identidad, sujeto histórico, tradición, mitos, valores.¹⁷

El retorno a las fuentes señalado en los comienzos de siglo por Darío y Lugones, tiene su continuidad en el ultraísta Gironde, como puede verse en *Campo Nuestro*, años más tarde en el surrealista Francisco Madariaga cuando escribe *Llegada de un jaguar a la tranquera*. No nos extrañe

17 Se marcan orientaciones coincidentes con las señaladas en recientes estudios sobre identidad cultural y literatura. Véase Paul VERDEVOYE (compilador): Identidad y literatura en los países hispanoamericanos, Buenos Aires, Solar, 1984. Fernando AINSA: Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Madrid, Gredos, 1986.

hallar semejante "vuelta" asimismo en autores ligados a la estética creacionista, invencionista, madí y otras afines. El ethos nacional enmarca las aventuras intelectuales o la experimentación formal. La figura símbolo de Horacio Quiroga en su retorno a la tierra, a la provincia, tiene su correspondencia medio siglo después en la de Rodolfo Kusch, volviendo también a la provincia, y continuando el rumbo de la simbolización quiroguiana en lúcida reflexión y fundamentación filosófica.

Las grandes individualidades poéticas viven solitarias y audaces aventuras de la conciencia que comportan ruptura y religación. Esto es tan advertible en Gironde como en Jorge Enrique Ramponi, autor de un canto religioso que justifica plenamente esa calificación teándrica de nuestra cultura. Y también en Macedonio, iniciador de una vanguardia criolla, americana, como lo ha sido la del guatemalteco Rafael Arévalo, el ecuatoriano Palacio o el chileno Huidobro. (Ahora se llega a afirmar que América genera el romanticismo, y también la vanguardia).

Dentro de este movimiento de autoconciencia cultural, que vemos sustentado en la literatura y en otras manifestaciones sociales, ubicamos también el hecho nada común que representa la publicación de una Segunda Parte de *Las Mil y una noches argentinas*, obra de Juan Draghi Lucero, ya clásica de nuestras letras. Todavía no ha sido adecuadamente recogido por la crítica hispanoamericana el valor reinterpretativo que esta obra encierra, al exponer nuevamente el ethos popular en refranes, consejos y fábulas, traspasados por la mirada de un escritor maduro.

Vuelve a ponerse de manifiesto, como en los grandes momentos de nuestra historia literaria, la íntima relación de la literatura nacional con el logos popular que la nutre. Es en definitiva en ese logos popular donde subyacen los ejes de la cultura, el perfil de identidad sobre el cual se proyecta y avanza sin engarsarse a sí misma.

De la total lectura de nuestras obras del pasado y del presente, de nuestro cancionero, leyendas, folklore popular y urbano, creación dramática y otras formas de expresión, surge la identidad nacional, que hoy engendra su fase filosófi-

ca, teórica y epistemológica. Es este el legítimo proceso de una cultura que, sin falsos complejos de inferioridad, reclama su lugar ante la faz del mundo.

Universidad de Buenos Aires.

DOS VIAS DE PERIODIZACION DE NUESTRA LITERATURA

Gaspar Pío del Corro

Como planteo previo, debemos distinguir entre periodización *cíclica*¹ y periodización evolutiva. Llamamos *cíclica* a la periodización que atiende preferentemente a las ondas de influencia estético-literaria que se suceden sobre nosotros, en movimiento *horizontal*, es decir, procedentes de vertiente *exógena* -casi siempre Europa y Norteamérica. *Cíclica*, porque el influjo de estas vertientes culturales retorna como influjo, aunque cada vez sea portador de caracteres distintos. Se trata de una calificación crítica atribuida desde la perspectiva del *receptor*.

Llamamos en cambio periodización evolutiva a la que se hace atendiendo con preferencia al movimiento endógeno de la creatividad, movimiento *vertical*, de abajo hacia arriba, procedente desde el seno de la propia comunidad. Este dinamismo actúa en todas las comunidades. No es *cíclico*, sino *vital*. La perspectiva de periodización que lo atiende no es la del receptor sino la del *creador*.

1- La designación no alude a la hipótesis de la alternancia *cíclica* clasicismo-romanticismo, que responde a otro planteo.

Entre nosotros la periodización cíclica está consumada, aunque no agotada. No está agotada porque responde a una realidad, si bien sólo a una parte de ella: responde al proceso de la literatura "emergente", y ha actuado y sigue actuando con eficacia decisiva aunque no total. Fue y sigue siendo un instrumento apto para entender nuestra literatura en el marco de aquella causalidad exógena. La periodización evolutiva, en cambio, no está hecha; sólo hay esbozos o conatos individuales en este sentido. Responde a una realidad, pero sólo aparece como posibilidad de ser. Esa realidad se vincula en gran medida con nuestra literatura "subyacente".

Hasta dónde ha actuado o actúa la periodización evolutiva? Sólo podemos decir que se trata de un instrumento de aptitud virtual, capaz de integrar nuestra visión histórico-crítica sobre la base de raigalizar en nuestra cultura comunitaria, de pueblo, la dimensión de la literatura como conjunto.

Para emprender la tarea posible de una periodización evolutiva de nuestra literatura hay que asumir una actitud de base: en primer lugar, preservar y utilizar todo lo que se ha hecho hasta ahora; respetar lo que han hecho nuestros críticos, algunos de ellos eminentes a quienes debemos trabajos insoslayables que han de ser nuestra materia de partida. Rubén Darío decía: "Abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres". Estas son ilustres, pero no son ruinas. Sólo que nosotros necesitamos complementar la visión que aportan e incorporarla a una perspectiva finalmente integradora.

En segundo lugar, si bien decimos que hay que abordar con humildad esta tarea, hay que hacerla sin embargo con una absoluta independencia de juicio. Formalizadas estas precauciones, entramos en tema.

Toda periodización es un acto por el cual se pone e impone un criterio de división temporal. Su consistencia histológica es, pues, básica. Pero esta esencialidad no hace de los períodos resultantes entidades de naturaleza: son divisiones relativamente arbitrarias que la mente aplica sobre lo real para entenderlo. Todas las ciencias sociales son así, operan así. La periodización literaria es una de ellas.

La arbitrariedad, empero, de la división, no significa irracionalidad, sino todo lo contrario: nace de la necesidad

de racionalizar según nuestro arbitrio -relativo- la continuidad temporal del fenómeno de la Literatura; es decir, organizar lo disperso, lo heterogéneo o aparentemente anárquico de la sustancia histórico-literaria en categorías que faciliten su comprensión. Categorías en que la mente clasifica según dos órdenes de realidad preexistentes: en cuanto al objeto, lo que él ofrece de materia verificable; en cuanto al sujeto, lo que éste -lector o crítico- padece como necesidad de verificación. Lo verificable del objeto literatura-en-el-tiempo y la verificación por el sujeto crítico son funciones de esa simbiosis entre sujeto y objeto que es la clave de la búsqueda e instauración de la verdad histórica.

Decimos *búsqueda* e *instauración*. Porque la verdad, en ciencias sociales, no es solo la conformidad de la mente con el objeto-*ya-dado* sino también su conformidad con el objeto-*posible*. Y el objeto posible conlleva la índole de una verdad interior que subyace potencialmente en el sujeto de la cultura. Todo verdadero sujeto de la cultura es creador, esto es, despliega desde dentro de sí un objeto virtual.

La búsqueda de la verdad, desde dentro de nuestra cualidad cultural de latinoamericanos, consiste entonces -también- en procurar el encuentro con nuestro propio término de conocimiento, desentrañarlo de nosotros mismos e instaurarlo en lo histórico. Esto es válido tanto para la escritura artístico-literaria como para la escritura crítico-literaria, sin que esta afirmación signifique desconocer la posibilidad de una ciencia de la literatura con todos los planteos que eso conlleva.

En materia física lo real puede considerarse como lo *ya-dado*, pero en materia cultural lo real debe considerarse como un objeto intermedio entre lo *dado* y lo *doble*. Creo que la verdadera crítica latinoamericana será la que responda a las dos direcciones en unidad de visión: la que se instale en la complejidad fenoménica de nuestra expectativa de ser y la que clasifique lo que *fue* en el marco de lo que *pudo* y *puede ser*. El crítico ha de instalarse en el eje histórico de esa expectativa y periodizar atendiendo simultáneamente ambas direcciones. La tarea crítica de lo histórico-literario exige cosmovisión permanente. No estamos ante el problema de cómo está constituida una roca; nuestro objeto no es geológico: es geocultural, y por eso tiene la sustancia proteica del

devenir de los hombres y los pueblos.

Toda visión de conjunto es forzosamente esquemática, selectiva. Opera por elección de los datos pertinentes o congruentes -según los casos- que sirven para comprender algo. Con ellos se elaboran modelos de análisis-síntesis que tienden a prescindir metódicamente de las contradicciones. Pero en ciencias sociales los modelos son válidos sólo si no excluyen la posibilidad de lo contradictorio en tanto que esta categoría forma parte de la naturaleza de la obra humana, dada o virtual: la obra literaria y su fenomenología, por supuesto.

Se trata de abordar una sustancia histórica con todas las complejidades e impurezas de la historicidad. Se trata de esbozar, relativamente *a priori*, una hipótesis de trabajo en que interactúen el *modelo* y el *símbolo*; o lo que es igual, la salida de la mente hacia su objeto y la salida del objeto desde la mente. Investigar los esquemas culturales dados, intuir los esquemas posibles, recoger los esquemas virtuales que buscaron y buscan su forma en el seno de la creatividad de nuestros pueblos, instaurarlos como prototipos culturales eficaces para la comprensión de la realidad preexistente o necesaria... tal es la función del crítico de la literatura en el complejo de causas de la realidad cultural de Latinoamérica.

Un esquema de crítica literaria es un modo de conocer la literatura. Un esquema de periodización literaria es un modo de conocer la literatura como historia, la escritura como proceso humano en el tiempo. Este es un proceso vital, creador, en cuyos movimientos los determinismos actúan pero no absolutamente; de la misma manera, en este proceso la elección creadora del escritor actúa pero tampoco absolutamente. Cada obra literaria es uno de los "mundos posibles" puesto en acto. Lamentablemente a estos mundos, en particular a los de Latinoamérica, no se les puede aplicar sin más el veredicto optimista de Leibnitz: no se puede afirmar de ellos que sean los mejores porque además de *posibles* son *existentes*... Existir es estar fuera-de-la-*causa*; pero estos pequeños mundos que son los libros, mientras más literarios son más inmersos se mantienen en el vórtice de procesos causales que los recrean permanentemente: los instauran y los eclipsan permanentemente.

Son *textos*, es verdad. Y la crítica sabe bien lo que es la tarea de *fijación de texto*. Tarea necesaria, imprescindible para ese punto de partida de las leturas que es la *denotación* textual. Pero lo denotado, lo que está lexicalmente escrito, es sólo la zona semántica básica donde la lectura hace pie para iniciar desde allí la tarea específica del lector: su intervención creadora en la producción de sentido. El crítico literario no escapa a esta determinación, menos aún en el seno de nuestra cultura, constantemente coaccionada por sistemas categoriales capaces de cambiar de signo la totalidad de nuestro valores y categorías: nuestra escritura se debate en el fondo de una creatividad condicionada por una cibernética -etimológicamente: *gubernética*- de los signos que procede de superpoderes condicionantes. La crítica literaria de Latinoamérica tiene en este campo un desafío específico.

La obra literaria es obra de arte, y como tal es símbolo: Los verdaderos símbolos literarios son organismos verbales que viven, existen realmente en el circuito de la comunicación. El movimiento de la significación va y viene desde ellos y hacia ellos. La trama textual, con toda su rigidez nominal aparente, no es sino el tejido por donde circula el fluido histórico de la significación. *Significación*, decimos, no significado en acepción denotativa. Lo significado, en arte, es un ámbito semántico homogéneo pero complejo y con una inagotable capacidad de actualización en función del sentido. Lo que pone en acto cada lectura es aquella capacidad virtual, esa riqueza semántica que es más profunda en la medida en que el texto es más literario, más abierto a re-creación por el lector. Por eso el proteico ámbito de lo significado se abre polisémicamente al contacto con la mente receptora: se abre más en la medida en que esta mente es más capaz de actualizar la fisiología de la significación, el dinamismo que interactúa entre significantes y significados hasta hacer que la denotación se vuelva signifiante, como reconoce Greimas, y así podamos acceder a la "fiesta del lenguaje", como quiere Ricoeur.

El texto literario es entonces un "espacio" donde el hombre se reencuentra consigo mismo y con los otros y las generaciones se reconocen entre sí, por remotas que sean. Por eso puede llamarse simultáneamente "región del salto" en los poemas de Roldán Auzqui o "lugar de reunión" en la poesía de Alejandro Nicotra.

Generacionalmente -y esto importa para periodizar- los textos son algo más que simples catalizadores; no sólo gravitan por proximidad: al contacto con la mente suelen ser formidables detonadores que en determinadas condiciones hacen estallar el sentido de vastas ondas de significación. La vastedad de estas ondas va mucho más allá que las previsions conscientes de la inteligencia creadora del escritor. El *Facundo* de Sarmiento fue escrito para una finalidad política: su denotación apostrófica pudo servir, y sirvió en un momento dado, para derrocar a Rosas; su connotación sirve para mucho más: no sólo para justificar a Quiroga sino también para leer en él la "expresión fiel de la manera de ser de un pueblo" (D.F. SARMIENTO) latinoamericano.

Hablar del *movimiento de la significación*, no es apelar a un enunciado que ayude al crítico a comprender lo histórico-literario por vía de cierto apoyo topológico, como en sus campos hacen tantas veces filósofos y científicos; no es caer en una metáfora auxiliar de la crítica, capaz de cubrir por mera aproximación alguna zona oscura del asunto. El movimiento de la significación es tan real como cualquier fenómeno de la naturaleza: todo texto literario es un seno donde reposan significados posibles y virtuales. Cada vez que se establece con un texto el circuito de la comunicación, cada vez que la inteligencia humana toma con él un auténtico contacto de lectura, allí se despierta y moviliza y pervive el dinamismo semántico. Su mensaje puede conmover una conciencia individual y hasta formar o transformar la conciencia colectiva, en circunstancia propicia.

Es que no se trata sólo de texto sino de contexto. La *contextualidad* de la escritura es una función multidireccional: liga el texto con la mente humana -la emisora y la receptora- y por mediación de éstas religa, hacia atrás y hacia adelante, con una compleja causalidad biográfica, social, económica, política-histórica en definitiva. Toda esta contextualidad está a su vez nutrida constantemente de otro complejísimo orden de causas que vinculan el texto con la historia literaria y cultural de una lengua y de la Humanidad: hay pues, una

intertextualidad que es la vida misma de la cultura y del Espíritu.

El texto en el contexto y en el intertexto no son situaciones artificialmente provocadas por el crítico cuando vincula un libro con su época o con otras obras -ahí, en ese momento. Por cierto que puede y debe hacerlo, y lo hace. Pero el concepto es mucho más profundo y sustancial: sin el contexto no hubiera nacido el texto; sin determinados textos los contextos serían distintos de lo que son. Asimismo, sin el intertexto el mensaje de los textos sería un balbuceo semántico, y sin los textos receptores y transformadores la riquísima herencia cultural de la Humanidad desaparecería. El mensaje de la intertextualidad es la vida de la Palabra, que trasciende la puntualidad del texto. Hay que buscar el contexto y el intertexto para comprender históricamente. Hay que buscarlos más allá de ciertas delimitaciones que mutilan la capacidad y la necesidad de comprensión.

La periodización literaria medida desde la patria-chica- desde la argentinidad, la peruanidad, la paraguayidad²- nos hace ver, por ejemplo, la literatura gauchesca sólo como un fenómeno de las orillas del Plata. Hernández mismo lo vio de esa manera por algún tiempo. Como legislador su discurso histórico-político cedió con frecuencia al código mitrista de las "soberanías" boliviana y chilena como adversarias de los derechos "soberanos" de Buenos Aires o de la República Argentina. Pero cuando desde esa misma altura gubernamental volvió a mirar hacia el pueblo, entendió que los parias del Progreso, de la Libertad y de la Civilización no eran solamente los *gauchos* argentinos; lo eran también los *leperos* de México, los *llaneros* de Venezuela, los *montuvíos* del Ecuador, los *cholos* del Perú, los *coyas* de Bolivia. (Hernández los nombra en este orden, pero en singular). Su lectura de la realidad cultural del sujeto-pueblo, inicialmente localizada en los pagos de su héroe pampeano, se abre de pronto a la relectura de su propia obra, pero ahora en dimensión latinoamericana. En el capítulo introductorio de su *Instrucción del Estanciero* José Hernández retorna sobre su escritura anterior y en medio

2- Cf. J.A. RAMOS.

de un complejo de objetivos dispares alcanza a poner en acto una zona hasta entonces virtual de la lectura de *El gaucho Martín Fierro* (1872).

Es que no debemos seguir periodizando solamente según las literaturas paraguaya, peruana, chilena o argentina, etcétera. Ni siquiera debemos hacerlo en aquellos casos en que la regionalidad del asunto parece más distintiva: la literatura gauchesca, por ejemplo. La literatura gauchesca, con toda la singularidad y localización que con justicia le reconoce la crítica, puede ser leída -también- como una de las manifestaciones acaso esenciales de la literatura de la Independencia. En efecto, aquella literatura, en lo que tiene de sustancial -no en el rastreo lingüístico que se pueda operar hacia atrás- nace de la disgregación de los ejércitos que lucharon por la libertad de la Gran Colombia, la patria-grande latinoamericana. (Era la época en que un patriota cordobés, el Deán Gregorio Funes, ponía por encima de su ciudadanía argentina su convicción de colombiano..). Es claro que para comprender estas cosas hay que leer la Historia según códigos distintos de los que rigen la formación cultural que se imparte en nuestras escuelas de guerra, llamadas "nacionales"; distintos de los códigos que urdieron el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca o de los que mantienen la Conferencia Permanente de los Ejércitos Americanos... Hay que leer la Historia según el espíritu de la Conferencia de Guayaquil, de donde nacieron las *fuerzas armadas unidas de Latinoamérica*. Se ha hablado mucho del misterio y del secreto de esta conferencia. No hay ningún misterio, si se atiende a lo que nació de allí: el árbol se conoce por sus frutos, las fuerzas armadas unidas de Latinoamérica. De su desintegración, manipulada por Inglaterra, brotaron la anarquía, la persecución, la miseria, el desaliento de nuestros pueblos. Así condicionado, el espíritu de América Latina debió ser, inmediatamente después, un vasto campo de recepción y proliferación de la *melancolía* romántica: la literatura del héroe frustrado, en el inmenso escenario: de la gran nación atomizada, destruida en su posibilidad de ser. De los *cielitos* festivos a la protesta gauchesca hay una misma distancia histórico-cualitativa que media entre las *odas* celebratorias de triunfos de la Independencia y la plasmación del héroe literario como *sombra*.

Señalamos al comienzo la consistencia histológica, *diacrónica* de toda periodización. Pero según vemos la diacronía sin más no resuelve el problema de periodizar en la literatura. Su función ha de integrarse con la dimensión *sincrónica* del fenómeno literario, que no es problema de simple sucesión temporal sino de historia humana: un asunto de unanimidad-en-el-tiempo. Esta *un-animidad*, esta solidaridad de las almas en la historia, tiene para nosotros su ámbito propio de verificación en Latinoamérica: unidad de contenidos en unidad de continente. (llamo *continente* al que tiene los contenidos: del Río Grande, para acá), unidad de tradición y de lengua en una misma tierra (la vieja lucha por toda Latinoamérica de Manuel Ugarte, cuya obra no se enseña en escuelas ni universidades), unidad de escenario histórico con un mismo sujeto de la historia. Por eso los aportes más significativos para la periodización de nuestra literatura deben buscarse en las historias de la literatura latinoamericana o hispanoamericana, no en las denominadas "nacionales". Así y todo, en estas últimas se registran divisiones coincidentes con las de otros países de Latinoamérica, y esto se debe a que, aunque ausente la visión autógena de conjunto, hay sin embargo un factor común a todas, que es la vertiente exógena: dominante: europea o norteamericana.

Por esa vía son comunes las categorías que clasifican: escritores iluministas, románticos, naturalistas, modernistas, ultraístas, neorrománticos, etcétera. Y esto, en una sucesión doblemente cíclica, porque además de lo que dijimos suele oponer al *racionalismo* de los iluministas el *irracionalismo* romántico; a éste el *realismo* de los naturalistas; a éstos el *idealismo* de los modernistas; a este idealismo sublimador la *desublimación* practicada por los ultras o vanguardistas; a la actitud de estos ultras la nueva *sublimación* en que incurren los neorrománticos platónicos del '40; allí muy cerca, el *neorrealismo* de los superrealistas... y finalmente esta "postmodernidad" tan difusa todavía, de la era cibernética internacional.

Estas formas de periodizar tienen fundamentos reales: de este lado de los países latinoamericanos, escritores que las representan -y qué escritores!-; del otro lado, la vertiente cultural que las nutre y predetermina. Como vemos, fundamentos reales pero exógenos.

Lo que queda fuera de esta periodización es el sujeto endógeno de la literatura. El sujeto-pueblo, respecto del cual los intelectuales no podemos ser iluministas ni superrealistas sino *mediadores* de su creatividad. El pueblo es el sujeto de la creatividad auténtica, según escribiera José Hernández; el portador de las grandes tendencias *arquetípicas* actuantes desde el seno de su determinado *tipo* histórico y geográfico. Al intelectual, en lo antropológico y social³, le corresponde la función específica de producir, a partir de aquellas tendencias, *prototipos* culturales o esquemas conceptuales capaces de formalizarlas en obras. El Naturalismo, por ejemplo, fue un prototipo cultural generado auténticamente por la Europa de la segunda mitad del siglo XIX como esquema conceptual apto para que la comunidad productora del maquinismo se autocomprendiera a través de su arte y su literatura. Entre nosotros fue una expresión importante pero epigonal, innegable en su eficacia y extensión sincrónica, pero no endógena: fue la literatura de la clase criolla dirigente, culturalizada a la europea, por los mismos años en que el Sarmiento de *Conflictos y armonía de las razas en América* volvía sobre sus pasos contemplando lo que en ese momento percibía como fracaso de la "educación común" por la que había luchado desde cuarenta años atrás. Al mestizo criollo lo veía, con dolor, como una "raza servil que custodia" a la blanca. Y es claro que una raza servil no hace cultura ni literatura a menos que tome conciencia profunda y genere mediadores intelectuales de su redención, de su rebelión.

Una forma de esa mediación es la crítica literaria, y dentro de ella la periodización literaria. Cómo vamos a periodizar en lo futuro? Solamente según nuestra capacidad de ser eco (y qué eco!) de los grandes ciclos generados por evoluciones exógenas? Solamente por eso, que es necesario pero no puede ser único? O también según nuestra aptitud para desplegar simultáneamente nuestra propia endogénesis y sus evoluciones? Si ha de ser según lo primero, periodizar es sencillo: basta con adoptar y adaptar a cada fragmento "nacional" de la literatura la sucesión de los grandes ciclos

3- Decimos en lo antropológico y social, porque su libertad creadora debe quedar a salvo.

exógenos -y esto es tarea válida pero no propia de una cosmovisión crítica. Si ha de ser también según lo último, periodizar requiere previamente extender la mirada hacia Latinoamérica: a su pueblo, como portador de una creatividad arquetípica, a veces liberada, a veces reprimida.

Quizás no estemos en condiciones de afirmar todavía -si las *eras imaginarias*: de Lezama Lima -tan oportunamente aludidas en su ponencia por la profesora Zulma Palermo- aportan una respuesta total. Hay que estudiarlo bien al tema. Pero es fácil advertir que así como las *eras geológicas*: de Ricardo Rojas -fundador de los estudios universitarios de literatura argentina, a quien tanto debemos- nunca pudieron ser invocadas metodológicamente, tampoco deben seguir gravitando sin salida sobre la literatura miradas reducidas que impusieron, con limitación de perspectiva histórica, encumbrados e influyentes intelectuales argentinos. Intelectuales que fueron y siguen siendo venerandos maestros de generaciones: José Manuel Estrada, por ejemplo. El afirmaba que la entidad *política* de la República Argentina está determinada por nuestra entidad social, que nuestra entidad social está determinada por nuestra entidad geográfica... y ésta por la voluntad de la Divina Providencia. De este modo la intelectualidad argentina investía de sacralidad la supuesta imposibilidad-de-ser de Latinoamérica. El escritor Estrada consagraba así en prototipo cultural la misma desviación que años antes había impuesto el ministro de relaciones exteriores de Mitre, don Rufino de Elizalde, en respuesta lapidaria contra el Tratado Continental latinoamericano propuesto por Chile, Ecuador y Perú, que venía siendo apoyado por otros países ante los atropellos que impunemente cometían Europa y los Estados Unidos. En carta a don Buenaventura Seoane, su colega peruano, le decía: "La América independiente es una entidad política que no existe (...) la naturaleza⁴ y los hechos la han dividido (...) la República esta identificada con la Europa hasta lo más posible".

Nunca podremos periodizar en dimensión latinoamericana mientras los intelectuales sigamos generando estos pseudo-prototipos conceptuales, aptos solamente para una comprensión muy menguada de la propia cultura, de la literatura propia.

4- Coincidencia de fondo con Estrada.

Acaso sea más elocuente y didáctico que todas las conclusiones que nosotros seamos capaces de extraer en este momento, el recordar las palabras con que el ministro del Perú le responde finalmente al ministro argentino:

"¿Y Santo Domingo, Sr. Ministro? ¿Y México? ¿Y las Islas Malvinas?".

Su carta tiene fecha de 17 de noviembre de 1862: para los que conocen la historia argentina, la época en que se inicia, un año antes, en Pavón, la desgracia histórica de Argentina y Latinoamérica.

Universidad Nacional de Córdoba

ELEMENTOS ESTETICO-LITERARIOS EN LA RADIOGRAFIA DE LA PAMPA

Dinko Cvitanovic

Más de medio siglo después de la publicación de *Radiografía de la pampa*, la obra de Ezequiel Martínez Estrada sigue siendo motivo de controversia. Sus calas profundas en la realidad de nuestro país y de nuestro continente, su análisis metódico y sin concesiones, su nihilismo abarcador de la totalidad, han concitado alternativamente vehementes rechazos y adhesiones, notorios silencios o significativos homenajes¹. La *Radiografía* ha sido considerada como una "biblia del fracaso" y de la amargura², como

1 Su enunciación sería larga, repartida en libros (algunos de los cuales citamos en las notas que siguen), revistas e incluso diarios. En cuanto a los silencios, es de tener presente el que rodeó la aparición de la obra. Entre los homenajes, basta recordar el Premio Nacional y el Homenaje de la Sociedad Argentina de Escritores, tributado el 3 de diciembre de 1958.

2 Cf. Alberto ZUM FELDE, Indice crítico de la literatura hispanoamericana. México, Guaranía, 1954.

una suerte de apología de la Nada³, como obra de evasión⁴, como una seria incitación al "examen de conciencia de todos los argentinos⁵, como una reflexión sobre "la ineludible influencia de la tierra"⁶, como una expresión de la identificación psicológica del autor con su país o como una severa llamada de atención acerca del pasado y del presente de los argentinos⁷. Pero, más allá de un eventual catálogo completo - aunque, en todo caso, sintético- de las caracterizaciones de esta obra de Martínez Estrada por parte de sus críticos, queremos detenernos por un momento en algunos de sus aspectos estético-literarios. Dichos aspectos no constituyen por cierto una entidad aparte de los agudos y polémicos contenidos que conciernen a una determinada visión del país, pero acaso permitan ilustrar su más adecuada comprensión desde otra perspectiva. Al formularlos, obligadamente de manera parcial por el escaso tiempo de que disponemos, deseamos puntualizar que tenemos en cuenta los siguientes presupuestos:

1. Martínez Estrada es autor de obra ensayística, de ficción, poética y aun dramática, pero sus ensayos posteriores a 1933 son en muchos casos extensos suplementos y apéndices a las meditaciones presentes en la *Radiografía*, por lo cual esta obra es una expresión central de su pensamiento y en definitiva de su *estilo*.

2. Como en muchos otros de nuestros escritores

3 Idea expresada por E. GONZALEZ LANUZA, cit. por Martín S. Stabb, "Martínez Estrada frente a la crítica", Revista Iberoamericana, XXXII (1966), N° 61, págs. 77-84.

4 Cf. Juan José SEBRELLI, Martínez Estrada. Una rebelión inútil. Buenos Aires, Palestra, 1960.

5 Cf. Astur MORSELLA, Martínez Estrada, Buenos Aires, Plus Ultra. 1973.

6 Cf. Oscar BIETTI, Ezequiel Martínez Estrada, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. 1978.

7 Peter G. EARLE, Prophet in the Wilderness. The works of Ezequiel Martínez Estrada, Austin, University of Texas Press, 1971.

(Lugones, Gálvez, Mallea, Borges, por citar sólo a unos pocos), la yuxtaposición de la ficción con la reflexión ensayística plantea en principio un doble problema: desde el ángulo de la creación literaria, el de las modalidades que asume en ésta la ingerencia del ensayo, ensayo que puede llegar a perjudicarla; por otro lado, desde el ángulo del ensayo — sea éste filosófico, etnológico, histórico, social — el problema del lugar que ocupan en él la ficción y la poesía y, por consiguiente, en qué medida este producto puede ser juzgado con criterio de verdad en cualquiera de sus campos específicos.

Si respetamos el criterio de que el ensayo en tanto género, además de su sistematicidad y coherencia interna, debe poseer cualidades que conciernen a una digna expresión literaria, es no sólo legítimo sino también necesario que lo abordemos desde las instancias de la tradición estética y de la libertad creadora que le son peculiares. Más comprometido ciertamente resultaría enfocarlo desde el ámbito de las verdades comprobadas y demostradas, toda vez que el tratadismo científico no es su obligada incumbencia y sí lo es, en cambio, su vocación divulgativa y su capacidad generadora.

La *Radiografía de la pampa* ha tenido y tiene sin duda esta capacidad generadora de disenso y consenso (este último, sin duda más difícil), de antagonismo y rebeldías, hasta hacer cargar al autor sobre sí el nada alentador mote de "energúmeno", como lo llegó a sostener alguno de los *parricidas* que enjuiciaron no sólo a Martínez Estrada sino a toda su generación⁸. Pero, en todo caso, será difícil negarle su poder de convocatoria para el reexamen nacional, estemos o no de acuerdo con sus postulados. Este poder radica en la fuerza hiriente de su aguijón, en el raciocinio despiadado y meticuloso, en el detallado derrumbe — tal vez autocatártico — de algunas de nuestras tradiciones más caras, pero también en la riqueza metafórica, en las sutilezas lingüísticas, en la mezcla de misterio, verdad y poesía, en la maestría

⁸ Véase sobre este punto Emir RODRIGUEZ MONEGAL, El juicio de los parricidas, Buenos Aires, Deucalión, 1956, cf. págs. 13-28.

de la prosa densa y compacta.

Internarse en la *Radiografía* equivale a penetrar en un mundo mágico donde la quimera, los sueños de grandeza y la belleza fatal de la tierra -que, según Martínez Estrada, atrapan al hombre desde la Conquista- ejercen un similar atractivo para el lector. Más allá de los claros resabios sarmientinos en la descripción de la pampa, la *Radiografía* nos presenta una llanura destructora de ilusiones, un espacio vacío en un mundo mágico que es la totalidad del continente⁹. Sobre este fondo, real y a la vez ficticio (o maravilloso, si se quiere...), va a discurrir la totalidad del ensayo, ya sea en lo que concierne a la discusión axiológica, ya sea en las numerosas observaciones de orden psicológico, etno-cultural o social: ya sea que el ámbito en que recalca Martínez Estrada sea el campo o la ciudad, puesto que incluso esta última -sin excluir Buenos Aires- no es más que la prolongación de la pampa¹⁰.

También desde un comienzo el escritor va delieando y luego desarrollando como en círculos concéntricos la idea de Trapalanda, que no sólo da su título a la primera de las seis secciones en que está dividida la obra, sino que la informa en su conjunto. Trapalanda es la tierra prometida, legendaria, que atrae al conquistador y al colonizador con sus augurios de oro y especias, de riqueza sin igual. Imperio de Jauja o "El dorado en la nueva nomenclatura", como dice el autor¹¹, Trapalanda es espejismo y engaño, minas ilusorias que corroen el alma, complemento y a la vez sinónimo de la diosa Fortuna¹², categoría de la pampa, del país y del continente entero y también el otro nombre

9 Ezequiel MARTINEZ ESTRADA. Radiografía de la pampa, Buenos Aires, Losada, 11a. edición, 1985. Todas las citas de la obra siguen esta edición. Cf. págs. 12-13.

10 Idem, cf. pág. 196, aunque la idea aparece reiterada en diversos pasajes.

11 Véase su Discurso en la S.A.D.E., en Para una revisión de las letras argentinas, Buenos Aires, Losada, 1967, pág. 164.

12 Radiografía, pág. 53.

de la propia Buenos Aires, necrópolis y ciudad de los césares¹³. Trapalanda es también la burocracia y la administración, el poder del Estado y el mundo ficticio de la inflación y de los empréstitos¹⁴.

Sobre la base de esta imagen reiterada, verdadero *leitmotiv* de la obra, Martínez Estrada desarrolla su idea de la Argentina -y del continente en general- como tierra de expectativas enfermizas que luego habrían de verse frustradas en todos los órdenes, porque en lugar de Trapalanda el hombre encontró aquí la agotadora desilusión del desierto en el que no tendría más remedio que sembrar, cultivar, irrigar¹⁵, es decir, trabajar. En su aspecto literario y folklórico, Trapalanda es una utopía de muchos nombres y de muy diversos lugares, reino de Jauja, país de Cucaña que aparece en la tradición de varios países europeos, nuestra Ciudad de los Césares, Eldorado, las Siete Ciudades de Cibola que se imaginaron en el sudoeste del actual territorio de los Estados Unidos, Insula Barataria, y, en definitiva, reino de la facilidad.

Otro elemento a tener en cuenta en la *Radiografía* es su modo narrativo, especialmente en el primer tercio del libro, donde el Conquistador desempeña el papel de personaje, navegante o aventurero, representante de una "plebe fragmentada", malogrado inventor de una falso señoría¹⁶, lujurioso y avaro, sin voluntad ni temple para el arraigo, víctima del frenesí sexual, del alcoholismo y en general de las fuerzas primitivas. Aunque tal semilla generará otros tipos o subtipos humanos que el autor describe, en el conjunto de la obra el que ocupa mayor espacio narrativo es sin duda el conquistador. A éste se sobrepone, también como entidad cargada de reminiscencias literarias y de notorios elementos estéticos, el paisaje, el desierto, la

13 *Idem*, cf. pág. 199.

14 *Idem*, cf. págs. 265, 283, etc.

15 Véase sobre este aspecto Peter G. Earle, cit. en N. 7.

16 *Radiografía*, cf. págs. 15-22.

pampa, en definitiva la tierra, que hace el papel de verdadero protagonista. Desde este punto de vista, la *Radiografía* ofrece su propia contribución a la literatura telúrica del continente y, más en concreto, a ese aspecto dentro de nuestras letras. No es azaroso que entre los escasos maestros y simpatías declaradas del autor, figuren Sarmiento - especialmente el Sarmiento de *Facundo* y de *Recuerdos de provincia* - y naturalmente el poema de Hernández.

Como en *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, como en *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos y tantas otras, el protagonista de fondo es la tierra misma, que determina y aniquila. En este aspecto, Martínez Estrada participa de una de las inquietudes comunes al ensayo y a la narrativa de ficción en Hispanoamérica. En las descripciones de la pampa, en el moroso análisis de su extensión y soledad, en la "telúrica virginidad detenida antes de la Edad de Hierro"¹⁷, en sus referencias a la Puna de Atacama, a la montaña y al hielo, en las sombras hipnóticas y en los misteriosos animales de la noche en la llanura, el verbo narrativo-descriptivo de Martínez Estrada es por momentos - muchos momentos - la misma voz de la poesía que eleva la naturaleza a la dignidad de la metáfora, sin dejar de atribuirle por ello su carácter devastador.

En relación con esta tierra y con el hombre que la puebla, la viaja y la asuela, el autor se detiene con sin igual destreza en algunos de sus elementos representativos.

Más allá de sus disquisiciones sobre naturaleza y civilización, sobre pasado y futuro, sobre las costumbres de indios mestizos y criollos, Martínez Estrada se siente atraído también por el culto al coraje que fascina a Borges, aunque se cuida de indicar que él no comparte la exaltación de su imagen literaria porque nunca fue un tema poético sino la manifestación de un "ejemplar etnográfico"¹⁸. Sus consideraciones acerca del cuchillo (otro tópico que en Borges alcanza dimensión literaria) se sitúan en el mismo marco. Recordemos sólo de paso algunas de sus líneas:

17 *Idem*, pág. 73.

18 *Idem*, pág. 45.

"El cuchillo, como la mandíbula de la fiera, dice de la soledad.

...El cuchillo va escondido porque no forma parte del atavío y sí del cuerpo mismo; participa del hombre más que de su indumentaria y hasta de su carácter más bien que de su posición social..."

...Es un adorno íntimo, que va entre las carnes y la ropa interior; algo que pertenece al fuero privado, al secreto de la persona y que sólo se exhibe en los momentos supremos...

El conocimiento de su 'arte cisorio' es fatal, como el de hacer un buen verso..."¹⁹.

De manera similar, algunas de las descripciones del caballo como parte de nuestro modo de vida, merecen destacarse entre las páginas más bellamente escritas de la *Radiografía*.

"En mármol o en bronce, el caballo es algo que nos pertenece, cuyo destino comprendemos más allá de lo hípico en una simpatía fraternal", dice Martínez Estrada, y añade: "Para nosotros no es jamás el caballo el soporte decorativo del hombre; a los hombres de la llanura nos evoca un trozo de paisaje, de vida y de destino "... y" nada de lo que concierne al caballo nos es extraño"²⁰. Por ello, en los monumentos, no sólo en la Argentina sino en todo el continente, el héroe a caballo adquiere "su cabal sentido histórico y humano".

Una de las características de estilo en el prolongado discurso de la *Radiografía* es la repetición, que obedece en todo escritor al deseo consciente o a la necesidad subconsciente de dar énfasis a sus propias obsesiones. Es como la insistencia de un maestro en los puntos centrales de su "programa"; representa una mezcla de tono profesoral, voluntad didáctica y acaso de alarde estético, siempre y cuando el que la utiliza no reitere el lugar común, es decir, siempre y cuando la repetición cumpla un papel progresivamente esclarecedor o ampliador de matices significativos

19 Idem, cf. págs. 48-450.

20 Idem, cf. págs. 234-235.

que la justifiquen.

Siempre habrá de recordarse - y no como mero paréntesis - en este sentido de cualificación estética de la repetición el uso que hace de ella Eduardo Mallea, tanto en sus novelas como en sus ensayos, desde la *Historia de una pasión argentina* hasta *Todo verdor perecerá*, desde *El sayal y la púrpura* hasta *Los enemigos del alma*. Sin alcanzar semejante nivel estético en este aspecto específico, la repetición en la *Radiografía de la pampa* alterna el papel didáctico con el papel estético. En el primer caso, se trata de la repetición de las ideas motoras - Trapalanda, la negación escéptica de todas y cada una de nuestras instituciones, de nuestra historia, de la conformación y sentido de nuestras ciudades, de los valores, de los medios de comunicación como factor de progreso y muchas otras - o de simples redundancias que sería posible enumerar de permitirlo el espacio. Por otra parte, la relativa desvalorización estilística que esporádicamente algunos de estos usos pueden llegar a implicar, se encuentra en la *Radiografía* generosamente compensada por los diversos abordajes temáticos, por los matices y perspectivas diferentes de un mismo problema, por el ingrediente lírico de alto vuelo, por la audacia de ciertas hipérbolas y por la propia paradoja, frecuente y a menudo desalentadora, que acota muchas de sus repeticiones.

El Martínez Estrada cuentista, el Martínez Estrada poeta e incluso el dramaturgo conviven en la *Radiografía*. Más allá de las cualidades formales que ésta ostenta en tanto ensayo, más allá también de las enconadas disidencias que ha provocado y provoca inevitablemente su lectura, la obra tiene algo de novela y no poco de autobiografía. En este último aspecto, constituye el itinerario de una búsqueda agónica, de la identificación entre un pensador torturado y un país al que ama entrañablemente, pero cuyos vacíos le duelen hasta la exasperación y lo conducen no sólo al análisis sino también a la vivisección.

Como obra literaria, la *Radiografía* comparte las inquietudes de la novela de la tierra y de la historia, tan atadas a nuestro continente y a nuestro país. Y si el protagonista es la tierra, con toda su belleza, su extensión y sus males, el antagonista es el hombre. Un antagonista aventure-

ro, de ambiciones pedestres, que al chocar con la realidad, se ha degradado aun más, sin saber cómo dominarla ni ponerla al servicio de ideales, de los que por lo demás carecía... Este antagonista degradado, sobre cuyas limitaciones, vicios y defectos el escritor abunda sin contemplaciones, no es un héroe, sino que asume las formas del compadre, del guapo, del guarango. Es una suerte de pícaro, de negador de valores, que viene a poseer y no a amar, obsesionado por el ansia de propiedad a toda costa, cuando no por el simple imperio de la supervivencia; un ser que se vale de cualquier medio para lograr sus fines. En una palabra, es el antihéroe.

Aunque todo lo discute y casi todo lo niega, Martínez Estrada tiene sus mentores literarios y en la *Radiografía* no deja de mencionar, al menos, a los más obvios, y entre ellos principalmente a Sarmiento y a Hernández²¹. No es necesario detenernos aquí en la poderosa influencia que ejerce el primero de ellos en el autor de la *Radiografía*, influencia por otra parte declarada por el propio autor y señalada por la crítica²². Es innegable que Martínez Estrada participa del mismo verbo y de similar tono admonitorio y profético. Las huellas del *Facundo*, de *Recuerdos de provincia* y de *Conflicto y armonía de las razas en América* se encuentran por doquier, a tal punto que podría afirmarse que la sombra de Sarmiento domina el libro desde el principio al fin, al margen, por supuesto, de ciertos desacuerdos con el autor del *Facundo* que Martínez Estrada no deja de manifestar. Del *Martín Fierro*, con un tono afirmativo infrecuente en él, dice sencilla y rotundamente que es "nuestro mejor poema" y deja, además, como testimonio de su compenetración con la obra de Hernández, el importante testimonio de la *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*.

Otros nombres aparecen mencionados en la *Radiografía*, como J. M. Gutiérrez, Lugones, Banchs y, por cierto,

21 Véase por ejemplo el elogio de Sarmiento y de Hernández en *Radiografía*, pág. 186.

22 El tema ya es lugar común. Véase, por ej., el capítulo "Sarmiento" en Peter G. Earle, cit. en n. 7., págs. 36-65.

el "hermano Quiroga". Tampoco le es ajena ni indiferente la obra de Roberto J. Payró y, precisamente las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, a la que otorga, de paso, pero certeramente, un valor pedagógico. Entre estos últimos, de todos modos, sobresale su admiración por Lugones, cuya figura coloca en el mismo pedestal que la de Darío. Pero no hay dudas de que otros ecos, algunos no mencionados expresamente, se hacen sentir en esta obra, desde Nietzsche hasta Schopenhauer, desde Balzac -a quien también dedica una extensa obra-hasta Freud.

Martínez Estrada ha bebido en los textos, los atormentados, los suicidas y ha mamado, además, pacientemente, en muy diversas y numerosas otras fuentes. Así lo muestra la *Radiografía de la pampa* y sus demás obras y así también se advierte en la importante cantidad de fichas y papeles sobre los temas y los autores más variados que se encuentran en la que fuera su casa y es ahora la Fundación que lleva su nombre en Bahía Blanca.

En una perspectiva más amplia de la literatura ensayística escrita en español, las amargas reflexiones martínez estradianas acerca de la Argentina hacen recordar voces igualmente hipercríticas de sus propios países, como las de los españoles Mariano José de Larra y Miguel de Unamuno o la del mejicano Samuel Ramos. El tan unamuniano "me duele España" podría trastocarse fácilmente en un estradiano "me duele la Argentina", espíritu similar al de los agudos artículos de Fígaro, incisivos, cortantes y por momentos demoledores. Tampoco parece forzado traer a colación el *perfil mejicano* de Samuel Ramos, cuya obra aparece publicada apenas al año siguiente de la *Radiografía*²³.

En cuanto a sus congéneres más inmediatos, la *Radiografía de la pampa* hace pensar inevitablemente, por lo menos, en Eduardo Mallea o en Jorge Luis Borges o acaso en Manuel Gálvez. Al enunciarlo, no nos referimos a parentescos ni simpatías de ninguna especie, sino a la seriedad y a la dignidad literaria que asume el género ensayístico.

23 Nos referimos obviamente a El perfil del hombre y de la cultura en México, México, Espasa Calpe, 1951.

He allí, a apenas cuatro años de distancia de la *Radiografía de la pampa*, la *Historia de una pasión argentina*, que sin duda tañe una cuerda diferente de la de Martínez Estrada, pero cuya preocupación por desentrañar el sentido de la Argentina está igualmente expresada con alto celo. En el caso de Borges -caso aparte, siempre...-sus *Inquisiciones*, de 1925, y muchas de sus "otras inquisiciones" corren a su vez por diferentes derroteros, en los que la metafísica, la discusión nominalista y el archivo crítico de la literatura mundial adquieren una muy peculiar ciudadanía argentina. Y sin pretender agotar, ni mucho menos, las posibilidades de un catálogo de obras de la misma década, no puede dejar de mencionarse *Hombres en soledad*, la mejor novela de Manuel Gálvez, en la que el ensayismo narrativo presenta personajes e ideas que también procuran en alto grado y con diversa suerte una comprensión de la Argentina.

En resumidas cuentas, los elementos estético-literarios presentes en la *Radiografía de la pampa* otorgan a esta obra suficiente entidad para su revalorización objetiva en el panorama de las letras argentinas de este siglo. Por su contenido altamente polémico y en todo caso genuinamente difícil de aceptar en su conjunto, sus críticos no muy numerosos -es decir, sus esporádicos detractores y sus aun más escasos ensalzadores- han reparado con visible insistencia en los motivos de acuerdo o desacuerdo con determinados postulados de la obra. Ello, en un país como el nuestro, preocupado y obsesionado con la fijación de una identidad nacional que a todos compete y compromete, parece inevitable. A nosotros nos parece no sólo conveniente sino necesario recalar meditada y serenamente en los genuinos valores literarios de la obra, acaso para conjurar de alguna manera el propio tono negativo del mismo Ezequiel Martínez Estrada.

Universidad Nacional del Sur

RELECTURA DE EDUARDO MALLEA NARRADOR EN SU CONTEXTO GENERACIONAL

Edelweis Serra

I. Es pertinente precisar los alcances con que entiende la categoría 'periodización': por cierto no un criterio absolutamente monolítico sino flexible, pluralista y polifónico en formas, temas, voces y desarrollos, abarcador en un lapso determinado de 'rasgos continuos' con la historia literaria inmediata precedente y de sus propios "rasgos discontinuos" o sea tendencias innovadoras. Es decir, los períodos son susceptibles de percibirse no por mera cronología y semiosis afines sino por la interacción de los sistemas literarios que se suceden y confrontan y por el pasaje o transformación de un sistema literario hacia otro, no necesariamente diferente en un todo ni aislado en compartimiento estanco, antes bien como parte de un proceso secuencial con sus correlativas diversificaciones semióticas contextuales. En cierto modo retengo la categoría 'período' homólogo al de época literaria, con ello presupongo evolución y cambio de sistemas literarios, pero a la vez estratificaciones, superposiciones, rupturas, hechos inscriptos en los contextos cambiantes y dialécticos de los sistemas semioculturales. Surge de estas premisas que 'contexto generacional' quiere indicar en esta comunicación, a partir de la categoría 'periodización', un criterio dinámico, abierto y permeable, donde se involucran 'continui-

dades' y 'discontinuidades'¹, dos indicadores complementarios del suceder histórico y sistémico de las semiosis literarias concebidas en los textos. El criterio metodológico 'generacional' consiste en practicar una cala necesariamente parcial y limitada², vale decir, poner en evidencia un primer plano con relevancia del árbol, pero a condición de no perder de vista el bosque: lo único o diferente no escapa antes pertenece al conjunto o a lo plural. Los ritmos de breve o larga duración se intersecan dentro del incesante dinamismo cultural.

La historia literaria parcelada en desarrollos delimitados, sea por períodos, por épocas, por generaciones, etc., sólo puede concebirse como metamorfosis y secuencialidad abierta de los sistemas literarios o sea de las formas que gestan y conllevan significados en un contexto situacional o cultural determinado. Es en las formas donde es posible capturar el objeto cognitivo sincrónico dentro del devenir diacrónico de los caracteres semióticos textuales. En la articulación de la serie histórica y la serie literaria residen y se aprehenden los sistemas de semiotización, las clases ficcionales interdiscursivas integradas en precisos contextos socioculturales. La vía de superación de historicismo y formalismo, si se los considera aislados e irreductibles, es a mi ver correlacionar ambas series combinando sincronía y diacronía. Toda periodización, si se la quiere mantener, diría, en tanto instrumento principalmente heurístico, ha de estudiar la relación y la función nuevas que un sistema literario dado

1 Claudio GUILLEN: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Ed. Crítica, 1985, cap. 16, donde se propone el modelo "continuidades y discontinuidades". Asimismo entendemos con Miliani el "modelo de periodización abierta", que supone estilos culturales pluralistas y tendencias diversificadas en los mismos. Cf. Domingo MILIANI: "Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?" en Ana PIZARRO Coord.: La literatura latinoamericana como proceso, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp.98-112.

2 Claudio GUILLEN, op.cit., p.369: "una generación es una sinécdoque". De su parte Gutiérrez Girardot considera a la periodización generacional como inadecuada e insuficiente para nuestra historia socioliteraria. Vid. Rafael GUTIÉRREZ GIRARDOT: "El problema de una periodización de la historia literaria latinoamericana" en Ana PIZARRO Coord., op.cit., pp.119-131.

establece en cierto momento histórico-cultural respecto de un sistema anterior inmediato. El enunciado literario, visto como acontecimiento e instancia del discurso en un 'sistema secundario modelizante' -así definido por J. Lotman³- es práctica textual dialogista con la realidad, la cultura, la historia, los receptores, los textos entre sí; aporta o arroja una luz nueva: poética, estética, axiológica, ideológica en la historia, se convierte en historia al incorporarse al patrimonio sociocultural. No existen formas o sistemas literarios vacíos o neutros, las formas son *impuras* en el sentido de que son significantes portadores y sobre todo provocadores de significación⁴. C. Segre advierte: "La historia literaria debe orientarse como historia de la confrontación de los textos, de los escritores y autores con el sistema semi-literario y de los cambios, rupturas, modificaciones, innovaciones operados por el sistema literario en el contexto de las transformaciones sociales, estéticas, culturales".⁵

II. Conuerdo con C. Goic cuando sitúa a Mallea en la 'contemporaneidad' cualificada por este investigador con el amplio rótulo de 'superrealismo' al subdividir el vasto período (1935 hasta nuestros días) en cuatro generaciones. Señala a la de Mallea como la primera generación de ese proceso, a la cual Goic denomina "Generación de 1927" (los nacidos entre 1890 y 1904 con período de gestación entre 1920 a 1934 y vigencia en años decisivos desde 1935 a 1949). Agrupa el crítico a Mallea junto a Carpentier, Yáñez, Asturias, Arlt, Borges y Marechal, a quienes define como la primera vanguardia, "adelantados y fundadores de la nueva novela hispanoamericana"⁶. Se podría sugerir que pertenecen a

3 Iouri LOTMAN: La structure du texte artistique, París, Gallimard, 1975, p.52.

4 Adopto la distinción de Wayne C. BOOTH. Significado: el sugerido o previsto por el texto; significación: surgida de la comprensión e interpretación del lector. En Retórica de la ironía, Madrid, Taurus, 1986.

5 Cesare SEGRE: Semiótica, historia y cultura, Barcelona, Ariel, 1981, p.37. Sobre periodización, p.44.

6 Cedomil GOIC: Historia de la novela hispanoamericana, Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, cap.XIII

esa modernidad que, arrancando del Modernismo, evoluciona en mutaciones, rupturas, transformaciones hacia las vanguardias y la neovanguardia postmoderna actual, culminaciones diversas de un complejo proceso⁷. Ahora bien, al atenernos a la narrativa argentina, el contexto generacional de Mallea se ubica alrededor de 1922 o 1925, en la promoción que sucede literariamente al *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926), novela madura de la tendencia criollista elevada a mito y paradigma artístico. Arlt, Borges, Mallea, Marechal elaboran un nuevo sistema literario del espacio urbano y cosmopolita en un horizonte de universalidad, pero sin oponerse a la herencia precedente con la cual convive, ya que la llamada "tierra carnal" por Mallea se dialectiza con un nuevo e inmediato 'universal concreto': la vida de la urbe, Buenos Aires. Creo advertir en estos narradores ciertos rasgos afines que, no obstante, se diversifican en cada individualidad literaria con predominio de marcas distintivas inconfundiblemente personales. En tal contexto plural de discursos, Mallea comparte con Arlt, Borges y Marechal las siguientes notas características en tanto primera vanguardia narrativa: 1. una nueva conciencia de autor se impone, una marcación del que llamo *auctor in texto*⁸, con un discurso autorial directo o por intermediación de la máscara textual en la estructura narrativa; 2. son mitopoetas de la ciudad, emprenden una exploración

"Superrealismo" y cap. XIV "Generación de 1927". Comprende, además de ésta, las Generaciones de 1942, 1957 y 1972. Trátase de una periodización generacional muy amplia.

7 Fernando Burgos plantea con audacia pero no sin tino la necesidad de abolir en nuestra historia novelística hispanoamericana toda división cronológica, periodización y generaciones en la convicción de que la novela moderna resiste a tales categorizaciones. Propone en cambio definir nuestra Modernidad literaria partiendo del Modernismo polifacético y seguir su trayectoria abierta hasta la novela de vanguardia con sus culminaciones hasta la actual versión posmoderna, ya que la modernidad es por sí misma plurivalente, mutable y abierta sin hermetismos cronológicos. En La novela moderna hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad), Madrid, Ed.-Orígenes, 1985.

8 Vid. mi artículo "Elementos de textología" en la revista "Serie Científica", N° 34, Mendoza, Zeta Ediciones, 1987.

mítica de la metrópoli, tematizándola con sus respectivos idiolectos configurados en un nuevo espacio sociolectal; 3. son conciencias críticas, preocupadas y desveladas por la problemática existencial, correlativamente destaca el protagonismo de héroes problemáticos, de angustiosos interrogantes, conflictos y cuestionamientos sobre la realidad, el tiempo, la propia identidad, la percepción meramente racional, su apetencia y postulación de otros 'mundos posibles'.

Ahora pues me atengo a Mallea narrador y dada la **constricción de tiempo y espacio me referiré especialmente a *La bahía de silencio* (1940) en la medida en que toda periodización razonable persigue, entre otros objetivos, la recuperación de textos por la relectura de rasgos y valores textuales ya sea soslayados, ya sea escasamente explorados.**

III. La novelística de Eduardo Mallea atañe a la epistémica de la novela moderna; sus procedimientos semióticos organizan un universo narrativo donde la relación entre autor y narrador es eminentemente funcional; el autor real o empírico se transfiere a un narrador textual, fictivo o imagen mediadora semiotizada. Esto quiere decir que Mallea novelista adopta semblantes semióticos, se metamorfosea en figuras ficcionales donde se advierte al 'autor implicado' en el diseño de las historias narradas y en los sujetos discursivos. La voluntad novelística de Mallea en cuanto autor real, histórico, y el carácter específico de sus gestiones narrativas aparecen definidos por él mismo en sus ensayos: *Notas de un novelista* (1954), *La guerra interior* (1963), *Poderío de la novela* (1965). Se propone un discurso de indagación; apunta, dice a una "novela de conocimiento", a una "novela de conciencia". Y en verdad su novelística se alinea en la caudalosa y profunda corriente de la novela como aventura cognoscitiva desde Cervantes a Proust y Joyce, cuyo avance atraviesa, por así decirlo, la línea ecuatorial de los signos al trascender el círculo cerrado de los mismos para poner en juego la facultad cognitiva del arte de narrar. En esta aventura del conocimiento novelístico se asiste a la personalización del narrador, fenómeno relevante en Sterne, Dostoievski, Thomas Mann, Unamuno, a título de preclaros ejemplos, y en nuestra

literatura evidenciado por Mallea entre los fundadores de la nueva narrativa hispanoamericana al lado de Arlt, Borges y Marechal. Mallea. 'autor implicado' a través de un narrador-protagonista se hace visible en tanto escritura. Su acto de narrar es el medium cuya *vox narrans* identificable en la escena narrativa registra a un *auctor in texto* constantemente narrativizado. Con harta repetición se ha hallado hasta el tópico de novela-ensayo o de ensayo novelado. Si bien en algún aspecto *La bahía de silencio* podría considerarse novelización del ensayismo confesional expuesto en *Historia de una pasión argentina* (1937), concierne examinar que Mallea, narrador autorial, se textualiza con operadores semióticos legitimantes de una rica y coherente construcción ficcional. Interactúan en la enunciación el discurso propiamente narrativo y su complemento necesario el discurso descriptivo, el discurso del comentario reflexivo (axiológico, estético, ideológico, ético), funcionales éstos e inseparables de la ficción novelesca. Hay en Mallea novelista una gran conciencia de autor, en tanto agente semiótico, y un relevante *narrandum* o epistema literario abarcador de todo un cosmos de agonistas en un horizonte nacional y universal. Si propongo una relectura, ésta ha de absolverse de reiterar el ya perezoso lugar común acerca de la ficción malleana como novela-ensayo o ensayismo novelado o "intrusiones del autor" en el campo diegético así como interpolaciones de materia ensayística en la narratividad. Sugiero más bien la hipótesis de un pensamiento que se narra o ejerce una función 'paranarrativa'; narración y comentario se sobredeterminan recíprocamente, resultan concomitantes, crean y mantienen una tensión entre autor implicado y narrador implicado. No se trata sino de una estrategia discursiva cuyo término final es el lector real de carne y hueso, puesto que el texto prevé al receptor o destinatario y apela intrínsecamente a su competencia y cooperación para tener acabamiento como texto. Cuando me refiero a la personalización del novelista en la obra malleana, procuro significar que, como narrador real histórico, se semiotiza en un narrador textual cuyo discurso es narrante y pensante, descriptivo y evaluativo e ideativo o crítico a partir de técnicas semióticas precursoras en nuestro ámbito, ya evidenciadas en *Fiesta en noviembre*

(1938), novela construida estructural y semánticamente en dos series narrativas de paralelismo alegórico⁹. *La bahía de silencio* es la demostración de que las texturas formales no son ajenas sino antes bien pertinentes, sintagmática y paradigmáticamente, a significado y significación. Se movilizan en esta novela un pluralismo de voces narradoras: primera, segunda y tercera en juego, discurso citante funcional, intertextos recursivos y encastramiento de relato en el interior del relato (*Las cuarenta noches de Juan Argentino*), montaje, dramatización de la peripecia en gesto discursivo teatral ya que ciertos encuadres se asimilan a la función de acotaciones escénicas; es en estas tácticas como el autor implicado se induce, se codifica en esas formas plurívocas en cuya enunciación delega su papel de enunciador, en demanda de su rol al enunciatario.

El sistema narrativo de *La bahía de silencio* admite en su semantismo una gama de lecturas parciales que pueden complementarse y nutrirse mutuamente. Un correlato significacional insoslayable es la aspiración a un mundo axiológico modelizado entre la oposición de un héroe de altas aspiraciones y búsqueda y una realidad de valores degradados. Ese perfil existencial de hombre en crisis estriba en el paradigma nacionalidad-universalidad que rige ese sistema, donde el héroe problemático anhela alcanzar valores éticos y espirituales en un mundo desencantado y frustrante, el que siguió en la Argentina a la crisis del '30 y precedió en Europa al estallido de la segunda guerra mundial. En este sentido *Historia de una pasión argentina* y *Fiesta en noviembre* podrían considerarse pre-textos significativos de *La bahía de silencio*¹⁰. Los estudios contemporáneos

9 Vid. mi estudio "Dos novelas de doble estructura en la década del '30: Fiesta en noviembre y Wild Palms", en ACTAS DE LAS XI JORNADAS DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS AMERICANOS: La década de 1930, Paraná, 1977, pp.19-29 (en colaboración con Graciela Tomassini).

10 La dupla Argentina visible / Argentina invisible es objeto de estudio especial en mi Proyecto "Revaluación de Eduardo Mallea narrador en su contextualidad", trabajo en progresión desarrollado como investigadora principal en el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, en cuyo marco se origina la presente ponencia.

de fenomenología, estética y hermenéutica del relato de ficción recuperan y revalorizan al autor como figura capilar del discurso narrativo; aunque evitando la psicobiografía cuando es pasatiempo inconducente a un auténtico protocolo de lectura textual y contextual. Para una reevaluación de Mallea narrador se vuelve necesario revisar la imagen esclerotizada del autor y descubrir realmente su identidad textualizada en los mecanismos ficcionales. En tal exploración no es desencaminado proponer que, como en Proust, se integran en *La bahía de silencio* el hombre que narra ('narrador semiótico') y el hombre que aspira a la militancia de la escritura novelesca (el narrador-protagonista): Martín Tregua subsume a ambos y es la máscara del escritor real. De aquí que, a mi ver, sea susceptible una lectura proustiana de *La bahía de silencio*: es la historia de una vocación de escritor, la aventura agónica de un narrador-personaje, un *homo narrans* y su pasión por el texto. Como Proust, como Kafka y otros Mallea semiotiza esta vocación: en Martín Tregua en *Bahía*, en Fernando Fe en *Simbad* (1957). En el caso específico de *Bahía* se crea una alegoría simbólica donde *bahía* y *mujer* son centros de gravedad semántica: la Argentina deseada y esperada, el llamado a la identidad personal y nacional. Pero, a la vez, e insisto porque lo creo capital y esta relectura pretende rescatarlo: *La bahía de silencio* no deja de ser la historia apasionada de un escritor en su combate por la escritura, la aventura de una búsqueda por encarnar el protagonista el lenguaje como acción. Casi seiscientas páginas para revelarnos finalmente el mito de Martín Tregua y de Mallea narrador¹¹.

Una ilustre tradición procedente del *Satiricón*, Rabelais, la Picaresca y que llega hasta una gran vertiente de la novela moderna mantiene una epistème narrativa donde cobra importancia el discurso del comentario reflexivo, la meditación confesional y evaluativa o crítica acerca de los hechos narrados y las descripciones conexas a personajes, vida, espacio y tiempo. Para comprender este fenómeno

11 La bahía de silencio, Buenos Aires, Iera. ed., Sudamericana, 1940. Esta editorial tiene lanzada la 7ma. ed. en su colección de bolsillo. La Iera. consta de 568 págs.

específico del discurso novelesco conviene reinterpretar la *mimésis* aristotélica, que no se opone al concepto de *diégesis* antes bien ambas se integran en la narración. Según la actualidad del pensamiento revisionista de Ricoeur, *mimésis* coincide en el relato de ficción con *mito* en el sentido de invención y construcción de la intriga. Este refinado y lúcido pensador distingue tres grados de la *mimésis* a saber: M. I o actividad creadora de la acción, orden sintagmático del relato, vale decir proceso ficcional o invención de mito literario. En la dinámica textual acontece el pasaje de M. I. a M. II., consistente en la actividad formal o "configuración" mediante procedimientos y recursos pertinentes al mundo del texto (la llamada "retórica de persuasión"), que funciona como mediación creíble dirigida al mundo del lector. Es en este grado de M. II. donde ocurre tener en cuenta el discurso del comentario (evaluaciones, reflexiones, confesiones) del autor implicado, el narrador-protagonista en el caso de *La bahía de silencio*. Sus enunciados dicen directa relación y función para -narrativas, porque narrar no supone solamente poner en escena voces narradoras, protagonistas, acciones, diálogos, visión de espacio, tiempo y mundo, también el arte de narrar admite (como en nuestro relatar de la conversación cotidiana) el acto de reflexión y comentario a propósito de las acciones relatadas. Reacciones y comentarios del autor implicado o del narrador protagónico son operadores e índices textuales co-referenciales a la ficción en la medida en que, si bien no forman parte estrictamente de la trama de la historia o estrato mimético, ingresan en el nivel o dimensión de lo que se podría cualificar 'historia comentada'. El discurso reflexivo así discernido se incorpora de hecho al mundo del texto como mecanismo retórico de persuasión en procura de credibilidad y recepción por parte del lector. Se integra, pues, a la configuración novelesca y participa de la llamada o demanda de la misma a ser reelaborada y actualizada por el destinatario. Es el grado de M. III., propiamente de la recepción y lectura donde tiene acabamiento, en la "refiguración" o respuesta del receptor, el recorrido interactivo o dialéctico entre mundo del autor, mundo del texto y mundo del lector¹².

12 Cf. Paul RICOEUR: *Temps et récit*, 3 vols., Paris, Seuil, 1983-1984-1985 respectivamente.

Conclusión¹³. El proceso gradual de la mimésis entrafía función al par constructiva y gnoseológica: la intelección narrativa no solamente analogiza ficcionalmente la realidad y modeliza mundo, sino es también juicio sobre esa realidad ficcionalizada. Del somerísimo examen propuesto para la textura de la novela malleana, se infiere que la tan socorrida dicotomía 'Argentina visible *versus* Argentina invisible' no es tal, sino la configuración de una doble isotopía integradora de experiencias existenciales y esenciales: dos polos -hombre y país exterior, hombre y país interior- inconcebibles uno sin el otro, cuya anticipación lírica es el poema de Tennyson incorporado como acápite intertextual y aludido al finalizar la novela. (Nada se pierde, nada será vano, ni fracaso ni derrota serán estériles, todo rendirá a otros su provecho, todo invierno cambiará en primavera). En el simbolismo binario de la Mujer y la Bahía silenciosas subyace una estética y una ética de la espera y de la esperanza humanas en la fecundidad de las conciencias¹⁴, inmersas en su aspiración a una vida auténtica.

Consejo de Investigaciones
Universidad Nacional de Rosario

13 Entre los estudios particulares importantes dedicados a E. Mallea narrador a los que nuestra relectura aspira a complementar, se citan: Astur MORSELLA: Eduardo Mallea, Buenos Aires, Ed. Mac-Co, 1957. John POLT: The writings of Eduardo Mallea, University of California, Berkeley, 1958. Myron LICHBLAU: El arte estilístico de Eduardo Mallea, Buenos Aires, Goyanarte, 1967. Carmen RIVELLI: La continuidad temática de la obra de Eduardo Mallea, New York, Las Américas Publishing Company, 1969. (Esta autora presenta una completa bibliografía hasta esta fecha). Myron Lichblau Editor: Eduardo Mallea ante la crítica, Syracuse University, Miami, Ediciones Universal, 1985. Compila ocho comunicaciones de AA.VV presentadas al Simposio dedicado al escritor en la mencionada universidad en setiembre de 1983. Entre las mismas señalo de John WALKER: "Argentinidad, autenticidad y existencia: historia de una pasión malleana" por referirse a La bahía de silencio, pp.33-42.

14 Al referirse el narrador-protagonista a los personajes y a la táctica interlocutora de sus memorias

("Usted"), cierra la novela con el signo profético del Renacimiento humano desde las ruinas de la crisis existencial: "Todos ellos y usted, quién sabe cuántos otros en este mundo, han llegado a esa bahía, a ese lugar de espera, a esa bahía donde concentran su silencio y donde su fruto se prepara sin miedo a la tormenta, el ciclón, el vil tiempo, ¡Qué hermosa y qué profunda es la bahía! Ahí están los que, de su fracaso, han hecho un triunfo. A ellos y a usted los guarda -en esta hora- la bahía de silencio. A todos los veo ahí, silenciosos y expectantes (...) Yo estoy al lado de los que esperan el triunfo final recogidos en la bahía, en la bahía de silencio", op. cit., p. 566 Cf. "La diferencia entre La bahía de silencio respecto de las novelas de la generación arielista consiste en que en ella las inevitables frustraciones no se consideran como fracasos sino como experiencias esenciales para quien desea lograr la conciencia invaluable", afirma Jean FRANCO en La cultura moderna en América latina, Barcelona, Grijalbo, 1985, p.239. Esta misma estudiosa, al referirse a la búsqueda de autenticidad en la novela hispanoamericana de nuestro tiempo, sostiene: "Tal vez el prototipo de la novela de búsqueda de la época presente, en que el protagonista emprende la propia búsqueda individual así como la de lo más auténtico de la vida nacional, sea La bahía de silencio (1940) de Eduardo Mallea". En *ibidem*, p.239.

LA PERIODOLOGIA, DISCIPLINA EN DISCUSION

Raúl H. Castagnino

Si bien el tema general de este IV Congreso Nacional de Literatura Argentina se refiere a "La periodización de la Literatura Argentina", me ha parecido pertinente traer a colación algunas referencias a la periodología como disciplina de la ciencia de la literatura y algunas de las alternativas de aceptación o de rechazo por las que pasó; alternativas que la sitúan como actividad intelectual frecuentemente cuestionada o discutida.

Dije alternativas y añado que las mismas alcanzan al orden general de la Historia y al particular de la historia literaria. En efecto: historicismo y ahistoricismo son algunos de los múltiples y variados extremos entre los cuales ha solido oscilar el péndulo cultural que le concierne.

Si se atiende a sus más cercanos vaivenes entre dichos extremos, es fácil verificar que el siglo XIX puso acento en lo historicista. En la metodología de la explicación textual, por ejemplo, el determinismo llevó a grados absolutos el interés por factores como lo biográfico, la época, la sociedad y otros de innegable connotación historicista. Hacia el final de dicho siglo aminoró la importancia asignada a los mismos y con el siglo XX, paulatinamente, la atención se irá concentrando casi exclusivamente en lo textual, desechando lo extratextual, coadyuvante a su comprensión.

El formalismo y los sistemas estructuralistas derivados de él descartarán toda referencia crítica o informativa que tuviere en cuenta aquellos factores de índole historicista. En el polémico ensayo de 1925, titulado "La teoría del método formal", B. Eikenbaum pontificaba al respecto: "Sostuvimos y aún sostenemos como afirmación fundamental que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios, distinguiéndolos de toda otra materia, y esto independientemente del hecho que, por sus rasgos secundarios, estas otras materias puedan ser pretexto, con derecho de ser utilizadas en otras ciencias como objeto auxiliar". Pero el formalista ruso incursionaba lo irónico al añadir: "Se podrían comparar los historiadores de la literatura con esos policías que, al proponerse detener a alguien capturarían -por las dudas- cuanto hallaran en la habitación y aun a los transeúntes que pasaran por la calle. Del mismo modo los historiadores de la literatura se servían de todo, de la biografía, de la psicología, de la política, de la filosofía. Se componía un aglomerado de disciplinas frustradas en lugar de una ciencia literaria (...)"

Sin embargo, no todos los estructuralistas -continuadores naturales de los formalistas- mantuvieron tal rigidez en relación con elementos historicistas. Tras ellos, metodologías postestructuralistas han denunciado la falacia del ahistoricismo absoluto y prefieren caminos contemporizadores.

La actitud ahistoricista que acompañó al neopositivismo en los dominios de la teoría y crítica literarias parece haber cedido en rigidez y en agresiva militancia. Un nuevo historicismo está presionando en el campo crítico. Ya en 1984, Jean Howard, especialista en el Renacimiento, en un ensayo publicado en *Shakespeare Quarterly*, núm. 35, señaló: "La indiferencia por la Historia parece súbitamente reemplazada por un ávido interés: devolver los estudios sobre Milton, Donne y Spencer a sus contextos históricos". Este interés formaría parte de un más amplio movimiento crítico que, en un período postestructuralista, rehistoriza los estudios literarios.

En el número de mayo último de *P.M.L.A.* (Vol. 102, núm. 3), Edward Pechter entrega el estudio "The New Histori-

cism and Its Discontents" donde también desarrolla esta cuestión y puntualiza la extensión del retorno de lo histórico, en estos términos: "Este movimiento emerge de la percepción que la crítica postestructuralista con su temprana fase textualista o deconstructiva era esencialmente continuación del formalismo (...) El nuevo criticismo historicista ayuda a retrotraer el texto en el contexto en el cual fue generado".

Pero el mismo ensayista también advierte riesgos en este nuevo historicismo como el mitificar acerca de hipotéticos receptores del texto, si se apela al "repcionismo". Pechter estima conveniente dejar en claro "cómo los nuevos críticos historicistas caracterizan el texto, qué significan con el término *historia*; cómo, típicamente, entienden la relación entre texto e historia".

Desde otro ángulo de enfoque, Pechter advierte también que aquí podría operar el *parti-pris* del crítico, prejuicio o prevención en el sentido de entender el historicismo como una construcción *ad-hoc*, una especie de hipotética probeta en la cual se habría gestado lo típico y significativo del texto.

Una vez más, los desbordes extremados conducen a inevitables cuestionamientos que la prudencia y el sentido común, al evitar planteos rígidos y apriorísticos, podrían eludir.

El vaivén pendular -fenómeno de alternativas que registra la Estética en el campo creativo y que sólo se percibe en la serialidad histórica o en la sucesión ordenada de los productos creados- también incluye los ritmos de historicismo y ahistoricismo y dentro de ellos a la historia literaria y al periodologismo.

El fluctuar del historicismo al ahistoricismo es hecho constante en el estudio del sucederse de los fenómenos de la cultura general. Entre las disciplinas que, desde fuera de lo textual, acercan al texto literario alguna relación de temporalidad, la periodología consiente su alineación en la serie histórico-cultural dentro de la cual fue engendrado, dentro de la cual alcanzó significado y pudo llegar -al decir de T.S. Eliot- a conmoverla y alterar su orden y aun sus valores relativos.

Desde el punto de vista del renovado interés en torno

de la periodología y del hecho que constituya aquí temática central de estas Jornadas de Estudio, es justo dejar sentado que las modas postformalistas vuelven a revisar los planteos de Herbert Cysarz, sentados en el ensayo sobre "El principio de los períodos en la ciencia literaria", de 1930.

Aun en el campo de los fenómenos literarios, los puntos de referencias para las particiones periodológicas han solido ser individualidades de presencia dominante, hechos militares de expandida repercusión; afinidades generacionales, acontecimientos sociales, políticos o religiosos conmocionadores, la aparición de ideas transformadoras de los destinos de la humanidad; o, en tiempos modernos, descubrimientos científicos, instrumentos de vida o muerte, de liberación del hombre o de nuevas esclavitudes.

Esto, desde luego, en cuanto organización y divisiones del proceso histórico general. Pero tales parcelaciones, ¿sirven del mismo modo a la historia literaria? Los períodos de la historia general obedecen a diferente estructura que los de la historia de una ciencia del espíritu, aunque los de ésta muchas veces hayan nacido con apoyo en los de aquélla. A menudo se ha repetido -lo mismo en favor del historicismo que del ahistoricismo- que "la historia literaria no es una provincia de la historia universal". Es un reino de por sí. Por más lúcido que sea quien aplica criterios periodológicos -como también ocurre en todas las disciplinas del espíritu- nunca podrá dar carácter absoluto a sus conclusiones. Siempre quedará margen para individualismos e interpretaciones. Y es del caso recordar aquella *boutade* recogida por Augusto Mario Delfino en el epígrafe de su libro de cuentos *Fin de siglo*: "El siglo XIX tuvo una duración de 125 años. Comenzó el 14 de julio de 1789 y terminó el 1.º de agosto de 1914". Interpretación, más que cronología de almanaques y astros. La cual mueve a revisar algunos conceptos confusos de la periodología habitual.

En el orden conceptual, hay ciertas analogías entre los contenidos de los términos *época* y *período*. Así como el *Diccionario Académico de la Lengua* denomina con el primero al "punto fijo y fecha determinada de un suceso desde el cual se empiezan a contar los años", en una segunda

acepción de la misma entrada lo aplica al "período de tiempo que se señala por los hechos en él acaecidos". Y en una tercera acepción designa época a cualquier espacio de tiempo (?). Según el mismo léxico, en la XXa. edición (1984), período -en primera acepción- es el "tiempo que tarda una cosa en volver al estado o en posición que tenía al principio". Y será del caso preguntar si aplicada esta definición a lo literario, tal o cual categoría expresiva ¿vuelve a ser idéntica cuando retorna al estado anterior a sus manifestaciones presentes?. En la segunda acepción del *Diccionario*, período es el "espacio de tiempo que incluye la duración de una cosa". Esta acepción aplicada a lo literario parece menos discutible, aunque introduzca otro concepto: el de duración. En la quinta acepción de la misma entrada, trasladando la semántica al campo cronológico, analogiza la idea de período con la de "ciclo de tiempo", en la cual aparecen asociados nuevos matices que aplicados a lo literario se tornan discutibles. Sobre todo el de *ciclo*, en cuanto sugiere las ideas implicadas de reiteración, de unidad de medida temporal y provoca equívocos con la de "tiempo cíclico", de distinto contenido.

De estas ideas y matices acogidos en el *Diccionario* -que curiosamente excluye las voces *periodología* y *periodizarse* deduce que período (y por ende los derivados neológicos) son conceptos dinámicos. Por lo implícito, pues, cabe deducir la básica diferencia conceptual con época. Y aunque las distintas acepciones de este término que aparecen en el *Diccionario* tengan semejanza con los análogos de período, las de época presuponen el acto de fijación entre límites extremos y resultan claramente estáticas. En ambas entradas del *Léxico mayor* hay aproximaciones y la misma falta de rigor científico. En cualquier forma interesa aquí señalar lo implícito en las mismas, que llevan mayor entidad que lo explícito.

El contenido dinámico implícito en la idea de período legitima la recuperación y retorno del concepto de periodología. Dinamismo y mayor carácter abstracto. Porque si bien las acepciones de "período de tiempo" y "espacio de tiempo" contenidas en las entradas académicas de ambos términos conducen a referencias concretas y materiales, las de época resultan de mayor concretización y de decidida aproximación

a la de espacialidad. Es más: éstas parecerían asociar la de localización, paralela a lo geográfico. En efecto, así como se pertenece a una patria física espacial, también se pertenece -al decir de Benjamin Cremieux- a una patria en el tiempo: la época, no el período, porque se es hijo de la época, del momento en que toca actuar. Algo de razón tenía en esto el determinismo, cuando sostenía que la época se filtra en la personalidad y en lo que esa personalidad crea; aunque tampoco iba desencaminado al hablar, metafóricamente, de "clima de época", semejante al que Hipólito Taine denominó "temperatura moral". Balzac apuntó en *La solterona* que "las épocas tiñen a los hombres que pasan por ellas". Es lo que la crítica alemana del romanticismo dio en llamar "espíritu del tiempo".

Contrario sensu, nunca se habló de que "el período se infiltre en la personalidad"; que el período sea "la patria en el tiempo". No obstante, constituye una dimensión estrictamente temporal. Si bien lo perfilan valores inmateriales, no por ello deja de ser real; no por ello deja de hacer sentir su presencia como común denominador en toda manifestación humana ocurrida dentro de los límites que le conciernen.

¿Cuáles son esos límites, cómo reconocerlos, qué es lo susceptible de periodización? Tales interrogantes conciernen básicamente a la tarea de periodizar y a la periodología como disciplina ordenadora. Interrogantes para cuyas posibles respuestas hay que volver a Cysarz.

Para Cysarz, la periodología aplicada a las ciencias del espíritu es disciplina con propia entidad y emancipada de la historia universal. Se funda en ciertas premisas que derivan hacia otros tantos criterios de periodización. Las siguientes podrían ser operatividades de arranque:

1ra) formar períodos homogéneos de pensamiento, períodos de tiempo netamente deslindados y con desarrollo lineal;

2da) formar períodos de desarrollo también lineal del proceso histórico con tensiones entre ser y devenir, permanencia y cambio;

3ra) formar períodos con crestas y valles, no ya de desarrollos lineales sino sinuosos, en los cuales el momento

culminante se enlaza cíclicamente con momentos declinantes.

Lo cierto es que ninguna de estas premisas posee valor absoluto, aunque cada una de ellas haya pasado por momentos hegemónicos. En este sentido resulta razonable atender a Cysarz, cuando previene: "Lo que tiene de bueno la formación de períodos en la historia literaria no estriba en el deslinde de períodos homogéneos de tiempo, de secciones lineales de progreso, de ondas rítmicas de vida, sino más bien en aquella selección y en aquel entrelazamiento de elementos auténticamente periodológicos en los que la plenitud más extrema de lo individual va asociada con una plenitud pareja de las conexiones que lejos de empobrecer, enriquecen".

Para Cysarz la periodología, en cuanto ciencia de la literatura, debiera constituir el enfoque original de organización y estructura de toda la historia del espíritu. "Todo auténtico período de la historia de la literatura -manifiesta- tiene sus raíces en la conexión autónoma del ser y no en una comunidad heterónoma de causas y efectos". Por eso, el teorizador alemán remata su idea con esta afirmación: "Toda periodología es también el descubrimiento absoluto de un sentido".

Por otra parte -hoy que parece que en el vaivén pendular le toca al ahistoricismo quedar relegado-, es interesante señalar que en 1930, cuando el formalismo hacía poco tiempo que había hecho sus combativos planteos, Cysarz escribía: "La consideración exclusiva de la obra que -llena de un atomismo no crítico y, no pocas veces, de una intransigencia cínica para con la vida y el espíritu- hoy se arroga el papel de sacerdote exclusiva de la verdadera objetividad, se aferra a una actitud esencialmente reproductora y aisladora". Y, más allá del ahistoricismo en sí, advertía: "La periodología no es una cinta métrica, sino la función fundamental de una interpretación de la obra literaria y de una reflexión sobre la vida".

Otra importante advertencia sentada por Cysarz es aquella que señala que los "períodos y los tipos periodológicos no son divisiones de un algo existente, sino formas de realización y desarrollo de algo que realmente no existe fuera de ellas (...) La periodología no es el arte de separar ni una práctica de componer, sino la articulación de una

unidad corporal-espiritual que, en cada uno de sus puntos, sólo puede ser encarada y acuñada simultáneamente".

A más de medio siglo de la formulación de estos conceptos por Cysarz, el IV Congreso de Literatura Argentina, que hoy clausuramos confirman estos principios del investigador alemán. En la diversidad de posiciones advertidas y de conceptos expuestos, se palpa la articulación de una unidad espiritual que arranca de la diversidad, pero al margen de intereses y móviles encara y acuña simultáneamente planteos esenciales de la disciplina periodológica y de la identidad reconocible de un *corpus* literario, geográfico, histórico y espiritualmente individualizable como argentino.

Academia Argentina de Letras

PONENCIAS

LA PARADOJA COMO COORDENADA DE LA IDEOLOGIA ROMANTICO-LIBERAL DE LOS PROSCRIPTOS

Leonor Arias Saravia

En la historia de la literatura argentina, el siglo XIX aparece nítidamente delineado en base a dos hitos demarcadores; hitos que configuran, sin discusión, el advenimiento de nuevas instancias políticas, culturales, literarias. Los polémicos estudios sobre la dinámica generacional de nuestra literatura arriban a un llamativo acuerdo, cuando se trata de reconocer la existencia y la representatividad de las generaciones del 37 y el 80.

Pero si bien estos dos hitos histórico-literarios son -como decimos- indiscutiblemente reconocidos, los nuevos enfoques sobre periodización literaria nos impulsan a repensar, en alguna medida, los modos y matices del predominio "hegemónico" de estas, por así llamarlas, dinastías generacionales.

Los intentos de integrar los ejes diacrónico y sincrónico como criterio sustentador de una "nueva historiografía literaria" y, más específicamente, las objeciones y reformulaciones del método o "teoría de las generaciones", en su aplicación a la literatura, nos brindan un marco apropiado para la presentación de nuestro tema.

Podemos así, discriminar con Juan Villegas¹, "grupos" dentro del marco necesariamente no monolítico de cada generación; "grupos" que responden a distintas "visiones del mundo", aunque estén unidos por una "comunidad de destino esencial" -según el presupuesto orteguiano-, y entre los cuales lógicamente uno aparece dando la tónica "dominante".

Por otra parte, si nos atenemos al criterio de historiar la literatura a través de la proyección de "sistemas expresivos" que delinear el "modelo" de un período dado sobre el eje diacrónico, comprobamos que, junto al sistema que se configura como representativo de un determinado lapso histórico, perviven manifestaciones o remanentes que pertenecen al sistema expresivo anterior; e incluso que el sistema que se ha impuesto genera, o puede generar a su vez, "subsistemas"².

Centrándonos en la generación que nos interesa, la del 37, los deslindes y posibilidades demarcatorias se dan a partir de los dos ejes que signan categóricamente esta instancia histórico-literaria: el fenómeno rosista y el Romanticismo.

Como lo sabemos sobradamente, la irrupción romántica en estas márgenes del Plata se da estigmatizada, impulsada y circunscripta por una realidad histórico-política singular: la omnipresencia de Rosas. Esta instancia determina hasta tal punto la producción literaria del primer Romanticismo argentino, que no hay modo de encararla, sino en función de ese signo connatural a la génesis y plasmación de este movimiento entre nosotros.

Efectivamente, el hecho de que el Romanticismo encontrara, al desembarcar en nuestras tierras con el "nuevo" Echeverría, una realidad tan *sui generis* determina que sus propuestas ideológicas, a la vez que sirven de cauce y de

1 Juan VILLEGAS. Teoría de Historia Literaria y Poesía Lírica. Canadá, Giro1 Books, Inc., 1984.

2 Fernando DE TORO. "Reflexiones para la historia literaria y del teatro hispanoamericano. Una Historia". En Revista Gestos N° 1. University of California, abril 1986.

bandera de los hombres del 37, se convierten en signo de contradicción y paradoja en la versión literaria de los primeros "proscriptos" argentinos.

Precisamente éste es el rasgo que se me presenta como más sugerente por el momento, y el que me propongo explicitar en estas consideraciones.

Pero antes se impone el anunciado deslinde, en cuanto a los "grupos" y "sistemas expresivos" detectables en este período.

Pretendemos circunscribirnos a la literatura y el pensamiento de los "proscriptos". Se nos podría apuntar: los proscriptos constituyen la primera generación romántica; en rigor "son" la Generación del 37, por propia autodenominación. Pero, desde una visión abarcadora del período histórico-literario en su totalidad (en consecuencia, susceptible de posibles demarcaciones internas), no podemos ignorar que existió la otra cara de la literatura en tiempo de Rosas; precisamente aquella encaminada a ponderar su persona y su gestión de gobierno. La historiografía posterior a Caseros determinó al menos por el espacio de medio siglo, el silenciamiento de esta vertiente, como motivo de inspiración y aún como realidad histórica. Y si bien este silencio se vio favorecido por el notorio desnivel entre la envergadura literaria de los paladines de uno y otro bando, la imposibilidad de parangonar a un Luis Pérez o a un Claudio Mamerto Cuenca con un Echeverría o un Sarmiento, no es óbice para que ignoremos sistemáticamente el hecho incuestionable de que constituyeron otro grupo (integrado además por muchas voces "anónimas"), frente a la vigencia, mucho más definitoria del grupo de la proscripción.

Y cabe que nos preguntemos, en consecuencia, si la literatura que generó uno y otro grupo llegó a configurar dos sistemas expresivos distintos, en consonancia con el signo diferente que anima a sus autores.

En tal sentido, Adolfo Prieto apunta que lo que en realidad distingue a uno y otro ámbito de producción es sólo eso, el "cambio de signo"; al punto de que en "lo hondo -afirma- los términos [son] reversibles". (p. 32)

En base a sus conclusiones, podemos pues aventurar

-aun a título provisorio- que la literatura del período rosista -del primer Romanticismo- cabe en un único "sistema expresivo", determinado fundamentalmente por el enfoque comprometido, pragmático, que condiciona temas y motivos, géneros, opciones estilísticas, y técnicas y procedimientos, en función de un omnipresente y asediado lector³.

Hechas estas salvedades podemos abocarnos a lo que nos interesa en este momento: el análisis de la ideología que sustenta las realizaciones literarias del grupo de los "proscritos".

Como decíamos, el Romanticismo llega al Río de la Plata, sacudido en esos años por la presión rosista y los enfrentamientos civiles, para acompañar su primera auténtica toma de conciencia en relación a su destino político como nación y a la búsqueda de su fisonomía cultural, como entidad americana, en procura de voz propia.

Sus postulados reivindicadores del sentimiento nacional y popular, su buceo en los vericuetos del propio pasado histórico, junto al descubrimiento deslumbrado de la naturaleza en su manifestación virgen y salvaje y en su capacidad de "acompañar" al hombre, se avenían muy bien con las nuevas solicitaciones que experimentaban los intelectuales argentinos. Lo peculiar de la realidad histórico-política post-independiente y del caudillismo, los impulsa a bucear en las raíces históricas y a compenetrarse con un fenómeno social, que en buena medida sienten como ajeno a sus hábitos mentales de comprensión. El imperativo del "color local" de los románticos los vuelca sobre su propio telón de fondo, que es tan "exótico" para los novelistas franceses como para ellos mismo. La fascinación por lo desmesurado y excepcional les vuelve particularmente hipnótica la figura y la personalidad de Rosas y sus congéneres, no sólo en cuanto blanco de sus ataques tácticos, sino muy especialmente también, como prototipo literario.

3 Aclaro que sólo he tenido un acceso muy limitado a la literatura "rosista"; por ese motivo me apoyo en las apreciaciones de alguien de la autoridad de Prieto.

Y ¿de qué modo articulan todo ese bagaje romántico en función del imperativo histórico, que constriñe ineludiblemente su quehacer literario?

Entiendo que podemos abordar el tema de la ideología de los "proscriptos", encarándola como un sistema vertebrado por un común denominador paradójal, que puede patentizarse -al menos hasta esta altura de mis reflexiones- en cuatro ejes fundamentales⁴.

Comenzaremos -si se nos permite la falta de novedad- por referirnos al más evidente y declamado:

Nacionalismo - Europeísmo

Es ya un lugar común, en la docencia y la crítica sobre este punto específico, encarecer la lectura directa de los testimonios de los protagonistas de esta hora, inaugural de las reflexiones sobre la realidad y el destino americanos, a fin de disipar los mitos y mistificaciones sobre el tan mentado "europeísmo" de nuestros primeros pensadores

4 Cabe puntualizar aquí que usamos el término ideología en un sentido bastante libre, despojado de las connotaciones peyorativas del enfoque marxista y de las especificaciones del encuadre bachtiniano. En tal sentido nos apoyamos en la definición abarcadora de la ideología, como "Sistema de creencias", a diferencia del "sistema de pensamiento", de la filosofía o la ciencia. Definición de la que se desprenden ciertos rasgos particularizadores. El carácter dóxico, por una parte -es decir, el nivel de opinión-, dentro del que se mueve la ideología y, en consecuencia, el rango instrumental, operativo, que asumen las ideas en ese marco. La ideología es "simplificadora y esquemática", por otra parte; cabe en "máximas, slogans y fórmulas lapidarias", señala Ricoeur (1985) -de quien tomaremos algunos de los conceptos fundamentales sobre este tema-. Todos estos rasgos se avienen lógicamente con el "dinamismo" que siempre se le ha reconocido; dinamismo que puede desembocar en una actitud de cristalización o "cierre ideológico", o apuntar a la transformación de la realidad. Pero, en esta cuestión, ya rozamos otros predios, no siempre reconocidos dentro del ámbito de la ideología.

del período independiente. Indudablemente, el primer encuentro "sin testigos" con las declaraciones de los jóvenes del 37, y particularmente con los discursos del Salón Literario, nos deja un fresco sabor de "redescubrimiento". Sentimos, particularmente en Alberdi y Echeverría, la clara conciencia de que nuestra "edad" y nuestro "suelo" -en última instancia nuestra "realidad"- son los imperativos que deben marcar el derrotero de sus afanes intelectuales y políticos.

Podemos pues comprender en buena medida sus demandas anhelosas a la filosofía universal -"europea"- en tanto ésta operaría como proveedora del sustrato reflexivo coherente y sistemático, que no encuentran conformado en el exiguo caudal literario de la patria naciente.

Por otra parte, esta actitud ecléctica en el plano del pensamiento, es propia de la apertura, en tantos sentidos, inaugurada con el Romanticismo y sus búsquedas en ámbitos y épocas remotos.

Resulta entonces que este primer "eje paradójico" sería verdaderamente tal -hasta donde venimos viendo, y si nos atenemos al "grupo" de los proscritos en su conjunto- en función del manejo posterior que se hizo de este presupuesto ideológico, no sólo en su reinterpretación, sino en su aplicación práctica, es decir política. (Ya Canal-Feijóo, nos alerta sobre el cumplimiento *ad nauseam* del proyecto de los gestores de la organización nacional).

Aunque la paradoja persiste, y con toda su vehemencia, en el caso de uno de los más singulares representantes del "grupo" -si bien no ligado directamente al núcleo inicial de Buenos Aires-, el polifacético y contradictorio Sarmiento. Su desenfadado y agresivo europeísmo no halla conciliación posible con su no menos desmesurada pasión de americanidad. O dicho de otro modo -como lo testimonia su capital *Facundo*- quieré construir su patria, a la que ama a pesar de sus prejuicios teóricos, a partir de la negación de sus atributos constitutivos.

A partir de esta primera, y explicable paradoja, en la que no insistimos por demasiado manipulada, podemos proyectarnos a las restantes, que ofrecen matices más sutiles e interesantes -creemos- para el análisis.

Consideremos en segundo lugar la búsqueda de una identidad nacional y americana

Búsqueda de una identidad nacional y americana

frente al ANTIHISPANISMO, con lo que éste supone de rechazo de uno de los dos sustratos étnico-culturales fundadores.

En lo que respecta al otro sustrato, el *indígena*, tampoco se hace demasiado hincapié en él; sólo se lo tiene en cuenta para difusas evocaciones poético-declamatorias, del mismo modo que lo había invocado la musa patriótica de mayo.

Aquí resulta interesante señalar no sólo la paradoja que supone el intentar perfilar una identidad argentina desconociendo una -o hasta las dos- matrices fundadoras; sino la contradicción que supone, dentro de los patrones del Romanticismo, ese renegar de las fuentes históricas, frente al apasionado rescate de los hondones medievales que protagonizan los románticos europeos.

Una vez más resulta explicable ese rechazo, a partir de la actitud antihispanista, ineludible consecuencia del reciente desprendimiento umbilical; aunque desde luego hay otros ingredientes en las motivaciones de esta postura, que tienen que ver con las líneas de pensamiento más conservadoras de la España de aquel comienzo de siglo revolucionario y aún con su achatamiento cultural frente a pasados esplendores. Pero aún así estas motivaciones no alcanzan a justificar la obcecada negatividad de veredictos como el de Juan María Gutiérrez, en su discurso inaugural del Salón Literario, con respecto a la cultura española en general; veredicto que también en su hora suscitó las reservas de sus contemporáneos.

Pero cabe apuntar algo más, y que juzgo fundamental. La ideología romántico-liberal, si bien renegaba de sus sustratos ancestrales, se aferraba a un inicio fundacional. La Revolución de Mayo, una de las palabras claves del Dogma Echeverriano, era su piedra basal. Si como apunta Jacques Ellul (1973) -retomado por Ricoeur- la "ideología" cumple la función de repetir, a la distancia, la memoria social de un acto fundacional (1985: 158-159), para la ideología de los proscritos la

Revolución de Mayo (y todo lo que ella implica de supuestos socio-políticos) es ni más ni menos ese acto generador. Sólo que intentar gestar una nacionalidad a partir de un hecho tan puntual, deslastrándolo de todos sus antecedentes y concomitancias, resulta una pretensión demasiado voluntarista y parceladora, en última instancia, aunque comprensible como gesto político, anti-histórica. Y éste es precisamente uno de los rasgos caracterizadores de este grupo generacional, que tendremos oportunidad de apreciar mejor más adelante.

El tercer eje nos proyecta del plano histórico -que dejamos bosquejado- al geográfico. Podemos formularlo, así:

Exaltación de la naturaleza -"Color Local"- frente a Rechazo y Anatematización de la naturaleza -"Desierto".

Este es otro punto de indudable interés, y que justificaría un desarrollo por sí mismo. Desde luego que podría abordarse esta oposición desde un desprevenido primer plano circunscrito a lo literario. El resultado sería la constatación de uno de los típicos esquemas románticos: la naturaleza amable y aliada o lúgubre y amenazadora, en consonancia con los estados anímicos del personaje. Este previsible esquema romántico cabe íntegramente en *La Cautiva* echeverriana, primer ensayo consciente de incorporar al Romanticismo nuestro paisaje y sus posibilidades estéticas.

Pero lo que buscamos, y creo que el tema da para ello, es el enfoque de este punto desde la "ideología" de estos románticos; y, desde esta perspectiva, la naturaleza americana es vista fundamentalmente en función del proyecto político, de la cruzada "civilizadora" que los anima. El ya citado Canal-Feijóo aporta elementos insoslayables en el análisis de la peculiar relación que une al intelectual argentino de esta hora con su entorno geográfico.

En *Confines de Occidente*, obra de su primera etapa ensayística, ya señala, incluso como una actitud "antirromántica", la del "espíritu argentino (...) [que] en aquel momento, históricamente poseído de furia destructora de todo lo dado

como base histórica local -¡la colonia!-, evita con especial cuidado el uso de la palabra naturaleza, y la suplanta por otra de un raro potencial polémico en sus labios: 'desierto'⁵. Y, para él, estos románticos alientan una teoría muy peculiar del "desierto":

"(...) el desierto es la parte ocupada por la historia colonial española, o por el indio, pero baldía; es la naturaleza inculta" (p. 62).

Y acota además:

"La imagen del desierto para el espíritu argentino parece infundida de un extraño animismo. 'El terreno es la peste en América', es 'el mal que aqueja al país', 'el enemigo de la civilización (...)" (p. 61).

Esta virtualidad de la naturaleza -"desierto", particularmente patente en el *Facundo* (en la dramática y hasta antropomórfica pugna que sostienen "ciudad y campo", y en las novelizadas demostraciones sobre el papel determinista, morfogenético de la naturaleza bárbara), impone que se actúe en consecuencia. El mismo Canal completa de este modo la idea anterior:

"Hay que llevarle la guerra por todos los flancos, si no se quiere que el monstruo termine ahogándolo todo con su diabólica aqechanza." (p. 61)

Y sin embargo, es esa misma naturaleza la que, enfoca-

⁵ En Teoría de la ciudad argentina; Idealismo y realismo en el proceso constitucional. Buenos Aires, Sudamericana, 1951, Canal-Feijóo señala los antecedentes "unitarios" y jurídicos del término "desierto":

"En la historia mitológica argentina, el fantasma del 'desierto', como dato constitucional tan substantivo que llega a ser antropomorfo, recibe su bautismo nominal en el notable congreso 'unitario' de 1826. (p. 186)

da desde el estereotipo literario romántico, aparece, para el propio Sarmiento capaz de suscitar ese "fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país i [sic] de las costumbres excepcionales que enjendra[sic]" (p. 43).

Este tan singular manejo ideológico de la historia y la geografía argentinas, ya ha ido poniendo en evidencia esa voluntad audazmente transfiguradora de la realidad americana, que mueve a nuestros proscriptos. A propósito de ella el infaltable Canal habla con cierta ironía de la "pedagogía del gajo". (p. 63), que parece signar la empresa "civilizadora"; y hasta podríamos decir que la que anima a sus paladines es una vocación "desrealizadora", en alusión a ese hercúleo afán de modelar una "superestructura", una "forma" a la imagen del "proyecto" que se han forjado.

Y esta actitud de "constructores" de una nación nos ubica en el cuarto y último eje⁶, el que nos lleva a constatar el ambiguo deslizamiento de estos declarados románticos entre los dos polos filosóficos en pugna, en esa hora de cambio:

Historicismo - Iluminismo

Este tema fue encarado por diversos estudiosos de la filosofía que, desde un ángulo u otro de apreciación, siempre reconocieron la "dualidad" en que se movieron estos pretendidos gestores de la nacionalidad, a la hora de conciliar los supuestos filosóficos con la acción política. Las diferencias de interpretación estriban en el mayor acento que se otorga a una u otra corriente filosófica en el balance y las definiciones. Coriolano Alberini concedía, según su enfoque, la preminencia al elemento racionalista-iluminista, frente al historicis-

6 Podría señalarse como una paradoja adicional el destino peculiar de esa literatura gestada en la marginalidad y la proscripción; literatura ahincadamente volcada sobre la patria interdicta y lejana que, por eso mismo, empieza a convertirse en materia de sueños y abstracciones desmesuradas. La historia concedió una doble revancha a esta "literatura de la proscripción". No sólo la erigió como la "única" voz válida de la hora, sino que hasta le otorgó, en ontológica transgresión, la prerrogativa de convertirse en realidad.

ta, en la síntesis que reconocía había operado esta generación entre las dos corrientes. Desde otro ámbito de reflexión, el mencionado Canal se arriesga a tildar a la generación de "antihistoricística" —el término es suyo—, como antes la había calificado de "antirromántica" y "antitelurista", en relación con su concepción de la naturaleza.

Nos parece particularmente interesante el análisis que Luis Juan Guerrero hace de esta cuestión, en su afán de superar o completar las versiones de sus predecesores, sobre todo Alberini y Korn. Su pretensión es delinear o perseguir una filosofía argentina y, en este intento, nos deja algunas conclusiones muy valiosas. Esas conclusiones, esbozadas en su ya clásico ensayo *Tres temas de filosofía argentina en las entrañas de "Facundo"*, pueden resumirse en estos términos: Sarmiento y sus compañeros de generación se abocaron, con pasión "historicista" al análisis e interpretación de la realidad argentina y de su performance histórica. Reconocieron que esas extensiones "bárbaras" eran el *habitat* natural que les había sido dado y que Rosas y Facundo eran la "expresión fiel de la manera de ser de un pueblo"; pero no podían aceptarlo como destino nacional. Con voluntad "iluminista" trazaron pues su "proyecto político civilizador"; y su convicción y vehemencia constructoras fueron tales que, no bien desembarazados de la barrera rosista, lograron implantarlo al ritmo y del modo que tuvieron la audacia de imprimirle.

Y, al hablar de un proyecto, y de una suerte de "superestructura" que se superpone a la realidad, ya nos desplazamos —según el criterio de algunos pensadores— del ámbito propiamente tal de la "ideología", para instalarnos en los bastiones de la "utopía".

En su obra señera sobre esta cuestión, *Ideología y Utopía*, Karl Mannheim distingue entre la dimensión "conservadora" que se deriva como efecto específico del accionar de la "ideología" y la proyección o pretensión transformadora de la utopía. Ricoeur retoma esta distinción, pero con algunas salvedades:

"ante todo —nos dice en *Hermenéutica y Acción*— hay que tener en cuenta que la oposición entre utopía e ideología no puede ser una oposición

total. Ambas se destacan sobre un fondo común de no congruencia (por retraso o por avance) en relación con un concepto de realidad que sólo se manifiesta en la práctica efectiva. (...) [El] concepto generalizado de ideología [va] unido además, de manera muy compleja, con el de utopía, siendo ésta a veces una de sus especies y a veces un género contrario." (p. 175).

Este punto daría lugar a disquisiciones sobre la legitimidad o no del distingo precedente; pero no es ésta nuestra cuestión y, por otra parte, no hace a nuestro planteo el que ubiquemos este aspecto, más decididamente programático del ideario romántico-liberal, en el ámbito de la "ideología" propiamente dicha o lo desplazemos hacia el de la "utopía".

Sería interesante, en cambio, profundizar en las motivaciones más recónditas del tenso juego dialéctico entablado entre nuestros primeros proscriptos y esa realidad suya -y también nuestra- que determina tan visibles y, por momentos, violentas paradojas. ¿Hasta qué punto el alejamiento físico y obligado de esa "realidad" sobre la que cifraban todos sus afanes, pero a la que en última -o intelectual- instancia rechazaban, tuvo que ver con esta actitud? Tema por demás sugerente, pero para otro desarrollo. Contentémonos aquí con haber delineado estas cuatro paradojas, caracterizadoras de una actitud por demás significativa en un momento clave de nuestro transcurrir independiente, y que aún pareciera que no hemos logrado superar.

Universidad Nacional de Salta

Bibliografía

CANAL-FEIJOO, Bernardo. *En torno al problema de la cultura argentina*. Buenos Aires, Docencia, 1980-81. Es una reedición de *Confines de Occidente; Notas para una sociología de la cultura americana*. Buenos Aires, Raigal, 1959. Texto que es a su vez una reelaboración muy ampliada de *Proposiciones en torno al proble*

ma de una cultura nacional argentina.

ELLUL, Jacques. "Le role, médiateur de l'idéologie". En *Demythisation et idéologie*. Ed. E. Castelli Aubier, 1973.

GUERRERO, Juan Luis. *Tres temas de filosofía argentina en las entrañas de "Facundo"*. Buenos Aires, Imprenta Lopez, 1945.

———. *Tres temas de filosofía argentina en las entrañas de "Facundo"*. Estudio preliminar de Rodolfo M. Agolia [aparecido primeramente en *Cuadernos de Filosofía* (dir. Eugenio Pucciarelli), nos. 22-23. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, enero-diciembre 1975]. Buenos Aires, Docencia, 1981.

MANNHEIM, Karl. *Ideología y utopía*. Madrid, Aguilar, 1958.

PRIETO, Adolfo. (dir. Seminario). *Proyección del rosismo en la literatura argentina; Seminario*. Rosario, Instituto de Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1959.

RICOEUR, Paul. *Educación y política*. Buenos Aires, Docencia, 1984.

———. *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires, Docencia, 1985.

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

Director:

Dr. Carlos O. NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura General:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina I:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina II:

Dra. Gloria VIDELA de RIVERO

Jefe de la Sección de Literatura Española I:

Dra. Dolly María LUCERO

Jefe de la Sección de Literatura Española II:

Dr. Carlos Orlando NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura Española III:

Prof. Emilia PUCEIRO de ZULETA

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana I:

Prof. Camila BARI de LOPEZ

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana II:

Prof. Alicia SARMIENTO

Jefe de la Sección de Literatura Alemana:

Dr. Nicolás Jorge DORNHEIM

Jefe de la Sección de Literatura Francesa:

Prof. María Celia DARRE

Jefe de la Sección de Literatura Inglesa y Norteamericana:

Prof. Beatriz G. PIASTRELLINI de CUADRADO

Jefe de la Sección de Literatura Italiana:

Prof. Gloria GALLI de ORTEGA

Esta publicación se terminó
de imprimir en Junio de 1989
en la Editorial de la Facultad
de Filosofía y Letras. Universidad
Nacional de Cuyo.

MENDOZA

R. ARGENTINA

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987