

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

Revista de
Literaturas Modernas

N° 41 Mendoza
República Argentina 2011

Datos de la Revista - Journal's information

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Nº 41, 2011 Mendoza (Argentina) ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

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

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

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

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

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

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

Diagramación: Clara Luz Muñiz - La tapa reproduce una pintura al
óleo de Paul Cézanne
Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de
Filosofía y Letras

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

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

<p>Revista Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas. Nº 41 (2011). 21 cm. 151 pp.</p> <p>ISSN 0556-6134 Anual I. Literatura. II. Literaturas nacionales.</p>
--

Revista de Literaturas Modernas
Fundador: Manlio Lugaresi
Directores: Adolfo Ruiz Díaz (N° 1-20)
Carlos Orlando Nállim (N° 21-28)
Marta Elena Castellino (N° 29-38)

Directora
Mabel Susana Agresti (Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina)
Secretaria de Redacción
Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina)
Asistente de Dirección
Luciana Benítez Schaefer (Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina)

Consejo Asesor

Pedro Luis Barcia (Academia Argentina de Letras -
Universidad Austral - CONICET)
Antonio Carreño (Brown University)
Dolly María Lucero Ontiveros (Universidad Nacional de Cuyo)
Alfredo Luzi (Università di Macerata)
Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Emilia Puceiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo)
Melchora Romanos (Universidad Nacional de Buenos Aires)
Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo)
Javier de Navascués (Universidad de Navarra)

Comisión de Publicaciones

Elena Duplancic de Elgueta
Claudia Garnica de Bertona
Gladys Granata de Egües
Gloria Hintze de Molinari
María Antonia Zandanel de González

***El contenido de las colaboraciones es
responsabilidad de los autores.***

ÍNDICE

Presentación	7
Editorial	9
ARTÍCULOS	11
Gloria Videla de Rivero. "Poesía religiosa argentina: <i>Intensidad secreta</i> , de Mariana Genoud de Fourcade"	13
María Rosa Lojo. "Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escritoras y personajes de novela"	36
Claudio Maíz. "Unamuno <i>entre</i> nosotros. Visiones cruzadas de la Modernidad"	57
María Troiano de Echegaray. "El poder demiúrgico de la palabra: la poesía de Francesca Lo Bue"	91
Mariana Calderón de Puelles. "Las vueltas de Sor Juana"	105
Susana Tarantuviez. "Imágenes del patriarcado en el teatro de Patricia Zangaro"	120

RESEÑAS	140
Víctor Gustavo Zonana. <i>Arte, forma, sentido: La poesía de Daniel Devoto</i> . Córdoba, Ediciones del Copista, 2010, 196 p., por Fabiana Inés Varela	140
AAVV. <i>Utopía y representación literaria en obras francesas y francófonas</i> (2010). Coord. por Lilia Elisa Castañón y Silvia Calí. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 21x25 cm. 303 p., por Lía Mallol de Albarracín	145
NORMAS DE PUBLICACIÓN	149

Revista de Literaturas Modernas

Revista de Literaturas Modernas - nº 41 (2011)

Mendoza (Argentina)

ISSN 0556-6134

Presentación

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

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

Si bien la periodicidad se vio interrumpida en algunas ocasiones,

actualmente existe el objetivo de publicar un número por año, con la meta siempre presente de su difusión internacional.

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

Revista de Literaturas Modernas

Revista de Literaturas Modernas - nº 41 (2011)

Mendoza (Argentina)

ISSN 0556-6134

Presentation

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

From the beginning, this magazine shows works by the Faculty teachers and by foreign collaborators whose contributions

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

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

EDITORIAL

Con la intención de sostener la periodicidad en la publicación de la *Revista de Literaturas Modernas (RLM)*, aparece el número 41 (2011) de esta publicación anual.

La integran cinco artículos de profesores de la Casa y uno de la reconocida investigadora y escritora María Rosa Lojo. La mayor parte de ellos se relacionan entre sí pues, de una u otra forma, giran en torno al tema de la mujer, ya sea como personaje o como autora de textos literarios.

María Rosa Lojo revalora -en su rol de escritoras y de personajes de novelas- a dos mujeres representativas de la cultura argentina en los siglos XIX y XX: Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo.

Tanto Gloria Videla de Rivero como María Troiano de Echegaray se ocupan de la obra poética de dos escritoras contemporáneas: Francesca Lo Bue y Mariana Genoud de Fourcade quienes, por distintos caminos, destacan el valor iluminador de la palabra para nombrar mundos pasados o para decir una experiencia de íntima relación con lo divino.

Por su parte, Mariana Calderón de Puelles señala algunos mitos y símbolos que aparecen en la obra de una de las figuras más problemáticas del Barroco mejicano: Sor Juana Inés de la Cruz.

Susana Tarantuviez se acerca, desde una mirada feminista, al teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres; se centra en la obra de Patricia Zangaro quien presenta, en un teatro casi visceral, una figura de mujer absolutamente denigrada.

Por último, Claudio Maíz destaca el valor de los innegables nexos culturales entre España y América focalizando su estudio en la figura señera de Miguel de Unamuno.

Lila Bujaldón de Esteves
Mabel Susana Agresti

ARTÍCULOS

**POESÍA RELIGIOSA ARGENTINA: INTENSIDAD
SECRETA, DE MARIANA GENOUD DE FOURCADE**

Gloria Videla de Rivero

Universidad Nacional de Cuyo

Academia Argentina de Letras

riverovidela@gmail.com

Resumen

Se hacen breves reflexiones sobre la poesía religiosa argentina, a partir de la aún escasa bibliografía sobre el tema, y se aportan nuevos datos, con la idea de que, a partir de ellos, otros críticos literarios o historiadores de la cultura puedan ampliar la delimitación de su corpus y perfeccionar la sistematización y la interpretación de la misma. Dentro de este contexto, se analiza un libro de reciente aparición: "Intensidad secreta", de Mariana Genoud de Fourcade, obra que se inscribe dentro de esta temática.

Palabras clave: poesía religiosa - definición poesía religiosa - subtemas poesía religiosa - corpus poesía religiosa argentina - *Intensidad secreta* - Mariana Genoud de Fourcade.

Title: Argentine religious poetry: *Intensidad secreta*, of Mariana Genoud de Fourcade

Abstract

This paper offers brief but meditated considerations and new data referred to the scarce bibliography on Argentine religious poetry. Its aim is to encourage literary critics and cultural historians to increase and define the corpus of Argentine religious poetry as well as to offer new systematic classifications and interpretations on the subject. Whithin this context, the paper deals also with literary criticism of "Intensidad secreta", a religious poetry book written by Mariana Genoud de Fourcade, recently published in Mendoza, Argentina.

Key words: religious poetry - religious poetry concept - subheadings on religious poetry - Argentine religious poetry corpus - *Intensidad secreta* - Mariana Genoud de Fourcade.

INTRODUCCIÓN

La poesía religiosa argentina ha sido escasamente estudiada. Tal vez porque muchos de sus autores la escriben casi para su intimidad o para pequeños círculos de creyentes o amigos, tal vez porque parte de ella circula en editoriales con deficientes circuitos de distribución. Pero el fenómeno del silenciamiento se da también con poetas que, como Francisco Luis Bernárdez, tuvieron en su momento gran difusión nacional. Como observa Edelweis Serra:

"En la literatura argentina la poesía con dimensión religiosa parece casi siempre un capítulo silenciado, o puesto entre paréntesis, como si soslayarla de la reflexión literaria y en la crítica cultural no fuera atribuible a prevenciones, discriminación, prescindencia regida por el mero gusto individual y sobre todo por falta de criterio estético espiritual. ¿O no se deberá quizás a aprensión o tal vez a pereza de adentrarse en zonas de misterio y trascendencia que por no compartir nos incomodan...?" (Serra, 1997:87).

Considero, sin embargo, que iluminar con la mirada crítica este campo de la literatura con libertad intelectual puede incorporar zonas soslayadas para el estudio y constituir un servicio para que el hombre, la cultura y la sociedad actual se enriquezcan y rehumanicen desde el arte

y desde la profundidad de los corazones. Es por ello que me propongo en el presente artículo hacer un nuevo aporte sobre el tema por medio de breves pero meditadas consideraciones y del registro de datos sobre autores y textos argentinos de carácter religioso. Parte de la información queda consignada a pie de página, como base para que, a partir de ella, otros críticos o historiadores de la cultura puedan ampliar la delimitación del corpus, la sistematización y la interpretación de la poesía religiosa argentina, particularmente la de raíz católica. Dentro de este contexto, me referiré a un libro de reciente aparición: *Intensidad secreta*, de Mariana Genoud de Fourcade, obra que se inscribe dentro esta temática.

LA POESÍA RELIGIOSA ARGENTINA

El gran crítico y poeta Dámaso Alonso postula que toda poesía es religiosa y explica el porqué de esta afirmación:

"Toda poesía es religiosa. Buscará unas veces a Dios en la Belleza. (...) Se volverá otras veces con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio, llegará quizás a la blasfemia. No importa. Si trata de reflejar el mundo, imita la creadora actividad. Cuando lo canta con humilde asombro, bendice la mano del Padre. Si se revuelve iracunda, reconoce la opresión de la poderosa presencia. Si se vierte hacia las

grandes incógnitas que fustigan el corazón del hombre, a la gran puerta llama. Así va la poesía de todos los tiempos, a la busca de Dios (...) Mas sólo de vez en cuando, recogida en deleite o retorcida en agonía, se pone, directamente, cara a Dios. La poesía, religiosa por su naturaleza, se hace religiosa por el tema también" (Alonso, 1958:397 y ss.).

No es nuestro propósito ahondar hoy en la reflexión sobre la esencia y función de la poesía, que el poeta español considera siempre religiosa, aun cuando se revuelva contra Dios, o lo niegue, o lo ignore, o lo menosprecie, o intente soberbiamente "desmitificarlo", como ocurre en el actual momento de la cultura occidental, en la posmodernidad o hipermodernidad relativista o escéptica. Ese camino de reflexión señalado por Dámaso, el de una presencia explícita o tácita de Dios en toda poesía, podría dar lugar a un largo ensayo. Me limito a dejar sentada aquí esa hipótesis, que puede ser controvertida y que es probablemente heredera de la concepción del simbolismo francés decimonónico, que veía en todo poeta una especie de profeta. Por otra parte, cuando Dámaso publica esta idea, en 1958, el proceso de desacralización de la cultura y de la vida estaba ya muy avanzado, pero no en el grado al que ha llegado en la actualidad. Ya a fines del siglo XIX, Friedrich Nietzsche (1844-1900)

había decretado la muerte de Dios y la filosofía había seguido ahondando este proceso, pero la vivencia religiosa de Dámaso, como la de Unamuno y otros poetas y pensadores de la época, es aún agónica, de lucha entre la fe y la duda. Él mismo, después de haber confesado a Dios en sus poemas, lo interroga: "-¿Existes? ¿No existes?"

Actualmente, aún más avanzado este proceso, cuando leemos, por ejemplo, cierta poesía minimalista, paródica, kitsch, o groseramente denigratoria de la dignidad humana, ¿podemos creer que toda poesía es religiosa? Quizás responda a estas dudas, desde la filosofía, Miguel Verstraete, cuando afirma en su tesis doctoral *Modernidad agónica* que "todo el pensamiento posmoderno, muy a su pesar, concierne a lo divino. Su experiencia tiene una constante referencia religiosa; sus conceptos, un contenido teológico, pues la tarea primordial de un posmoderno es la desacralización" (Verstraete, 1995:125). La sacralidad negada por los pensadores posmodernos es su oponente, el ente omnipresente, su tácita obsesión. Si hay que derribarla, si hay que aniquilarla, si hay que esfumarla, si hay que diluirla, es porque está, es porque importa, es porque su presencia acecha o molesta. Desde esta óptica, lo divino también estaría presente en la poesía explícita o implícitamente no religiosa o anti-religiosa.

Focalicemos ahora nuestra atención en la poesía de tema propiamente religioso.

Partamos de una breve reflexión etimológica y conceptual. La palabra *religión* procede del latín: *religio - religionis*: culto que se tributa a la divinidad. Se relaciona también con el verbo latino *religo, religare* (religar, volver a atar), es decir, en este segundo caso, restablece el vínculo entre Dios y el hombre, el cual ha sido dañado por el pecado original. Según el Diccionario de la Real Academia, *religión*:

"[es el] conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto" (El agregado es mío).

Por lo tanto, según esta definición, la poesía religiosa puede ser la expresión verbal y estética de un amplio espectro de significados:

1. de las creencias de un determinado credo religioso
2. de los sentimientos de veneración, de temor, de devoción, con múltiples grados o matices, que pueden ir desde la búsqueda, la duda, la rebeldía,

hasta las experiencias ascéticas y místicas de relación con Dios¹

3. de las valoraciones éticas, ligadas con creencias religiosas, que orientan la vida individual y social
4. del rito, de la oración, de la liturgia.

Adopto pues un concepto de poesía religiosa muy amplio, que si bien es más acotado que el de Dámaso Alonso, pues se reduce a lo temático, no tiene tantos recortes como el de otros sistematizadores. Roque Raúl Aragón, por ejemplo, estrecha tanto este campo que, en su concepto, la poesía sacra (es decir aquella que es parte de la liturgia en sus himnos, salmos, antífonas y secuencias) queda fuera de la poesía religiosa y queda también excluida de este concepto hasta la misma poesía mística (a mi criterio, religiosa por excelencia), con el argumento de que esta proviene de una inspiración sobrehumana².

A partir del concepto amplio que adopto, coincidente con la mencionada definición de la palabra, haré algunas breves consideraciones sobre la poesía religiosa argentina, aunque me limitaré a

¹ Sobre la literatura mística puede verse: *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, de Pedro Sáinz Rodríguez e *Introducción a la historia de la literatura mística en España y Poesía y mística*, de Emilio Orozco o *Estudios literarios sobre mística española*, de Hatzfeld, Helmut entre otros.

² Cf. "La poesía religiosa" de Aragón, R., en *La poesía religiosa argentina*.

focalizar la que adhiere a la fe católica. Dada la índole específica de la colonización hispánica y de la empresa evangelizadora de nuestro subcontinente, hasta la segunda mitad del siglo XX (cuando se intensifican los progresivos avances de las iglesias protestantes y la eclosión de las sectas), el catolicismo impregnó gran parte de las manifestaciones poéticas con temática religiosa, con sus dogmas, su liturgia, sus devociones y su historia sagrada. Si bien algunos autores románticos y posrománticos fueron influidos en parte por el deísmo (forma de religión natural que ve en Dios al autor de la naturaleza, pero sin admitir revelación ni culto externo), esos mismos deístas se movían en un entramado cultural imbuido por el catolicismo, que aún tenía gran prestigio y fuerza social.

Existen también en nuestro panorama literario manifestaciones poéticas no cristianas con dimensión misteriosa. Al deísmo ya mencionado deben agregarse diversas formas de sincretismo religioso o espiritual, que crecieron desde fines del siglo XIX a la sombra de esoterismos iniciáticos de variada índole, que van desde la masonería y la teosofía al gnosticismo e incluso al gnosticismo cristiano que fácilmente se enmascara como catolicismo³. Estas variadas formas de

³ Recordemos brevemente que este último es una doctrina religiosa y filosófica que se remonta a los primeros siglos de la Iglesia (s.II), mezcla de la doctrina cristiana con creencias judaicas y orientales, que se dividió en varias sectas y pretendió tener un conocimiento intuitivo y

religiosidad iniciática, es decir, reservada para círculos cerrados de "iniciados", marcó de un modo notable a muchos de nuestros mejores escritores, desde el Modernismo de fines del siglo XIX en adelante: Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijóo, Ricardo Güiraldes, entre otros. Ya avanzado el siglo XX, muchas apetencias espiritualistas han sido canalizadas por otra forma de sincretismo religioso, la *New Age*, que deja su huella en variadas expresiones literarias.

Pero lo específico del cristianismo en general y del catolicismo en particular -y que da carácter al arte en él inspirado- consiste en la naturaleza de la relación personal de amor, de amistad, de familiaridad, que une al Dios vivo con el hombre creyente. O -en otros términos- reside en el hecho de que la relación hombre-Dios procede totalmente de una iniciativa amorosa de Dios, de una palabra dirigida por Él a la humanidad. Las religiones naturalistas o cósmicas, cuyo origen es el temor o la confianza del hombre en fuerzas misteriosas e impersonales que lo rodean, todas las religiones que se apoyan en una relación sacral sin término personal, llevan a una religiosidad enteramente distinta del

misterioso de las cosas divinas sin necesidad de la revelación. Sobrevivió a lo largo de los siglos impregnando movimientos culturales y literarios, por ejemplo el Romanticismo y el Simbolismo. (Cf. "Los Padres y los Doctores de la Iglesia", en el tomo I de *Iniciación teológica*).

cristianismo, prefigurado en el Antiguo Testamento y configurado con la venida de Cristo⁴. Las expresiones religiosas argentinas signadas por el cristianismo reflejan pues esta relación personal del Dios Creador, Salvador y Santificador, con sus criaturas, aunque -ocasionalmente- el sustrato religioso indígena, animista y mágico que los misioneros encontraron en América haya marcado en pequeña medida algunas formas del arte y de la devoción popular, sobre todo en la literatura folklórica.

Dentro de la temática elegida para nuestro análisis, podemos hacer una primera sistematización distinguiendo en primer lugar la muy bella lírica religiosa tradicional, de autores anónimos, transmitida con variantes por vía oral de generación en generación, conservada en las napas populares y convertida en folklore, con raíces en el Siglo de Oro español y traída a América por los conquistadores. La misma ha sido recogida desde la tradición oral por folkloristas y conservada en *Cancioneros*⁵. Esta

⁴ Cf. "Las fuentes de la fe". En el tomo I de *Iniciación teológica*.

⁵ Cf. entre otros, Carrizo, Juan Alfonso (1951). *La poesía tradicional argentina* y las distintas selecciones de los cancioneros populares de *Catamarca, Salta, Jujuy, La Rioja y Tucumán* (En todos: Selección, Introducción y Notas de Bruno Jacovella, quien se basa en las primeras ediciones de Carrizo, publicadas entre 1933 y 1942); ver también el *Cancionero tradicional argentino*, cuya recopilación, estudio preliminar, notas y selección de bibliografía, estuvieron a cargo de Horacio Jorge Becco. Hay interesantes estudios sobre la lírica religiosa tradicional, por ejemplo el de González, W. (1987). "Romancero devoto". En *Studia*

sistematización es flexible: el esquema "literatura tradicional de autor anónimo, transmitida por vía oral" y "literatura de autor individual, transmitida por vía escrita", admite muchos matices y precisiones, ya que hay frecuentes préstamos entre ambas corrientes. Con frecuencia los escritores recrean temas y modos expresivos de la tradición folklórica ("proyecciones folklóricas", según terminología de Augusto Raúl Cortazar). Por otra parte, después de la labor de recopiladores como J. A. Carrizo, la tradición oral se ha convertido en escrita.

Con respecto a la lírica religiosa producida por autores individuales, entre los escritores más reconocidos figuran Francisco Luis Bernárdez, Alfredo Bufano⁶, Fray Antonio Vallejo, Leopoldo Marechal⁷,

Hispanica Medievalia, II Jornadas de Literatura Española; el de Lucero Ontiveros, Dolly María (1982): "Poesía mariana tradicional en la Argentina".

⁶ El tema puede espigarse en todos sus libros, pero configura íntegramente tres de ellos: *Laudes de Cristo Rey* (1933), *Los collados eternos* (1934) y *Tiempos de creer* (1943). Los tres han sido reeditados en las *Poesías completas* (1983), cuya edición, estudio preliminar y notas estuvieron a cargo de Gloria Videla de Rivero.

⁷ Marechal participó de los famosos Cursos de Cultura Católica que tanto aportaron a la formación intelectual de un grupo de su generación. Fue un lector sistemático de la Biblia y su poesía es espiritualista, pero también expresa su deuda con Guenon y sus *Aperçus sur l'esotérisme chrétien*; entre los años 1959-1960, abandona el catolicismo para convertirse al cristianismo bautista e incorpora a su obra elementos simbólico-religiosos de carácter sincrético. (Cf. Rosbaco de Marechal, Elbia (1973). *Mi vida con Leopoldo Marechal* y Andrés, Alfredo (1968). *Palabras con Leopoldo Marechal*).

Poesía religiosa argentina: *Intensidad secreta*,
de Mariana Genoud de Fourcade

Luis Gorosito Heredia⁸, Domingo Renaudière
de Paulis⁹, José María Castiñeira de Dios¹⁰,
Mario Binetti¹¹, Gaspar Pío del Corro¹²,
Osvaldo Pol¹³, Edelweis Serra¹⁴, Jorge Vocos
Lescano, Clara Saravia de Arias¹⁵,

⁸ *Península del cielo* (1947). Cf. La nómina completa de su obra en mi "Contribución para una bibliografía de Luis Gorosito Heredia" (1999-2000).

⁹ Fue sacerdote de la Orden de Santo Domingo.

¹⁰ Nació en Ushuaia (Tierra del Fuego) en 1920 y se radicó en Buenos Aires. Cf. *Obra poética* (1985); *Poesía religiosa; antología* (1999).

¹¹ Buenos Aires (1916-1980). Toda su obra trasunta una fina espiritualidad. Algunos libros son de tema claramente religioso, por ejemplo: *El pan de la palabra*.

¹² Nació en Buenos Aires en 1926 y se radicó en Córdoba desde los cuatro años. Licenciado y Doctor en Humanidades, autor de importante obra crítica, ensayística y poética. Entre sus libros de poemas mencionaremos el de tema más estrictamente religioso: *Misa de alba* (1960). Este libro ha sido definido por Florencio Martínez Ruiz como "un salmo litúrgico que se apoya en el ritual de la misa y discurre a lo largo de 30 *opus* medidos de sentido, cuajados de resonancias bíblicas, perfectamente asonantados, a través de los cuales el poeta queda justificado".

¹³ Nació en Córdoba en 1935, pertenece a la Compañía de Jesús, es Licenciado en Filosofía. Algunas de sus obras son: *Después de las murallas* (1966); *Vibraciones* (1970); *Los bordes de la herida* (1978); *De destierros y moradas* (1981); *Sustancia y accidentes* (1985) y *Situación y criba; antología 1965-1990* (1990).

¹⁴ Nació en San Jorge (Provincia de Santa Fe) en 1923, murió en Rosario en 2000. Se doctoró en Letras, tiene una sólida obra de crítica literaria, narrativa breve, ensayos y poesía. Mencionaremos sus poemarios: *Cántico temporal* (1963); *Centro del ansia* (1966); *Apocalipsis y esperanza* (1979); *Mujeres, amores* (1981) y *Los nombres de la poesía* (1983), que reúne los cuatro primeros libros con el que da nombre a esta publicación; *Oficio de la luz y de la sombra* (1992) y *Diálogo de criaturas* (1994).

¹⁵ *Via Crucis* (1992). La autora (1905-1991) nació y murió en Salta. Se dedicó a la docencia en establecimientos secundarios y fue la primera presidente de la rama femenina de jóvenes de la Acción Católica. Publicó, además, ¡Más

Guillermo Ángel López, entre otros¹⁶. Con respecto a las miradas críticas, si bien - como ya dije- la poesía religiosa argentina no ha sido aún suficientemente rastreada, estudiada, sistematizada, historiada, existe un aporte global importante: el de Roque Raúl Aragón en su libro *La poesía religiosa argentina*¹⁷, que contribuye a la fijación de un *corpus* por medio de un importante estudio preliminar y de una antología. Existen también enfoques analíticos e interpretativos de la creación con temática religiosa de algunos autores particulares¹⁸, pero la

amor...! (s/f: 1978), libro que recopila poemas escritos entre los veinte y los setenta años. Escribió también novelas y cuentos y recibió distinciones literarias.

¹⁶ Esta nómina puede ser ampliada en los estudios de R. R. Aragón, E. Serra y G. Zonana que se mencionan en este artículo.

¹⁷ Contiene un valioso estudio preliminar. Aragón, en su teorización sobre la poesía religiosa, cita a su vez a Leonardo Castellani y al padre Ramón Sepich, entre otros. Posteriormente, ha reflexionado sobre el tema Edelweis Serra en su "Poesía y dimensión religiosa". En *Donde acampa la escritura; poesía, narración, ensayo*.

¹⁸ Por ejemplo el estudio realizado por el padre Rogelio Barufaldi: *Francisco Luis Bernárdez* (1963), al que cabe agregar otros, como el de Gustavo Zonana: "La poesía religiosa de Edelweis Serra", publicado en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. N° 11-12, pp. 187-206; el de María Banura Badui de Zogbi sobre Luis Gorosito Heredia: "De vuelos y regresos. *Pájaro ciego*, de Luis Gorosito Heredia", también publicado en *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, N° 6, pp. 191-200. (Sobre este autor Cf. además mi bibliografía mencionada *supra*); el de Ana Rodríguez Francia: *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*; Alfredo Bufano, *Francisco Luis Bernárdez, María Rosa Lojo* (1995); también mis consideraciones sobre el tema religioso en Alfredo Bufano, incluidas en mi "Estudio preliminar" (especialmente: pp. 89-92) a sus *Poesías completas* (1983) y el capítulo de Marta Castellino:

indagación de este campo es aún tarea abierta, si bien quienes la emprendan deberán sortear un contexto social y cultural adverso.

Los poemas de los autores mencionados demuestran la enorme amplitud de esta temática: expresan las relaciones del cosmos, de todos los seres creados y especialmente del hombre con Dios. Muestran también la relación del hombre con el hombre, en la armonía de la común filiación divina, o en la desarmonía del pecado de Caín contra su hermano Abel (Cf. "Caín" y "Caín II" de Osvaldo Pol, en *De destierros y moradas*). Muestran además al hombre inserto en un Cuerpo Místico que lo completa, del cual es una parte solidaria (por ejemplo "La Iglesia", de F. L. Bernárdez), o recrean episodios bíblicos, ya sea del Antiguo o del Nuevo Testamento, hechos o etapas de la vida de Jesús, sobre todo su nacimiento y su Pasión (hay excelentes poemarios dedicados al Via Crucis, como el de Bernárdez inserto en *Las estrellas* o el de Clara Saravia de Arias o el de Guillermo Ángel López, que registro *infra*). A la literatura mariana (por ejemplo el libro *La Flor*, de F. L. Bernárdez y varios sonetos sobre la Virgen, de este mismo

"Romances hagiográficos y de tema religioso en general". En *Una poética de solera y sol; los romances de Alfredo Bufano* (1995), por mencionar solo algunos estudios sobre el tema. No obstante, la existencia de aproximaciones críticas a la poesía religiosa argentina es aún escasa.

autor¹⁹) se suman diversos enfoques hagiográficos: estampas o episodios de la vida de los santos, como los escritos por Bufano o por Bernárdez. O la obra de poetas que intuyen a Dios a través de la contemplación de lo creado, de la naturaleza, de la belleza de la mujer; o que dan gracias por los dones recibidos en la vida, o que claman a Él en medio de la duda, del dolor, de las pérdidas, de las encrucijadas o decisiones difíciles, de la desorientación, de la culpa, de las crisis, de los claroscuros de la fe o de las más diversas situaciones existenciales, las que cobran sentidos más profundos a la luz de la fe, por mencionar solo algunas de las infinitas posibilidades de la expresión poética religiosa, que puede llegar a las cumbres de la poesía mística.

En muchos de estos textos la poesía no es solo religiosa por su tema, sino también por su función, porque el escritor, por medio de la palabra poética, profetiza, revela, contempla, esclarece su interioridad, define sus vivencias y realiza un proceso de catarsis o de

¹⁹ Cf. Mi artículo "María en la poesía de Francisco Luis Bernárdez". *Criterio*. N° 1855, 12 de marzo de 1981, pp. 92-97. Buenos Aires. Existen algunas antologías de poesía mariana, varias de las cuales fueron promovidas por el Congreso Mariano efectuado en Mendoza en 1980, por ejemplo: *Antología mariana salesiana*. Selección y notas de Néstor Alfredo Noriega (1984); Sáenz, Alfredo (Recopilador) *Magnificat* (1980). En un marco más amplio puede verse P. Schneider, Pablo, S.V.D. *La Virgen María en la poesía* (1964; incluye 500 poemas, españoles e hispano-americanos).

purificación, de ascenso, de alabanza, de súplica o impetración y de acción de gracias. Es decir, la expresión literaria es el medio elegido por el poeta para realizar un proceso que busca su religación con Dios.

Creemos en la importancia social de estas expresiones poéticas que devuelven al arte la función de "contemplación". En estos caminos sin aparente salida a los que nos lleva la cultura posmoderna, en esos laberintos sin Centro que les dé sentido por los que deambula el hombre contemporáneo, pensamos que la dimensión religiosa puede orientar hacia el Centro y la Salida y postulamos la necesidad de que el arte recupere la función profética y contemplativa que tuvo en la historia de la humanidad.

**INTENSIDAD SECRETA, DE MARIANA GENOUD DE
FOURCADE**

A este *corpus* de poesía religiosa viene a sumarse, con acento muy personal, el libro *Intensidad secreta*, de Mariana Genoud, obra que reúne poemas de temática religiosa, un género hasta ahora no cultivado por la autora, quien se ha destacado por su trayectoria como profesora universitaria y como crítica literaria²⁰. Creo interesante presentar su

²⁰ Es Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Literatura, título obtenido en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), de la UNCuyo en 1966 y es Licenciada en Literatura por la misma Facultad. Largo sería describir su trayectoria como profesora, investigadora, formadora de

perfil humano basado en la auto-semblanza que ella publica en la solapa de su libro de poemas. Nos dice:

*"A los seis años llegué a
Mendoza desde mi Buenos Aires natal y
me hice mendocina para siempre.*

*En casa de mis abuelos maternos
me familiaricé con el arte*

recursos humanos, entre otras actividades profesionales. Actualmente es Profesora Titular Efectiva en la Cátedra "Literatura Española III (Moderna y Contemporánea)" de la FFyL (UNCuyo, desde 1991) y ha sido también Profesora Titular efectiva de "Historia de las Corrientes Literarias", en la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes (UNCuyo). Ha dirigido el "Seminario de Introducción a la Investigación" en varios ciclos lectivos de la FFyL, en las Orientaciones "Literaturas Modernas" y "Teoría Literaria". Desde el año 2002 hasta la actualidad el Seminario se centra en el tema "Teorías de la autobiografía". Ha tenido también actividad docente en el extranjero, en las Universidades de Barcelona y de Madrid (2005 y 1998). Ha dirigido y aún dirige proyectos de investigación, subsidiados por la SECTyP de la UNCuyo, ha dirigido becas y tesis doctorales, ha pertenecido a varias Comisiones evaluadoras, entre ellas, del CONICET. Ha desempeñado importantes cargos de gestión: Directora del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria (GEC), Vicedecana de la FFyL de la UNCuyo (período 2005-2008), Presidente de la Asociación Argentina de Hispanistas por el trienio 2004-2007, por mencionar solo algunos de los más relevantes. Sus numerosas publicaciones tratan sobre todo temas y autores de la literatura española moderna y contemporánea (Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Benito Pérez Galdós, Francisco Umbral, entre otros). En los últimos años se ha volcado de modo preponderante al estudio de memorias, diarios íntimos y autobiografías, que ofrecen tan ricos testimonios humanos y a la vez tan interesante problemática para los que piensan sobre la teoría literaria vinculada con los géneros autobiográficos. Un servicio no menor prestado por Mariana Genoud a la cultura radica en su dedicación para organizar importantes Congresos y para participar en cursos y seminarios de posgrado.

renacentista y la música clásica, en
lentas siestas de verano perfumadas
de jazmines.

En un inolvidable viaje por
Europa, siendo muy joven, se despertó
mi pasión por el teatro, la que me
llevó después a las aulas de la
Facultad de Filosofía y Letras, de la
U.N. de Cuyo, donde me formé en las
humanidades, amplíé mis horizontes de
lecturas y fui ;finalmente! actriz en
el elenco de la facultad.

Ya casada y mientras nacían mis
tres hijos, me ocupé del teatro
universitario y de la difusión
cultural en la provincia, desde
distintos cargos en la universidad y
en el gobierno.

Llegó después el turno de la
docencia y de la investigación. Y
allí aprendí a amar a la poesía.

Siempre quise encontrar la
dimensión espiritual de mi vida, y
esa inagotable búsqueda también me
fue concedida.

Un día del año 2002, sentí la
imperiosa necesidad de escribir y así
nació '*Intensidad secreta*'" (Genoud
de Fourcade, 2009: solapa).

Diré provisoriamente que *Intensidad
secreta* reúne poemas que expresan
intuiciones de la presencia cercana de
Dios en la atmósfera, en el corazón, en el

alma, presencia que por breves momentos se manifiesta en forma de gozoso y pacificador encuentro. Los poemas están precedidos por una dedicatoria: "A quienes me iniciaron en la fe, mi madre y mi abuela, a quienes me ayudaron a afianzarla, y a toda mi familia, en la esperanza de compartir con ellos esta travesía hacia la luz inextinguible". En esta breve dedicatoria se explica gran parte del contenido del libro. Partimos pues, de una afirmación: la autora es mujer de fe, tiene fe, esa puerta hacia el misterio, que nos eleva, que amplía infinitamente nuestro mundo, que nos enriquece con la dimensión trascendente. La fe que confiesa Mariana Genoud es la fe católica, la que se transmite de abuelos a nietos, de padres a hijos (es este su caso), o la que de pronto se revela en la belleza de la liturgia, como le pasó a Paul Claudel, o la que se encuentra a través de acontecimientos diversos, del influjo de un amigo, de un encuentro casual, de un acontecimiento (Dios tiene mil modos de hacer en el alma el *clic* de la fe, de la conversión, aun en tiempos de descreimiento). Es la fe que muchos recibimos en el bautismo, pero que tenemos que hacer crecer y madurar para que acompañe las edades de la vida. La fe supone que la realidad no se agota en lo científicamente demostrable, que hay una inconmensurable dimensión misteriosa que enriquece y amplía el mundo visible y tangible. Como dice el Hamlet de Shakespeare: "Hay algo más en el cielo y

en la tierra de lo que ha soñado tu filosofía" (acto I, escena V).

Pero a esa fe no le basta con una impersonal dimensión misteriosa, como la que confiesan algunos agnósticos, por más enriquecedora y ampliadora del mundo que esa dimensión sea. La fe católica hace una travesía hacia la luz, como dice Mariana Genoud en su dedicatoria, pero -más específicamente-, hacia el abrazo, hacia el encuentro, hacia el contacto con un Dios que no solo es personal, sino que es amorosamente personal. Ese Dios que nos circunda, que nos protege bajo sus alas, que nos cuida como a las pupilas de sus ojos, que está arriba, pero también en lo más hondo de nuestro ser, que nos toca levemente, para que lo intuyamos y gustemos, pero que se oculta y escapa, que aparece y desaparece, que abraza todo nuestro ser pero después se esconde. El *Deus Absconditus*. Y hacia ese Dios hace su travesía Mariana Genoud por medio de sus poemas, que son camino y a la vez testimonio -porque para algunos la escritura es un modo de orar, es un modo de buscar, es un modo de amar y es un refugio pacificador e iluminador.

En la estructura del libro encontramos, después de la dedicatoria, tres breves y acertadas opiniones sobre su contenido, que ofician como prólogos o - como los llama la autora, "atrios". Sí, el atrio es ese espacio aún abierto que antecede a un edificio, aunque por lo general sus columnas insinúan un cierre;

espacio que en las iglesias separa lo profano de lo sagrado, lo abierto de lo íntimo. Espacio de transición, de preparación. Al denominar "atrios" a los breves prólogos de Emilia de Zuleta, de Lila Perrén de Velasco y de Luis Emilio Abraham, la autora nos prepara para el ingreso a lo recoleto, a lo íntimo y a la vez sagrado, el ingreso a su interioridad religiosa. Los "atrios" nos anuncian que asistiremos a un diario íntimo, al testimonio de un itinerario, de un camino hacia la luz. Búsqueda humilde, con encuentros esporádicos, con contactos breves pero intensos entre el alma y Dios, con avances progresivos, no exentos de altibajos pero también de momentos en los que el yo experimenta, sin soberbia, encuentros de gran intensidad, de *intensidad secreta*, como dice el título del libro, breves experiencias de éxtasis. El carácter de diario íntimo se ve confirmado por la presencia de notas, reunidas al fin del libro, que explicitan circunstancias, fechas, lugares, que dispararon la necesidad de escribir, que provocaron el impulso creador. Por ellas sabemos que el registro de este proceso se inicia después de la medianoche del viernes 17 de mayo de 2002, fecha en que intenta, en un impulso irrefrenable, dar forma a la paz profunda que experimentó esa tarde: "Tan cerca de la Luz/ sin verla/ envuelta en Luz/ sin sentirla/ alcanzarla/ en sereno afán./ Ciega y anhelante/ ante la Luz/ sin límites/ en la aceptación/ gratuita y para siempre..." (Poema I).

Así comienza el libro. Los poemas se van gestando en un proceso que abarca desde 2002 hasta setiembre de 2008 y se relacionan con experiencias litúrgicas en el ámbito del templo, con lecturas de la Palabra, con la emoción que produce la música sagrada, con la visión de una imagen de Jesús Misericordioso. Todas estas circunstancias disparadoras están consignadas en las breves notas mencionadas, pero es, sobre todo, el contenido de los poemas el que nos revela las razones más profundas de la inspiración poética: ese proceso religioso con altibajos, relacionado con experiencias biográficas de agobio, de vértigo, de lucha, de experiencia de la propia debilidad, de sensación de cargar con una cruz, o con varias cruces, que reconoce que los frutos espirituales van unidos al dolor: "Sangro sobre tus dones,/ Señor. Ingenua/ orgullosa en plenitud/ sin sospechar/ el dolor de los frutos..." (Poema XXII).

El libro es breve, está constituido por XXXI poemas de versos cortos y estrofas irregulares, aunque armoniosos y rítmicos. Esa brevedad de las formas confiere a los poemas una ligereza, una levedad, que expresa eficazmente la delicadeza del proceso espiritual que relatan o describen. Se percibe en los poemas un cierto aire guilleniano. Hay, en efecto, en el mundo poético de Jorge Guillén -a quien Mariana Genoud ha frecuentado en lecturas, artículos y ponencias de congresos-, una búsqueda de

la paz, de la claridad, de la armonía, presentes también en este poemario, pese a que se trate de dos mundos poéticos diferenciados, tanto por el estilo como por el volumen de la producción: variada, plurifacética y sostenida en Guillén a lo largo de toda una vida; más breve y más focalizada temáticamente en el libro que comentamos.

Tres imágenes preponderantes expresan, a lo largo del poemario, las experiencias religiosas más intensas: la de la luz, la del fuego y la llama, la de la herida. La Luz se asocia tradicionalmente con lo divino, con el Bien Supremo: "Yo soy la Luz del mundo", dice Jesús (Jn 8,12). El fuego, la llama, la llaga o herida están presentes en otros poetas religiosos, por ejemplo en San Juan de la Cruz, y la coincidencia, en este caso, no se debe a un influjo literario, sino a paralelismos en la búsqueda espiritual y a la universalidad de ciertos símbolos. Dice Mariana Genoud (o, si se prefiere, "el yo lírico" de *Intensidad secreta*): "En lumbre, en llamas/ consumida/ solamente brasas/ que tienden/ hacia el Todo/ el Uno/ que acoge el llamado/ agónico del ser/ por más luz/ que no acabe/ en el confín frágil de la carne" (Poema I). Y en el poema II, expresa:

*"Saber
que es sólo un instante abrasador
una sensación fugaz
que no perdura*

*ni derrite
las agudas aristas
del yo
que quisiera anonadarse.
Saber
que existe
la llama ardiente
que me arrebatara
de este suelo.*

*Suspender
el tiempo
eternizar el instante
para aprisionar
el fuego
que dulcemente
quema
cuando moras
en mí, Señor..."*

San Juan de la Cruz es un alto antecedente en el uso de los símbolos de la luz, la llama, el fuego (asociados entre sí). Estas imágenes se desarrollan especialmente en el poema "Llama de amor viva", poema que, como en el caso del *Cántico espiritual*, el santo acompaña con prosa teológica, explicativa de lo expresado con vuelo lírico en el poema:

*"¡Oh llama de amor viva,
Que tiernamente hieres
De mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
Acaba ya si quieres;*

*Rompe la tela de este dulce
encuentro*²¹.

Con la imagen-símbolo de la llama, se relaciona también la de la llaga. Si bien el encuentro con Dios es gozoso, en su proceso purificador del alma es también comparable a una herida. En San Juan, la llama de amor viva hiere tiernamente. También Mariana Genoud expresa la presencia del dolor en la búsqueda y en el encuentro: "Colmada por el gozo,/ duele la carne/ queriendo ensanchar/ los contornos corporales./ Expandirse adormecida/ en el sereno amor/ que traspasa/ el centro del pecho/ en espasmo que condensa/ la presencia inescrutable" (Poema VIII). En el poema XXXI se reconoce "herida por la luz" y se refiere a "las dulces llagas/ siempre abiertas". Y en el poema XXII, ya mencionado, la presencia del dolor es aún más explícita: "Sangro sobre tus dones,/ Señor".

El proceso que testimonia la autora de este poemario es menos sistemático y progresivo que el de San Juan de la Cruz²²

²¹ "Canciones que hace el alma en la íntima unión en Dios su Esposo Amado". En *Vida y obras de San Juan de la Cruz* (1960). Madrid: BAC (p. 979). Recordemos además la "llama que consume y no da pena" de la canción 39 del *Cántico espiritual*, que simboliza la unión amorosa ya consumada entre el alma y Dios.

²² La poesía de San Juan de la Cruz es la más alta expresión de la poesía mística por su altísimo vuelo poético, por la experiencia del santo en un camino místico progresivo y por el paralelo y complementario manejo doctrinal y teológico que evidencia en las glosas teológicas explicativas de sus poemas.

ya que presenta, como anticipé, altibajos. El ámbito religioso -con frecuencia el templo, pero también el poema como espacio de oración y de refugio- la elevan por encima de las propias falencias, la sustraen de las experiencias biográficas, a veces penosas, a veces agobiantes. La vida espiritual misma no es siempre ascendente, tiene momentos de desierto o de oscuridad. Sin embargo, el poema que cierra el libro expresa el deseo y la esperanza de permanecer en la luz, más allá de todas las alternativas propias de la condición humana:

*"Herida por la luz
Incandescente
Encarnada en mi nada
Las dulces llagas siempre abiertas
transformen
Lo terreno
en vida iluminada"* (Poema XXXI).

Dice Roque Raúl Aragón que para que haya poesía religiosa es necesario que haya vida religiosa. El libro *Intensidad secreta* de Mariana Genoud nos revela que una sociedad que parece haber cedido al descreimiento y a la superficialidad tiene, sin embargo, corrientes subterráneas profundas por "las que la buena noticia sigue prosperando aún entre nosotros" (Col 1,6^a) y las almas siguen buscando la Luz. Nos revela también que el Dios Escondido se manifiesta en la profundidad de los corazones que lo

buscan, que el Sol, a pesar de su aparente eclipse, siempre está. El libro de Mariana Genoud lo testimonia con calidad y refinamiento estético.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D. (1958). "En busca de Dios". En *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos. pp. 397 y ss.
- Andrés, A. (1968). *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Aragón, R.R. (1967). "La poesía religiosa". En *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Serie Antologías.
- Badui de Zogbi, M. B. (1999-2000) "De vuelos y regresos. Pájaro ciego, de Luis Gorosito Heredia". En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, Mendoza, 6, pp. 191-200.
- Barufaldi, R. (1963). *Francisco Luis Bernárdez*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Bernárdez, F. L. (1974, primera edición 1947). *Las estrellas*. Buenos Aires: Losada.
- Binetti, M. (1972). *El pan de la palabra*. Buenos Aires: Francisco Colombo.
- Bufano, A. (1983) *Poesías completas*. Edición, Estudio preliminar y Notas de Gloria Videla de Rivero. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 3 vol.
- Camelot, Th. O.P. (1957). "Los Padres y los Doctores de la Iglesia". En *Iniciación teológica* (T. I). Barcelona: Herder.
- Carrizo, J. A. (1951). *La poesía tradicional argentina*. Argentina: La Plata.
- (1987). *Selección del cancionero popular de Jujuy*. Buenos Aires: Ediciones Dictio.

Poesía religiosa argentina: *Intensidad secreta*,
de Mariana Genoud de Fourcade

- (1987). *Selección del cancionero popular de La Rioja*, Buenos Aires: Ediciones Dictio.
- (1987). *Selección del cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Ediciones Dictio.
- (1987). *Selección del cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Ediciones Dictio.
- (1960). *Cancionero tradicional argentino*. Buenos Aires: Hachette.
- (1987). *Selección del cancionero popular de Catamarca*. Buenos Aires: Ediciones Dictio.
- Castellino, M. (1995). "Romances hagiográficos y de tema religioso en general". En *Una poética de solera y sol; los romances de Alfredo Bufano*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza-Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. pp. 35-58.
- Castiñeira de Dios, J. M. (1985) *Obra poética*. Editorial Fraterna.
- De la Cruz, San Juan de (1960). "Canciones que hace el alma en la íntima unión en Dios su Esposo Amado. En *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: BAC. p. 979.
- Genoud de Fourcade, M. (2009). *Intensidad secreta*. Mendoza: Inca Editorial.
- González, W. (1987). "Romancero devoto". En *Studia Hispánica Medievalia, II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires.
- Gorosito Heredia, L. (1947). *Península del cielo*. Buenos Aires: Centauro.
- Hatzfeld, H. (1968). *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.
- Liégé, P.A. (1957). "Las fuentes de la fe". En *Iniciación teológica* (T. I). Barcelona: Herder, pp. 19-20.
- López, G. Á. (1974). *Via Crucis; la senda del amor*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
- Lucero Ontiveros, D. M. (1982). "Poesía mariana tradicional en la Argentina". En *Revista de*

- Literaturas Modernas*, Mendoza, 15. UNCuyo, FFyL. pp. 87-102.
- Orozco, E. (1959). *Poesía y mística*. Madrid: Guadarrama.
- P. Schneider, P., S.V.D. (1964, 4ª ed.). *La Virgen María en la poesía*. Buenos Aires: Guadalupe.
- Pío del Corro, G. (1960). *Misa de alba*. Córdoba: Díaz Bagú.
- Pol, O. (1966). *Después de las murallas*. Buenos Aires: Carmina.
- (1970). *Vibraciones*. Buenos Aires: Carmina.
- (1978). *Los bordes de la herida*. Buenos Aires: Carmina.
- (1981). *De destierros y moradas*. Buenos Aires (San Miguel): Diego de Torres.
- (1985). *Sustancia y accidentes*. Buenos Aires: Carmina.
- (1990). *Situación y criba; antología 1965-1990*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Renaudière de Paulis, D. (1960). *Oda al pueblo de Dios*. Buenos Aires: Francisco Colombo.
- (1971). *Canto para la muerte fiel*. Buenos Aires: Francisco Colombo.
- Rodríguez Francia, A. (1995) *Perspectivas religiosas en la poesía argentina; Alfredo Bufano, Francisco Luis Bernárdez, María Rosa Lojo*. El francotirador ediciones.
- Rosbaco de Marechal, E. (1973). *Mi vida con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Paidós.
- Sáenz, A. (comp.) (1984). *Antología mariana salesiana*. Selección y notas de Néstor Alfredo Noriega. Rosario de Santa Fe: Apis.
- (1980). *Magnificat*. Paraná: Mikael.
- Sáinz Rodríguez, P. (1984, primera edición 1927). *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa Calpe.

Poesía religiosa argentina: *Intensidad secreta*,
de Mariana Genoud de Fourcade

- Saravia de Arias, C. (1992). *Via Crucis*. Salta: Papeles Viejos, Biblioteca de Textos Universitarios, s/p.
- (1978). *¡Más amor...!*. Salta: Dirección General de Cultura de la Provincia de Salta.
- Serra, E. (1997). "Poesía y dimensión religiosa". En *Donde acampa la escritura; poesía, narración, ensayo*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- (1963). *Cántico temporal*. Madrid: Escelicer.
- (1966). *Centro del ansia*. Buenos Aires: Francisco Colombo.
- (1979). *Apocalipsis y esperanza*. Buenos Aires: Castañeda.
- (1983) *Los nombres de la poesía*. Rosario: Cuadernos Aletheia.
- (1992). *Oficio de la luz y de la sombra*. Buenos Aires: Fraterna.
- (1994). *Diálogo de criaturas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Vallejo, F. A., (1972). *Epitafio sobre la tumba de mis nombres apócrifos*. Buenos Aires: Itinerarium.
- Verstraete, M. (1995). *Modernidad agónica; itinerarium mentis tribulatae in Deum*. Mendoza: FFyL, UNCuyo, (inérita).
- Videla de Rivero, G. (1981) "María en la poesía de Francisco Luis Bernárdez". En *Criterio*, 1955. Buenos Aires. pp. 92-97.
- Videla de Rivero, G. (1983). "Estudio preliminar". En *Poesías completas de Alfredo Bufano*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- "Contribución para una bibliografía de Luis Gorosito Heredia". En *Piedra y Canto*, Mendoza, 6, UNCuyo, FFyL, CELIM, pp. 235-248.
- Vocos Lescano, Jorge (1979). *Obra poética*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Zonana, Gustavo (2005-2006). "La poesía religiosa de Edelweis Serra". En *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Mendoza, 11-12. pp. 187-206.

**EDUARDA MANSILLA Y VICTORIA OCAMPO:
ESCRITORAS Y PERSONAJES DE NOVELA**

María Rosa Lojo

CONICET

UBA, Universidad del Salvador

mrlojo@speedy.com.ar

Resumen

A partir de la investigación crítica sobre la vida y las obras de estas dos representativas escritoras argentinas, surgen también dos novelas de María Rosa Lojo: "Una mujer de fin de siglo" (1999, 3ª ed. 2007) y "Las libres del Sur" (2004), sobre Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo, respectivamente.

Se expone aquí sobre: 1) representaciones de Ocampo y Mansilla en el imaginario social; 2) sus afinidades y diferencias, como personajes humanos y como literatas, en la toma de posición frente al género y frente a la situación geopolítica y cultural del país periférico en el que nacieron; 3) por qué estas obras son novelas y se despegan de un género historiográfico fronterizo: la biografía; 4) por qué estas novelas se desvían también de ciertas expectativas creadas acerca de la reciente novela histórica, la proyección simbólica de estos dos personajes y la creación femenina como una cuestión social problemática, aún hoy; 5) la construcción novelesca: la búsqueda de documentos y su uso, los huecos del material biográfico, la representación de la voz y la escritura – entre la estilización paródica, el collage y la innovación poética–, personajes de ficción y "parejas protagónicas", tensiones entre "escritoras" y "secretarias" y 6) conclusiones: hacia una metaliteratura y una (re)construcción teórica del género literario y el género sexual, una diferencia que no está en conflicto con la universalidad.

Palabras clave: Victoria Ocampo - Eduarda Mansilla - metaliteratura

Title and subtitle: *Eduarda Mansilla and Victoria Ocampo: women writers and novel characters.*

Abstract

Two novels by María Rosa Lojo: *A Woman of Century's End*, 1999 (about Eduarda Mansilla), and *Free Women of the South*, 2004 (about Victoria Ocampo), have been based upon Lojo's critical research on the life and works of these outstanding Argentine women writers.

This paper deals with: 1) Ocampo's and Mansilla's representations in the social imaginary; 2) The affinities and distances between them, as women of letters, and as human personalities, in their position towards their feminine gender, and in respect to the geopolitical and cultural role of their homeland: the Argentine nation as a peripheral country; 3) Why these two literary works are novels, and not biographies; 4) Why they also fall apart from certain expectations concerning recent historical novels, the symbolic projection of these two feminine characters, female creative activity as a conflictive social issue, even today; 5) How these novels were built up: the search for documents and their use, the gaps of the biographical material, the representation of voice and writing -between parodical stylization, collage and poetical innovation-, fictional characters and "protagonist couples", tensions between "writers" and "secretaries" and 6) Conclusions: towards a metaliterature, and a theoretical (re)construction of literary genre and of sexual gender. A "difference" that is not opposite to universality.

Key words: Victoria Ocampo - Eduarda Mansilla - metaliterature

Victoria y Eduarda en el imaginario argentino. Las trampas de lo visible, el hueco de lo invisible

Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo son hitos en una genealogía literaria nacional (la femenina), no por desconocida o negada menos importante. Eduarda, como otras escritoras, ha quedado excluida del orden canónico fundador de la literatura argentina¹, aunque en los últimos años

1 Si bien Ricardo Rojas toma en cuenta a las escritoras decimonónicas en su *Historia de la literatura argentina*, no deja de presentarlas como un fenómeno marginal y peculiar. Aunque las razones históricas que podían justificar esa

algunas reediciones populares de *El médico de San Luis* y de *Pablo, o la vida en las Pampas*² han contribuido a acercarla al gran público, junto a otra pionera de las letras algo más divulgada que ella: Juana Manuela Gorriti. Al no ser tampoco un personaje de nuestra historia política, la falta de "canonización" literaria la ha alejado de las devociones escolares. Se halla, pues, muy distante de la extendida visibilidad que -si bien simplificada por el cliché- tienen hoy otras damas decimonónicas: desde Mariquita Sánchez de Thompson a Manuelita Rosas.

Victoria Ocampo sí pertenece, en cambio, al imaginario argentino, pero no tanto al literario propiamente dicho cuanto al sociopolítico. Mucho más apreciada por su condición de mecenas que por la de escritora, quedó asociada a la representación de una clase social, a la oposición "gorila" frente al peronismo. El ícono mediático de sus últimos años -la señora mayor, agria y autoritaria, con el pelo recogido en una redecilla y los ojos ocultos tras las gafas de marco blanco-

postura en su momento ya no existen, la valoración del lugar de las escritoras en general, dentro de la literatura argentina, no se ha modificado sensiblemente. Siguen siendo aquilatadas como un fenómeno peculiar y marginal al que se le dedican, en el mejor de los casos, estudios especiales (Cfr. Lojo, 2006c:467-485)

² *El Médico de San Luis* fue publicado por la Biblioteca Clarín (también en formato digital, en el Proyecto Biblioteca Digital Argentina) y *Pablo o la vida en las Pampas*, con traducción de Alicia Chiesa, en la editorial Confluencia (1999) y en CM editores (2006). Ambas fueron ediciones distribuidas ampliamente en kioscos.

obturó todas las otras imágenes posibles. La obra teatral *Eva y Victoria* (1992) de Mónica Ottino, que postulaba un diálogo imaginario entre las dos mujeres, al mismo tiempo que ejemplificaba los contrastes de clase e ideología, abría también la posibilidad de contactos y el establecimiento de un puente ofrecido por la condición genérica: la pertenencia de ambas a esa especie de "proletariado universal" (Victoria Ocampo *dixit*) constituido por el género femenino en todas las clases sociales y en todos los tiempos.

Ha primado, no obstante, la irreconciliable visión antinómica, que algunos intelectuales contemporáneos llevan a un extremo: el caso de Guillermo Saccomanno quien, además de sus declaraciones explícitas en medios gráficos³, en su reciente novela *La lengua*

3 "¿Por qué hay en el libro una visión tan negativa del papel de Victoria Ocampo? Aparece ligada directamente a los conspiradores del bombardeo.

-No puedo tener una visión más positiva de Victoria Ocampo. Me parece que en el campo literario hay un rescate de Sur sin contextualizar y sin dar fechas. Yo creo que ella es la patrona y tiene un séquito que le chupa las medias. No le quitamos a Sur los méritos que tiene en la difusión de la mejor literatura, pero no olvidemos su filiación gorila y liberal. En la revolución de septiembre del '55, en la escuela de suboficiales de Córdoba, participaron chicos de 14 y 15 años. Se cañonearon destilerías, sitiaron el puerto de Buenos Aires. ¿Para dónde miraban los intelectuales? Más allá de todo, los libros se contestan con los libros. Los remito a las memorias del Almirante Rojas y de Victoria Ocampo. Que se revise lo superficial y liviana que es ella en su crónica de los juicios de Nuremberg. Se queja de que no hay agua en una ciudad bombardeada, describe sus

del malón (2003) no trepida en presentar a Victoria Ocampo como cómplice del almirante Rojas y precursora de la dictadura militar: "Al colaborar con los marinos que se sublevarán bombardeando la Plaza ese junio, además de constituirse en socia fundadora de la ESMA, es también su ideóloga" (Saccomanno, 2003:202). Esta novela es uno de los últimos eslabones de una cadena ficcional de representaciones "victorianas", donde pesan sobre todo la crítica y la sátira dirigidas contra Ocampo en tanto cifra de una clase marcada en el mejor de los casos por el esnobismo y la frivolidad ridiculizable y en el peor de ellos por el odio y la voluntad de exterminio del "otro", del diferente al que se considera inferior.

En el *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, ya se registra, en clave, la figura de Victoria bajo la imagen de Titania. La sátira combina todos los argumentos que solieron esgrimirse no solo contra Ocampo sino, en general, contra las mujeres "bachilleras", sumando los que atañen a la pertenencia de clase. En el infierno porteño pergeñado por el astrólogo Schultze, bajo el ropaje de una "Ultra" ("superhembras templadas como

guantes de cuero, la ropa, en fin. La frivolidad también genera violencia. A veces pienso que esta novela es un tratado del resentimiento. Porque Victoria Ocampo también era una resentida y una cautiva; en la novela tomo precisamente los días que estuvo en la cárcel. De un lado y otro pesaba mucho el odio hacia lo diferente" ("Victoria y derrota". Entrevista de Claudio Zeiger, Radar Libros, Página 12, 31 agosto 2003).

laúdes"), aparece -reconocible- Titania, "con esa majestad que tantas veces le había yo admirado en la Buenos Aires visible: era tan alta como Schultze, opulenta de formas y enjuta de rostro" (Marechal, 2000: 435). Se ataca su postura feminista, que la lleva a demostraciones absurdas (como pesar en una balanza dos cerebros, uno masculino y otro femenino); se lee su vocación intelectual en términos de una perpetua voracidad erótica⁴, como mera sublimación de otros deseos (las Ultra no son genuinas intelectuales; solo intentan dar "con sus falopiales bocinas", el "sonido puro del intelecto" (Marechal, 2000: 434), así como la falta de objetividad que la hace referirlo todo "a tal o cual manifestación de su gran simpático" (Marechal, 2000: 436). Se critica el esnobismo con que se propone "ilustrar" a los peones de su estancia.

Los aspectos desafiantes y, por ende, "titánicos" de la dama de sociedad y dama de letras aparecen también en la *Historia funambulesca del profesor Landormy* (1944), de Arturo Cancela, asociados al personaje de doña Ayohuma Castro Allende de Orzábal Martínez [presumible *alter ego* de Victoria Ocampo Aguirre de Estrada], presidenta de la Asociación Amigos de Lutecia, cuyos juicios acerca de los extranjeros ilustres son inapelables. Despechada por una involuntaria grosería del profesor

4 "Diga si es cierto que, no bastándole la producción local, se dedicó a la pesca en otros continentes, atrayendo a sí a numerosos ejemplares masculinos, todos afinados en el uso y abuso de la inteligencia" (Marechal, 2000:436).

visitante Landormy, doña Ayohuma deshace en una frase lapidaria todo lo que el sabio había hecho en "cuarenta años de vida, si no del todo austera, metódica y laboriosa" (Cancela, 1944:201). Por lo demás, la descripción de doña Ayohuma coincide con los retratos fotográficos y verbales que dejaron de Victoria Ocampo quienes la conocieron: "dama (...) de ardiente mirar y voz de palomo" (Cancela, 1944:179), "dos grandes ojos negros fogosos e imperativos que buscaban los suyos como para obligar al saludo" (los ojos de Victoria no eran negros, sino castaños, con reflejos verdes, pero producían el efecto de ser más oscuros por la intensidad de la mirada) "más joven, más alta y más gallarda que la célebre condesa"⁵ (Cancela, 1944:180).

La belleza y el atractivo que seguramente poseyó dominan en muchas de sus representaciones literarias⁶, unidas a la voluntad arrogante, incluso en los textos de aquellos escritores que mantuvieron con ella relaciones amorosas en alguna etapa de su vida, sin que esto destruyera la colaboración y la amistad intelectual. El caso de la Mercedes Miró

5 Cancela se refiere a la condesa Anna de Noailles, de pequeña estatura y más bien rellena, muy famosa por entonces y objeto de la admiración de Victoria Ocampo, que escribió sobre ella.

6 Al punto de que -más allá de la novela- publicaran ensayos en revistas literarias con este título: "Victoria Ocampo, principalmente su hermosura", por el narrador Daniel Moyano, así como el poeta Horacio Armani escribió sobre su vida sentimental.

creada por Eduardo Mallea en *La bahía del silencio*, que probablemente mucho le debe a Victoria Ocampo, o de la hermosa doña Camila Bustamante, creada por Pierre Drieu La Rochelle en *L'homme à cheval*⁷.

Victoria ha sido casi "sobrerrepresentada" literaria y fotográficamente (fue retratada muchas veces durante su vida, algunas de ellas por verdaderos maestros y artistas, como Gisele Freund o Man Ray); ha constituido a menudo tapa de revistas (*Cultura* o *Todo es Historia*, por nombrar solo dos); sobre ella se han montado exposiciones (entre ellas la curada por Patricio Lóizaga, en el Centro Cultural Borges, 2003⁸); su casa, sus muebles, sus objetos personales y todas las huellas rescatables de su vida perviven hoy en la legendaria y restaurada Villa Ocampo, de San Isidro; su casa estilo Le Corbusier, de Palermo Chico, es ahora la sede del Fondo Nacional de las Artes.

No puede decirse lo mismo de Eduarda Mansilla, que murió en Buenos Aires sin casa propia, y de la que solo se conocían dos o tres retratos siempre reiterados que aparecían en los artículos o en las pocas reediciones de sus libros que se fueron sucediendo. En 2007, gracias a la generosidad de un descendiente (su

⁷ La relación amorosa con Drieu fue muy corta. Ligados por la estima, siguieron en contacto, pero se produjo un distanciamiento definitivo por la posición colaboracionista de Drieu durante la 2ª Guerra Mundial.

⁸ Frieria, 2003 y Gradowycz, 2004.

tataranieto, Manuel Rafael García-Mansilla) comenzaron a divulgarse más imágenes; también el suplemento "Las Doce", del diario *Página 12*, dedicó ese año una nota de tapa a Eduarda, con el título "La última gran excéntrica"⁹, y la revista *Todo es Historia* eligió su figura -entre otras tantas escritoras posibles- para el número especial con el que celebró sus cuarenta años de existencia (Lojo, 2007b: 58-66). En 2009 tuvieron lugar las "Jornadas Eduarda Mansilla (1834-1892). La literatura como destino, una escritora nacional y cosmopolita" (18 y 19 de mayo, Biblioteca Nacional y Colegio de Escribanos) donde participamos tres editoras de sus libros: Hebe Beatriz Molina (*Cuentos*), María Gabriela Mizraje (*Pablo, o la vida en las Pampas*) y quien escribe (*Lucía Miranda*). La mayor novedad aportada por este encuentro fue sin duda la interpretación de varias canciones compuestas por Eduarda Mansilla, a cargo de la soprano Silvia Sadoly. Otra faceta (en general ignorada, salvo por un reducido circuito especializado) de quien fuera uno de los nombres pioneros de la composición musical en nuestro país.

Los personajes. Afinidades y distancias

Visibilidad excesiva (por lo distorsionada) de Victoria Ocampo.

⁹ (Vallejos, 2007)
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3442-2007-06-29.html>.

Invisibilidad y desconocimiento de Eduarda Mansilla. Tal era el estado de la cuestión cuando me puse a la tarea de transformar a estas escritoras en personajes de novelas propias.

Victoria Ocampo me planteaba el desafío de abordar una imagen demasiado (mal) conocida para elaborar otra polifacética, tanto más compleja y matizada. Eduarda Mansilla me colocaba frente a la (re) invención: el (re) encuentro, el hallazgo (en el sentido etimológico) de un patrimonio olvidado.

La primera de ambas novelas fue *Una mujer de fin de siglo*, publicada por primera vez en 1999¹⁰. Eduarda me había llegado a través de su más famoso hermano Lucio Victorio. Fue en las búsquedas realizadas sobre él para escribir *La pasión de los nómades* (1994), cuando tomé noticia de que había tenido una hermana talentosa, también escritora. A partir de entonces me sentí en deuda con esa antepasada literaria cuyos libros resultaban tan difíciles de rastrear, y que ningún lector culto promedio (fuera de unos pocos especialistas en Literatura argentina del siglo XIX) parecía conocer.

Victoria Ocampo vino precedida por su revista *Sur*. Pero tuve la suerte de encontrarme directamente con su mejor escritura, a través de los seis volúmenes

10 La obra tuvo una reimpresión (2000) y luego una reedición (Sudamericana De Bolsillo, 2007) en la Argentina, y una edición académica a cargo de Malva Filer en USA (Stockcero, 2007).

autobiográficos que guardaba el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires. "La rama de Salzburgo" ocupó el lugar central en un mapa deslumbrante de introspecciones. Al lado de este relato de amor pleno brillaban también -por ironía, nostalgia o decepción- amores de otra clase, interrumpidos por el conflicto, el malentendido o el equívoco. La oscilación de Victoria entre las sutilezas del Oriente (Tagore) y el obstinado y estentóreo narcisismo occidental del conde de Keyserling concluirían finalmente alimentando mi novela *Las libres del Sur* (2004). Las contradicciones de Ocampo, la necesidad permanente de aprobación masculina, la búsqueda de maestros, la íntima inseguridad bajo la coraza de su dinero y su belleza, el tardío desplegarse de sus potencialidades ciertas y ocultas, la opción definitiva por la libertad, me parecían cuestiones profundamente representativas del "género mujer", en su desarrollo histórico y los condicionamientos psicológicos consiguientes.

De modo similar, Eduarda encarnaba otras tensiones de la vida femenina, sobre todo la que se planteaba ayer y de otra manera se sigue planteando hoy, entre la maternidad y la libertad; entre el derecho al desarrollo individual y los deberes sociales; entre lo privado y lo público; entre los mandatos -aún vigentes- de reproducción, belleza y servicio y la vocación creadora (entendida en general

por la sociedad, en lo que hace a las mujeres, como algo superfluo y hasta inconveniente).

Entre Mansilla y Ocampo hay no pocas afinidades¹¹: se trata de mujeres de clase alta, pertenecientes ambas a familias de antiguas raíces en la Colonia; las dos atrajeron la atención por su belleza y personalidad, además de sus dotes intelectuales. Ambas tenían otras inclinaciones artísticas: Victoria por la música y la actuación; Eduarda por la música (fue compositora, como ya hemos dicho, y también aplaudida intérprete de salón). Las dos se hicieron notar por sus decididas opiniones, por cierto "dandysmo" asociado a la innovación, en la moda o, como en el caso de Ocampo, en la construcción y decoración de nuevos ambientes y espacios domésticos y artísticos, que chocaban con el gusto de su tiempo. Tanto Ocampo como Mansilla fueron escritoras bilingües, que manejaban el francés como su lengua materna. Para Ocampo el francés fue sin duda su lengua materna literaria al punto de escribir en ella y hacerse luego traducir, no por esnobismo, sino por inseguridad con respecto al castellano que tenía para ella solo un uso doméstico, y que descubrió

¹¹ He desarrollado más extensamente la comparación biográfica entre ambas escritoras en el trabajo "Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escribir entre varios mundos", Coloquio Internacional "Formes et Processus Transculturels en Amérique Latine", 16-18 de marzo de 2006. Universidad de Toulouse Le Mirail. En prensa en actas. (2006a).

tardíamente como lengua del pensamiento y la literatura. En lo que hace a Mansilla, vivió en Francia durante años, y allí dio a conocer, en francés, su novela *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869). Hay desde luego una distancia con Ocampo: Eduarda nunca había experimentado trabas para expresarse en español, al que sentía como su lengua natural, y en el que escribió directamente -menos *Pablo...*- toda su producción conocida.

Pero algo las diferencia, en cuanto a sus circunstancias familiares e históricas. Mansilla carece tanto de "complejos de género" como de complejos de inferioridad geopolítica. Hija de una familia donde las mujeres tenían verdadera autoridad y donde algunas de ellas se habían destacado incluso en la vida pública y los asuntos de gobierno (su tía Encarnación Ezcurra, su prima Manuelita Rosas), estaba convencida, incluso desde muy joven, de la "superioridad" de la mujer argentina sobre el varón, en cuanto a sensibilidad y apertura intelectual (un juicio que muchos años más tarde compartiría por cierto Waldo Frank, el gran amigo de Victoria Ocampo)¹² y promovía la consolidación de la influencia de las madres como referentes morales e

¹² "En la República Argentina la mujer es generalmente muy superior al hombre, con excepción de una o dos provincias. Las mujeres tienen la rapidez de comprensión notable y sobre todo una extraordinaria facilidad para asimilarse, si puede así decirse, todo lo bueno, todo lo nuevo que ven o escuchan" (Mansilla, 1962:26)

intelectuales, para solucionar los graves problemas sociopolíticos de la nación y sus inacabables disensiones internas. Luchadora anticipada por el "empoderamiento" y la educación de su género, Mansilla, aunque no fue sufragista, creía -como Harriet Beecher Stowe- en el papel decisivo de las mujeres en lo que hacía a la reforma de los valores y costumbres.

Victoria Ocampo, co-fundadora de la Unión de Mujeres Argentinas (1936), promotora del derecho femenino al voto y al divorcio, no tenía en menos aprecio la capacidad femenina, pero -si bien se rebeló desde niña contra la doble moral de género y la educación diferenciada, que privaba a las mujeres de clase alta de las aulas universitarias- tardó mucho tiempo en desprenderse (y tal vez nunca se desprendió del todo) de la *heroworship*: la necesidad de buscar héroes (sobre todo masculinos) y hacerlos objeto de una adoración y una admiración a menudo ciegas, como las que sintió, emblemáticamente, por el Conde de Keyserling, y que desembocaron en el más completo desengaño.

En cuanto a la ubicación geopolítica, Eduarda, sin perder un ápice de su cosmopolitismo, se sintió parte y representante de una cultura original: la criolla. En *Pablo...* intenta mostrarla a los franceses, sin ocultar debilidades y carencias (como el desamparo y la falta de educación de las mujeres) ni tampoco injusticias (el abuso de autoridad

constituye el asunto mismo de la novela), pero muestra también los rasgos más nobles de ese mundo lejano y marginal: el heroísmo callado de Micaela, la madre de Pablo, el coraje y la capacidad de reflexión del llamado "Gaicho Malo", sin dejar nunca de señalar que la "barbarie" no es un patrimonio de la América Hispana ni de la Argentina, sino de toda la humanidad y de la misma Europa contemporánea, dividida por la violencia, que expulsa emigrantes hacia las tierras transoceánicas.

Victoria, por su parte, en principio no encuentra originalidad, sino copia en la cultura nacional: la reproducción a veces patética o casi, de la gran cultura europea de la que se siente desgajada. La imagen del argentino como "europeo transplantado" la abrumba por momentos, prefigurando al Murena de *El pecado original de América* (1954). Sin embargo, en *Supremacía del alma y de la sangre* (1935) ya aboga por el derecho a la diferencia: el de América (sobre todo el de Sudamérica) con respecto al baluarte de la llamada "razón europea". Los americanos, hombres y mujeres, tienen otros parámetros expresivos y desde otro contexto. Esto no los hace inferiores a los europeos; simplemente los hace distintos.

Contactos y disparidades entre novela y biografía

Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo se convirtieron en protagonistas, respectivamente, de mis novelas *Una mujer de fin de siglo* (1999) y *Las libres del Sur* (2004). Aunque los límites entre novela y biografía pueden resultar borrosos, aunque las formas del relato biográfico y autobiográfico tienen un lugar relevante en la narrativa de ficción contemporánea (Arfuch, 2002), existen por cierto diferencias con respecto a la biografía como género desprendido del relato historiográfico. Si las biografías siguen la trayectoria completa de una vida, y terminan cuando esa vida acaba, estas dos novelas recortan momentos particulares. *Una mujer de fin de siglo*, dividida en tres partes, toma dos momentos clave: 1860 y 1880, desde los que presenta a una Eduarda viva. En la última parte: 1900, Eduarda, que ha muerto en 1892, sin llegar al umbral del nuevo siglo, es la imagen evocada, debatida, discutida, y también venerada, en la memoria de su hijo Daniel, el que más cerca estuvo de ella y de su pasión por las letras. En *Las libres del Sur* se trata del escenario de la década del '20, en un lapso que va desde 1924 hasta 1931. Lejos de recorrer la extensa vida de Ocampo y su trayectoria como fundadora y directora de *Sur*, la novela concluye justamente donde las expectativas habituales supondrían un comienzo: con la fundación de la mítica revista.

Las biografías como relatos historiográficos mantienen, por otra

parte, un pacto de veracidad, incluso literalmente entendida, mientras que la novela entabla un pacto de verosimilitud y de "verdad simbólica": apuesta, sí, a "develar" al personaje y a proyectar, más allá del individuo, el significado de una vida, pero no necesariamente a través de lo que los personajes históricos biográficos hayan dicho o hecho según los documentos.

Por lo demás, hay una peculiaridad de ambos libros que marca una decidida ruptura con respecto al género biográfico histórico: la presencia de una deuteragonista emergente solo de la imaginación ficcional y no menos importante que el personaje histórico. Son ellas la secretaria y asistente Alice Frinet, en *Una mujer de fin de siglo*, y la profesora y traductora Carmen Brey en *Las libres del Sur*. Sin estas miradas extranjeras (y por ello más libres) pero también cercanas, que enjuician y admiran, sin la constante tensión (casi de madre-hija) que plantean con las escritoras, mayores que ellas, las novelas no hubieran podido existir¹³ (Lojo, 2006: 14-24). Alice y Carmen son el espejo crítico en el que reverberan las imágenes de Eduarda y Victoria y representan, asimismo, el futuro de las mujeres intelectuales, fuera de la clase alta, y vinculado a la creciente clase media profesional que emerge en buena parte de la inmigración.

13 Me he referido detalladamente a esta interacción imprescindible en el trabajo "Escritoras y secretarías".

¿Novelas históricas?

La "moda" de la novela histórica en la década del '90, la trivialización de esta modalidad ficcional (caída a veces, en modo alguno siempre, en manos de mediocres escritores o escritoras "de ocasión", que fabricaban novelas a pedido sin un proyecto estético propio en el cual enmarcarlas), produjo en algunos circuitos intelectuales una descalificación del género en sí mismo, a tal punto que autores reconocidos de novelas históricas, preferían negar esta última especificación y afirmar que escribían solamente "novelas" (Lojo, 2008: 371-385).

Sin adscribirme a esas descalificaciones genéricas, que considero absurdas, dada la envergadura de las obras que la buena novela histórica en general y que la buena (e innovadora) novela histórica hispanoamericana en particular han producido, quisiera marcar algunas diferencias con respecto a ciertas (falsas) expectativas que podría alentar una adscripción al género "novela histórica" (en el sentido trivial) de estas dos obras, en el contexto del *revival* con repercusión masiva de mercado que se da sobre todo a partir de los '90 en la Argentina.

Aunque el "chisme" es reivindicado por teóricos actuales (Catelli, 2007:71-81) como fuente del saber psicoanalítico y del literario, no se trata exactamente de eso en estos libros, que no pretenden

exponer "secretos" inconfesados o inconfesables de sus heroínas. Nadie adquirirá en ellos nueva información sobre los romances reales o supuestos de Eduarda Mansilla, Victoria Ocampo o alguna de sus amigas. Pero sí se trata, en cambio, de expandir el espacio de la *intimidad* más allá del "personaje" histórico. De instalarse, por ejemplo, en el centro de las ambivalencias de Ocampo en su propia relación con el otro género, o de la introspección en la experiencia de la maternidad, a través de Eduarda Mansilla. Ocampo dejó desde luego, a través de todas las formas altamente subjetivas del relato y la reflexión (autobiografía, testimonio, ensayo) material suficiente (al que puede agregarse su vasto epistolario) como para trabajar sobre ello desde la ficcionalización. Eduarda -aparte de la marcada huella autorial, de la voz *opinante* inscripta en su producción narrativa y novelesca, a la manera decimonónica- escribió crónicas de su experiencia como viajera (1882). La primera parte de *Una mujer de fin de siglo*, elige -sobre las huellas de la crónica de viajes y del diario íntimo- la primera persona narrativa y recrea acontecimientos narrados en los *Recuerdos...* desde un lenguaje propio (que no se propone la parodia o estilización de la voz de Eduarda). La segunda parte entrelaza alguna cita textual de la producción ficcional con una suerte de diario íntimo (apócrifo) que emerge en parte en forma de cartas frustradas, nunca

enviadas (no ya a un destinatario, sino a una destinataria: presuntamente el personaje de Judith Miller¹⁴).

No entran pues estos libros en la llamada novela histórica (a veces simplemente de fondo histórico) romántica o sentimental. Tampoco se inscriben en la categoría de aquellos que intentan exponer la vida privada de los próceres a través de sus mujeres¹⁵. A diferencia de la mayoría de la novela histórica de los noventa que abordó vidas femeninas solo en tanto y en cuanto se relacionaban con las de hombres importantes (al estilo de "la gran mujer detrás de") estas obras buscan mostrar por el contrario, la lucha de ambas escritoras por ser ante todo ellas mismas: individuos únicos, afirmadas en su singularidad creativa femenina, más allá de los prestigiosos nombres de familia, de la posición de clase y de los mandatos sociales de clase y género.

Por otro lado, se admite que la novela histórica, tal cual la conocemos

14 Se trata de una dama sufragista estadounidense (personaje de pura ficción) con quien la Eduarda de *Una mujer de fin de siglo* se relaciona durante su estadía en los Estados Unidos de Norteamérica. Estos "papeles de Eduarda" son hallados por Alice Frinet casualmente, en un bolso de baile, mientras -en su calidad de asistente- busca en el armario un vestido que Eduarda necesita.

15 A pesar de todo, y de las grandes disparidades estéticas y conceptuales entre unos libros y otros, puede decirse que en líneas muy generales las novelas históricas de los '90 llevaron a cabo un proceso de "deconstrucción" de las rígidas y ejemplares figuras heroicas masculinas, y otro proceso de "reinvención" de las figuras femeninas, a las que se propusieron recolocar, como sujetos históricos, en un espacio público (Lojo, 2001: Actas).

hoy, se diferencia de narraciones precursoras "de fondo" histórico (donde el fondo es más bien un pretexto y un decorado) porque en la novela histórica moderna (nacida en el Romanticismo, con Walter Scott) las vidas de los personajes no pueden escindirse de los procesos históricos sociopolíticos que las moldean y condicionan (Pons, 1996). En el caso particular de estas novelas, los procesos históricos son -sobre todo- aquellos que atañen a la transformación de las ideas, los valores, las formas de la sensibilidad, que van afectando los roles de género, las concepciones acerca de las mujeres y de su función en la sociedad.

Pero, paradójicamente, las dos novelas provocan el efecto de recalcar, denunciar y relevar, de poner ante los ojos *aquello que hoy todavía no ha cambiado*. Muestran justamente, por la inevitable comparación con el presente, aquellos lugares comunes encarnados como *habitus* (Bourdieu, 2000), o presentes desde siempre en la jerarquización binaria de todas las sociedades (Héritier, 1996), con un término masculino (positivo) valorizado, y otro femenino negativizado, que siguen operando, más allá de la corrección política, por debajo de la explicitación y la conciencia, en el mundo actual. De alguna manera el fin último de estas "novelas históricas" es poner al desnudo *lo que se resiste a la Historia*, lo que parece inamovible, ligado a condicionamientos arcaicos, a posiciones esencialistas.

Metaliteratura de la creación femenina

Ambas novelas configuran, de algún modo, una "metaliteratura" sobre la literatura femenina. Mujeres que escriben son espiadas y asistidas por otras mujeres (ayudantes, traductoras, secretarías) que las escriben. Alice Frinet y Carmen Brey traducen, copian, ordenan, interpretan, leen subrepticamente los papeles de las otras, o dirigidos a las otras. Y otra voz (la de una escritora del siglo XX/XXI) las escribe e inscribe a ellas en el tejido de las novelas.

Por qué escriben las mujeres, desde dónde lo hacen, cómo, para qué, para quiénes: estas preguntas que atraviesan los libros se empalman, no obstante, con la idea de que -antes que al "paquete genérico" - las creadoras se pertenecen sobre todo a sí mismas, y -con todo derecho- se diferencian entre sí. Es innegable que la experiencia histórica y biológica permea la vida y la escritura y marca pautas, y que los escritores varones sufren similares afectaciones. La mirada creativa busca, no obstante, la totalidad: mirar desde los dos lados, poder decirlo todo desde todas las perspectivas.

De modo similar, el "lector modelo" de Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo, el lector modelo de las novelas que las (re)ponen en escena, es tanto un lector varón como una lectora mujer. El origen es doble, señala la filósofa Sylviane Agacinski, y la humanidad completa solo se

alcanza en el reconocimiento de esa dualidad desde una mirada integradora.

Victoria Ocampo en *La mujer y su expresión* (1936) denuncia una asignatura pendiente en la llamada "literatura universal", casi exclusivamente escrita por varones; falta la incorporación de las mujeres como sujetos y no meros objetos de la escritura. No significa esto, empero, que no haya existido escritores varones capaces de crear mujeres verosímiles y memorables. Pero a muy pocos les ha interesado dar cuenta de la experiencia de las mujeres como intelectuales y creadoras. Las veces que lo han hecho ha sido, normalmente, para ridiculizarlas, como "malas lectoras", como poetisas ridículas, como pedantes insoportables (Catelli, 2001 y 2007).

Estas dos novelas, escritas por una mujer, tienen por lo menos la ventaja de conocer esa experiencia desde adentro, desde las condiciones históricas de escritura que las mujeres compartimos como género aunque nuestras individualidades y posiciones estéticas sean distintas. En esta posición, emplazadas en el presente, interrogan al pasado y prefiguran, acaso, el porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: F.C.E.

- Armani, H. (1991). "La vida sentimental de Victoria Ocampo". En *Mundi, Filosofía/Crítica/Literatura*, 59, pp. 28-40.
- Arambel Guñazú, M. C. (1993) *La escritura de Victoria Ocampo. Memorias, seducción, collage*. Buenos Aires: Edicial.
- Ayerza de Castilho, L. y Felgine, O. (1992). *Victoria Ocampo. Intimidades de una visionaria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cancela, A. (1944). *Historia funambulesca del profesor Landormy. Novela porteña*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2001). *Testimonios tangibles. Pasión y extensión de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.
- Drieu La Rochelle, P. (1943). *L'homme à cheval*. París: Gallimard.
- Fernández Prieto, C. (1998). *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA, Anejos de Rilce, 23, Universidad de Navarra.
- Friera, S. "Los anteojos blancos de la mujer visionaria". En *Página 12* [Buenos Aires] 23 dic. 2003.
- Gradowycz, M. "Victoria y Diana, versión olímpica". En *Página 12* [Buenos Aires] 6 en. 2004.
- Héritier Augé, F. (1996). *Masculino/Femenino*. Barcelona: Ariel.
- (2002). *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*. París: Éditions Odile Jacob.
- Lojo, M. R. (2007) (a). "Buenos Aires en dos viajeros de Victoria Ocampo: Rabindranath Tagore y José Ortega y Gasset". En De Navascués, J. (Ed.), *La ciudad imaginaria, (el espacio urbano en la literatura*

Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escritoras
y personajes de novela

hispanoamericana del siglo XX). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp.205-222.

- (2003). "Eduarda Mansilla: entre la 'barbarie' yankee y la utopía de la mujer profesional". En *Gramma*, 15, 37.
- (2006) (a). "Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escribir entre varios mundos". En Coloquio Internacional "Formes et Processus Transculturels en Amérique Latine". Universidad de Toulouse Le Mirail (Francia). 16-18 de marzo de 2006. (En prensa, en Actas).
- (2007) (b). "Eduarda Mansilla, una voz singular". En *Todo es Historia*, 478, pp.58-66.
- (2006) (b). "Escritoras y secretarías". En: *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 4, pp. 14-24.
- (2006) (c). "Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad". En *Alba de América*, 25, 47 y 48.
- (2001). "La construcción de héroes y heroínas en la narrativa histórica argentina actual". En *Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa*, CEN: Centro de Estudios de Narratología, Segundo Simposio Internacional, Universidad de Buenos Aires, 13 al 15 de junio de 2001, Actas. CD-ROM.
- (2008). "Las narrativas de la Historia en el contexto de la globalización. El caso argentino". En Cervera Salinas, V. y Adsuar, M. D. (Eds.), *Alma América. In honorem Victorino Polo*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. pp.371-385.
- (2004). *Las libres del Sur*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2002). "Naturaleza y ciudad en la novelística de Eduarda Mansilla". En De Navascués, J. (Ed.),

- De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana.* Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. pp.225-258.
- (2007, primera edición: 1999) (c). *Una mujer de fin de siglo.* Buenos Aires: Planeta, 1999. (Reeditado en Sudamericana De Bolsillo, 2007).
- (2007) (d). *Una mujer de fin de siglo.* Edición a cargo de Malva Filer. Miami: Stockcero.
- (2004). "Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero". En *Alba de América*, 23, 43 y 44.
- Mallea, E. (1974). *La bahía del silencio.* Buenos Aires: Sudamericana.
- Mansilla, E. (1962, primera edición: 1860, *Diario La Tribuna*). *El médico de San Luis.* Buenos Aires: Eudeba.
- (2007). *Lucía Miranda.* Edición a cargo de María Rosa Lojo y equipo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (1869). *Pablo, ou la vie dans les Pampas.* París: Lachaud.
- (1880). *Cuentos.* Buenos Aires: Imprenta de la República.
- (1996). *Recuerdos de viaje* (primera edición: 1882). Buenos Aires: El Viso.
- Marechal, Leopoldo (2000). *Adán Buenosayres.* Barcelona: Clarín. La Biblioteca Argentina.
- Meyer, Doris (1981). *Victoria Ocampo. Contra viento y marea.* Buenos Aires: Sudamericana.
- Moyano, D. (1992). "Victoria Ocampo, principalmente, su hermosura". En *Turia, Revista Cultural*, 19, pp. 26-29.
- De Obieta, A. (2000). *Victoria Ocampo.* Buenos Aires: Corregidor.
- Ocampo, V. (1982, 2ª ed.). *Autobiografía.* Buenos Aires: Sur.

Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escritoras
y personajes de novela

- (1981). "Palabras francesas". En: *Testimonios. Primera serie/1920-1934*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1999 y 2000). *Testimonios. Serie Primera a Quinta, y Serie Sexta a Décima*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1999). *Correspondencia Victoria Ocampo/Roger Caillois (1939-1978)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1997). *Cartas a Angélica y otros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1951). *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1936). *La mujer y su expresión*. Buenos Aires: Sur.
- (1935). *Supremacía del alma y de la sangre*. Buenos Aires: Sur.
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido*. Siglo XXI: México.
- Sacomanno, G. (2003). *La lengua del malón*. Buenos Aires: Planeta.
- Vallejos, Soledad. "La última gran excéntrica". En *Página 12*, "Las Doce", [Buenos Aires], 29 de junio de 2007
- Vázquez, M. E. (2002, primera edición: 1991). *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Planeta.
- Viñuela, C. (2004). *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Zeiger, C. "Victoria y derrota". Entrevista a Guillermo Saccomanno, *Página 12*, "Radar", 31 ag. 2003

UNAMUNO ENTRE NOSOTROS.
VISIONES CRUZADAS DE LA MODERNIDAD

Claudio Maíz

Universidad Nacional de Cuyo
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
cmaiz@logos.uncu.edu.ar

Resumen

Aquellos dilemas que interpretábamos como inherentes a la historia de nuestras nacionalidades hispanoamericanas comprenden inexcusablemente a España -y por tanto también a Europa- ya que su presencia pone en evidencia algunos de nuestros posibles orígenes sea por contraste, asimilación o directamente por diferenciación; lo mismo vale en la dirección contraria, aunque los frutos hayan sido a veces tan desiguales. Esta perspectiva intentará brindar algún aporte al debate sobre la Modernidad iberoamericana.

Palabras clave: estudios transatlánticos - Modernidad - Unamuno.

Title and subtitle: Unamuno among us. Crossed visions of Modernity.

Abstract

Understand as those dilemmas inherent in the history of our Latin American nationalities include inexcusably to Spain and therefore Europe as well as their presence shows some of our possible origins is by contrast, assimilation, or directly by differentiation, the same is true in the opposite direction, although the fruits have sometimes been so uneven. This perspective will attempt to provide some contribution to the debate on Latin American Modernity.

Key Words: transatlantic studies - modernity - Unamuno.

La Modernidad en la encrucijada

*"La Modernidad no es un lugar
que se alcance, es un punto de fuga*

en continua expansión. No se elige al gusto, como en un catálogo de cortinas. En realidad, es una furia que viene de todos lados imponiendo su lógica con una violencia floja que acaba siendo la peor de todas, la más difícil de resistir. Crea tanto como lo que destruye y destruye antes de crear". (Aguilar Camín, 2005:139)

Partimos de esta cita de Aguilar Camín tanto por tratarse de un escritor hispanoamericano preocupado por la problemática modernizadora y sus efectos en las sociedades contemporáneas, como por el hecho de que el texto está fechado apenas hace un año. No se nos escapa que desde esa fecha a nuestros días la alusión periodística, ensayística y un largo etcétera sobre el tema sigue siendo moneda corriente. Ni hablar si el registro lo hacemos tomando una referencia temporal más lejana, por ejemplo desde la independencia americana en adelante. En resumidas cuentas, queremos decir que el tema de la Modernidad retorna tantas veces y con ropajes tan diversos que se hace inviable no solo el registro minucioso sino mantener la actualidad crítica del mismo. El denodado empeño de intentarlo podría arrojar un resultado parecido al del mapa de Borges, que abarcaba la misma superficie que pretendía simbolizar. Con todo, tan ímproba labor no nos exime de incursionar en algunas de sus aristas, tal como aspiramos a hacerlo aquí.

Si es cierto lo anterior, no lo es menos el que a los períodos modernizadores, es decir los tiempos en los que se impone la idea o la sensación de que todo ha de cambiarse y de que lo venidero es mejor que lo abandonado, a esos ciclos, decíamos, le sobrevienen otros de signo contrario, los llamados identitarios (entiéndase por tales a los momentos en los que afloran sujeciones a principios colegidos como inmutables que se oponen y aun enfrentan a los primeros). Ha sido el historiador de las ideas, el chileno Eduardo Devés (Devés Valdés, 2000), quien ha propuesto abordar este problema a partir de ciclos, casi a la manera de las ciencias económicas; unos son modernizadores y otros identitarios. Recorrerlos nos arrojaría lejos de nuestra argumentación y propósito. Quede como una mención básica de nuestras reflexiones. Admitimos, por tanto, que la problemática de la Modernidad en América Latina no puede visualizarse sino como un fenómeno de doble cara: la Modernidad y la identidad parecen ser parte de un mismo asunto, aunque no pactan ni se dan treguas; una parece excluir inevitablemente a la otra. Veamos algunas razones para que esta modalidad sea factible. Escuchemos otra vez al escritor mejicano:

"Difícil o imposible describir un país. No es una cosa clara, es una teoría de nuestros afectos, una ilusión de mapas y orgullos que

aprendimos en la escuela. En los tiempos de que hablo, el mío era un estruendo de cambios silenciosos. Estaba partido en dos, o en diez, preguntándose quién era. Había abierto sus puertos a todas las plagas de la Modernidad, pero tenía el ombligo viejo, cosido a sus siglos inmóviles. Era todas las cosas que había sido y algunas de las que deseaba ser, indio en sus pérdidas, blanco en sus privilegios, mestizo en sus tristezas, gringo en sus negocios, europeo en sus letras, conquistador en sus sueños, conquistado en sus penas de pueblo llano, resignándose de sí. Perseguía su propia sombra confundiendo con ella. Era futurista en el día y tradicional por las noches, seguía sintiéndose una aldea originaria pero era ya un solo airón de ciudades en marcha llenas de muchachos morenos, callados, perdidos, transplantados, nómadas..." (Aguilar Camín, 2005:131).

La voz del novelista nos aproxima una dimensión de los dilemas que oscilan entre adoptar (y no adaptar) los aires nuevos de lo moderno y la defensa a ultranza de permanecer idénticos a sí mismos (como si existiera algo parecido a una fotografía

eterna)¹. Estas disyuntivas que padecen y han padecido nuestras comunidades desde mucho tiempo atrás se repiten en una alternancia tanto geográfica como temporal. No parece necesario aclararlo, pero se trata de una condición -la del dilema- inscrita en la conformación de nuestras nacionalidades, algunas de ellas o quizás la mayoría devenidas en eso por accidentes políticos y no por necesidades históricas. Pueblos conquistados y arrasados por la avanzada mercantilista durante el siglo XVI, varios siglos de Colonia, guerras civiles para obtener la independencia y nuevas guerras civiles para perderla, sueños imperiales, utopías indigenistas, proyectos de conversión de ciudadanos a hombres desheredados, analfabetos, las más de las veces llamados plebe, chusma o lisa y llanamente bárbaros; en fin, un siglo XX, manidamente calificado como convulso, cuando no ha sido sino trágico y de nuevas postergaciones, que han ido del cesarismo de toda laya, aun democrática, hasta la incrustación de la violencia como, no el último, sino el único recurso del cambio social. Tal friso no parece constituir el

¹ Escribía un ensayista argentino, en una polémica nacionalista después del derrocamiento de Juan Domingo Perón en los años 50 del siglo XX:

"(...) el nacionalismo de ustedes se parece al amor del hijo junto a la tumba del padre; el nuestro, se parece al amor del padre junto a la cuna del hijo, y esta es la sustancial diferencia. Para ustedes la nación se realizó y fue derogada; para nosotros, sigue todavía naciendo". (Jauretche, 1962:43)

panorama ideal para hallar las respuestas más convenientes para resolver el dilema, si tal cosa fuera posible.

Unamuno *entre nosotros*

Así las cosas, conviene hacer una rápida alusión al título del trabajo. Hemos sustituido la probable copulativa "y" e introducido en su lugar la preposición "entre" que denota una situación en medio de dos cosas o acciones, con el propósito de expresar un estado intermedio, esto es, averiguar hasta qué punto la idea de Unamuno *entre nosotros* es realmente fructífera. Debemos descartar, desde luego, la presencia del escritor español en diarios, revistas, epistolarios, textos literarios por ser de comprobación inmediata y evidente. Nuestra intención busca auscultar algo más de esta presencia en otras direcciones, a nuestro juicio, menos exploradas. En primer término, constatar la real incidencia de Unamuno en la producción cultural de América Latina, es decir, qué aspectos del saber y la creación en estas tierras fueron irrigados por la influencia directa del español, qué áreas penetró y qué alcances tuvo. En segundo lugar, lo mismo podría decirse en el sentido inverso: pensar el asunto no ya como Unamuno *entre nosotros*, sino nosotros en Unamuno. ¿Pero es probable que el gran escritor se haya visto inquietado por los hispanoamericanos? ¿Hasta qué punto

América formó parte de su proyecto literario y sistema de ideas? En otras palabras, nuestro enfoque se hace eco de una demanda formulada por la crítica hace tiempo, sobre la productividad de Unamuno². El real significado y el verdadero rendimiento de los estudios cruzados, transatlánticos o del hispanismo deben plantearse necesariamente en sentidos recíprocos e implicados. Eso lo supieron hace tiempo Alfonso Reyes, el gran Pedro Henríquez Ureña, Rafael Gutiérrez Girardot, Ángel Rama y otros. Aun a riesgo de parecer obvio, he ahí la mayor rentabilidad para tanto esfuerzo. Los alcances de estas temáticas, como se aprecia, son demasiado ambiciosos para tratar aquí; más bien y a título de invitación quisiera que se pensarán como gérmenes de programas de investigación transdisciplinarios y transnacionales.

Aquellos dilemas que interpretábamos como inherentes a la historia de nuestras nacionalidades hispanoamericanas comprenden inexcusablemente a España -y por tanto también a Europa- ya que su presencia pone en evidencia algunos de nuestros posibles orígenes sea por contraste, asimilación o directamente por

2 Escribe Zuleta:

"Desde América, y mediante un método comparativo riguroso, se debería enfocar, por cortes sincrónicos, las circunstancias concretas de la recepción -y de la no recepción- de las ideas de Unamuno en el contexto de otros contactos, lo cual permitiría, entre otras cosas, establecer su real productividad" (Zuleta, 1987:103).

diferenciación; lo mismo vale en la dirección contraria, aunque los frutos hayan sido a veces tan desiguales. Guste o no, España sigue siendo la puerta a Europa y eso lo saben mejor que nadie los miles de inmigrantes que han dado vuelta la dirección del sueño americano. El hispanismo actual si no es trasatlántico no será nada, ha dicho Julio Ortega con toda razón.

Para los latinoamericanos, España continúa siendo el fondo común en el que indagar sobre el pasado pesadillesco o de esplendor, ambas cosas simultáneamente; para España, en cambio, América no solo contribuye a reconocer su historia -aunque quizás no sea lo más significativo- sino, mejor aún, tal vez ayude a vislumbrar su propio porvenir. No obstante, parece dudoso que por estos días ese sea el lugar de América para España, a pesar del privilegiado sitio que alguna vez Unamuno le confirió a las tierras ultramarinas en sus reflexiones. En suma, por una parte la situación histórica de América Latina ha creado inevitablemente una dimensión de los saberes que imposibilita eludir la mirada cruzada, dual por medio del diálogo, del contacto; por otra, y gracias a algunos nuevos instrumentales metodológicos, deberíamos agregar el funcionamiento en red de las comunidades letradas. No presentamos una novedad teórica, por cierto, ya que redes existieron desde mucho antes de la revolución comunicacional, sino una

alternativa metodológica eficaz para los estudios recíprocos. Tampoco nos detendremos en esto; señalemos como mención pasajera que el Barroco americano, el Modernismo y el *Boom* latinoamericano constituyen tres momentos cruciales para la comprensión de este campo múltiple, dialógico y fértil de los estudios transnacionales y también de las redes intelectuales.

Ahora bien, el momento que nos ocupa está situado en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Nuestra tesis sostiene que existe una promoción de escritores de ambas orillas del Atlántico que se plantea la alternativa de eludir la racionalidad de Occidente, por fuera de una elección entre el rechazo o la aceptación (e incluso la incitación proselitista) de las fuerzas occidentalizadoras. Unamuno vio a unos representados en el grito de Michelet "¡Mi yo, que me arrancan mi yo!", pronunciadores por lo demás -sigue Unamuno- de mensajes celebratorios de las "veneradas tradiciones de nuestros mayores, la alianza del altar y el trono y las glorias de Numancia..." (Unamuno, 1958:26-27). A los otros, el escritor español los identificó haciendo votos idénticos al que "dicen expresó Renán cuando iban los alemanes sobre París, exclamando: '¡Qué nos conquisten!' ". (Unamuno , 1958:27) Por el contrario, el empeño de Unamuno buscó una senda de superación que no se rindiera laxamente a

la idea de la inexistencia de otras vías más que las provenientes del modelo.

¿Qué entendemos por racionalidad de Occidente? Una lógica en la que converge el capitalismo en su etapa expansionista, la secularización de la cultura, el individualismo, los fundamentos teórico-filosóficos de la burguesía (positivismo, evolucionismo, realismo), la descaracterización de los pueblos periféricos o los ataques a sus identidades primordiales en nombre del progreso, etc. Frente a esta racionalidad que con su avance creó espacios centrales y otros periféricos, los letrados hispano-americanos buscaron la elaboración de discursos contrahegemónicos, tempranamente gramscianos si se quiere. Por lo dicho, la figura de Unamuno en nuestra argumentación es decisiva, dada su influencia dentro del mundo americano y porque constituye el mejor y más contradictorio -ambas cosas a la vez- intento de pensar la Modernidad al margen de aquella racionalidad.

Para decirlo rápidamente, concebimos como Modernidad un conjunto de relatos o discursos con pretensión de universalidad; ellos pueden ser: la idea de progreso indefinido, el poder omnímodo de la razón, la subjetivización del cristianismo, el afán de lucro, la manipulación de la naturaleza por la técnica, la democracia como forma de vida. Ante cada uno de estos principios, Unamuno opondrá un abanico de objeciones, paradójicas desde luego, en razón de ser su método de análisis.

También lo contrario es cierto, es decir, la huella de las lecturas de hispanoamericanos se puede percibir en los textos unamunianos, como ha sido visto en relación con José Martí, por ejemplo: "Las coincidencias conceptuales entre Unamuno y Martí frente a lo que debe ser la poesía son, como se ve, impresionantes" (Díaz Plaja, 1971:175). Julio Cháves, quien ha estudiado las relaciones entre Unamuno y los hispanoamericanos, ha dicho:

"En Unamuno hay muchísimo Sarmiento y mucho Montalvo, Martí, Silva. Paralelamente, la presencia del maestro palpita en las obras de los príncipes de las letras americanas de este siglo. Hay un profundo enlace de personalidades a través del pensamiento contemporáneo que creó un puente sobre el Atlántico. Por ejemplo, si Unamuno es el Sarmiento español, Arguedas es el Unamuno americano" (Cháves, 1964:3).

Salvando la entusiasta comparación con Arguedas, la observación es valiosa, especialmente en lo que respecta a la idea del puente tendido entre un espacio y otro. A través de estos "enlaces profundos" se puede calibrar el grado de cercanías existentes. Pero algo todavía más destacable: América para Unamuno no es un fragmento ibérico, ni su extensión, ni mucho menos su complemento. América es la revelación del Otro; mediante su

comprensión logra descubrir y repensar lo propio.

Los tópicos epocales de mayor relevancia que aparecen en los textos de Miguel de Unamuno y los hispanoamericanos pertenecen a un determinado marco contextual, que merece por lo menos una mínima atención, si pretendemos comprender mejor estas relaciones. Ha sido suficientemente probado que la significación de la guerra de 1898, en el espacio hispano-americano, constituye mucho más que un episodio histórico. No obstante, el impacto que tuvo en el ámbito cultural de habla hispana, y aun en la conciencia intelectual, ha sido una preocupación crítica más bien reciente. A la postre, el principio de intersección entre el noventayochista Miguel de Unamuno y los intelectuales hispanoamericanos ha de rastrearse en dicho acontecimiento y sus derivaciones, por tratarse del primer capítulo traumático de los nuevos vínculos con "Occidente" y la "Modernidad", que se inauguran con el siglo XX.

Uno de los puntos de reunión se ubica en la meditación sobre la interioridad y las consecuencias creativas de ella extraídas por medio de un movimiento inverso: de lo universal a lo íntimo (los modernistas), de lo íntimo a lo universal (los noventayochistas)³. Otro, de tanta

3 *"Un estudio detenido de la generación del 98 y del modernismo, tanto en su forma como en su contenido, demuestra que la mayor diferencia que existe es la de un desarrollo inverso: los modernistas van del*

importancia como el anterior, se localiza en el hecho de que Unamuno fue uno de los españoles que más intensamente pensó el "problema de España", cuyos núcleos noéticos no se referían solo a la península sino, por extensión, también a las cuantiosas áreas nacionales que la globalización del capitalismo de entonces había provocado. Por ser un pensador de los márgenes de Europa, agudamente enfrentado al eurocentrismo, los más destacados escritores hispanoamericanos de principios de este siglo encontraron en sus reflexiones una manera original de pensar el futuro del continente eludiendo, hasta donde pudieron, la racionalidad occidental. La lista incluye, entre otros, a Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona, Manuel Ugarte, Ricardo Rojas, Miguel Cané, Baldomero Sanín Cano, Alcides Arguedas, Vaz Ferreira.

No se capta la tensión subyacente en las relaciones culturales establecidas entre Unamuno y estos hombres de letras americanos ni en las de todos con el proceso de europeización, si no se amplía el área de estudio de la producción literaria, en el sentido de incluir tanto América como España, desde la perspectiva

impulso inicial estético universalizante a la consolidación de un profundo pensamiento de afirmación íntima; los del 98 van de una afirmación íntima y nacional, analítica y meditativa, a la conquista de una universalidad estética." (Roggiano, 1962:37)

periférica que singulariza ambas áreas⁴. El propio Unamuno intuía así el problema:

"¡Europa! Esta noción primitiva e inmediatamente geográfica nos la han convertido, por arte de magia, en una categoría metafísica. ¿Quién sabe hoy ya, en España por los menos, lo que es Europa? Y cuando me pongo a escudriñar lo que llaman Europa nuestros europeizantes, pareceme a las veces que queda fuera de ella mucho de lo periférico -España, desde luego, Inglaterra, Italia, Escandinavia, Rusia- y que se reduce a lo central, Franco-Alemania con sus anejos y dependencias". (Unamuno, 1958:286)

Los años comprendidos entre fines del siglo XIX y la Gran Guerra europea de 1914 contienen el debate sobre la *Modernidad periférica* en uno y otro lado del Atlántico y esta cuestión es la que más acercó a Unamuno y a los hispanoamericanos. En el turbulento signo de la época, que se denominó Modernismo, españoles y americanos llegaron a formularse análogos interrogantes. Solamente esto último reúne a España y América bajo el nombre de Modernismo hispánico, puesto que en lo demás, es decir en las respuestas

⁴ Entre los enfoques más recientes que proponen un punto de vista periférico, puede mencionarse a Carlos Blanco Aguinaga (1998).

encontradas, los rumbos son divergentes. El Modernismo en España resultó el espejo que devolvía la imagen de la decadencia hispánica; en cambio, en Hispanoamérica significaba la posibilidad, o el intento al menos, de situar estas sociedades a la altura de las más desarrolladas. En Hispanoamérica, la imagen no era la decadencia sino el atraso. En general, las naciones de lengua hispánica habían sido relegadas a la periferia del desarrollo capitalista.

Crítica del método

Vamos a intentar en las páginas que siguen apreciar algunos puntos en los que los desvíos o contrapropuestas al modelo hegemónico de Modernidad son, para nosotros, evidenciables en los textos unamunianos. A su vez iremos insertando la manera en que también se receptan en Hispanoamérica, particularmente a través de la generación novecentista. La tensión provocada por las fuerzas modernizadoras y las reacciones conservadoras despertadas es una de las tantas que el momento reconoce. Es una impronta que incide en la producción literaria en términos de una "poética potencial".

Es así como la crítica de la razón efectuada por Unamuno⁵, en su calidad de

5

"Su antirracionalismo [escribe Adolfo Carpio], más que toma de posición contra la razón misma, es en el fondo lucha contra la pereza espiritual, contra el dogmatismo que tiene ya las

pensador periférico, se centra en la lógica, que tiende a reducirlo todo a identidades y a géneros y por lo tanto, a ignorar las contradicciones. Desde este común denominador filosófico de la época, el discurso no ficcional resume de la manera más eficaz, por una parte, la implicancia del sujeto en el objeto indagado; por otra, en cuanto al alcance epistemológico, se elude el postulado engañoso *ordo rerum, ordo idearum*. En el fondo, lo que se extrema al máximo es la rebeldía contra el método positivista que, al separar sujeto-objeto, tan solo alcanza un mero distanciamiento entre forma y contenido. Al ser tan frontalmente anti-metódico, un discurso como el ensayo, en el caso unamuniano, significa asimismo una rebelión, ya desde la forma elegida, contra cierta tradición occidental erigida desde Platón, según la cual lo efímero, por singular e individual, es indigno de la filosofía (Cf. Adorno,1962).

"Como se ve [afirma Unamuno enfáticamente], voy procediendo por lo que alguien llamaría afirmaciones arbitrarias, sin documentación, sin comprobación, fuera de la lógica europea moderna, con desdén de sus métodos. Puede ser, no quiero más método que el de la pasión; y cuando el pecho se me hinche de disgusto, de

soluciones hechas y que se preocupa sólo por fijar lo muerto" (Carpio, 1961:288. El agregado es mío).

repugnancia, de lástima o desprecio, deo que del cogüelmo del corazón hable la boca y salgan las palabras como salieren" (Unamuno, 1958:1105. El agregado es mío).

La reducción de la distancia entre el sujeto y el objeto, propiedad preferentemente lírica, pero que alcanza al discurso ensayístico contemporáneo, proviene del cambio epistemológico en el llamado problema del valor de la razón. La gran diferencia que media entre la literatura didáctica del siglo XVIII y la del comienzo del siglo XX reside en la actitud crítica y racionalista de la primera y el sentimiento lírico que caracteriza a la segunda. La crítica realizada al valor de la razón se emprende desde una filosofía de la vida, que singulariza un momento de la cultura hispana y tiende algunos lazos entre los hombres de la generación del 98 y la del novecientos, cuyos principales pero no los únicos mentores fueron Unamuno y el uruguayo Vaz Ferreira⁶. El motivo de este cambio se encuentra en el acento

6 Ardao intenta establecer los múltiples aspectos de una relación espiritual entre la generación española del 98 y la generación uruguayana del novecientos. El intento nos parece de suma utilidad, aunque aceptemos solo por un momento el concepto generacional como una necesidad designativa. Con todo, los vínculos se tienden a partir de la filosofía vitalista presente en Unamuno y en la noción de "lógica viva" de Vaz Ferreira. No solo hay una correspondencia epocal y generacional entre ambos intelectuales, sino que también existe una de orden personal como lo corrobora el epistolario entre ambos (Cf. Ardao, 1998:75-79).

individual existente en el sujeto, que hace de todo problema un problema íntimo, actitud que no está presente en los clásicos ni en ninguna época anterior en España. La preferencia de sí mismo es la máxima unamuniana, por medio de ella se hace factible la instauración de la igualdad, a contrapelo del sentido moderno según el cual la igualdad elimina la diferencia que busca la nivelación. Siendo más diferentes y valiosos en sí, más factible resulta el trato igualitario⁷. Por el camino de la diferencia se desestabiliza el sentido común.

Crítica del sensus communis. La paradoja: la retórica de la Modernidad

Se sabe que la paradoja es la figura retórica que consiste en el empleo de expresiones que envuelven una contradicción. Su esencia reside en la exposición de una idea contraria a la opinión común⁸. Desde el punto de vista del efecto que suscita, la paradoja busca producir un extrañamiento en los componentes de la realidad, llamando la atención sobre alguno de ellos a contrapelo del sentido común. Unamuno es

7 Buela, A. "Nuevo orden mundial o hispanidad" (inédito).

8 Según ha escrito José Luis Abellán, se trata de una reacción anti-positivista que expresa la crisis del "sentido común (el *common sense* es la vertiente moral del positivismo)" (Abellán, 2000:30). Véase asimismo Antonio Castro Castro (1968).

consciente de que el pensamiento europeo ha sido ganado, desde el Renacimiento, por la razón, que se manifiesta mediante un procedimiento reflexivo fundado en la lógica y que se había impuesto en todos los ámbitos de la cultura. El anti-positivismo unamuniano es una conversión que el español admite, al confesar: "Cuando yo era algo así como spenceriano, me creía enamorado de la ciencia. Fue un error como el de aquellos que creen ser felices sin serlo" (Unamuno, 1958). Desde esa nueva posición, el autor se manifiesta en su desaprobación a la lógica, el método deductivo, el imperio del suceso y cualquier otra vía empirista pura, características que saturaban el ambiente intelectual europeo e hispánico. Este conjunto de nociones constituye la base del sentido común, al que Unamuno se opone con afirmaciones arbitrarias "sin documentación, sin comprobación, fuera de la lógica europea moderna, con desdén de sus métodos" (Unamuno, 1958, t.III:1105).

"(...) lo que llamamos paradoja [escribe Unamuno] es el más eficaz correctivo de las ramplonerías y perogrulladas del sentido común. La paradoja es lo que más se opone al sentido común, y toda la verdad científica nueva tiene que aparecer como paradoja a los del sentido común en seco" (Unamuno, 1958, t.IV:823. El agregado es mío).

Si el sentido común alude a lo colectivo, la paradoja es el más genuino producto del sentido propio. Y es, por lo tanto, el más eficaz elemento del progreso, ya que por lo individual se progresa. El cambio es siempre de origen individual: "(...) La historia del pensamiento humano podría reducirse al conflicto y juego mutuo entre el sentido común y el propio, entre la perogrullada y la paradoja, entre el instinto práctico y la razón especulativa" (Unamuno, 1958, t.IV:824).

Octavio Paz ha sostenido que la analogía fue la figura identificatoria del Romanticismo. La analogía es la ciencia de las correspondencias -afirma Paz- y existe gracias a las diferencias, ya que una cosa al no ser otra hace factible tender un puente entre una y otra: "la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias" (Paz, 1990:110). En el extremo contrario a la analogía se ubica la paradoja que, parafraseando a Paz, sería la ciencia de las contradicciones, que sí suprime las semejanzas y potencia las diferencias.

La paradoja es la figura retórica propia de la Modernidad agónica y periférica. Su modo de operar consiste en no alcanzar la síntesis dialéctica sino que deja irresuelta la estructura de la tesis y la antítesis. Fue un recurso individual ante la inevitable

transformación general, que extremó la pasión solitaria, heroica, romántica por lo titánica, afirmado en las arbitrariedades del espíritu contra la lógica racionalista. La paradoja representa la figura retórica que identifica la vía alternativa de asunción de la Modernidad pero, además, adquiere entidad metodológica en la operación reflexiva e indagatoria de Unamuno. Laín Entralgo ha observado esta marcada tendencia de Unamuno a "la afirmación alternativa de los contradictorios" (Laín Entralgo, 1947). Es una ética de los extremos que se define como contraria al justo medio. Escribía Unamuno en "En torno al casticismo" (1895):

"Me conviene advertir, ante todo, al lector de espíritu notariesco y silogístico, que aquí no se prueba nada con certificados históricos ni de otra clase, tal como él entenderá la prueba; que esto no es obra de la que él llamaría ciencia; que aquí sólo hallará retórica el que ignore que el silogismo es una mera figura de dicción. Me conviene también prevenir a todo lector respecto a las afirmaciones cortantes y secas que aquí leerá y a las contradicciones que le parecerá hallar. Suele buscarse la verdad completa en el justo medio por el método de remoción, 'via remotiois', por exclusión de los extremos, que con su juego y acción mutua engendran el

ritmo de la vida, y así sólo se llega a una sobra de verdad, fría y nebulosa. Es preferible, creo, seguir otro método, el de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha" (Unamuno, 1958, t.III:171).

**Salamanca, locus del pensamiento
contramoderno**

Soy un hombre de instintos campesinos obligado a vivir en ciudad. Y gracias a Dios vivo en ciudad reposada y tranquila por fuera, no por falta de vida por dentro. Y hay más, y lo digo con toda sinceridad y modestia aparte, hoy Salamanca está llena de mí.

Carta de Unamuno a José María Salaverría (1º de
enero de 1895)

España en el novecientos

En los casi veinticinco años que van de 1877 a 1900 se produce un meteórico crecimiento urbano. En algunos casos de más del 100%, como en Bilbao y Barcelona. Hacia el inicio del siglo XX existen ya más de seis ciudades de más de 100.000 habitantes. Ellas son: Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Málaga, Murcia. Sin dudas, el lugar estelar está reservado para Madrid y Barcelona que juntas suman

medio millón de habitantes. Pero aun con todo lo espectacular que ello podía tener para los españoles, el número era largamente inferior al alcanzado por París cincuenta años antes. En efecto, la capital francesa tenía, para 1846, un millón de habitantes y en 1900 había llegado a 2.700.000 habitantes (Serge Salagaün, 1991). La atención que ponemos en estos números pretende subrayar un fenómeno que no es exclusivo de Europa, sino mundial: el crecimiento de las metrópolis. Tanto en el mundo central como en las periferias, las aldeas, villorrios, pueblos que hasta hacía poco no pasaban de ser medianamente prósperos, se convertían, por efecto de una aceleración económica, en grandes urbes.

Al entrecruzar los datos del crecimiento de las ciudades (entre 1875 y 1900) con este ciclo expansivo de la industria casi entre los mismos años, es posible verificar la tesis que sostiene la estrecha vinculación entre modernización, industrialización y dinámicas del cambio; es decir habría que darla por cierta en este ciclo histórico de España. De este panorama confuso y contradictorio nacen algunas percepciones de Unamuno, de la generación a la que perteneció y de los hispanoamericanos vinculados con estos temas. Con todo, si Madrid y Barcelona entraban en la categoría de grandes urbes no lo eran en igualdad de condiciones. Madrid lo hace como la capital administrativa y Barcelona, en cambio, como capital económica y artística. Con

toda la importancia que adquieren los centros urbanos, las seis ciudades más grandes nombradas solo representan el 9% de la población total del país, la que asciende a 18,05 millones de habitantes. España, por entonces, era un país básicamente rural, tanto por la distribución de la población, como por la importancia de la agricultura en la economía. Sobre dicha base económico-social se asienta un tipo de cultura en la que la religión adquiere una función preponderante y, al mismo tiempo, aglutinadora. Unamuno percibe la estructura contradictoria del panorama. Como declara en *La agonía del cristianismo*, dentro de la civilización occidental luchan el "ciudadano" y el "cartujo". Juan Marichal concluye a partir de esta oposición:

"Allá en su Salamanca lejana, sobre el fondo 'ciudadano' de la antigua capital universitaria, y sobre el fondo 'cartujano' de la llanura castellana es como hay que situar históricamente a Unamuno. Porque, desde Salamanca, a través de Salamanca, formó su visión de España y de la civilización europea. Alejado de Madrid podía tener una gran independencia intelectual y ver las cosas de España y de Europa con una fecunda perspectiva que llamaríamos 'marginal', 'periférica'" (Marichal, 2002).

Ahora bien, la hipótesis que aquí sostenemos afirma una singular posición unamuniana frente a la Modernidad, de donde parecería entrar en contradicciones con la mirada más bien romántica de la naturaleza, propia de su generación. Digamos que entre las percepciones de la Modernidad, el hiperurbanismo no sería, desde luego, la única posible. Aunque dominante, como es conocido, el registro es más amplio. La Modernidad de la mirada unamuniana sobre el paisaje estaría en orden a la construcción del espacio sublime ideado por los modernistas, cuando declaran la búsqueda del "reino interior". Paisaje ideal, es cierto, una de cuyas formas puede ser el "reino interior" dariano o el "castillo" de, por caso, el venezolano Pedro Emilio Coll.

"Cada día que pasa [escribe Unamuno] bendigo más a Dios por haberme mantenido en este viejo castillo roquero espiritual de mi dorada Salamanca, lejos de la feria de las vanidades, aquí, donde el son de las campanas me trae, agrandados, los ecos de mis propios pensamientos de otros días. Y aún espero que un día esta catedral, junto a la que vivo, se ponga a cantar todas las oraciones, pensamientos, susurros, suspiros, anhelos y tristezas que ha recibido en su seno, y en el esfuerzo del canto se derrumbe y sigan cantando los escombros, y surja, de ellos, otra catedral más robusta, más

luminosa, más duradera" (Unamuno,
1996:191. El agregado es mío).

En los mecanismos de simbiosis que funcionan en la integración de ciudad-naturaleza, se halla la explicación de la singular manera que Unamuno tuvo de proyectar su propio y privativo espacio. Se sabe que su filosofía subjetivista fue puesta a prueba en todos los géneros discursivos que practicó, no solo en los que pertenecen especialmente a los discursos del yo. Unamuno llamó a su diario no íntimo sino "éxtimo", dando a entender con ello lo que el escritor debe poner al descubierto de sí mismo para entablar el diálogo con el lector. Así pues, su espacio ideal no sería únicamente interior, en el sentido del reino o castillo modernista, sino además "éxtimo", es decir, que adquiere una materialidad que los espacios ideales modernistas no tuvieron. Si Roma hubo de construir una segunda naturaleza, que operó con fines civiles, tal como lo vio Goethe en su viaje a Italia, en Unamuno ocurre una operación análoga, en cuanto a que la segunda naturaleza creada tiene por fin la erección de un espacio para la reflexión creativa, es decir, un *locus* del pensamiento, pero moderno: "Aquí, en Salamanca, atendido a los pocos libros modernos que me puedo procurar con mis escasos recursos pecuniarios (...) lo que leo, lo leo con calma y hasta apurarlo" (Unamuno, 1958:541).

Mientras que, para algunos escritores hispano-americanos, el acierto del Modernismo residía en la conquista de la autonomía poética como experiencia propiamente urbana, para otros (como en el caso de Rufino Blanco Bombona), dentro del acotamiento al que circunscribía a ese movimiento, el tránsito hecho a través de la influencia francesa constituía toda una revolución. La idea del puente que conecta Francia con el criollismo, podría decirse un pasaje de la urbe a la naturaleza regional, es una constante en ciertos escritores de principios de siglo. Ello podría deberse a un redescubrimiento del espacio americano, consecuencia de una saturación de la cosmópolis europea, como los casos de Horacio Quiroga⁹, el mismo Blanco Bombona, Manuel Ugarte o Darío en su regreso a Nicaragua. Lo cierto es que entre los cambios traídos por el Modernismo está el haber contribuido indirectamente al encuentro con lo americano:

"Esa revolución [escribe Blanco Bombona refiriéndose al Modernismo] fue, en su tiempo, un gran progreso y su mayor beneficio consiste en habernos servido de puente para llegar, al través de Francia, a la América, ya que no supimos encontrar el camino directo, como los

⁹ Hemos tratado este tema al analizar el diario que Horacio Quiroga escribió sobre su viaje y estancia en París, texto muy poco conocido (Véase: Maíz, 1997).

iniciadores criollistas. Gracias al Modernismo, buscando ser originales, obedeciendo a nuestro instinto, abriendo los ojos y la inteligencia al espectáculo circunstante y oyendo la voz de nuestros abuelos en el fondo de nuestras almas, hemos arribado al criollismo, es decir, a un arte hecho de sinceridad y con los elementos de nuestros países y de nuestra personalidad, sin bastardeo alguno de extranjerismo [Blanco Fombona, s.a.: LVIII)

Empero, según nuestra hipótesis, existe una instancia mediadora, en la cual se ubica la relación de los novecentistas con Unamuno y, por lo tanto, ni París ni Madrid sino Salamanca contribuirán a ese encuentro con lo propio americano. Desde luego que el debate "meridional", en torno a la cultura de más prestigio y la de mayor influencia, va más allá del momento que indicamos.

Las identidades. Resistencia a la descaracterización

Pues bien, una máxima universalidad y una afirmación de los rasgos nacionales, tanto en España como en Hispanoamérica, sintetiza el debate del momento en ambos márgenes. De tan difícil solución resulta este asunto que, por fuerza, solo la paradoja podía ser la figura retórica que

más acabadamente encarnase tales planteos. Hacia finales de la centuria, el casticismo, síntesis de la ideología de una clase social como la considera Blanco Aguinaga (1978), para Unamuno significa el "desquite del viejo espíritu histórico nacional que reacciona contra la europeización" (1958, t.III:296). En este sentido, el casticismo cumpliría un papel similar al criollismo en Hispanoamérica, en tanto reacción contra el europeísmo. El casticismo, que no es sino un conjunto de valores, en otro tiempo pudo dar a España primacía pero, ahora, la sume en la decadencia. A despecho de todos los controles ideológicos -la Inquisición se cuenta entre los instrumentos que actuaron como aduanas- la europeización fue cumpliéndose en España (Cf. Unamuno, 1958, t.III:297).

Efectivamente, hay un proceso de europeización de España que se realiza, entre otras vías, a través de Unamuno. Empero, nuestro escritor impone determinadas condiciones para que la europeización se produzca, como por ejemplo, la de preservar la identidad hispánica. Si sus coetáneos fueron más tolerantes con el afrancesamiento, Unamuno fue insumiso con ello, en virtud de una aspiración superior que lo anima: la de imponer sus puntos de vista sobre la cultura, la verdadera cultura europea: "Unen y separan a España del resto de Europa los Pirineos y con ella nos hemos comunicado casi siempre por mediación de Francia (...) lo más de la cultura europea

nos ha venido siempre por medio de Francia" (Unamuno, 1958, t.VII:398). Disconforme con la idea impuesta de Europa, alienta una reelaboración del concepto, en el cual apura una descentralización del eje axial extensamente admitido, de manera tal que lo marginal pase a enriquecer la nueva definición. Con razón dice Marichal que Europa vivida "en" Salamanca y vista "desde" Salamanca no podía ser la misma que la Europa que se vivía desde Madrid (Marichal, 2002:107).

Por otro lado, la Europa con la que pretendía establecer lazos de afinidad y consubstanciación era otra que la que el Modernismo había puesto de moda, de ahí su acendrada oposición al galicismo de los hispanoamericanos. El mismísimo Gómez Carrillo reconocía en Unamuno su "amplitud de criterio" y el "internacionalismo" que lo caracterizaba. Con todo, el verdadero descubrimiento de España está por hacerse, piensa Unamuno, y será obra de los españoles europeizados, por medio de un programa que incluya el "paisaje", "el paisanaje" y "la vida del pueblo" (Marichal, 2002:299). El imperativo unamuniano, hacia el año 1895, consistía en lograr un cometido de manera alguna sencillo: europeizarse y "chapuzar" en el pueblo, al mismo tiempo (Marichal, 2002:300). Intentó ser el puente intelectual entre una corriente europeísta, aquella que enarbolaba una filosofía más afín a sus inquisiciones y

claramente "periférica" (como lo admite en *El sentimiento trágico de la vida*) y la cultura de lengua hispana, que incluía desde luego a los hispanoamericanos. He ahí un motivo de la relevancia que su quehacer intelectual alcanzó entre el público del otro lado del Atlántico. El descentramiento, podría decirse, que produce Unamuno respecto de la noción de lo moderno y la Modernidad es, quizás, el factor que más simpatía despertó entre los jóvenes novecentistas hispanoamericanos. No es sino tal descentramiento el que permite que se le reconozca precisamente una característica que con tanta fuerza rechazaba, es decir, ser "el hombre ultramoderno, tolerante en arte y sin prejuicios", como lo llamaba Blanco Fombona (Falcón Briceño, 1968:36), pero ante todo, europeo y moderno. Unamuno dice ser: "de los escritores españoles de mi generación, el único que tiene prestigio en América, y me llaman europeo o universal, y no español" (Unamuno, 1996:103).

El carácter profundamente europeo de Unamuno aflora de ese internacionalismo que le concedía Gómez Carrillo, puesto en evidencia en la capacidad para leer a los pensadores de la Europa periférica en su lengua original (el danés o el griego, por caso). Sin embargo, cabría agregar la existencia de otra razón, más raigal si se quiere, que demuestra el carácter europeo de Unamuno. Juan Marichal ha recordado un encuentro de pensadores en Ginebra (1946), reunidos con el propósito de definir el

espíritu europeo. Entre las conclusiones alcanzadas, figuraba la de que el hombre plenamente europeo era "un individuo cuyas antinomias eran irreconciliables" (Marichal, 1986, 2000). Si tal es el rasgo específico de lo europeo, el cultivo de la paradoja que realizó Unamuno lo convierte en el más europeo de sus contemporáneos españoles. Azorín, Baroja o Machado concebían la renovación de España por medio del llamado europeo, en tanto que Unamuno, Maeztu y Valle-Inclán se inclinan hacia lo americano (Abellán, 2000:137). Sin embargo, Unamuno reúne ambas condiciones que tienden a romper el secular aislamiento de España, es decir, su apertura hacia Europa y América a un mismo tiempo. Unamuno fue uno "de los poquísimos europeos que se han interesado por el conocimiento de las cosas de América", según él se vio a sí mismo.

De acuerdo con la autoimagen antes apuntada, más que español, Unamuno se ve como el europeo que más supo del tema de América. Esta declarada referencia constituye un dato de gran relevancia, que nos permite introducir el primer corolario de nuestra reflexión. En efecto, Unamuno siempre se sintió europeo, tal condición fue la que más atrajo a los hispanoamericanos o, en todo caso, vieron en él al español más europeo. En las búsquedas intelectuales de la joven generación novecentista, el *locus* europeo cordial y favorable constituyó un

permanente desvelo y la inversión de no pocos tropiezos.

Aunque por otros motivos, Rubén Darío descubrió las prerrogativas que encarnaba Madrid por sobre París. Pese a todas las críticas sobre la "decadencia", la metrópoli española era una ciudad europea y como tal le daba la proyección que la prédica modernista dariana necesitaba. Si los hispanoamericanos de principios del siglo XX se afincaron en París, lo fue por los términos de la libertad que esa y no otra ciudad les auguraba; sin embargo, la aceptación plena, la consagración anhelada nunca llegaba claramente, de ahí que fueran más propensos a la invención de un París de "los ensueños", como lo llamó el mismo Unamuno, que a integrarse a la ciudad cultural.

En síntesis, los novecentistas descubrieron en la relación con Unamuno los beneficios del contacto europeo sin el perjuicio del distanciamiento cultural y la confusión identitaria. Unamuno ofrecía la armonía de la "raza" hispánica afincada en la historia europea y continuada después en la hispanoamericana. Las grandes urbes provocan distorsiones en los escritores, piensa, y tratándose de Madrid no hay concesiones. En una carta a Amado Nervo le dice: "México creo está más cerca de Salamanca y de mí que Madrid" (Unamuno, 1996:271); descontando su aprecio mejicano que le venía de familia, Unamuno alienta una verdadera teoría del recogimiento espacial para la producción intelectual.

¿Qué alentó la conformación de una trama en la que la preocupación por el destino nacional se transformó en un eje estructurante? Ambas márgenes del Atlántico habían quedado excluidas del proceso de modernización que la Europa industrial y secularizada produjo. Habrá de ser una lógica superior la que presida las naciones de lengua hispana, dada por una relación de centro-periferia, y que no resulta inocua, precisamente, en la producción de los discursos literarios de entonces. Por diferentes razones, Unamuno -porque quería introducir España en Europa, pero mediante una "españolización europea"- y los hispano-americanos -puesto que después de la Independencia y la ruptura con una parte de Europa hubieron de esforzarse por la reinserción en la cultura occidental- descubrieron unidades de convergencia: por ejemplo, tomar de Europa lo imprescindible sin descaracterizarse. Corroboran lo que decimos el que Unamuno consolidó sus vínculos intelectuales no solo con la periferia hispanoamericana sino también con otras, como la escandinava, de donde brotan algunas de sus deudas filosóficas, aunque con la primera haya tenido vínculos estratégicos, como lo fueron también para los novecentistas. En verdad, exceptuando a Maeztu y Valle Inclán y reconociendo como antecedentes a Valera y Menéndez y Pelayo, Unamuno fue el verdadero nexo para la aparición de un conjunto de correlaciones o, mejor dicho, por su intermedio alcanzó expresión la nueva

estructura de sentimientos, que surgía al compás de los grandes cambios del desarrollo capitalista y el proceso de modernización.

Desde el punto de vista de la Modernidad, París representó el cosmopolitismo y la actualización estética; sobre Madrid, en cambio, pesó la sospecha de pretender seguir ejerciendo una tutela cultural, aunque algunos descubrieron estratégicamente su condición europea. Sin embargo, Salamanca concentró, gracias a la figura de Unamuno, el signo de la valorización americana, a la vez que se convirtió en la puerta de ingreso a la vastedad cultural europea, sin renunciar a la propia identidad.

Miguel de Unamuno auspicia una identidad defensiva ante el temor de sucumbir en un "hórrido mestizaje espiritual, casi un hibridismo infecundo" (Unamuno, 1958:1118). El fenómeno de la descaracterización propio del desarrollo moderno, propicia la eliminación "de lo que nos hace ser lo que somos"; ante ello surgen interrogantes como estos: "¿qué acción nos conviene emprender? Frente a esas voces que nos dicen: 'si queréis ser como nosotros y salvaros, tomad esto', ¿qué hemos de hacer?" (Unamuno, 1958:1115). El hecho de que en los cuestionamientos unamunianos resuenen los ecos de un debate análogo acontecido en Hispanoamérica, se debe a que el espacio de la cultura de lengua hispánica había sido relegado a la periferia del desarrollo capitalista y sometido a una

especialización primaria en el proceso de producción. Si entre las suscitaciones provocadas por la modernización se encuentra la fuerza arrolladora del capitalismo de fin de siglo, con sus nuevos signos vitales, códigos culturales y la alteración de la estructura social, además del fundamental impacto industrial, es ostensible que ni América ni España habían sido convocadas a integrar este nuevo orden mundial. Y si lo fueron, no fue en calidad de partícipes directas de todos sus beneficios sino con estrictas especializaciones económicas, fundamentalmente, como en el caso de América, proveedora de las materias primas. España, en cambio, en plena era del imperialismo, perdía sus últimas posesiones ultramarinas; nada más lejos, pues, de ser considerada una potencia¹⁰.

En respuesta, Unamuno pone en crisis el discurso de la Modernidad desde el interior de la misma, al cuestionar las nociones del tiempo (el eternismo frente a la idea del progreso), la historia (a la que interpela con la noción de intrahistoria), la religiosidad (una fe

10 Para Blanco Aguinaga lo que la vanguardia liberal española pedía cuando pedía la europeización

"(...) era el triunfo último de una clase media que permitiese a España participar como potencia independiente -no colonizada- en la vida del capitalismo europeo. No hay otra cosa en la base de las páginas y páginas escritas sobre liberalización, progreso, educación, ciencia, constitucionalismo auténtico, etc."
(Blanco Aguinaga, 1978:51).

sin dogma) y el discurso literario (la *nívola*, una narración con un mínimo de trama). La ostensible rebeldía unamuniana se afianza al plantear estos problemas, situándose en la periferia europea y afirmando tal condición como el atributo digno de un pensamiento autónomo aunque no original¹¹.

Vías alternativas de la Modernidad

Ahora bien, las relaciones culturales hasta aquí establecidas han ido en una dirección que va de Unamuno hacia Hispanoamérica pero, por algunas cuestiones ya expuestas, lo contrario también parece factible, es decir que la relación pueda haber afectado el sistema de ideas unamunianas. "¿No nos ha de venir (escribe Unamuno) también de las Indias alguno que otro capital espiritual, ahorro de energía y pensamiento, que nos ayude en el despertar del espíritu?" (Unamuno, 1996:87. El agregado es mío). El reclamo lejos está de ser retórico: la atención de Unamuno hacia las cosas de América no responde únicamente a una inagotable curiosidad. Intuimos que su proyecto literario necesita de América como espejo y esperanza: "A ver

11 Recordemos que por la Europa de aquel tiempo entendemos al conjunto de países cuyo principal recurso económico no era la agricultura ni su población masculina estaba ocupada mayoritariamente en dicha actividad. En este sentido, el núcleo del desarrollo capitalista más antiguo estaba constituido por: Bélgica, Reino Unido, Francia, Alemania, los Países Bajos y Suiza. Para que esta premisa sea coherente, debe admitirse que la industrialización constituye un criterio de Modernidad.

si esos países jóvenes llegan a ser para nosotros mundo, ya que esto es claustro" (Unamuno, 1996:72).

En la relación conflictiva entre el pasado y el presente se inscriben otras disputas vinculadas con la pregunta sobre el ser. La historiografía cultural en el área hispana ha elaborado una hipótesis sobre la crisis de la transición de un siglo a otro en España, según la cual se trata de una crisis de hegemonía, que clausura una época y coloca en primer plano las carencias de España en comparación con las grandes potencias. El tema del retraso cultural, científico y técnico se vuelve recurrente hacia 1900 y la Modernidad es el centro de las discusiones. Frente a la crisis se elaboran por lo menos tres respuestas: 1. búsqueda de modelos en el exterior; 2. búsqueda de una identidad perdida en el culto a la grandeza del pasado; 3. una especie de "vía española" de desarrollo futuro (Salagaün y Serrano, 1991:17). Esta última es la que con mayor énfasis avaló Miguel de Unamuno. La vía española, o mejor dicho "vía alternativa" de la Modernidad, ha sido definida por José Luis Abellán "como una búsqueda de la Modernidad sin renunciar a la propia idiosincrasia, puesto que en los países hispánicos esa Modernidad nunca se ha poseído plenamente y no se necesita, en definitiva, renunciar a sus aspectos más indeseables" (Abellán, 2000:23). La relación entre los novecentistas

hispanoamericanos y el pensamiento de Unamuno se vio enriquecida por esta coincidencia de intereses y búsquedas de una vía alternativa, como ya ha sido indicado.

Los novecentistas optaron por un programa de la Modernidad que acentuaba las particularidades de Hispanoamérica y no las similitudes con el mundo metropolitano. En nuestra investigación, por lo tanto, admitimos la existencia de una vía alternativa de la Modernidad en Hispanoamérica. Para mayor abundamiento, Leopoldo Zea ha establecido una delimitación al inevitable proceso de occidentalización del mundo, en el que se encarnan los valores de la Modernidad metropolitana. Zea llama "peculiaridad ibera" a aquellos valores que se remontan a la Europa premoderna y de los que Hispanoamérica no llegó a desprenderse. En tales valores, Hispanoamérica encontró los fundamentos para oponerse a la deshumanización de la técnica, el individualismo rapaz y el pragmatismo. Se trata de los valores del mundo tradicional clásico-cristiano; de ahí que, para los españoles e hispanoamericanos, Europa fuera algo más que Occidente¹². En esta perspectiva acertada, no obstante, se debe enfatizar la condición periférica, que define básicamente la pretensión modernizadora y plantea un conjunto de

12 Con diferencias y matices es una interpretación que han llevado a cabo Leopoldo Zea (1970), José Luis Abellán (2000), Carlos Blanco Aguinaga (1998), Alberto Buela (1997).

fórmulas que perfilan la identidad, en modo alguno coincidentes. Debemos insistir, entonces, en que la experiencia de la marginación, en los países iberoamericanos, debería captarse a partir de esa estructura¹³.

Conclusiones

Es cierto que existe un "espíritu de época" o que "la crisis universal" perturbaba a todos -españoles e hispanoamericanos- por igual; sin embargo, a poco de indagar más detenidamente, la crisis se manifiesta por medio de interrogantes análogos, que es lo que acerca a los espacios periféricos, pero en las respuestas comienzan a vislumbrarse las profundas diferencias. Las elaboradas por Unamuno, si pueden resultar excéntricas y paradójicas en el ámbito español, lo serán tan solo por la originalidad y marginalidad desde donde se construyen. Puesto que el grado de discreción del contenido de aquellas

13 La preocupación que los pueblos de la península ibérica sienten respecto de su propia identidad se asemeja a la de Hispano-américa, según ha manifestado Leopoldo Zea:

"El sentido de marginación respecto de la Europa al otro lado de los Pirineos, (se refiere a) la llamada Europa occidental, esto es, franca, germana y sajona. Marginación como resultado de la batalla en la que se enfrascaron los pueblos iberos en defensa de los valores de la vieja cristiandad frente a los valores de la Europa que haría posible la Modernidad. Sentido de marginación que se agranda en América entre los pueblos marginados del mismo dominio ibero, a su vez marginado de la Modernidad. Los iberos marginados de Europa; los iberoamericanos como marginados de marginados" (Zea, 1987:130. El agregado es mío).

respuestas se aprecia en la extendida recepción que tuvieron en América. Para comprender mejor a España, Unamuno apeló al recurso de distanciarse al otro extremo del Atlántico, es decir, hasta América. La amplitud de miras, nos parece, es lo que da profunda agudeza a sus observaciones, tanto del "allá" como del "acá". Los novecentistas hispanoamericanos, por su parte, podrán entender la conflictividad americana por medio de la "españolización europea" de Unamuno. Se trata de un juego cruzado de líneas e intereses. Gutiérrez Girardot, quien trató el tema de la Modernidad desde una perspectiva sumamente enriquecedora, aseguraba que "la muerte de Dios" o la "ausencia de Dios" fue una experiencia para la que "los países de lengua española carecían de tradiciones filosóficas, esto es, de fundamentos y medios conceptuales para articularlas y hacerlas concientes" (Gutiérrez Girardot, 1994:85). No es una afirmación que pretendamos discutir; más bien nos parece que, aun tratándose de uno de los componentes principales de la experiencia moderna -la secularización-, no puede alegarse idéntica escasez en lo que respecta a tópicos como el de la vía hispánica, en sentido amplio, de la Modernidad, ya que los discursos, aunque balbuceantes en algunos casos, existieron y estructuraron firmemente un período de nuestra historia cultural hispano-americana.

*"Tengo la profunda convicción,
por arbitraria que sea -tanto más*

profunda cuanto más arbitraria pues así pasa con las verdades de fe-, tengo la profunda convicción de que la verdadera y honda europeización de España, es decir, nuestra digestión de aquella parte de espíritu europeo que pueda hacerse espíritu nuestro, no empezará hasta que no tratemos de imponernos en el orden espiritual a Europa, de hacerles tragar lo nuestro, lo genuinamente nuestro, a cambio de lo suyo, hasta que no tratemos de españolizar a Europa. (Unamuno, 1958:1124)

En otro pasaje dice:

"Algo, algos, mucho hay, sin duda, en la cultura europea moderna y en el espíritu moderno europeo que nos conviene recibir en nosotros para convertirlo en nuestra carne, como recibimos en el cuerpo la carne de diversos animales y la convertimos en nuestra carne" (Unamuno, 1958: 1123).

Si no fuera motivo de otro tema tan apasionante como el planteado por la cuestión de los entrecruzamientos entre Europa y América, deberíamos llamar la atención sobre dos conceptos usados por Unamuno en esta cita en la que se vincula la Modernidad con Europa. Nos referimos a "digestión", "tragar", "convertir en carne", es decir, digerir la parte del espíritu europeo que mejor se aviniera al español y hacer tragar parte del espíritu

hispánico a los europeos. La metáfora digestiva no puede menos que remitirse a otro de los intentos de resolver el pertinaz problema de lo propio y lo ajeno, lo regional y lo universal, en suma, de la Modernidad y la identidad, aquel que el Modernismo brasileño denominó antropofagia (Oswald de Andrade, en los años '20). Ese concepto quiso poner a Europa bajo el signo de la devoración americana. Se intentó alcanzar de tal manera una fagocitación crítica del legado cultural universal. Como se ve, casi dos décadas antes el gran español no solo se lo proponía a sus compatriotas sino también a los hispano-americanos. El señalarlo no pretende reconocerle méritos irrelevantes a Unamuno como el de haberlo dicho primero; nada de eso, el valor está en que si lo pensó de ese modo lo fue gracias a que tuvo a América invariablemente entre sus obsesiones. Y ese sí que es su verdadero y uno de sus mayores méritos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, J. L. (2000). *El 98 cien años después*. Madrid: Alderabán.
- Adorno, T. "El ensayo como forma". En *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Aguilar Camín, H. (2005). *La conspiración de la fortuna*. México: Planeta.
- Ardao, A. "Generación del 98, generación del 900". En *Cuadernos de Marcha* (julio-agosto 1998).
- Blanco Aguinaga, C. (1978). *Juventud del 98*. Barcelona: Crítica.

Unamuno entre nosotros: visiones cruzadas de
la modernidad

- (1998). *Sobre el Modernismo desde la periferia*. Granada: Guante Blanco/Comares.
- Blanco Fombona, R. (s.a.). "Ensayo sobre los poetas modernistas de América". En González, C. Santos (s.a.). *Antología de poetas modernistas americanos*. París: Garnier.
- Buela, A. "Nuevo orden mundial o hispanidad" (inédito).
- Carpio, A. "Unamuno, filósofo de la subjetividad". En *La Torre*, n° 35-36 (1961).
- Cartas de Blanco Fombona a Miguel de Unamuno*. (1968). Edición y notas de Marcos Falcón Briceño. Caracas: Inciba.
- Castro Castro, A. "La paradoja unamuniana". En *Cuadernos de la Cátedra de Unamuno*, n° XVIII (1968).
- Cháves, J. C. (1964). *Unamuno y América*. Madrid: Editorial Cultura Hispánica.
- Devés Valdés, E. (2000). *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Díaz Plaja, G. (1971). *Al filo del novecientos*. Barcelona: Planeta.
- Jauretche, A. (1962). *FORJA y la Década Infame*. Buenos Aires: Coyoacán.
- Lain Entralgo, P. (1947). *La generación del 98*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Gutiérrez Girardot, R. (1994). *Cuestiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maíz, C. "Un peregrino sin morada". En *Horacio Quiroga. Prisionero de la tierra*. Rosario: Mutual de Empleados Públicos, 1997.
- Marichal, J. "La españolización de Europa". En *El País*, 30 de diciembre de 1986.
- "Unamuno y su conquista de Europa". En *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*. Flórez Miguel, Cirilo

- coordinadores. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- (2002). *El designio de Unamuno*. Madrid: Taurus.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Roggiano, A. "El origen francés y la valoración hispánica del Modernismo". En *Memoria del IX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: influencias extranjeras en la Literatura Iberoamericana*. México: 1962.
- Salagaún, S. y Serrano C. (1991). *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Unamuno, M. (1996). *Epistolario americano (1890-1936)*. Edición, Introducción y notas por Laureano Robles. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- . "En torno al casticismo". En *Obras Completas*. Edición, introducción y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Vergara, 1958.
- Zuleta, E. "Unamuno desde América (Itinerario de una recepción)". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid), 440-441 (1987).

EL PODER DEMIÚRGICO DE LA PALABRA: LA
POESÍA DE FRANCESCA LO BUE¹

María Troiano de Echegaray

Universidad Nacional de Cuyo

mariatroiano@infovia.com.ar

Resumen

Nos proponemos relevar algunos valores poéticos de los tres primeros libros de reciente aparición de la poetisa ítalo-argentina Francesca Lo Bue: "Pedro Marciano", "Por la palabra, la emoción" y "Non te ne sei mai andato" ("Nada se ha ido"), estrechamente relacionados los tres por la reiteración de temas e intuiciones poéticas, aunque siempre con matices e intensidad diferentes. Los textos expresan la problemática humana que origina y nutre la expresión poética, problemática nacida del dolor del exilio y el consiguiente desarraigo, de la pérdida tanto del territorio original, sede de las experiencias vitales y de las vivencias del pasado como de la lengua materna, parte fundamental de la identidad. La poesía, por medio de la palabra que es esencialmente demiúrgica, rescata a la poetisa del vacío existencial, recuperando sus recuerdos y emociones, todo el pasado que parece haberse ido pero que pervive en su íntimo yo.

Palabras clave: Francesca Lo Bue - poesía - poesía italiana y poesía argentina - exilio - palabra creadora.

Title: *The Demiurgic Power of Words: The Poetry of Francesca Lo Bue*

Abstract

In this paper we propose reviewing some poetic values of the three recently published books by Argentine-Italian poet Francesca Lo Bue: "Pedro Marciano", "Por la palabra, la emoción" and "Non te ne sei mai andato" ("Nada se ha ido"), which are closely related by the repetition of themes and poetic intuitions, although with different nuances and intensity. The texts in question express the human concern that originates from and nourishes poetic

1 En difusión en:
http://www.poesiadellesiliodiflobue.it/rassegne_2575101.htm
1

expression, concern born from the pain of exile and its subsequent uprooting, from the loss both of the homeland where vital past experiences reside and of the mother tongue, fundamental to identity. Poetry, by means of words which are essentially demiurgic, rescues the poet from her existential emptiness, recovering her memories and emotions, the past which seems to have gone but lives on in her inmost self.

Key words: Francesca Lo Bue - poetry - Italian poetry and Argentine poetry - exile - generating word.

Recuperar la palabra

Con Francesca Lo Bue estalla en el concierto poético una nueva voz lírica cargada de intensa emoción, de luminosas intuiciones y de un profundo amor por la palabra, convertida en su obra en revelación y a la vez en instrumento de revelación. Una palabra que, recuperada tras un larguísimo mutismo involuntario e inconsciente, se convierte, al resurgir, en verbo creador: de recuerdos, de emociones, de identidad, de reencuentro con el propio ser.

Tres exquisitos libros, los tres primeros de la autora, unidos por un sutil hilo de conceptos e intuiciones similares o íntimamente relacionados, fueron editados con diferencia de un par de meses en el mismo año -2009- y se constituyeron inmediatamente en un faro de luz dentro del universo poético. Una luz que espera ser contemplada y gozada, comprendida e interpretada. Desde este espacio nos proponemos aportar la experiencia de nuestra sensibilidad a las voces críticas que pueda suscitar esta valiosa poesía y proporcionar noticias válidas para el

conocimiento de la autora, en mérito a la amistad fraterna que nos une.

Son dos los ejes fundamentales que unen las variadas poesías de los tres libros: el exilio, con todo lo que él implica: alejamiento, pérdida, renuncia, vacío; y la palabra, su poder creador de nuevos cronotopos, su poder recuperador de la identidad perdida, su poder sanador y transformador del alma.

La autora

Aunque todavía breve, la biografía de Lo Bue explica, sin embargo, el elevado pedestal en que la poetisa ha colocado la palabra, preeminencia que se percibe a cada paso y a lo largo de toda su obra.

De origen italiano, nacida en Sicilia, Francesca Lo Bue transcurrió su infancia en Mendoza, donde cursó todos sus estudios y se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras. Su amor por la palabra escrita la guió en sus actividades de investigación y estudios de posgrado, que la llevaron de vuelta a Italia, donde se doctoró en *Filología Romanza* con el prestigioso Aurelio Roncaglia en "La Sapienza" de Roma. En esa ciudad vive desde entonces, siempre añorando regresar a Mendoza para reencontrarse con su familia y los lugares de la niñez y de la primera juventud. Un anhelo este que pudo concretar en pocas ocasiones, porque además del dolor de la lejanía física, del exilio y el desarraigo, debió padecer uno

más: el dolor del silencio familiar, ya fallecido el amado padre. Para quien ha puesto toda su fe en la palabra, la carencia de ella, la imposibilidad de la comunicación con los otros, el silencio, actúa como un muro gélido que provoca intenso dolor, tanto más atroz cuanto más inexplicable, incomprensible e inmotivado, porque supone indiferencia, distanciamiento, frialdad, ¿olvido?, equivalente de la muerte. Dirá en su primer libro, *Pedro Marciano*²: "Las palabras son ese puente que nos comunica con los otros (...) Y cuando las palabras callan hasta 'se mata callando' (...) Sí, porque callar es omitir y negar mirando a la cara, pero no a los ojos" ("Conducción", 26). Es la dramática paradoja del silencio, vacuidad extraña y mágica, matriz que genera las ideas y las emociones, guardián de la intimidad, sendero que acerca a Dios y lleva al éxtasis, pero que, por otro lado, puede llegar a ser inexpugnable muralla-rechazo, negación absoluta del otro:

*"(...) Se le oscurecieron las pupilas brillantes a los pensamientos
Y entre piedras inmóviles se ausentó el corazón callado de ausencias.*

*Estoy aquí y silenciosa espero...
que se desgarre la tela del pasado*

² Miguel Ángel Guzzante - Francesca Lo Bue (2009). *Pedro Marciano*. Mendoza: Ex-Libris Editorial. En adelante, citaré por esta edición.

inmémore" (Por la palabra, la emoción³, 11).

De todos modos, en uno de esos escasos viajes al terruño argentino, catorce años después de su partida, un encuentro "fortuito" (pero ¿con qué derecho o autoridad podemos afirmar "fortuito"?) tendría en el futuro muy próximo casi un valor emblemático, de verdadera iniciación, directamente asociado a su poesía: la amistad con el escritor mendocino -ya, lamentablemente, desaparecido- Miguel Ángel Guzzante.

Pedro Marciano

La amistad con Miguel Ángel Guzzante rindió gustosos y delicados frutos poéticos en la autoría compartida de *Pedro Marciano*, libro cuya tapa, diseñada por la propia Francesca y su hijo el arquitecto Giovanni Rempiccia, expresa la luz de la mirada atenta, escudriñadora de la realidad circundante, mediante la representación de un ojo dentro de una roja y gran estrella encima de la blanca y redonda luna: la estrella que es luz, alta, inalcanzable, pero también es la idea y es la palabra: "¿Qué traes fúlgida

³ Francesca Lo Bue (2009). *Por la palabra, la emoción*. Madrid: Otra dimensión Editores, Belgeuse, Grupo Editorial. En adelante, citaré por esta edición.

estrella de la mañana? ¿Qué dice tu parpadear inquieto?" (*Pedro Marciano*, 34).

En la contratapa de este su primer libro, el Dr. Carlos Alfredo Figueroa lo define con sencilla lucidez y precisión como texto que pone a la vista las contradicciones morales, económicas y sociales de una sociedad humana que vive en un estado de incertidumbre tanto en el presente como con respecto al futuro. En efecto, Miguel Ángel Guzzante comenta con lenguaje simple y aparentemente cándido, la realidad actual del género humano vista desde este punto mínimo del planeta, la ciudad de Mendoza, y contemplada desde la mirada sorprendida y a veces incrédula de un inocente extraterrestre. Junto a la constatación de la corrupción política y económica, la pobreza, la miseria, la mentira, la indiferencia, la locura, las protestas sociales, la negligencia, la soledad, se elevan también consideraciones sobre el amor, la ternura, la alegría, la belleza de la naturaleza y de la mujer, maravillas humanas que logran conmover a Pedro, a pesar de su naturaleza supuestamente fría y metálica.

Este extraterrestre posee también un simpático sentido del humor con el cual desdramatiza alguna situación trágica o desastrosa convirtiéndola en episodio ingenuamente cómico, sea a través del comentario, a veces desconcertado, a veces tremendamente lúcido, del marciano Pedro, sea por medio de la palabra del propio narrador, como ocurre en el episodio de "Juanita", la marciana transformada en

despampanante rubia de veinte años que provoca los celos furiosos de la esposa de Marcovecchio, el representante de la NASA (*Pedro Marciano*, 154).

A esas prosas críticas de la sociedad humana compuestas por el mendocino Miguel Ángel Guzzante y en las que prevalece la polifonía, responde el yo íntimo de Francesca Lo Bue con otras prosas hondamente líricas que, tratando el mismo asunto, elevan la reflexión al plano espiritual y poético, a tal punto que, en la mayoría de los casos, la prosa se convierte en verso al concluir el episodio.

Así se van alternando en contrapunto magistral, treinta y siete dobles reflexiones sobre hechos cotidianos y concretos de la condición del hombre actual, primero comentados desde la mirada simple pero inteligente e intuitiva de Pedro y después elevadas a pura poesía, asociadas a dudas y convicciones metafísicas. En "Las pelotas" el marciano Pedro se sorprende por la búsqueda del placer y de la gloria en las competencias deportivas, los triunfos pagados con sumas exorbitantes, frente a la necesidad y el abandono de pobres y marginados y constata -hasta con ira contenida- el desequilibrio y la injusticia de nuestro mundo; por su lado, Lo Bue asocia el tema de la competitividad deportiva con el fuego *prometeico* que regala a los hombres la creatividad, la chispa mágica de la invención. En "Noche de casamiento" es

motivo de reflexión la soledad del hombre, como en otras prosas, y aparece asociada en sus respuestas a la incapacidad de estar consigo mismo, deficiencia que obstaculiza el conocimiento del otro: "cuando no tenga miedo de vivir conmigo, podré vivir contigo" (*Pedro Marciano*, 54); sin embargo, vivimos inmersos en el grupo, en la pluralidad, que ahoga la voz interior. Asimismo expresa una constante preocupación -que es casi angustia- por los avatares que la vida trae consigo y, por momentos, aparece casi como un sentimiento de permanente derrota, cuando afirma que es "duro trabajo sobrellevar la vida sobre esta tierra" (*Pedro Marciano*, 61). El miedo profundo e insuperable a internarse en el sí mismo se expresa así:

"(...) tengo miedo de irme para 'adentro', porque está ahí, al acecho, esperándome, una hermosa sirena voluble, que corrió al ángel que me custodiaba" (*Pedro Marciano*, 61).

Allí se descubre la presencia inalterable del dolor, siempre mayor que la dicha, metaforizado en "la llovizna insolente que ahuyenta el lucero de la tarde" (*Pedro Marciano*, 61). Solo queda el refugio de las ideas y las intuiciones, pero que requieren una búsqueda incansable y paciente, sin fin, porque el sustrato más valioso e irrenunciable para la humanidad es la esperanza. La vida está

representada como un "río flotante" (*Pedro Marciano*, 83), el tiempo es un fluir continuo, imposible de aferrar, cuyas huellas son los recuerdos. Pero la vida es también "verdadero vino embriagador", "ramillete de instantes en flor", "la verdad, el milagro" (*Pedro Marciano*, 45).

Como se puede apreciar por los ejemplos citados, los textos de Francesca Lo Bue fulguran de sugestivas metáforas, a veces atrevidas, o coloridas, siempre originales y sorprendentes: la incertidumbre -lo único de lo que estamos seguros- es "una flor descolorida que confunde nuestros pasos y proyectos" (*Pedro Marciano*, 93), las palabras son "aleteos rosados de plumas sedosas", "toques sonoros, repiques de plegarias" (*Pedro Marciano*, 97-98). Esta presencia iluminadora de la metáfora eleva a un nivel de exquisitez poética aun los textos referidos a los temas más prosaicos como el dinero, la inflación, la propaganda, la burocracia, "los imprescindibles altares ciudadanos" de las oficinas y despachos, sedes de "Gorgonas despectivas" (*Pedro Marciano*, 109).

Por la palabra, la emoción

La autora ha confesado en entrevistas personales que, desde su primer viaje a Italia, con una beca de estudios y tras la decisión de casarse y establecer allí su hogar, había relegado al más profundo olvido la lengua española, arrinconada en

el subconsciente más oscuro. Se negó por más de veinte años a hablarla, a leerla y más aún a escribirla. Fue sin duda un mecanismo de defensa ante el dolor insoportable de la pérdida del paraíso original, del rechazo de "la morada de las voces", expresión con la que ella misma se refiere a la casa de su infancia y juventud (en una entrevista personal con quien escribe). Hasta que el encuentro con Miguel Ángel Guzzante dio inicio a un proceso de recuperación: responder en innumerables cartas a las reflexiones del amigo en Mendoza la obligó a evocarla, casi involuntariamente y, de pronto, se encontró expresando en el entrañable idioma de la infancia, los pensamientos y conceptos que brotaban presurosos de la profundidad adormecida durante tantos años.

También es prueba tangible de ello su primer libro de poemas, *Por la palabra, la emoción*, donde por el milagro de la palabra poética, todo el pasado se despezó, se despertó, se iluminó ("Estrella", "Sentir", "Llamada"). El agujero negro que se había engullido los recuerdos de la infancia y de la primera juventud mendocina, estalló en una explosión de luz, de imágenes, de intuiciones, que necesitaron urgente expresión. Una expresión que, al menos al principio, no es buscada, podríamos decir inclusive que no es sufrida, sino que es revelación, que es manifestación, que es epifanía:

*"Fulge secreta, oscura, una
estrella, la idea. Se desliza,
conmovedora y sombría, porque retoña
de la tristeza, de la añoranza y
tiene el sabor extraño del misterio
de todas las cosas".*

Con estas palabras se inicia la "explicación" de la propia poeta en la contratapa del libro que contiene sesentiún poemas compuestos en español. Como en la tapa de *Pedro Marciano*, aparece de nuevo la estrella que en Francesca es el símbolo de la intuición poética. Y es también la palabra misma, que es una sola cosa con la idea, con el concepto ("Anotación", 9; "¿Palabra para la emoción?", 28). Por medio de ella, la poetisa recupera el pasado, el tiempo, que entonces se le revela eterno presente continuo. Y con la reapropiación del pasado, se gana también la emoción. Porque no es el recuerdo difuso, etéreo, vago, aséptico, sino el recuerdo que es sensación vívida, vital, que todavía agita la sangre y eriza la piel. Todo el pasado es un hoy, que no se ha ido sino que está aquí, conmigo y ahora.

Buscándome

*Entre las raíces primordiales:
 hondura de sangre agitada,
Mi pensamiento llega y espera,
-flor de loto- en la ninguna*

superficie hueca
Un ancho, largo verde
estremecimiento:
La idea, la palabra, el sueño.
La imagen, pensamiento que sueña.
La imagen de mí: un soy apenas
percibido.
Yo que no me conozco,
Que me aguardo y llamo.
Quiero ser, adentrarme más.
No sólo onda, imagen temblorosa,
desfalleciéndose.
Ser palabra de pasión,
- Rumor de caligrafías nuevas,
bellas, verdaderas.
Para ser y permanecer
Y cegar el olvido.
Ser madrugada perenne.
Gota de cristal vibrante.
Agua férrea de oro.
Brasa sin vocación de ceniza (Por la
palabra, la emoción, 58)

Non te ne sei mai andato (Nada se ha ido)

En la relación dialógica entre el sujeto y su pasado, ese pasado encierra por supuesto también la tierra, el territorio, la Patria, la casa paterna, los árboles, las montañas y las acequias de la Mendoza de la infancia, la nostalgia, el dolor del exilio, el desarraigo, la perdida comunicación e intimidad con la familia. En consecuencia, los versos surgen estrechamente conectados a las experiencias vividas y manifiestan el extrañamiento psicológico y afectivo, la soledad, el desgarramiento de la

separación del país de los recuerdos pero, a la vez, densa y complejamente entrelazados con fuertes sentimientos de pertenencia y de amor por el nuevo país elegido, Italia, prolongación de la propia tierra.

La simbiosis de las dos patrias se traduce en una simbiosis también textual: los poemas brotan en italiano y brotan en español; y podemos afirmar que la poeta no ha traducido una poesía del italiano al castellano o viceversa sino que cada una es una poesía original, igual y distinta en sí misma. Esto ocurre en el segundo libro de poesías, *Non te ne sei mai andato (Nada se ha ido)*⁴. También en esta colección, a lo largo de los cincuenta y tres poemas que la conforman, la palabra poética se tiende como un puente entre universos que coexisten, entre diferentes modos de pensar y de ver el mundo: las dos "vidas" de la poetisa, las dos épocas, las dos patrias. Y los sentimientos, las emociones e ideas adormecidas, enclaustradas en la oscuridad del subconsciente durante tanto tiempo necesitan, al despertar, las dos posibilidades de expresión: en una lengua y en la otra. Los recuerdos que se agolpan, se atropellan por salir a la luz, por asomarse a la superficie, eligen por sí mismos repetirse en las dos lenguas

4 Francesca Lo Bue (2009). *Non te ne sei mai andato (Nada se ha ido)*. Roma: Edizioni Progetto Cultura 2003 S.R.L, Collana "La scatola delle parole". En adelante, citaré por esta edición.

lucha contra el olvido, busca sepultarlo, para que el olvido no sea y, al recuperar los recuerdos y con ellos el pasado, de manera tan vital, el tiempo se convierte en un eterno presente, el que "nunca se ha ido".

Junto a la presencia predominante del color, de la metáfora, del oxímoron, de sinestesias e imágenes sensoriales, puede destacarse también la superposición temporal como procedimiento dirigido a transmitir con mayor intensidad esa impresión de estar viviendo hoy ese pasado que se creía perdido y que, sin embargo, está siempre aquí y en el ahora.

Infinito

*Infinito devorador
quieto y sagaz.
Quiero vencerte.
Deshaces los años lustros,
los amores locos,
las líneas sinuosas.
Los días, la fatiga y el mirar
 absorto del conocer,
 belleza cenicienta.
Desciende abrupta la línea
 derrocada de la torre
 antigua
allá, entre las espigas onduladas.
Infinito voraz y olvidadizo
Machacas y escondes
El tiempo nulo de la vida.
Te venzo con la esperanza, la
 idea,*

Con el orgullo humilde del sí, en
 el goce tibio de las
 frondas azuladas,
Con el sollozo antiguo de los
 hijos de las madres.
Hueco infinito
Nada puedes con la vida,
Con el dolor
Con la ilusión
Con la flor blanca del camino (30)

Infinito

Divori, Infinito
quieto e sagace.
Disfai gli anni lucidi,
gli amori pazzi,
le linee sinuose,
i giorni, le fatiche e lo sguardo
 assorto della
 conoscenza, bellezza
 cinerina.
Scende dritta la linea spezzata
 della torre antica
Là, fra le spighe ondulate.
Infinito vorace e smemorato
Stritolì e nascondì
Il tempo avaro della vita.
Ti vinco con la speranza, l'idea
E con l'orgoglio umile del sì,
nella gioia tiepida delle fronde
 azzurre.
Con singhiozzo antico dei figli
 delle madri.
Vuoto, triste infinito,
niente puoi con la vita,

*con dolore,
con l'illusione,
con fiore bianco del cammino
(31)*

La asombrosa variedad temática, la riqueza de emociones y reflexiones metafísicas y espirituales, expresadas en un lenguaje también exquisitamente sugestivo, hacen de los tres libros en general -y de este tercero en particular- verdaderas joyas poéticas cuya lectura constituye una experiencia de auténtico placer estético.

LAS VUELTAS DE SOR JUANA

Mariana Calderón de
Puelles

Universidad Nacional de Cuyo
mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

Abstract

El trabajo es parte de una investigación más amplia de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz a partir de un procedimiento propio de la poeta que consiste en invertir el sentido establecido de ciertos mitos y símbolos tradicionales para mostrarlos de una manera diferente, extraña u oscura. Esto revela la inmersión de Sor Juana en un camino alternativo y moderno de la búsqueda del conocimiento.

Palabras clave: Sor Juana - mito - inversión - tradición - Modernidad.

Nuevo acercamiento a Sor Juana

Abordar la obra de Sor Juana supone enfrentarse a una ingente y variadísima bibliografía. La discusión entre los críticos se basa en lo que dijo o no dijo y por qué razones. Y esto es así porque nunca se termina de saber qué dijo o quiso decir.

Suponemos, pues, que, a pesar de su sólida formación religiosa y filosófica, el acercamiento de Sor Juana a modos "alternativos", ya modernos, sobre todo en su noción del conocimiento, hacen que muchos de sus escritos se vuelvan oscuros, sorprendentes, extraños, difíciles.

No pretendemos hallar la clave de su código, tarea utópica por demás, sino

mostrarla a través de lo que, desde hace algún tiempo y después de reiteradas lecturas, consideramos su drama intelectual.

Otra vuelta de tuerca

La novela de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (1898), sustenta la idea de que las cosas pueden ser vistas de un modo diferente del común y, por tanto, interpretadas de manera opuesta. Tal vez Sor Juana realice un procedimiento similar pero no con los sucesos que se dan en la dimensión temporal, sino con las figuras, mitos, símbolos que perviven en la tradición. Darle una vuelta de tuerca a las cosas que suceden ante nuestros ojos es, si se quiere, entrenar, enriquecer nuestra percepción. Pero cambiar el rumbo de interpretación de las figuras de una cultura supone un cambio, no tanto en la percepción, o en esta por consecuencia, sino en los modos de conocer, de creer, de aceptar la realidad creada y la cultura establecida.

El uso invertido que hace Sor Juana del *Cantar de los Cantares* en la lira 211, relacionado con la figura de Fabio en sus otras liras, es una vuelta de tuerca a la tradición bíblica, lo que constituye un asunto de mayor importancia.

La utilización de la figura de Narciso para referirse a Cristo no es un mero juego de ingenio; es un juego, puede ser, pero bastante extraño, si se atiende a la interpretación clásica del mito del

enamorado de sí mismo. La identificación del nuevo virrey con Neptuno, resulta de tal audacia que, a no ser por la dialéctica desplegada por la poeta para convencer a la autoridad entrante de los beneficios de tal comparación, hubiera terminado con su carrera literaria. Pero donde más se concentra este "extraño" procedimiento y donde más se advierte la relación del mismo con un conocimiento alternativo es, sin lugar a dudas, en *El Sueño*.

Misterioso Fabio

No podemos saber quién es Fabio: ese es el problema. Y no lo podemos saber sencillamente porque Juana de Asbaje no quiere que lo sepamos. Como no sabemos quién es Fabio solo podemos hablar de las figuras que, en el poema, lo representan. Intentemos con la lira 211: *Amado dueño mío*. Si se tratara de una monja corriente pensaríamos que Fabio es Cristo; como se trata de Sor Juana, podemos pensar que es un hombre común, un enamorado terrenal que nada tiene que ver con los sentimientos de Sor Juana. Sin embargo, la poeta desautoriza cualquier interpretación y nos lanza a un mar de dudas. Comencemos por las primeras estrofas:

*"Amado dueño mío,
Escucha un rato mis cansadas quejas,
Pues del viento las fío,
Que breve las conduzca a tus orejas,
Si no se desvanece el triste acento*

*Como mis esperanzas en el viento*¹.

La relación de estos versos con el capítulo III del *Cantar de los Cantares* y, por lo tanto, con el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, es evidente.

Como ya es sabido, el sentido alegórico de este libro ha sido interpretado por los exégetas como el diálogo entre Cristo y la Iglesia o entre Cristo y el alma². El hecho de que la esposa no lo encuentre durante la noche ha sido interpretado como aquella "noche oscura" en la que o la Iglesia, por un período de tiempo se siente sola mientras Cristo duerme, o el alma pierde el consuelo de la presencia de Cristo. La esposa sale, pues, a buscarlo, y solo lo halla cuando se aparta del mundo: "Apenas me había apartado de ellos, encontré al que ama mi alma".

El *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz es una creación poética que se asienta sobre la tradición del *Cantar*, pero es, además, su comentario más profundo y acertado. La Canción I "¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?", se presenta a la memoria del lector en cuanto lee la Lira 211.

1 *Sor Juana Inés de la Cruz*. Roma, Bulzoni Editore, 1997. Edición al cuidado de Luis Sáinz de Medrano. En adelante, citaré por esta edición.

2 Se puede leer el excelente y erudito comentario de Monseñor Straubinger en su edición de la Biblia de 1948.

La tradición que, a manera de intertexto, se presenta al lector de la Lira, determina el sentido verdadero de la alegoría del Amado ausente. Sin embargo, el lector atento sufre un primer traspié cuando se encuentra con este verso: "en él verás [en el campo]...ejemplos de mis males y mis bienes". En efecto, en la tradición mística la amada busca al Amado entre las criaturas porque, hechas por Él, indican, como símbolos, algo de la naturaleza divina. De tal manera, la esposa del *Cántico* dirá: "¡Oh bosques y espesuras/ plantadas por la mano del Amado!"; y el comentario del místico al respecto: "El alma mucho se mueve al amor de su Amado Dios por la consideración de las criaturas, viendo que son cosas que por su propia mano fueron hechas". Pues bien, el amado de Sor Juana, en posición opuesta al Amado de la tradición, deberá hacer el esfuerzo de buscarla (conocerla, entenderla) a través de las criaturas. El lector comprenderá que este amado no es Cristo, a pesar de las fuentes que supuso entraban en función. Así el arroyo hablará, con risas, al amado del sufrimiento de la amada. La tórtola en la rama imitará su esperanza y su llanto. La flor y la peña serán figura de su fragilidad y su firmeza. Pero el arroyo, la flor, la tórtola y la peña, son símbolos colmados de significado en la poesía de amor a lo divino.

El proceso que han sufrido estos símbolos, tan propios de la tradición mística, es de "secularización", en el

sentido de vaciamiento de sus contenidos sagrados. Cualquier lector contemporáneo alegrará que un poeta puede hacer con las figuras y símbolos lo que le plazca. Por supuesto, esto es una manera de pensar muy propia de la poesía desde el Romanticismo. Pero Sor Juana es una monja de la Nueva España del siglo XVII y si hace lo que quiere con los símbolos que poseen una decantada tradición mística es, en el mejor de los casos, una actitud audaz y rebelde.

La pasión de los celos de la amada confirma la idea del amante terrenal. Si bien Sor Juana ha hecho alusión a los celos en su poema sacro "Amante dulce de mi alma", en este último la aplicación metafórica no abre paso a ninguna duda con respecto a la sacralidad del Amado. Caso terminado, no se trata de Cristo. Detengámonos, sin embargo, en las últimas estrofas:

*"Mas ¿cuándo, ¡ay gloria mía!,
Mereceré gozar tu luz serena?
¿Cuándo llegará el día
que ponga dulce fin a tanta pena?
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto,
y de los míos quitarás el llanto?
¿Cuándo tu voz sonora
herirá mis oídos, delicada,
y el alma que te adora,
de inundación de gozos anegada,
a recibirte con amante prisa
saldrá a los ojos desatada en risa?
¿Cuándo tu luz hermosa
revestirá de gloria mis sentidos?"*

*¿Y cuándo yo, dichosa,
mis suspiros daré por bien perdidos,
teniendo en poco el precio de mi
llanto,
que tanto ha de penar quien goza
tanto?
¿Cuándo de tu apacible
rostro alegre veré el semblante
afable,
y aquel bien indecible
a toda humana pluma inexplicable,
que mal se ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido?
Ven, pues, mi prenda amada:
Que ya fallece mi cansada vida
De esta ausencia pesada;
Ven, pues: que mientras tarda tu
venida,
Aunque me cueste su verdor enojos,
Regaré mi esperanza con mis ojos".*

El problema vuelve a surgir cuando comienzan a aparecer los epítetos aplicados al amante humano: luz serena, dulce encanto, voz sonora, luz hermosa, apacible rostro, bien indecible a toda pluma inexplicable, lo que no cabe en todo lo sentido. Sin duda que muchas de estas expresiones exceden los epítetos de la poesía bucólica y se conectan, necesariamente, con las fuentes bíblicas otra vez.

En el caso de que se trate de un poema de amor divino, el procedimiento de inversión de la relación simbólica entre el Amado y las cosas, por el cual el Amado

debe buscarla a ella en las cosas, resulta enfrentado a la tradición, aquello que hemos dado en llamar "otra vuelta de tuerca". La siguiente afirmación de Selena Millares muestra que muchos de sus recursos suponían una revuelta con la tradición, más propia de nuestra contemporaneidad.

"Entre la era barroca y la edad contemporánea, la poesía de Juana de Asbaje transita siglos oscuros que opacan su presencia hasta desembocar en la paradoja de reconocerse en el espejo de hoy. Su insólita actualidad hace que, con independencia de homenajes y centenarios, los poetas de nuestro siglo vuelvan la mirada hacia la fascinación de una escritura que, con el decurso del tiempo, lejos de verse erosionada, se vivifica" (1997:79).

Sin lugar a dudas, el uso que la musa mexicana hace de las fuentes no siempre sigue la misma receta. Millares habla de una "fecunda metamorfosis de los modelos" (1997:92); nosotros vamos mucho más lejos. Más que transformar, Sor Juana, algunas veces, invierte sentidos ya consagrados.

Primero sueño

Las fuentes literarias que están en la base de la recreación del sueño son

muchas y variadas. Se suele citar *El Sueño de Escipión*, de Cicerón; *Hercules furens*, de Séneca; el *Somnus*, de Estacio, etc. Pero el sueño de Sor Juana no solo es una aventura del conocimiento sino, y aquí su sello particular, un oscuro movimiento de la facultad intelectual en el misterioso mundo de la noche. En el estilo, voluntariamente oscuro, puede encontrarse el modo del Barroco gongorino, aunque la oscuridad del poema tiene causas más hondas.

La imagen simbólica que representa la fase del dormir es la de la pirámide. La funesta pirámide se alza desde la tierra dejando todo en sombra y sueño. En el sistema geocéntrico de Sor Juana la sombra nace desde abajo, a medida que el sol se oculta. Pero, además, la pirámide es un símbolo hermético, que en las tradiciones paganas, la egipcia por ejemplo, funciona como forma que eleva, desde la tierra, el cuerpo muerto, en la base cuadrada, hacia el infinito, simbolizado por el punto del vértice.

Así pues, liberada la fantasía de su corporeidad, el alma "goza" de una experiencia distinta, porque ve imágenes que la fantasía asocia. Compara la mirada con los reflejos que entre sus espejos realizaba el faro de Alejandría, copiando todos los objetos posibles. Así la fantasía mostraba al alma criaturas sublunares y también criaturas solamente intelectuales (¿ángeles?). El alma, convertida en esencia, desmaterializada,

podía considerar la cantidad inmensa de la Esfera.

A partir del verso 300 comienza la visión. Ya hemos visto que el alma goza de su estado inmaterial. Esa alma es facultad intelectual pura, su finalidad es el conocimiento de la realidad que se le presenta; la fantasía, facultad del alma que produce las imágenes, al hallarse liberada del cuerpo, las combina de maneras diferentes. Por lo tanto, la visión no es de objetividad científica.

La imagen simbólica de la segunda parte es la Esfera o, en su condensación, el punto. En efecto, el alma debe observar la cantidad de la Esfera, el movimiento de los cuerpos celestes. En este mundo astronómico, se alude a Atlante, a las pirámides egipcias, a la torre de Babel: los monumentos de la ciencia humana, representaciones del mundo y su ambición. Mirados todos desde arriba, se puede percibir el alto vuelo que el alma ha tomado. Entre los versos 400 y 411, se precisa el significado de las pirámides como símbolos de la ascensión del alma a estadios superiores. Sin embargo, todo invento humano, comparado con la pirámide mental en la que el alma de repente se miró y se encontró como en esfera, es decir en perfección, puede tenerse en nada. El alma suspensa, gozosa, ufana, tendió su vista por todo lo creado (v.430 y ss.) pero, al ver tanta grandeza de objetos, retrocedió cobarde (v.453). A partir de este retroceso comienza, en la segunda parte, otra serie de vanos

intentos ilustrados con ejemplos originales.

El primer ejemplo aludido es el de Ícaro. En efecto, lejos de ser propuesto como mal ejemplo de temeridad e imprudencia, lo es del temor, por el cual se dejó vencer. En ningún momento la poeta ha dicho que el alma no pudo comprender, sino que se atemorizó. Pero, además, así como la vista se enceguece después de ver demasiada luz, así la inteligencia quedó a tientas, sin saber por dónde seguir, como si se encontrara frente a un caos primero (v.550 y ss.).

Se propone entonces conocer, por las diez categorías y de grado en grado, ya que no existe posibilidad de conocer con un acto intuitivo todo lo creado. Tiene la intención, pero fracasa: no puede conocer ni lo más sencillo. A partir de los versos 705 comienza una oscura reflexión acerca de la dificultad de conocer en relación con la capacidad y la audacia. Como si lo que guiara al alma en el sueño fuera una velada tentación ante la cual él se acobarda. Se pregunta el lector ¿y si el alma no hubiera retrocedido, qué hubiera visto? Como ejemplo de temeridad, la poeta ofrece el caso de Faetón. Él es el modelo del que no retrocede, el audaz a pesar de todo. La interpretación del mito es más transgresora que la de Ícaro, porque Faetonte es el modelo de la desobediencia y aquí es propuesto como ejemplo de osadía.

¿Cuál es la naturaleza de ese conocimiento? De hecho, se trata de una experiencia inmaterial, es decir, en estado formal puro, de allí que la única manera de concebirlo sea en el sueño.

Detengámonos, pues, en esta especie de conocimiento del alma despegada de su cuerpo. La evidencia muestra que el hombre solo puede conocer con su cuerpo y su alma, en tanto que eso es el hombre: cuerpo y alma. La separación de uno con respecto de la otra supone la muerte. ¿Qué puede hacer el alma cuando el cuerpo ha muerto? Nadie puede dar una respuesta de ello ni desde la experiencia ni desde la ciencia. En todo caso las respuestas se fundan en revelaciones sobrenaturales.

Por otro lado, debemos descartar cualquier relación de dicha experiencia con la contemplación propia de la experiencia mística. En esta, el místico, solo por acción de la Gracia Divina es elevado a la visión de las cosas sobrenaturales, pero nunca por esfuerzo personal.

La experiencia descrita por la poeta es de otra naturaleza. El pensamiento gnóstico concibe la posibilidad de conocer las realidades sobrenaturales de manera directa, como si se las observara. A esta facultad le llaman la "intuición intelectual"³ y solo lo logran los iniciados en ciertos estados especiales.

³ Puede seguirse para esto la obra de René Guénon, especialmente *La métaphysique orientale* (1939).

¿Algo de esto puede haber tenido en su mente la Madre Juana? Otro aspecto en el que debemos reparar es el uso de símbolos geométricos que en los siglos XVI y XVII se usaban para interpretar o explicar el orden del universo, desde Dios, las jerarquías angélicas, el mundo animal, vegetal y mineral, el hombre como centro, los infiernos y los ángeles caídos. Sistemas de interpretación de triángulos o pirámides, una especie de ciencia moderna y gnóstica.

Divino Narciso

Muy acertada ha sido la elección por parte de Lipowestky del mito de Narciso como representante del hombre posmoderno. Encerrado en sí mismo, incapaz de conectarse con quien lo ama, ignorante de su verdadero yo, es finalmente devorado y destruido por el vacío de su propio espejo.

De todas las figuras que Juana de Asbaje pudo haber elegido tomó, sin duda, la más bizarra. Porque hacer de Narciso un Cristo exige forzar el mito y darle una interpretación desconcertante. Cristo ama en su imagen a su Padre y Creador, pues son uno, y por ello se contemplan. Pero en el mito, Narciso no sabe quién es aquel que está en el espejo de agua, simplemente se enamora de ÉL. La búsqueda de una versión ultra original puede haber dado origen al *Divino Narciso*, pero es una muestra más de "otra vuelta de tuerca". En la obra de Sor Juana, Narciso es Cristo y

efectivamente quiere hacer comprender a las creaturas que todo consuelo está en la contemplación de su belleza, pero entonces, debemos hacer un esfuerzo doblado para olvidarnos del Narciso pagano.

Respuesta a Sor Filotea

Caso por demás original es el de esta carta, versión moderna de la *Confessio agustiniana*, ejemplo controversial del *ars dictaminis*, memoria sin arrepentimientos y acusación impertinente. Vayamos por partes y aclaremos los juicios precedentes.

Las razones históricas que explican la aparición de la carta son bien conocidas. La interpretación de las mismas ha desencadenado fervientes disputas. Sor Juana elige, para responder, un tipo literario de larga tradición: la *confessio*. En la fuente patrística se presenta necesariamente en primera persona con la finalidad de mostrar la vida tal como fue con la sincera confesión de las faltas cometidas y la demostración de la acción sobrenatural de la Gracia Divina que elevó la naturaleza caída hasta la santidad como obra de la Misericordia. Así, el que se confiesa mostrará su pecado, su conversión, su ascesis y, probablemente, su vida mística.

Versada en esta larga tradición, cualquier licencia que Sor Juana se tome la libertad de usar respecto de las fuentes no se trata de un hecho fortuito.

El caso es que en la *confessio*, Sor Juana no confiesa sino que acusa.

Por otro lado, las directivas del *ars dictaminis*, también de larga tradición, se presentan con un toque de ironía: la creación de un interlocutor cuyo nombre significa "la que ama a Dios", recurso no original aunque sí desconcertante por lo irónico, sobre quien se descarga la acusación de la respuesta, porque Sor Filotea representa a un grupo, no a una persona, que ha lanzado sobre la poeta un manto de sospecha.

En tercer lugar, cuesta admitir una memoria de un cristiano sincero que no se arrepiente de nada. Pero más le cuesta al lector acostumbrado a leer las memorias de santos y clérigos. Diríamos que la actitud se desvía, notablemente, del patrón, de la costumbre.

Por último, a la falta de arrepentimiento se agrega la severidad de la acusación. Debemos aclarar que si bien la retórica cristiana, sobre todo en su versión apologética, fue magistral en la acusación contra errores, vicios, malas costumbres y herejías, la acusación del particular por razones de orgullo o amor propio siempre ha sido desaconsejada.

Estas razones nos llevan a concluir que en la *Respuesta...* esta actitud de revuelta contra los modelos tradicionales es en donde se ve más clara y evidente y la que más argumento ha dado, más allá de las imposturas ideológicas, a la crítica feminista.

La Carta Atenagórica

Es en este escrito donde Sor Juana se revela teóloga y emprende, con prolija crítica, la desautorización, no solo de las opiniones del obispo Vieyra, sino de los padres y doctores de la Iglesia. Conocedora de todos los argumentos, se lanza, sin hesitación, a una propuesta más que extraña: la mayor fineza de Cristo es lo que no hizo por los hombres, pudiendo hacerlo. ¿Favor negativo?

Muy acertado resulta el artículo de Margo Glantz (1999) en el que se resalta la grandeza de Sor Juana a partir del estudio de los pormenores que acompañaron a este discurso. Claro que la grandeza de la poeta no la medimos en función de sus conclusiones teológicas, que nos parecen erradas, sino en su carácter y capacidad de enfrentamiento. En efecto, la *Carta Atenagórica* propone como mayor muestra del amor de Cristo lo que no es. Resulta incomprensible que tal aseveración no haya producido el encono del Santo Oficio. El estudio de Elías Trabulse (1995) sobre la misma carta arroja como conclusión que hubo un juicio instituido por el obispo Aguiar y Seijas que probablemente la llevó a su silenciamiento final, pero nunca hubo un proceso inquisitorial.

"Lo que Cristo no hizo" puede interpretarse como un giro gongorino, poco apropiado en un escrito teológico, pero cuyo significado estriba en que pudiendo Cristo salvarnos sin nuestra cooperación,

prefirió dejarnos operar con libre albedrío. Para Octavio Paz, esta idea se acercaría a la proposición del Padre Molina, también jesuita, de que la causa primera de la salvación era el libre albedrío y sobre él la Gracia Divina. Molinista o no, Sor Juana también contestaba una de las tesis de Lutero acerca de la predestinación.

Con respecto al silencio de Sor Juana, en el que pasó sus últimos años, las opiniones están muy enfrentadas. Por un lado, se encuentran aquellos que sostienen la idea de la conspiración contra la monja desde los sectores eclesiásticos, posición bien representada por Octavio Paz (1983). Por otro lado, están aquellos que ven en su último silencio su verdadera conversión, idea sostenida por Marie Cécil Bénassy (1983: 159-177).

Conclusiones

¿Qué privilegios tuvo Juana de Asbaje, gracias a los cuales evitó mayores "ruidos con el Santo Oficio"? Octavio Paz asegura que "la impunidad de Sor Juana se debió a la protección del palacio y a la ambigüedad misma de su situación: al mismo tiempo que escribía villancicos para la catedral y loas para el palacio, componía sonetos y lirás de amor" (1983:369).

En general, la crítica ha buceado mucho sobre las relaciones entre la poeta y su entorno social. Su relación con las

autoridades de la Iglesia, con los virreyes, con sus compañeras de convento. La Sor Juana de Octavio Paz se abre paso en un clima prácticamente hostil, entre autoridades eclesiásticas fanáticas y autoritarias y monjas casi enajenadas. Ambiente recreado a partir de la pluma hábil y la imaginación acalorada del poeta, no de la prudencia del historiador objetivo.

Sin embargo, el procedimiento que hemos descrito, coloca a nuestra décima musa en la línea de la Modernidad filosófica y científica en una sociedad y una cultura en que esto no era común. Si su silencio final se debió a una entrega total a su vida religiosa, no lo podemos asegurar. De lo que nos dejó escrito, podemos discutir; de lo que calló, solo guardamos sospechas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bénassy, M. C. (1983). "La conversión de Sor Juana".
En *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM. pp. 159-177.
- Glantz, M. (1999) "Sor Juana Inés de la Cruz ¿Cómo se mide la grandeza de una mujer? ". En *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Editado por Bosse, M., Potthast, B. y Stoll, A . Kassel: Edition Reichenberger. Vol. 2
- Guénon, R. (1939) *La métaphysique orientale*. París: Les Editions Traditionnelles.
- Millares, S. (1997) "La lírica de Sor Juana y el alma barroca" En *Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición al cuidado de Luis Sáinz de Medrano. Roma: Bulzoni Editore.

Las vueltas de Sor Juana

Paz, O. (1983) *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*. 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.

Trabulse, E. (1995) "Estudio introductorio" a la *Carta Atenagórica*. Edición facsímile de la de 1690. México, Condumex.

**IMÁGENES DEL PATRIARCADO EN EL TEATRO DE
PATRICIA ZANGARO**

Susana Tarantuviez

UNCuyo - CONICET

sutarantuviez@hotmail.com

Resumen

Este trabajo se encuadra en una investigación más amplia sobre el teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres, en la cual pretendo examinar la representación de las cuestiones de género en la textualidad de las dramaturgas argentinas y su relación con las condiciones socio-históricas de producción, circulación y reconocimiento de sus obras. En este caso, indago en las obras de Patricia Zangaro para determinar si presentan una discursividad propia del género, es decir, que intente transgredir o subvertir el discurso masculino, proponiendo una subjetividad femenina autónoma, opuesta a los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas y con la representación de la mujer. Asimismo, examino si dicha transgresión responde a una ideología estético-política que pueda inferirse a partir de la poética teatral de la autora. Me enfoco en sus piezas "Por un reino", "Última luna", "Tiempo de aguas" y "La hora nona".

Palabras clave: teatro argentino - dramaturgas - género - feminismo - Patricia Zangaro.

Title and subtitle: *images of the patriarchy in Patricia's Zangaro theatre.*

Abstract

This paper is part of a wider research about Argentinian contemporary theatre written by women, in which I try to examine the representation of gender issues in the production of Argentinian playwrights and its relationship with the social and historical conditions of production, circulation, and acknowledgement of their works. In this paper I study the works of the playwright Patricia Zangaro in order to determine the presence of a discursive practice of gender which transgresses or subverts the masculine speech while proposing an autonomous feminine subjectivity

Imágenes del patriarcado en el teatro de
Patricia Zangaro

opposed to the cultural stereotypes related to gender differences and to the representation of women. I also study whether such a transgression responds to an aesthetic and political ideology that could be inferred from the poetics of the playwright. From this approach I examine her works "Por un reino", "Última luna", "Tiempo de aguas", and "La hora nona".

Key Words: *Argentinian theatre - women playwrights - gender - feminism - Patricia Zangaro.*

El lugar de la mujer en el teatro argentino actual

Este trabajo se encuadra en una investigación más amplia sobre el teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres, en la cual pretendo examinar la representación de las cuestiones de género en la textualidad de las dramaturgas argentinas y su relación con las condiciones socio-históricas de producción, circulación y reconocimiento de sus obras.

Coincido con las apreciaciones de una de las estudiosas de nuestro teatro, Magda Castellví de Moor, cuando señala que el campo teatral argentino careció de una tradición dramática femenina hasta las últimas décadas del siglo XX:

"Aunque el teatro argentino cuenta con una de las tradiciones más ricas de Latinoamérica, las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de ella hasta años más recientes. Tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los

dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral" (Castellví, 2003:11).

Con el fin de consolidar el espacio que, paulatinamente y con esfuerzo, han ido ocupando las dramaturgas en la historia del teatro argentino, creo que es necesario que la crítica académica acompañe tal labor, contribuyendo desde el discurso interpretativo a otorgarles el lugar que les corresponde en nuestro canon teatral.

En efecto, en Argentina se da un gran auge de mujeres que escriben teatro en la segunda mitad del siglo XX, especialmente a partir de la década de 1980, cuando surgen cambios significativos en el ámbito teatral de nuestro país¹; a partir de la postdictadura encontramos una coexistencia de diversas tendencias y prácticas teatrales. Esta diversidad de concepciones estéticas en el teatro actual ha dado lugar a un fenómeno denominado "canon de la multiplicidad" (Dubatti, 1999:9), caracterizado por la heterogeneidad y la falta de unidad de las poéticas presentes en el campo teatral:

"El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa

¹ Para mayores detalles sobre las tendencias teatrales de las últimas décadas del siglo XX, *vid.* mi artículo "Tendencias del teatro argentino actual" (Tarantuviez: 2001).

tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad" (Dubatti, 1999:13).

Así, a la hora de estudiarlo, los críticos han intentado un abordaje desde esa misma multiplicidad, proponiendo una parcelación que se correspondería con la realidad intrínseca del campo teatral; o bien, dentro de la mencionada diversidad de poéticas existentes, han agrupado las manifestaciones teatrales en dos tendencias o corrientes principales: la del realismo moderno y la del teatro con intertexto posmoderno².

² Cfr. Pellettieri, O. (2000). *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, pp.11-25. La tendencia moderna realista continúa fiel a la estética surgida en los años 60 y es hegemónica en lo que al público se refiere; la de intertextualidad posmoderna, por su parte, cuestiona el sistema teatral anterior, no ha logrado a fines de la década del 90 un público propio (y por ende tiende a un cierto elitismo) y se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio:

"(...) el teatro de intertexto posmoderno se da a conocer de la mano de la función hegemónica de lo mercantil, del menemismo, del libre mercado, de la desintegración de la sociedad: proletarización de la clase media, lumpenización del proletariado, limitación del estado de bienestar, crisis de la sociedad del trabajo, advenización de una intensa

Ahora bien, dentro de este "canon de la multiplicidad" es importante reflexionar acerca de la producción dramática de nuestras autoras en el contexto de la postdictadura, en el cual se constata un significativo incremento de voces femeninas:

"Al reflexionar sobre la escritura de las dramaturgas argentinas de los últimos años surgen planteos que nos remiten a referentes histórico-culturales como son el advenimiento de la democracia y el momento cultural de dimensiones mundiales en el que las mujeres buscan su propia expresión. Ambas circunstancias han favorecido la entrada en el teatro tanto de autoras mujeres como de personajes femeninos vistos desde la perspectiva de la mujer" (Castellví, 1997:271).

Sin embargo, a pesar del importante número de dramaturgas que encontramos en las últimas décadas del siglo XX, pocos son los libros que recogen su trabajo. Desgraciadamente, esta situación sigue vigente incluso a principios del siglo XXI. Es en el ámbito editorial donde las dramaturgas actuales encuentran una suerte de vacío. Así lo explicitaba en una

instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje dirigido al público" (p.17).

entrevista Adriana Tursi, una de las diez autoras que, en el año 2002, reunieron sus obras en un volumen, *Dramaturgas I* (Editorial Nueva Generación)³; el caso es que, si bien había mucho teatro escrito por mujeres, poco era su registro.

Adriana Tursi, quien tuvo la idea de publicar este volumen, explica en la entrevista mencionada cuál era la situación a la que se enfrentaban las autoras de teatro en cuanto a la publicación de sus obras:

"Hace algunos años, la Secretaría de Cultura sacó el libro 'Dramaturgos argentinos'. En ese tomo no había mujeres y a mí me llamó la atención porque además en ese año la mayoría de los primeros y segundos premios en dramaturgia habían sido ganados por mujeres. (...) dentro de la dramaturgia femenina había muy poco publicado" (Santoro, 2002).

Tursi se pregunta: "¿dónde están esas mujeres?, ¿qué escribían?", poniendo en relieve la falta de apoyo editorial para la producción de obras teatrales escritas por mujeres. También rescata el hecho de que actualmente existe un relevamiento de

3 Las dramaturgas reunidas en este volumen son: Adriana Tursi, Cristina Escofet, Amancay Espíndola, Andrea Garrote, Susana Gutiérrez, María Inés Indart, Alicia Muñoz, Cecilia Propato, Mariana Trajtemberg y Patricia Zangaro.

las dramaturgas desde el siglo XX. En efecto, en 1998 Halima Tahan publicó su libro *Dramas de mujeres*, producto de un proyecto de investigación centrado en la exploración y búsqueda de la dramaturgia argentina escrita por mujeres. El libro presenta un catálogo de las dramaturgas argentinas del período 1965-1997 y también un catálogo de autoras de teatro infantil. Algunas de las autoras estudiadas en el volumen son: Carmen Arrieta, Cecilia Propato, Luisa Calcumil, Cristina Escofet, Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Sonia de Monte, Alicia Muñoz, Diana Raznovich, Mónica Rivelli, Susana Torres Molina y Patricia Zangaro. Este tipo de investigación es de importancia capital para tener un registro del que carecíamos.

Regresando a las declaraciones de las autoras reunidas en el volumen *Dramaturgas I*, ellas reconocen como figura señera del teatro del siglo XX a Griselda Gambaro. Una de ellas, Andrea Garrote, incluso afirma que en el campo teatral argentino anterior a la producción gambariana la presencia de mujeres escritoras era prácticamente inexistente: "Antes de Griselda, el desierto". Por su parte, Gambaro recuerda el escaso lugar que tenía la mujer en el teatro argentino del pasado. También destaca la dificultad de encontrar, incluso hoy, personajes femeninos con quienes identificarse en las obras escritas por sus pares varones:

"Lo que yo quería era que hablaran ellas, siempre tan maltratadas en el teatro argentino. Porque creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. (...). Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros aspectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres (...) viene ya desde que Gregorio de Laferrère escribió 'Las de Barranco'. O desde 'El amor de la estanciera', donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores" (Moreno, 1999).

Ahora bien, dentro de la producción de nuestras dramaturgas, creo que debería realizarse un cierto deslinde a la hora de hablar de "escritura femenina". En efecto, para utilizar tal denominación no solo se ha de considerar el sujeto autorial mujer sino también, y sobre todo, los planteos del texto mismo, el cual debe explorar y cuestionar los roles de la mujer en un espacio socio-cultural determinado para poder ser considerado "discurso femenino":

"La presencia de un número sin precedente de dramaturgas a partir de Teatro Abierto '81 invita a analizar su producción dramática bajo algún rótulo de los que los críticos son tan propensos a inventar. Es por ello que la posibilidad de establecer ciertas coordenadas dentro de la diversidad temática hace pensar en una dramaturgia femenina que incluye obras en las que además de cuestionarse la realidad social y política, se exploran los espacios y los roles de la mujer dentro de esa realidad por medio del ejercicio de nuevas prácticas escriturales que reflejen esa temática. Debe llamarse la atención sin embargo sobre el hecho de que una obra no se define como escritura femenina porque tenga una mujer autora, sino por la problemática que presenta con respecto al discurso femenino" (Castellví, 1995: 175).

Algunas de nuestras autoras teatrales propugnan explícitamente la construcción de una subjetividad femenina autónoma y hacen hincapié en que para ello es necesario realizar una re-escritura de la historia desde otra perspectiva, rechazando los roles de género heredados. Así, a partir de un proceso de concientización, proponen una escritura que dé espacio al sujeto mujer, que revele

las contradicciones y saque a la superficie lo callado, aquello de lo que no se habla o de lo que no se "debe" hablar, y explicitan su demanda de ser creadoras de cultura.

Se da así la emergencia de una dramaturgia femenina escrita "desde el género", es decir con una discursividad propia que intenta transgredir o subvertir el discurso "masculino" a través del erotismo, el feminismo o la subjetividad.

Si nos preguntamos, entonces, en qué consiste la escritura femenina, podemos responder que se trata de "un modo de enunciación que se dirige fundamentalmente a la autorrepresentación de la mujer, no una, única, universal, sino en sus múltiples manifestaciones" (Castellví, 1997: 272). Podemos verificar que existe un modo de enunciación destinado a la auto-representación de la mujer: modos de construcción de una subjetividad femenina autónoma y su consecuente representación. El proceso de construcción de la subjetividad es aquel por el cual el sujeto se ubica a sí mismo o es ubicado por otro en la realidad social y así percibe y entiende como subjetivas las relaciones sociales e históricas.

En el marco de la reflexión sobre la falta de un discurso femenino autónomo, se constata que las mujeres hablan "desde el lugar del eco" y se postula la necesidad de trascender la mirada del silencio y del acatamiento de la mujer. Se trata de la

búsqueda de una voz propia, tal como lo explica la dramaturga Griselda Gambaro en cuanto a su práctica teatral y en relación con la situación social de la mujer:

"Además, hemos estado calladas tanto tiempo que nos queda mucho para explorar. Porque siempre hubo escritoras de teatro pero aisladas, consideradas como fenómenos. Incluso yo estoy bastante sola en mi generación. (...). Pienso que el día en que las mujeres ganen más espacio social van a ganar más espacio teatral. Pero el asunto de cómo somos habladas debe quedar en nuestras manos" (Moreno, 1999).

Si bien no todas las mujeres que escriben teatro lo hacen desde una toma de conciencia de género, muchas de nuestras dramaturgas contemporáneas (aun difiriendo en el tipo de planteos, cuestiones, imágenes o personajes femeninos que presentan en sus obras) llegan a desafiar los estereotipos femeninos propios del discurso patriarcal. Sus piezas adquieren así una función política que se suma a la función estética propia de toda creación artística: la escritura teatral conforma un espacio de auto-representación de la mujer que se opone a una cultura que propone y exagera la imagen de la mujer como objeto del deseo masculino.

Patricia Zangaro y el cuestionamiento del patriarcado

En el marco de la investigación más amplia que he mencionado *supra*, aquí indago en las obras de Patricia Zangaro⁴ para determinar si se encuadran dentro de una "escritura femenina", tal como fue definida anteriormente; examino, por lo tanto, si presentan una discursividad propia del género que intente transgredir o subvertir el discurso masculino, proponiendo una subjetividad femenina opuesta a los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas y con la representación de la mujer. El corpus que analizo en este trabajo está constituido por las siguientes piezas teatrales: *Por un reino*, *Última luna*, *Tiempo de aguas* y *La hora nona*.

Al hablar de "lo femenino" recurro a la noción de género como construcción cultural: abarca todas las normas, obligaciones, conductas, capacidades, destrezas, etc., que se exigen a las

4 Patricia Zangaro es dramaturga, egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Se ha formado con Osvaldo Dragún, Mauricio Kartun y José Sanchis Sinisterra. Entre sus obras estrenadas se hallan *Hoy debuta la finada* (1988), *Pascua rea* (1991), *Por un reino* (1993), *Auto de fe... entre bambalinas* (1996), *Última luna* (Nîmes, Francia, 1998), *Náuseas y Variaciones en blue* (1999), *A propósito de la duda* (2000), *Las razones del bosque* (2002), *El confín* (1999) y *Última luna* (2007). Ha trabajado como dramaturgista para el Teatro Municipal Gral. San Martín y el Teatro Nacional Cervantes. Ha recibido, entre otros, los siguientes premios: Primer Premio Municipal (1986/88), Leónidas Barletta (1991 y 1996), Trinidad Guevara (1996) y Pepino el 88 (1995/96).

mujeres por ser biológicamente tales. Es decir, expresa la construcción social de la feminidad y está relacionado con el concepto del "rol": la función, tarea o papel que se les asigna a las mujeres y que determina las normas de comportamiento, vestido, trabajo, relaciones sociales, etc.

Otro constructo teórico formulado por la teoría feminista, que permite analizar la realidad y llegar a la toma de conciencia de las discriminaciones existentes por razón de sexo, es el de "patriarcado"; el término "patriarcal" se refiere a las relaciones de poder en las que los intereses de las mujeres están subordinados a los de los hombres. Estas relaciones de poder toman muchas formas, desde la división sexual del trabajo y la organización social de la procreación hasta normas internalizadas de feminidad. En una sociedad patriarcal se propicia un modelo familiar basado en la figura del *pater familias*: se inviste al varón con una autoridad general sobre el resto de los miembros de la familia quienes, en tanto integrantes de ese grupo familiar, son considerados "inferiores". En síntesis, el patriarcado se define como un sistema de dominación masculina que implica la subordinación de las mujeres y, como tal, requiere poder y especialmente control sobre el mundo simbólico para mantenerse. Más aún, necesita que sus miembros interioricen esa dominación.

En *Por un reino* (estrenada en 1993), Patricia Zangaro presenta un microcosmos

marginal regido por un sistema patriarcal caracterizado por la violencia, la forma más primitiva del poder. En una entrevista, en ocasión del estreno de esta obra, Zangaro explicitaba que la había escrito "desde el estupor, desde el espanto de un fin de milenio caracterizado por la creciente exclusión de sectores enteros de la población condenados a la marginalidad"⁵. La pieza presenta una familia que vive en la extrema pobreza, en una casilla alzada entre montículos de basura, y que sobrevive gracias a la caridad que despiertan entre los habitantes de la ciudad donde mendigan. La familia está compuesta por Tatita, el *pater familias* despótico, que no duda en mutilar a sus hijos y nietos con el fin de que inspiren lástima; Fratacho, su hijo, un personaje monstruoso en su denigración (lisiado, alcohólico, víctima obsecuente de su padre); La Pochi, la mujer de Fratacho, sometida a la tiranía de los varones de la familia y Los pequeños monstruos (la prole mutilada de La Pochi). Opuesto a la familia se alza el personaje de Antonio El Rapiña, el gitano que le disputa a Tatita el poder sobre la ciudad utilizando la violencia en lugar de la mendicidad.

En medio de estos personajes masculinos esperpénticos, Tatita y

5 Citada por Magda Castellví de Moor (2003:155). El comentario de Zangaro apareció originalmente en un artículo periodístico publicado en *El Cronista Comercial*, el 28 de octubre de 1993.

Fratacho, La Pochi se presenta totalmente carente de derechos individuales: su cuerpo y el de sus hijos están a merced de los dos hombres. En efecto, Tatita mutila a los hijos de La Pochi para que puedan integrarse a su corte de los milagros, destinada a despertar la caridad de la gente de la ciudad.

En boca de Tatita, el patriarca para quien sus hijos y nietos son sus siervos, aparece el discurso sexista: acusa a La Pochi de ser "Mujer floja. ¡Y mezquina! Como toda hembra" (p.20)⁶, "Sucia como toda hembra" (p.36), y amenaza con acallar para siempre la voz femenina de la criatura que está por nacer, "Si es hembra, voy a arrancarle la lengua" (p.20).

La autoridad despótica de Tatita está basada en la violencia y la crueldad y el miedo que ambas provocan. En el origen de Los pequeños monstruos están las mutilaciones y vejaciones a los que han sido sometidos: son niños y niñas a los que Tatita les ha cortado las piernas, o los ha dejado ciegos para que así inspiren lástima al mendigar. Ante la amenaza de Tatita de "Si no se callan, hoy pasan a degüello" (p.14), Los pequeños monstruos hacen "el silencio de un templo" (p.15). El miedo que inspira Tatita está explicitado en las palabras de La Pochi, en diálogo con Antonio El Rapiña:

6 Cito siempre por la siguiente edición: Zangaro, P. (2008). *Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea.* Buenos Aires: Losada.

"ANTONIO: (...) ¡Por tus hijos! ¡No me entregues al carnicero!

LA POCHI (sorprendida): ¿Le tenés... miedo?

ANTONIO (rabioso): ¡Yo nunca le tuve miedo a nadie!

LA POCHI: ¡Yo sí! (volviéndose a Tatita.) Siempre...

ANTONIO (resuelto): Desatame, Pochi, y te voy a ayudar a vos, y a tu cría: ¡es palabra de Antonio!

LA POCHI (mirando fascinada a Tatita): Desde siempre... miedo..." (p.34).

Es justamente esta promesa de ayuda que Antonio le hace a La Pochi respecto de sus hijos, sumada al deseo de ella hacia el gitano (que surge en completa oposición a su rol pasivo de receptora del deseo de Fratacho), la que hará que se instaure como sujeto de acción y libere a Antonio.

La función social de La Pochi, sometida por el miedo, está claramente establecida: es la hembra reproductora, la que provee descendencia al patriarca. Hay que destacar aquí que La Pochi es despojada de sus hijos por Tatita: una de las características fundamentales del poder masculino es el control de la sexualidad femenina y la apropiación de la

prole. Este despojamiento reaparece en *Última luna* (estrenada en 2007), donde La Mujer, cautiva de los indios, decide escapar de la toldería cuando el cacique le arrebató a sus hijos:

"LA MUJER: (...) Apenas aprendieron a hablar su lengua el cacique los arrancó de mis brazos para hacerlos hombres en la guerra... Entonces miré otra vez el horizonte... Y una noche abandoné los toldos... y me hundí en el desierto..." (p.130).

Volviendo a *Por un reino*, en la obra se pone de manifiesto la importancia del discurso del poder, que es portador de la "ley", y de la reproducción de ese discurso. Así, Fratacho repite con exactitud la diatriba de Tatita en la que afirma su autoridad: "¡Despierten, carajo, porque a Tatita se le canta las pelotas gritar y hay que escucharlo! ¡Porque me van a honrar como Dios manda, porque no tienen otro padre que a mí!" (p.27 y p.38). Justamente, el discurso patriarcal se perpetúa, por lo que la muerte de Tatita no implica, en absoluto, el fin de su "reinado". Así se lo aclara Fratacho a La Pochi:

"LA POCHI: ¡No hables así! ¡Tatita está muerto!"

FRATACHO (riéndose con ganas de La Pochi): Está bien vivo... en mis gambas, en tu ojo frío... y en las llagas de tus hijos... (...)" (p. 38).

En efecto, los hijos de La Pochi se arrastran detrás de Fratacho, siguiéndolo como al nuevo rey, reconociéndole el derecho sobre sus vidas que antes tenía Tatita:

"LA POCHI (desangrándose): Son mis hijos... que siguen fieles a su rey (amarga). Tatita no se robó las piernas sino el alma de mi prole..." (p.39).

La marca del padre parece indeleble, pues no solo está en la carne, sino en el espíritu sometido. Por su parte, La Pochi logra liberarse de Tatita y expresa su rebelión, a pesar del miedo:

"LA POCHI (temblando sobre sus pies): Nunca más me vas a cortar un hijo, Tata" (p.36).

Sin embargo, la mujer es incapaz de escapar del universo violento en el que vive: Tatita la maldice y La Pochi muere, apuñalada accidentalmente por Antonio. Agonizando, da a luz a su último hijo. Por

su parte, Fratacho justifica las acciones de su padre ante la condena lúcida de La Pochi:

"LA POCHI: Él te robó las piernas... no yo..."

FRATACHO: Ojalá estuviera vivo para cortármelas de nuevo... Él hizo lo que tenía que hacer... Para eso era nuestro Tata..." (p. 38).

Justamente, el patriarcado basa su fuerza en naturalizar conductas opresivas. Cuando los personajes femeninos confrontan el poder, como la joven de *Tiempo de aguas* (estrenada en 2004) quien desobedece el mandato paterno que le prohíbe aprender a leer y escribir, cuestionan el sistema androcéntrico y develan su funcionamiento y sus consecuencias. Muchas de las prácticas del patriarcado se denuncian como perversas, por ejemplo la que transforma a las mujeres en un objeto de consumo o placer. Este es el caso del personaje La muchacha de maíz, en la obra *La hora nona*. Esta muchacha, que desde niña tiene el "defecto de hablar mucho y en tono muy alto", es violada sistemáticamente, en castigo por haber presenciado el encuentro de su prometido con una prostituta:

"Sufrí la primera vez... y la segunda... y todas las veces de aquella

noche en el almacén... Yo no había cumplido aún los quince años... Me enviaba mi padre con la leche de sus cabras... Ellos eran seis... todos muy fuertes... todos soldados, señor... Mi prometido no... Lo habían ascendido a sargento... Y había llevado a una mujer para festejar... Todos los hombres festejan con una mujer... A ella la vi entera, señor... porque un rayo de luna entraba por la ventana... Estaba tendida, y se reía muy alto... De él vi apenas la espalda cuando abrí la puerta... Creí que me arrastrarían sobre el maíz, como lo hacía mi padre... por no pedir permiso... Pero ya no era una niña, señor... y lo que había visto me había deshonrado... ¿Usted no hubiera sentido la misma furia de mi prometido?... Reunió a todos sus hermanos, y decidieron vengar mi afrenta... Debía sufrir en mi carne lo mismo que habían violado mis ojos... Y así lo hicieron, señor, uno detrás de otro, aquella noche en el almacén..." (p.171).

Finalmente, mencionaré su monólogo breve *La boca amordazada* (estrenado en 1999 dentro del espectáculo "La confesión"), que relata la historia de una mujer condenada por su adulterio a morir lapidada: aquí la voz narrativa pertenece al personaje femenino. De esta manera, la mujer, que había vivido silenciada durante cuarenta años (toda su vida con "la boca

amordazada"), puede, por fin, poner en palabras su experiencia vital. Se trata de una pieza que pone el énfasis, en cuanto a lo temático, en la exploración de una problemática de género y, a la vez, cumple con un postulado clave de una poética teatral de cuño feminista, el de construir desde el escenario un nuevo orden simbólico a partir de la auto-representación de la mujer.

En su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar*⁷, la dramaturga Cristina Escofet propugna cuatro principios guía para una práctica teatral que contribuya a la construcción de una subjetividad femenina autónoma:

- 1) la apropiación simbólica de la acción en la escritura dramática, como apropiación simbólica de un modo de accionar y de la expresión negada en el ámbito extratextual;
- 2) el despliegue de un imaginario que atraviesa imágenes arquetípicas (la madre, el padre, las figuras parentales, las relaciones de poder, los héroes, las heroínas, las diosas, los íconos) con voz propia;
- 3) el desarrollo de una estética que tenga en cuenta la complejidad de la trama individual y colectiva de las mujeres, para permitir el desarrollo de un lenguaje femenino que dé cuenta

⁷ Vid. en particular el capítulo "Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad)".

de la experiencia del género mujer más allá de lo que la cultura del modelo acepte o promueva;

- 4) la asunción de la escritura como un acto de despojamiento de la mirada aprendida hacia la mirada de la autoconciencia, porque escribir es un modo de construirse.

En síntesis, el personaje que se instaure como sujeto del hacer es una mujer, la temática primordial está relacionada con cuestiones de género y la obra teatral se plantea uno o más de estos objetivos fundamentales: la defensa de la identidad de la mujer, la construcción de una subjetividad femenina autónoma, la denuncia de las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la familia patriarcal), la deconstrucción de los estereotipos conformadores de una mujer dependiente y el desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino.

En las obras de Patricia Zangaro que he analizado en este trabajo se constata una voluntad de cuestionamiento de todo orden social y político que implique el sometimiento de las mujeres. Son obras en las que los personajes femeninos se instauran como sujetos de acción y, aunque no siempre logren alcanzar su objeto -su búsqueda de libertad (como en el caso de la cautiva en *Última luna* y de La Pochi en *Por un reino*), la asunción de su propia historia en términos narrativos (como la

confesión de la mujer en *La boca amordazada* o el relato de su tragedia por parte de La muchacha de maíz en *La hora nona*) y el descubrimiento de la identidad (en el caso de la Mujer joven en *Tiempo de aguas*)- implican una desobediencia de las prácticas sociales que se denuncian como "patriarcales":

"MUJER VIEJA: ¿Tu padre tiene la voz de un trueno?

MUJER JOVEN: Sí.

(...)

MUJER VIEJA: ¿Tu padre quiere que aprendas a leer y escribir?

MUJER JOVEN: ¡No!" (p.139)

Estos personajes femeninos que ocupan la posición de sujetos de una enunciación dan el primer paso, el de "decirse" para llegar a "ser" y, en su discurso, denuncian las naturalizaciones que la ideología ha construido alrededor del género mujer.

Si recordamos que en los inicios de nuestro teatro los personajes femeninos aparecen en función de símbolo (por ejemplo, ninfas que simbolizan las ciudades de Buenos Aires y Montevideo) o de alegoría (como la Virtud o la Patria), pero no desempeñan roles heroicos (a pesar de la existencia, en el campo histórico-social, de mujeres que resistieron con

valentía las invasiones de los ingleses⁸ o participaron en las luchas independentistas), se hace patente la importancia de estos personajes femeninos que desafían el sistema simbólico de representación dominado por la ideología masculina y hacen visible la opresión sufrida por las mujeres, a la vez que cuestionan el origen de esa subordinación.

La lectura de las obras de Zangaro permite constatar la permanencia de ciertas temáticas clave: las relaciones entre oprimidos y opresores, las distintas formas de la inequidad, la intolerancia, la violencia de género. Sus obras proponen un modo de responder a los estereotipos relacionados con la representación de la mujer y los roles sociales. Tal como afirma Escofet, se trata de

"Hallar imágenes propias. Animarnos a nuestra propia poética, sabiendo que el valor de la palabra propia reside en que si no son ajenos nuestros sueños, ¿por qué habríamos de traducirlos con las palabras de otros?" (Escofet, 2000:75).

Fuente

Zangaro, P. (2008). *Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea*. Buenos Aires: Losada.

⁸ Por ejemplo, Manuela Pedraza, la Tucumanesa, quien, al término de la lucha, recibió el grado de alférez y un sueldo por parte de Santiago de Liniers.

Bibliografía

- Castellví de Moor, M. (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- (1997). "Dramaturgas argentinas: perspectivas sobre género y representación". En Pellettieri, O. (ed.). *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna. pp. 271-286.
- (1995). "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina". En Pellettieri, O. (ed.). *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna. pp. 175-185.
- De Toro, F. (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Escofet, C. "Género mujer y teatralidad: Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad". En *Revista del CELCIT*. Año 11, Nº 19-20 (2001).
- (2000). *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Moreno, M. (1999). "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro". *Página 12*, Suplemento "Las 12", 9 de septiembre, 1999.
- Santoró, S. (2002). "Dramaturgas", *Página 12*, Suplemento "Las 12", 5 de julio, 2002.
- Soto, M. (2008). "Leer y representar" [en línea]. *Página 12*, Suplemento "Las 12", 27 de junio 2008.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4215-2008-06-27.html>

Imágenes del patriarcado en el teatro de
Patricia Zangaro

- Tahan, H., (Dir.) (1998). *Dramas de mujeres*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina/Biblioteca Nacional.
- Tarantuviez, S. "Tendencias del teatro argentino actual". En *Revista de Literaturas Modernas*, N° 31 (2001), pp.175-188.
- Zangaro, P. "El teatro y el horror. Algunas reflexiones sobre el fenómeno de Teatro por la Identidad". En *Revista TEATRO/CELCIT*. Año 16, N° 30 (2006).

RESEÑAS

Víctor Gustavo Zonana. *Arte, forma, sentido: La poesía de Daniel Devoto*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2010, 196 p.

En *Arte, forma, sentido; La poesía de Daniel Devoto*, Víctor Gustavo Zonana - Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo e investigador del Conicet- incursiona una vez más en el rescate de voces que completan y profundizan el conocimiento de la generación poética argentina del '40, ya iniciado en libros anteriores como *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de Juan Rodolfo Wilcock* (1998); *Orfeos argentinos. Lírica del '40* (2001); *La poesía de Alfonso Sola González* (2004); *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40* (2005). En esta oportunidad, se aborda la figura de un verdadero humanista: el filólogo, compositor, músico, musicólogo, poeta, estudioso de la literatura y promotor cultural, Daniel Devoto.

Si bien Devoto se define como "escritor de 'obra acotada' y 'menor' en el contexto de la poesía neorromántica" (p.170) y su obra es poco conocida dado que el poeta tampoco se ocupó demasiado de su divulgación, el rescate y estudio que realiza Zonana permite iluminar, desde perspectivas novedosas, aspectos inherentes a la poética neorromántica como la relación entre el poeta nocturno y su proceso de inspiración, y la asunción de

la tradición y el trabajo de la forma, dos atributos destacados de la poética de Devoto. Pero además, el libro pretende "desmontar clichés críticos que se reiteran hasta la náusea con respecto a la poesía neorromántica argentina del '40" (p.171), iluminando la producción de esta generación desde la obra misma de los autores y de las relaciones que entre ellos se establecen. Finalmente, es también un homenaje a la persona de Devoto cuya ayuda fue esencial -como el mismo crítico lo reconoce- en el desarrollo y profundización de la investigación sobre la lírica del '40.

Zonana despliega con claridad didáctica y gran erudición un minucioso y profundo estudio sobre la poética y la poesía de Daniel Devoto. Enmarcado por la Introducción y las Conclusiones, el libro se desarrolla en tres apartados principales que abordan aspectos biográficos de Devoto, las orientaciones fundamentales de su poética de autor y, finalmente, el riguroso análisis de los aspectos más relevantes de su poesía. La "Introducción" explicita los motivos del estudio, los objetivos y preguntas conductoras de la investigación, además del marco teórico y el estado de los estudios sobre Daniel Devoto. En el marco teórico, señalamos la importancia de la noción de *pacto lírico* y de los aportes de Luigi Pareyson, inestimables para iluminar las convicciones poéticas de Daniel Devoto. Con respecto a la crítica sobre el autor, Zonana destaca la inexistencia de

estudios sistemáticos sobre su obra, de modo tal que el libro que reseñamos es un aporte necesario y original en este sentido.

El crítico elabora su *corpus* teniendo en cuenta las distintas facetas del autor estudiado; por ello analiza el conjunto de su obra lírica, aunque hace referencia a un grupo de relatos de 1956, editados con el título de *Paso del unicornio*, y se apoya además en una selección de estudios críticos del mismo Devoto que iluminan, desde la reflexión teórica, la propia creación poética.

En el primer capítulo se reconstruyen interesantes pormenores de la biografía del poeta y de su trayectoria, a partir de dos notas biográficas escritas por el mismo Devoto, un dossier editado por el autor para postular su ascenso en el CNRS (1966) y una serie de nueve cartas enviadas a Zonana entre 1997 y 2001, producto del encuentro personal mantenido entre ambos en 1993. Dada la multifacética personalidad de "sabio renacentista" que poseía Devoto, el estudioso aborda en distintos apartados su labor como músico, compositor y musicólogo, además de sus amplios intereses literarios. Zonana destaca especialmente la tarea de Devoto como animador cultural, su esmerada labor de creador y editor de los sellos editoriales de los ángeles Gulab y Aldabahor, que fue un vehículo inestimable en la promoción de los poetas de su generación a través de exquisitas

ediciones artesanales. Otro aspecto relevante de la biografía lo constituye el amplio círculo de amistades que frecuentó, en especial su relación duradera y fecunda con Julio Cortázar, de la que Zonana destaca la polémica en torno al jazz que permite comprender aspectos de la poética de ambos autores. A continuación el estudio se centra en su trayectoria literaria: se repasan sus principales obras líricas y se analiza el significado de su experiencia narrativa, a través de su libro *El paso del unicornio* (1956). Como último punto de este primer capítulo, se estudia en profundidad la compleja red de lecturas formadoras de Devoto, tanto aquellas que comparte con los miembros de su generación, como las de Federico García Lorca, Pablo Neruda y Ricardo Molinari, así como las que reflejan sus intereses particulares: el conocimiento y gusto por la poesía española medieval y del Siglo de Oro; la literatura francesa y la lírica provenzal.

El segundo capítulo destaca los "Principios fundamentales de la poética de Daniel Devoto" y rescata la unidad profunda en la producción lírica y crítica del autor, mostrando así "que la crítica no se desentiende en Devoto de su actividad creadora" (p.65). En primer lugar se aborda la "Concepción del arte" que permite observar un interés profundo por los aspectos técnicos y constructivos del poema. Zonana encuentra aquí un punto de tensión con la poética órfica propia de los neorrománticos del '40 que ponen el

acento en la actitud de receptividad del poeta y en el valor de la inspiración. Para el crítico, Devoto resuelve el conflicto a través de su aspiración al ideal de un nuevo clasicismo que conjuga el rigor artístico con "la frescura de la sensación poética, hallada en el momento de inspiración y apertura nocturna" (p.68). Esta concepción del arte permite al crítico analizar el concepto de forma que tiene el poeta y que engloba no solo los aspectos formales del verso -cuyo sentido y uso en Devoto es muy peculiar-, sino el complejo significado del libro en tanto objeto estético y bello y que incluye la edición extremadamente cuidada, las ilustraciones, los epígrafes, además de los juegos rítmicos y métricos del poema. Un tercer aspecto de la poética es el papel de la tradición y su asunción en la obra de Devoto. En el siguiente apartado, "Hacia una autodefinición del escritor", a través del análisis de "La muerte del viejo" de *Paso del unicornio*, se reconstruye la auto-configuración de la imagen del poeta. Finalmente, "La caracterización del verso como unidad poética" recupera una serie de textos del mismo Devoto en el que puede apreciarse la especial valoración del verso que le permite su formación musical.

La tercera parte del estudio se divide en dos capítulos que analizan de modo concreto la poesía de Daniel Devoto. En primer lugar se aborda lo formal, que incluye la edición del poema, las relaciones que este adquiere en el libro

objeto, el valor de los epígrafes, dedicatorias e ilustraciones, todo ejemplificado con las ediciones de *El arquero y las torres* y *Canciones contra danza*. A continuación se estudian los temas relevantes como el amor, la belleza del mundo natural, la conciencia del tiempo y la poesía misma, destacándose continuamente la profunda unidad fondo-forma de la obra de Devoto. El último apartado es un riguroso examen de los rasgos estilísticos sobresalientes, como las comparaciones y metáforas; las diversas situaciones de comunicación que el poema plantea y la relación lúdica, además de creativa, con la tradición y la cultura literarias.

Cabe destacar, finalmente, además de la rigurosa bibliografía que acompaña el trabajo, la cuidadosa edición de este libro que incluye reproducciones de las ilustraciones de algunas obras de Devoto, un homenaje más a un humanista que supo cultivar con esmero el reflejo del contenido en la forma, atendiendo así a su profunda unidad.

Fabiana Inés Varela

AAVV. *Utopía y representación literaria en obras francesas y francófonas* (2010). Coord. por Lilia Elisa Castañón y Silvia Calí. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 21x25 cm. 303 p.

El volumen que reseñamos constituye las *ACTAS* de las XXIII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona que se llevaron a cabo en Mendoza, en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.Cuyo, los días 27, 28 y 29 de mayo de 2010. Por tratarse de un momento históricamente significativo para nuestro país, el título del volumen lleva la aclaración: "en el año del Bicentenario de la Revolución de Mayo" y, por lo mismo, tras las "Palabras preliminares" de las

RESEÑAS

profesoras Lilia Elisa Castañón y Silvia Calí (que dan cuenta de la justificación de esta vigésimo tercera reunión de especialistas de las literaturas francesa y francófona), el primer artículo se titula "Presencia del espíritu francés en el pensamiento político y en la cultura argentina del siglo XIX (con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo)". Está firmado por la profesora Calí, miembro de la Comisión Organizadora del encuentro y coordinadora del volumen junto con la profesora Castañón.

De acuerdo con los temas propuestos para estas Jornadas, elegidos por votación de los Miembros de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona al concluir las Jornadas del año anterior en Rosario, este tomo de actas se divide en tres apartados: "Literatura y representación", "Utopía" y "Literatura Comparada". Cada trabajo, de entre 10 y 12 páginas, constituye la exposición de los participantes, en su mayoría docentes investigadores en esta área de estudio, provenientes de diversas instituciones del país como las Universidades de Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Rosario, Comahue, Cuyo, entre otras.

El primer apartado es el más extenso. El tema de la representación literaria, como medio de figuración y conocimiento de la realidad, fue abordado desde diversos ángulos y a través de variados ejemplos. Los títulos y autores de las colaboraciones son: "Representación

académica: la filología francesa en el fin de siglo" (por Lidia Amor); "Mimesis de las relaciones humanas en autores del teatro francés contemporáneo" (por Estela Blarduni); "Plusieurs photos... une vie" (por Margarita Bravo de Zarco); "Historia de amor, historia de horror: representación de dos realidades en *India Song* de Marguerite Duras" (por Silvia Calí); "Élise Turcotte. La perception du réel" (por Lilia Elisa Castañón); "Búsqueda de la libertad y apego a principios" (por María Amelia Grau de Baez); "La ruptura en la temporalidad como signo de una nueva forma de verosimilitud en *La modification* de Michel Butor" (por Graciela Mayet); "Las representaciones ideológicas en *Syngué sabour. Pierre de patience* de Atiq Rahimi" (por Teresa Minhot); "La escritura dramática en la obra de Philippe Minyana" (por Claudia Moronell); "La experiencia migratoria a través de la obra de Marco Micone" (por María Matilde Rüedi de Trombetta); "Zonas de experiencia que no se pueden decir. El teatro de Koltès" (por María Paula Salerno); "La representación artística y literaria en los bestiarios medievales" (por Carlos Valentín, Marcela Ristorto, Noelia Ruiz y Daniel Detti).

El segundo apartado, dedicado al tema de la utopía, también manifiesta una sugerente variedad de perspectivas de análisis. Resulta evidente el renovado interés por un sujeto de estudio difícil de asir, a pesar de la existencia de abundantes e ineludibles antecedentes que

no han envejecido con el paso del tiempo ni el avance de los estudios literarios. Reúne los siguientes trabajos: "L'inclusion sociale: une utopie?" (por María Inés Decarré); "Cartografías extraviadas: distopía y memoria en *La ville en haut de la colline* y *Un mismo árbol verde*" (por Nora Forte y Marta Urtasun); "El trío como utopía" (por Agustín González); "La pensée utopique dans la littérature québécoise. Changements et continuités" (por Valeria Liljeström); "Tras la utopía en *Viaje a Rodrigues* de J.M.G. Le Clézio" (por Lía Mallol de Albarracín); "Savinien de Cyrano de Bergerac: un utopista censurado" (por Jorge Alberto Piris); "Símbolos e imágenes de utopía en *Urania*, de J.M.G. Le Clézio" (por Claudia Teresa Pelossi); "Michel Houellebecq y Jean Echenoz. Metamorfosis, mutación, neoutopía" (por Walter Romero); "Hortus conclusus. Utopía y desencanto en los jardines de Michel Tournier e Yves Navarre" (por Ana María Rossi y Sergio Di Nucci).

Al tercer apartado, finalmente, corresponden las exposiciones vinculadas con la Literatura Comparada, disciplina siempre vigente por su capacidad de poner en relación elementos cuyo diálogo resulta sin duda enriquecedor: "Por una cabeza. El 'Juego' de la decapitación en *Sir Gawain y El Caballero Verde* y en cuatro romances medievales franceses" (por Susana Artal); "A.S. Pushkin y A. Chénier, fragmento y figura de autor" (por Eugenio López Arriazu); "El paisaje mendocino y el héroe

RESEÑAS

francés en Antoine de Saint-Exupéry" (por María Lorena Burlot); "Representaciones de Calibán en la literatura del Caribe - Césaire y Laferrière" (por Marta Celi); "Crónica y autoficción: la voz narrativa en *L'été 80* de Marguerite Duras y en *A descoberta do mundo* de Clarice Lispector" (por Natalia Lorena Ferreri y María Victoria Rupil); "Imágenes del otro en algunos textos francófonos" (por Mónica Martínez de Arrieta).

Los trabajos podían ser presentados y leídos tanto en francés como en castellano, y a ello responde el hecho de que los títulos acusen la elección de uno u otro idioma para su elaboración.

El encuentro resultó de innegable provecho para todos los participantes debido a la calidad de las exposiciones. Estas habían sido sometidas a la selección de un Comité de Lectura formado por los profesores Bernardo Ditter, Silvia Stay, Carmen Toriano y Susana Tarantuviez; los dos primeros, profesores del Departamento de Francés y las dos últimas, profesoras del Departamento de Letras de la Facultad sede.

Además de la calidad de los trabajos, es oportuno destacar que cada uno ofrece una actualizada y nutrida bibliografía que torna al artículo en cuestión en una verdadera referencia bibliográfica en sí misma.

Por último, tal vez resulte interesante hacer notar el hecho de que

RESEÑAS

los estudios franceses, siempre vigentes y convocantes, comienzan sin embargo a ceder cada vez más espacio a los estudios francófonos, mucho más recientes y novedosos, que sin duda representan un campo de investigación prometedor.

Lía Mallol de Albarracín

**NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA LAS
CONTRIBUCIONES A LA REVISTA DE LITERATURAS
MODERNAS**

Título y subtítulo de los artículos: Arial 11 en negrita y mayúscula.

Subtítulos dentro del documento: Arial 11 en negrita.

Nombre del autor: Arial 10 en negrita; alineación a la derecha, a dos espacios del título de la publicación.

Institución: debajo del nombre del autor, Arial 10 sin negrita; alineación a la derecha, en altas y bajas.

Correo electrónico: debajo del nombre de la Institución, Arial 10, sin negrita; alineación a la derecha.

Cuerpo del trabajo: con sangría; interlineado sencillo; no dejar espacio entre párrafos.

Márgenes: superior: 2,5 cm; inferior: 10,7 cm; izquierdo: 2,5 cm y derecho: 8 cm.

Citas largas: al inicio del párrafo: sangría de 2,5 cm., entre comillas y en cursiva; margen interno: 1,25 cm.; el punto cierra la cita. La consignación de los datos de la cita se hará a continuación de la misma, entre paréntesis, en el siguiente orden: apellido del autor citado, coma, año de publicación del libro citado, coma y -sin espacios intermedios- el número de página donde figura la cita; ejemplo: (Carmagnani, 1973,22)

Citas de hasta tres renglones inclusive: en el cuerpo del texto, entre comillas dobles, letra común. El modo de consignar los datos de la cita será el mismo que en el caso de las citas largas.

Quando el apellido del autor forma parte del texto, se incluye solamente el año de publicación entre paréntesis, v.g.: González (2001) estudió..

Quando el apellido y la fecha de publicación no forman parte del texto, se incluyen ambos entre

paréntesis, separados por coma, v.g.: ...relaciones entre política y lenguaje (González, 2001)...

Obra / artículo de un solo autor aparecido el mismo año, se diferencian por letras secuenciadas (González, 2001a, González, 2001b).

Palabras extranjeras y tecnicismos: en cursiva.

Palabras destacadas: en negrita.

Referencias bibliográficas:

- **Libros** (un autor): Apellido, Nombre (año). *Título*. Edición, introducción y notas deLugar de edición: Editorial (Colección; nº).

Shua, Ana María (2000). *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.

- **Libros** (con subtítulo): Apellido, Nombre (año). *Título: Subtítulo*. Edición, introducción y notas de... .Lugar de edición: Editorial (Colección; nº).

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

- **Nueva edición, colaboradores y volúmenes:** Apellido, Nombre (año). *Título*. Edición y notas por...; prólogo de... nº de ed. corregida y actualizada. Lugar de edición: Editorial. nº de volúmenes (v.) (Colección; nº).

Cervantes Saavedra, Miguel de (1973). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner; prólogo de Marcos A. Morínigo. 2ª ed. corregida y actualizada. Buenos Aires: Huemul. 2v. (Clásicos Huemul; 71).

- **Con dos autores:** Apellido, Nombre y APELLIDO, Nombre. Cualquier aclaración sobre la edición, a continuación del título.

Chevalier, Jean y Gheerbrandt, Alain (1974):
Dictionnaire des symboles. París: Editions
Seghers.

- **Con tres autores:** Apellido, Nombre;
Apellido, Nombre; Apellido, Nombre.
Cualquier aclaración sobre la edición, a
continuación del título.

Videla de Rivero, Gloria; Latorre, Ada Julia;
Varela, Fabiana. *Índices de la Revista de la
Junta de Estudios Históricos de Mendoza* (1996).
Mendoza: Junta de Estudios Históricos de
Mendoza-CELM.

- **Con más de tres autores:** Apellido, Nombre
del primer autor + "y otros". *Título*, (año);
por Autor I, Autor II, Autor III... .Lugar:
Editorial (Colección).

Greenberger, Martin y otros. *Networks for research
and education: Sharing of Computer and
Information Resources Nationwide* (1974); por
Martin Greenberger, Julius Aronofsky, James L.
McKenney y William F. Massey. Cambridge: MIT
Press.

- **De autor institucional:** NOMBRE DE LA
INSTITUCIÓN. *Título*. Lugar: Editorial, año.

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. *Academia Argentina de
Letras: 1931-2001*. Buenos Aires: Academia,
2001.

- **Sin autor identificado o antologías,
enciclopedias, diccionarios, etc.:** *Título*.
Nº de edición. Lugar: Editorial, año.

Diccionario de la lengua española. II, 21ª ed.
Madrid: Real Academia Española, 1992.

- **Capítulo de libro:** Apellido, Nombre. "Título
del capítulo". En Apellido, Nombre, ed.
Nombre del libro. Lugar de edición: casa
editora, año de publicación, pp.

Babini, José. "Los «Tres Grandes»: Ameghino, Moreno,
Holmberg". En Ferrari, Gustavo - Gallo,
Ezequiel (compiladores). *La Argentina del*

Ochenta al Centenario. Buenos Aires:
Sudamericana, 1980. 819-27.

- **Artículo de revista:** Apellido, Nombre (año).
"Título del artículo". En *Título de la revista*. Tomo, nº, página/s.

Wittaker, Paul. L. (1983). "Notes on the satyrid butterfly populations of Corcovado National Park, Costa Rica". En *Journal of Lepidopterists's Society*, vol. 37, nº 2. 103-114.

- **Artículo de periódico:** Apellido, Nombre.
"Título del artículo". *Nombre del periódico. Título del Suplemento*. Lugar, fecha, página/s.

Juárroz, Roberto: "Zona árida, por Eduardo Jonquières". *La Gaceta*. Tucumán, 17 de julio de 1966, p. 4.

Documentos en Internet

- **Artículo de revista:** Apellido, Nombre.
"Título" [en línea]. En *título de la revista digital*. Nº (año). Dirección del artículo online [Consulta: día mes año].

Martínez Gómez, Juana. "Informe sobre el cuento peruano de finales del siglo (1970-2000)" [en línea]. En *El Cuento en Red*. Nº 4 (2001).
http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_4/pdf/cer4_martinez.pdf [Consulta: 29 octubre 2006].

- **Artículo de periódico:** Apellido, Nombre.
"Título" [en línea]. *Título del periódico online*. Día mes año, nº. Dirección del artículo online [Consulta: día mes año].

Cuerda, José Luis. "Para abrir los ojos" [en línea]. *El País Digital*. 9 mayo 1997, nº 371.
<http://www.elpais.es/p/19970509/cultura>
[Consulta: 18 junio 1998].

Casos especiales:

- **Cita de textos incluidos en libros a su vez compilados en antologías o en volúmenes de Obras completas del autor:** Apellido, Nombre (año). "Título". De: *Título del libro* (año). En su *Título de antología o compilación*. Lugar: Editorial, p. citada.

Borges, Jorge Luis (1989). "Alguien soñará". De: *Los conjurados* (1985). En sus *Obras completas II (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, p. 81.

- **Cita de capítulo de libro o de artículo de revista en soporte papel con versión digital:** Apellido, Nombre (Ed.). "Título". Lugar: Editorial, Colección, n° (año), pp. consultadas. Disponible además en: dirección digital del libro [Consulta: día/mes/año].

Dahl Buchanan, Ronda (Ed.). "El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua". Washington: Secretaría General de la OEA, Colección INTERAMER, n° 70 (2001), pp.219-230. Disponible además en: <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monobrasca.htm> [Consulta: 17/6/2007].