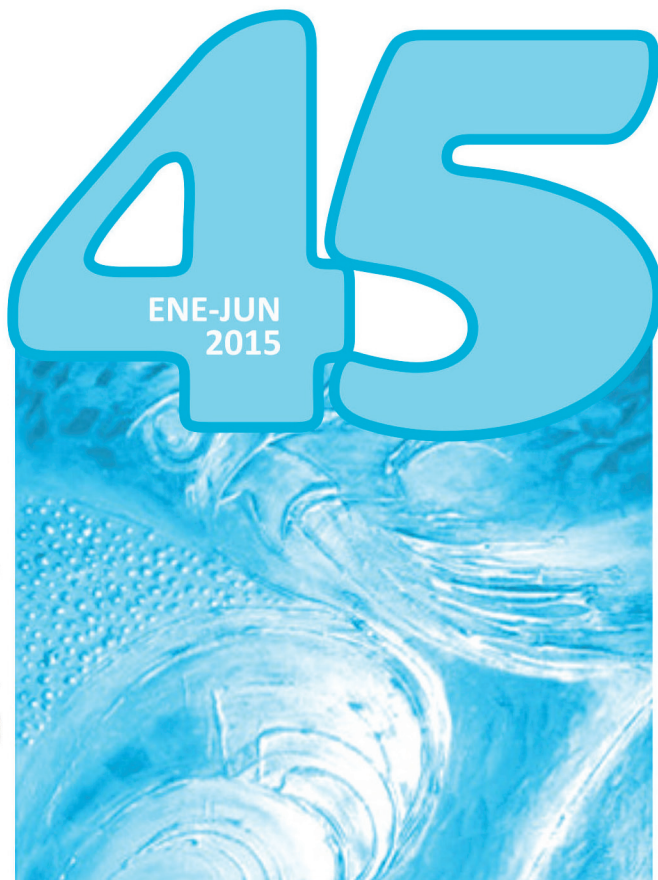


Revista de

LITERATURAS MODERNAS

VOL. 45 · Nº 1



Revista
de
Literaturas Modernas
Vol. 45
Nº 1

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina

enero-junio

2015

Datos de la Revista - Journal's information
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 45, Nº 1, 2015, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2015 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

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: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz

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, 2015

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

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.
Vol. 45, Nº 1 (2015). 21 cm.
147 pp.

ISSN 0556-6134

Anual

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Comité editorial de la *ReLiMo*

Directora: Hebe B. Molina

Secretarios de redacción: Susana Tarantuviez

Fabiana Varela

Víctor Gustavo Zonana

Claudia Bertona

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)

Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)

Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)

Alfredo Luzi (U. di Macerata)

Javier de Navascués (U. de Navarra)

Adolfo de Nordenflycht (P. U. Católica de Valparaíso)

Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)

Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)

Gloria Videla de Rivero (U. Nacional de Cuyo-Conicet)

Comité académico-científico (referato)

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)

Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (U. of Kentucky)

Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (U. de Chile)

Antonio Roberto Esteves (U. Estadual de São Paulo)

Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)

Pura Fernández (CSIC, España)

Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr)

Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)

María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)

Raquel Macchiucci (U. Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's U.)

Liliana Reales (U. Federal de Santa Catarina)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U.)

María del Carmen Tacconi (U. Nacional de Tucumán-Conicet)

Comité de redacción

Luis Emilio Abraham, Luciana Benítez Schaefer, Pablo Colombi, Lorena Ivars, Marta Marín,

Marcela Raggio, Carlos Solanes

INDICE

ARTÍCULOS

BLANCO, MARÍA SOLEDAD. Cuerpo desmembrado, ruptura de la percepción: Reflexiones sobre *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, a partir de una escena de *El chorro de sangre*. 11
Dismembered Body, Breach of Perception: Reflections about The Theatre and Its Double, by Antonin Artaud, from a Scene of Jet of blood.

CRUZ, CAROLINA. Reescritura y maduración artística: Las versiones de *Las crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina. 31
Re-Writing and Artistic Growth: Versions of Crónicas del Ángel Gris, by Alejandro Dolina

VARGAS, DENISE DANIELA. *El desierto y su semilla: Política e ironía*. 63
The desert and its seed: policy and ironie

MOLINA, HEBE BEATRIZ. Política y poesía en Juan Cruz Varela. 87
Politics and poetry in Juan Cruz Varela

DOCUMENTO

Los textos de Juan Cruz Varela sobre la expedición de Rauch 115

RESEÑAS

CABRERA, MARIO FEDERICO DAVID, sobre *Sombras de autor: La narrativa latinoamericana entre siglos (1990-2010)*, de Carmen Perilli. 125

RAZUC, SILVINA, sobre *Born in the South = Nacidos en el Sur*, de Jennifer Strauss; trad. de Gabriela Marrón. 128

DECLARACIÓN DE LOS EDITORES DE REVISTAS ACADÉMICO-CIENTÍFICAS DE HUMANIDADES	133
NORMAS DE PUBLICACIÓN	143
FORMA DE CESIÓN DE DERECHOS	146
RED DE REVISTAS	147

ARTÍCULOS

**CUERPO DESMEMBRADO,
RUPTURA DE LA PERCEPCIÓN: REFLEXIONES SOBRE
EL TEATRO Y SU DOBLE, DE ANTONIN ARTAUD,
A PARTIR DE UNA ESCENA DE *EL CHORRO DE SANGRE***

*Dismembered Body, Breach of Perception: Reflections about
The Theatre and Its Double, by Antonin Artaud, from a Scene of
Jet of Blood*

María Soledad BLANCO

U. Nacional de Jujuy
soledad_blanco@hotmail.com

Resumen

En la escena inicial de *El Chorro de sangre*, mientras una pareja se jura amor eterno (de manera repetitiva y mecánica), llueven sobre el escenario partes del cuerpo humano. En este trabajo pretendo demostrar que Artaud pensó esa lluvia de extremidades desde una recepción sensorial. Es decir, la estrategia del *dissecta membra* responde a su concepción de un teatro de los sentidos que, como lo señala en *El teatro y su doble*, busca provocar una “revolución del espíritu”. Si el cuerpo es espacio de las luchas entre un “interior” libre y caótico, y las presiones “exteriores”, sociales, la fragmentación revela la energía excedente del ser humano por sobre esos controles, la capacidad de resistencia y superación. Para expresar esa resistencia, Artaud apela a la carnavalización del cuerpo que, como lo afirma Bajtín, produce una serie de transgresiones en tanto crítica y resistencia. Así, el cuerpo desmembrado trae a la superficie los miedos y tabúes sobre la muerte, la unidad del cuerpo humano y la inviolabilidad del cadáver. Se concluye que interpretar la lluvia de extremidades humanas requiere comprender *El chorro de sangre* como la puesta en escena de los principios

surrealistas de subversión y desmoralización y, al mismo tiempo, que el cuerpo como objeto central de la representación carnavalesca problematiza tópicos filosóficos como la percepción y la existencia del ser.

Palabras claves: *disjecta membra*, carnavalización, grotesco, crueldad, revolución del espíritu.

Abstract

In the opening scene of *Jet of blood*, while a couple it swears eternal love (on repetitive and mechanical way), human body parts rain down on stage. In this paper we intend to show that Artaud projected the rain of limb since a sensory reception. That is to say, strategy of *disjecta membra* responds to his conception of a theater of the senses that, as he noted in *The Theatre and its Double*, seeks to provoke a "revolution of the spirit". If the body is space of fights between a the free and chaotic "inside" and "external" social pressures, fragmentation reveals the excess energy of human above these controls, his resilience and overcoming. To express this resistance, Artaud appeals to body's carnivalization that, as it stated Bakhtin, produces a series of transgressions in both critique and resistance. Thus, the dismembered body brings to the surface, fears and taboos about death, the unity of the human body and the inviolability of the corpse. We conclude that to interpret the rain of human limbs, it is required to understand *Jet of blood* as the staging of surrealist principles (as subversion and demoralization) and, at the same time, that the body as a central object of the carnival representation, problematizes philosophical topics such as perception and existence of being.

Keywords: *disjecta membra*, carnivalization, grotesque, cruelty, revolution of spirit

Introducción

¿Cuáles son nuestros motivos para dejarnos seducir por aquello mismo que significa para nosotros, de un modo fundamental, un mal, aquello que tiene incluso el poder de evocar la más completa pérdida que padeceremos en la muerte? [...]. Una suerte de muda determinación inevitable e inexplicable, próxima a la de los sueños, ha estado siempre obstinadamente presente en los cortejos de figuras que formaban el trasfondo de fiestas de ese mundo, el de los espectros fascinantes de la desgracia y del dolor.

G. Bataille. *El arte, ejercicio de crueldad.*

El chorro de sangre (*Jet de Sang* en el original francés) es una obra muy breve escrita por Antonin Artaud, que fue representada por primera vez en París el 17 de enero de 1925. En su escena inicial, mientras una pareja se jura amor eterno (de manera repetitiva y mecánica), llueven sobre el escenario partes del cuerpo humano. Esta lluvia de extremidades puede interpretarse como símbolo de las disociaciones que la sociedad occidental suele realizar entre razón-acción, pensamiento-práctica, lo material-lo metafísico, mundo objetivo-mundo trascendente, dicotomías que Artaud critica en *El teatro y su doble*. Esta interpretación se ubica en la concepción de un espectador que racionaliza la escena como expresión (significante) de un concepto. En este trabajo apunto a demostrar, en cambio, el hecho de que Artaud pudo pensar la escena desde una recepción más sensorial que racional. Ambos planos, de todos modos, no se contradicen ni se anulan.

En esa línea de pensamiento, las reflexiones sobre esta escena pueden partir de considerar su carácter visual, pictórico, ya que, como señala Thomas Crombez, “Artaud mismo afirma que su procedimiento para escribir un texto comienza montando una especie de lienzo mental” [2008: 27]. Desde este punto de partida, y considerando el gusto de Artaud por las pinturas abstractas del surrealismo¹, la escena buscaría producir una reacción no racional, sino emocional, experiencial, pues, aunque puede buscarse un significado simbólico, me inclino a pensar más bien, siguiendo sus propios postulados, en una dramaturgia sin referente, de absoluta metaforicidad.

Precisamente es ese el objetivo de este trabajo: pensar la propuesta teatral de Antonin Artaud a partir de la primera escena de *El chorro de sangre* y de los postulados presentados en *El teatro y su doble*.

¹ Artaud elogia la pintura “Las hijas de Lot” de Lucas van den Leiden al punto de afirmar que “así debiera ser el teatro”.

1. Una “revolución del espíritu”

La primera escena de la obra teatral es representativa de lo que Artaud denomina como “teatro de los sentidos”, en el que el espectador involucra antes el cuerpo que la mente (por utilizar la dicotomía occidental habitual, aunque Artaud reniega de ella): el dramaturgo apela a diferentes medios, a un “espectáculo total” y abstracto en el que el referente no es asible directamente.

El asombro que ocasiona la lluvia de extremidades descansa sobre su propia incongruencia, en la falta de homogeneidad de los mensajes que se superponen, en definitiva, en su alto grado de arbitrariedad. Esta es, en palabras de Breton, la característica definitoria del surrealismo [Crombez 2008], puesto que la arbitrariedad con que se entrelazan los signos en escena tiene por objetivo desestabilizar el *locus* perceptivo (el lugar común, constituido por convenciones e instituciones, desde el cual se percibe, se experimenta y se valora el arte).

No se trata (solo) de una metáfora de la descomposición de la sociedad en términos de denuncia social. Para Artaud, el teatro es revolucionario no tanto por su capacidad de denunciar, sino sobre todo por la potencialidad de ocasionar una alteración espiritual, emocional. Ese es el lugar “político” del teatro artaudiano, la posibilidad de provocar una “revolución del espíritu”. Artaud cree que todo cambio social debe comenzar por el cambio en la subjetividad del individuo. Se trata entonces de una revolución de carácter existencial antes que política o social, aunque desembocará necesariamente en ellas:

Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestra que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor [Artaud 2011: 12].

Por esta razón, el pensador francés se propone recrear el teatro (y, a través de él, la sociedad) considerando la representación y la puesta en escena como una suerte de exorcismo al que los espectadores concurrirían “con el mismo estado de espíritu con que se va al cirujano o al dentista” [manifiesto del *Théâtre Alfred Jarry*, citado por Crombez 2005: 41].

No es el teatro una especie de consultorio médico en el sentido occidental, sino más bien constituiría un espacio-tiempo sagrado (siguiendo a Mircea Eliade), un ritual en el que se produce la catarsis como expiación. En esta alquimia mítico-ritual, el actor sería un vehículo de ese mensaje “divino”, un sacerdote del miedo, cuestión que establece una relación distinta entre el actor y el espectador. Como en la idea de la metafísica de Heidegger (donde no hay una separación entre *Physys* y *Logos*, o mundo sensible y mundo inteligible), en el teatro-ritual de Artaud el arte es parte de la vida, la palabra no está diferenciada de la acción, el hombre no está separado del mundo. Se trata de un arte vivo, distinto del teatro burgués en el que el espectador va a ver un drama esencialmente separado de lo que sucede. En la propuesta de Artaud no hay espectador², todos son protagonistas de un mismo acto que estaría instaurando un regreso a un mundo primigenio, de comunidad, en el que el arte es parte de la vida misma, un mundo anterior a las dicotomías y separaciones del pensamiento occidental, un mundo pre-platónico. Desde esta perspectiva, se restituye al teatro un supuesto origen ritual, subvirtiendo la transformación histórica sufrida:

² En esto, la noción se liga a la idea de carnavalización propuesta por Bajtín: “El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Ésta es una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la ‘vida al revés’, el ‘mundo al revés’” [2002: 172-174].

La pregunta clave de cómo se produjo este paso del ritual al teatro según esta versión clásica, se explica diciendo que el elemento mágico del ritual tradicional se fue debilitando cuando la creencia en su eficacia decayó al mismo tiempo que el elemento de la mimesis dramática se fortaleció y creció por lo atrayente que luce, lo cual pudo llevar a la división entre aquellos que prefirieron participar directamente en el ritual como actores y a aquellos otros que sólo quisieron ser espectadores [Chesney Lawrence: 42].

Habría así un aspecto religioso en el teatro, entendido como hierofanía, como manifestación de la sacralidad primitiva del hombre, el *homo religiosus* como lo llama Eliade, aquel que: “no puede vivir sino en un mundo sagrado, porque sólo un mundo así participa del ser, existe realmente” [61]. Esa es la misma necesidad que expresa Artaud para el teatro, en que la mimesis dramática y la ceremonia ritual conformarían una unión indiferenciada:

El programa del Teatro de la Crueldad tiene como misión restituir(nos) aquel momento, para lo que debe efectuar un parricidio con el dios-autor, la abolición de la estructura jerárquica: sólo así podrá afectar al espectador, contagiarlo como la peste, sacándolo del lugar de simple voyeur al que se lo ha reducido desde siempre [López 2013: 4].

El teatro, en su puesta en escena (que es el teatro propiamente dicho, según Artaud, más que el texto), pone al hombre de vuelta frente a su estado original, anterior a toda civilización, pues lo enfrenta con los miedos ancestrales que la “seguridad” de la civilización occidental busca ocultar. En ese sentido, el

teatro deviene *siniestro*³, pone al espectador frente a crímenes, sangre, carne, frente al erotismo y el salvajismo íntimos, para conectarlo con sus impulsos pre-civilizados. No busca transformar provocando el surgir de una conciencia racional y crítica sino, al contrario, a través de la revelación de imágenes violentas que enfrentan al hombre con sus miedos, sus fantasías, sus pulsiones más profundas, deseos colectivos e imágenes enterrados en el subconsciente a los que el teatro muestra superando su negación y ocultamiento. En ese sentido se puede hablar de un teatro de lo monstruoso, entendiendo lo monstruoso en su faceta de revelación (*mostrare*) de los temores, las represiones, los tabúes de una época [Dorra].

En el caso de la escena de la que partimos, en ella pueden leerse, como trasfondo, dos miedos co-relacionados: por un lado, el temor a la muerte, la noción de existencia efímera, posiblemente uno de los miedos fundantes de la humanidad, que se desarrolla desde el origen de la existencia en tanto especie y en tanto individuo; por otro lado, la negación del ritual funerario, la vulneración del carácter “sagrado” del cadáver, del que habla Bataille [1992].

Podemos establecer una primera secuencia definitoria de esta escena con la siguiente fórmula:

Espectáculo -> arbitrariedad -> monstruosidad -> ritual -> primitivismo -> revolución espiritual.

El papel de la imagen monstruosa, en tanto instancia religiosa-ritual, es devolver al público a un estado mítico primitivo (la “animalidad primordial” en términos de Bataille), a partir del cual puede trascenderse a sí mismo y a la sociedad de su tiempo:

³ Con esta acepción Freud nos acerca a lo que Schelling entendía como *unheimlich*, pues este autor plantea que solo estamos frente a lo siniestro cuando “lo que debía haber quedado oculto, secreto [...] se ha manifestado” [Freud: 2487].

[...] George Bataille, pieza fundamental de todo el pensamiento posterior y de las vanguardias artísticas y literarias, se proponía que la “experiencia religiosa” en un sentido amplio, basada esencialmente en el sacrificio y la violencia, no se limitara a manifestaciones elitistas como el arte o la literatura sino que fuera la forma adoptada por toda la colectividad [...]. Este retorno a lo sagrado constituía el fundamento básico de la vida social. Se trataba de sacudir a una sociedad agonizante que había perdido las referencias y las necesidades básicas de la civilización, reinyectándole clases intensivas de orgía, éxtasis, sacrificio o eventualidad. De este modo Bataille retoma casi a piejuntillas las teorías de Nietzsche desarrollando ampliamente las ideas de transgresión, de misterio y de exceso y reivindica la sexualidad como un valor en sí [...] [Mateo: 162].

En consonancia con estas ideas de Bataille y Nietzsche, Artaud desprecia la idea de una cultura inerte, que se ha construido como “tierra firme” en la que el hombre pisa con seguridad pero al costo de negarse en gran medida a sí mismo. Y también aborrece el teatro que esa cultura ha generado, teatro basado antes en la representación que en la emoción, teatro que encuentra su seguridad en el texto.

De modo que podemos decir que la propuesta de Artaud en *El teatro y su doble* es profundamente humanista. El uso sistemático de la arbitrariedad, de la “incorrección”, daría lugar a lo que Breton llamó la “desmoralización de la sociedad” [Crombez 2008: 10], la incertidumbre, la pérdida de fe en los valores y en la propia cultura, que desemboca en un redescubrimiento de la condición humana y la liberación.

La “maldad”, la “crueldad”, la “monstruosidad”, como principios poéticos surrealistas, terminan por tener un efecto a escala social, la “desmoralización”, la ruptura de lo real desa-

fiando las convenciones artísticas a partir de la absoluta inconsistencia, la total arbitrariedad. *El chorro de sangre*, ya desde su inicio, aparece como anti-literaria, con asociaciones libres, fusiones entre lenguaje vulgar, medieval, arcaísmos, neologismos, lenguaje juvenil “cursi”, superposiciones de códigos lingüísticos, pictóricos, etc. Y es así porque Artaud ataca al lenguaje como una de las instituciones más visibles y poderosas de la sociedad, para producir su ruptura y desautomatización, como lo señala él mismo cuando afirma que “destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro”:

[...] para mí la cuestión que se plantea es la de permitir que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro en el que todos estos elementos objetivos vendrán a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras [Artaud: 20].

Más extensamente describe este principio Fernández Gonzalo:

Con ello nuestro poeta ataca directamente a una de las instituciones más fuertemente arraigadas en la tradición occidental: la unidad imagen-cuerpo del lenguaje, representado generalmente como un cuerpo continuo, un sistema de relaciones, una estructura, un objeto acotado y perfectamente delimitado por ese enfrentamiento del lingüista entre un lenguaje y otro, por un lenguaje que se mira a sí mismo y que se ve obligado a reducirse, automutilarse [...]. La palabra no debe nombrar, insistir en la representación o mimesis; el lenguaje es un acto que se insinúa en el cuerpo como un mecanismo más [3].

La letra, la palabra, la voz, ya no tienen como función única la de transmitir un mensaje o una idea; antes bien deben actuar físicamente, corporalmente, por sí mismas, causar un impacto, un “dolor” en el cuerpo, atacar lo instituido y volverse destituyentes. La letra escrita debe golpear el ojo, la palabra dicha debe sacudir el oído y, a través de ellos, desestabilizar, molestar la sensibilidad de la persona. El principio perseguido no es entonces el de la comunicabilidad, sino el de la intensidad de la expresión, y así el plano sonoro (música, ruidos, palabra) adquiere autonomía respecto del texto, al que ya no representa. Si retomamos la famosa dualidad de Saussure, podemos decir que cobra preponderancia la imagen acústica, aunque ya no como significante, puesto que no hay detrás ningún significado. El sentido deja de ser el centro del drama, en lo que se relaciona otra vez con Nietzsche:

Artaud renegaba de la idea del teatro como representación, postura que se ha encargado de explicar con profundidad y extensamente Jacques Derrida. Según Artaud, el teatro, desde su origen en la tragedia griega, siempre ha representado (un texto, el Verbo, el Lógos, la palabra de un Dios-autor), por eso puede afirmar que el teatro “aún no ha nacido”, o “ha nacido muerto”. A partir de este planteo, Derrida establece una conexión entre Artaud y Nietzsche, especialmente con la hipótesis del último en *El nacimiento de la tragedia* (1886). El común rechazo a la mimesis, a la concepción imitativa del arte, los retrotrae hacia el origen de la tragedia en el ditirambo. Apenas un resto dionisiaco sobrevivía en el teatro de Esquilo (“en el que el hombre todavía se cree un poco dios”), para luego desaparecer al ganar el terreno el elemento apolíneo, por influjo del socratismo [López].

Este lenguaje fragmentado, discontinuo, desmembrado, pronuncia la incertidumbre del yo. El “collage”, el reciclaje de

diversos tipos de discursos y estilos, la multiplicación de voces polifónicas, simbolizan la trágica disolución del sujeto. Esta ruptura del lenguaje se complementa con la utilización de recursos pictóricos, como en la escena descrita, porque la expresión es la materia misma del signo [Dumolié]. Por esto partimos de afirmar que más allá de su significado simbólico (que queda implícito en lo que venimos desarrollando), el efecto de la lluvia de extremidades de cuerpo humano es parte de la estrategia de ruptura con la coherencia. Es decir, junto con lo que se revela (lo simbólico), hay algo que se esconde, que se oculta en las sombras porque carece de referente más que el propio sentimiento de incomodidad (o inseguridad) que ocasiona, ligado a la experiencia del interior primitivo.

2. *Disjecta membra* (el cuerpo desmembrado)

En *El teatro y su doble*, Artaud utiliza la idea de la “plaga” como una fuerza convulsiva que hace estragos en el cuerpo y, a través de ello, en el orden social, porque pone al hombre frente a su finitud. El arte debe enfrentar al ser humano con sus miedos ancestrales desencadenando fuerzas destructivas del orden social, de la cultura entendida como unidad, liberando los impulsos inhibidos:

[...] de esta libertad espiritual con que se desarrolla la peste [...] puede deducirse la acción absoluta y sombría [...]. Cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban [...]. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho [Artaud: 19].

Esta asociación continúa cuando Artaud define la exposición de imágenes corporales como “una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta y en la cabeza del espectador” [93], frase que dará título a su obra. La estética de la violencia que estos principios

precisan, se justifica por la necesidad de involucrar al espectador en una participación física y emocional, en contraposición con la distancia intelectual propia de la representación teatral burguesa.

Concepción de *crueledad*, según Toal, que puede ligarse a las concepciones de Maurice Blanchot y Georges Bataille respecto a la escritura de Sade. La crueldad, para Blanchot y Bataille, es concebida como lucha violenta entre entidades en conflicto, como el desencadenamiento de fuerzas internas incontrolables (la perversión, la criminalidad) pero, sobre todo, como energía necesaria que conduce a la “negación del yo”, un yo que es siempre social y, por lo tanto, es negación también de los otros.

Para Artaud, el cuerpo social e individual se presenta unido en la superficie, pero en lo profundo existen fuerzas contrarias en pugna. No se trata de organismos perfectamente articulados en los que cada parte realiza solo su función, como lo quiere la banalidad de la realidad cotidiana, sino de fuerzas auto-destructivas en cuanto luchan por imponerse a los otros impulsos y a la “corrección”. Son esas fuerzas las que el artista visionario debe revelar y desatar, como un acto divino de creación, poniendo en tensión el sistema de representación del pensamiento contemporáneo.

El cuerpo es espacio de esas crueles luchas internas frente a la “seguridad” exterior, social. Como lo señala Foucault [1992 y 2001], el cuerpo no escapa a la historia, y en él se contienen los esquemas de representación de cada momento histórico. El trabajo, el descanso, la fiesta, las comidas, pero también los valores y las representaciones transforman la concepción del cuerpo humano, al punto de pensarlo como una “máquina”. En esa constitución del cuerpo, la sociedad occidental ha marcado la supremacía de la cabeza como espacio de la racionalidad, al mismo tiempo que las manos han pasado a considerarse en segundo plano como portadoras del trabajo obrero. Y más aún

se ha relegado ese lugar indefinido que contiene los sentimientos, designado anatómicamente como “corazón”. El cuerpo, aparentemente unido, en realidad ha sido fragmentado por la propia comunidad que ha apartado sentimiento, práctica y pensamiento; así como ha separado la razón de la acción.

En este contexto, la lluvia de miembros del cuerpo humano se carga de sentidos simbólicos diversos, todos ellos asociados a la denuncia de aquellas disociaciones y, por contrario, a la celebración de la unidad indiferenciada cuerpo-mundo, individuo-sociedad, pasión-razón-acción, negando de ese modo el orden instituido. Retoma de esta manera el rito fundante del carnaval dionisíaco:

El aspecto fundamental del mito de Dioniso respecto al tema del cuerpo era el que se refería a su despedazamiento por los Titanes. Lo que se celebraba en las fiestas dionisíacas era este despedazamiento y la reunificación anual de todos sus miembros en un único cuerpo, reunificación en la cual, de algún modo, el propio Dioniso entraba, por la vía de la embriaguez dionisíaca, en los participantes en el misterio. El momento de exaltación que se producía en las orgías dionisíacas provenía de esta unificación de todos en el dios, en tanto el cuerpo de éste, lo mismo que los participantes, había sido desmembrado, pareciendo que sus órganos no tenían nada en común; al celebrar su reunificación se lograba una identificación entre todos los participantes, y de ahí la alegría, al verse todos como idénticos, entre sí y con Dioniso. Se celebraba un martirio, pero también una resurrección. Y en esta resurrección del cuerpo dionisíaco experimentaban la profunda unidad de todos sus cuerpos, muy por encima de su aparente individuación. Nietzsche siempre conectaré este mito del cuerpo de Dioniso con el tema de la necesaria superación del individuo. [...] Esta asimilación

del fantasma del despedazamiento del cuerpo, del aislamiento de cada uno de sus miembros, de su incomunicación, se logra en la experiencia dionisiaca, en la orgía, en un momento de plena superación del sí mismo y de integración en un ser primordial al que Nietzsche alude con frecuencia en *El origen de la tragedia* [Echeverría].

Sostiene similar postura Stefanie Wenner en su ensayo “Ganzer oder zerstückelter Körper: Über die Reversibilität von Körperbildern” [“Cuerpo completo-desmembrado: Acerca de la reversibilidad de las imágenes corporales”], quien explora algunos de los orígenes históricos del paradigma de la partición del cuerpo y trata de mostrar cómo la imagen de la fragmentación siempre corresponde y presupone su contrario: la imagen de totalidad. La autora retoma, en primer lugar, el análisis del “estadio del espejo” que realiza Lacan, para el cual esta etapa de la evolución psicológica se basa en la idea de que el niño logra superar una experiencia fundamental de la fragmentación del cuerpo solo cuando se reúne con su propia imagen total frente al espejo. La idea de la fragmentación supone aquí que la unidad es algo que necesita ser construido. A esto añade Wenner el hecho de que el desmembramiento es el paradigma fundamental de la modernidad, como lo muestra claramente el nacimiento de la medicina en estrecha relación con la disección de cadáveres, luchando contra uno de los tabúes más persistentes y universales de la humanidad: la violación de la integridad corporal de los muertos. No deja de mencionar que este desarrollo de la ciencia desembocó en la creación del *theatrum anatomicum*, edificio construido circularmente para observar la disección de miembros y autopsias.

En lugar de la prevalencia unilateral de la unidad sobre la fragmentación o viceversa, el artículo sugiere más bien una visión teórica que se basa en la reversibilidad básica de las imágenes del cuerpo. Y que lo que se pone en tela de juicio en

la vanguardia no es la preferencia por una u otra concepción, sino el propio conflicto entre ambas. En el fondo, se pone en escena el conflicto entre el orden y el caos, entre Apolo y Dioniso, cuya importancia para la vitalidad humana está en el conflicto mismo, y no en la negación de ninguno de los supuestos polos.

En los últimos tiempos el cuerpo se ha convertido en un objeto de estudio importante para la investigación social porque permite saltar la dicotomía radical entre la mente y el mundo, que ha perseguido a la filosofía occidental desde Descartes. El cuerpo es el lugar de la interacción inmediata entre el *cogito* y la *res extensa* del mundo; es un modo de pertenecer, de estar en el mundo, a través de las percepciones, gestos, sexualidad, habla, etc.

Retomando a Foucault [2001], un debate fundamental acerca de la corporalidad se refiere a la naturaleza del control social que se ejerce sobre ella, frente a su capacidad de agencia, es decir, la pasividad frente a la actitud activa. Como la mirada social y la vigilancia imponen prácticas disciplinarias que se inscriben sobre los cuerpos dóciles, la fragmentación de esos cuerpos nos revela la energía excedente del ser humano por sobre esos controles, la capacidad de resistencia y superación.

Para expresar esa resistencia, se apela a la carnavalización del cuerpo que, como lo afirma Bajtín, produce una serie de transgresiones en tanto crítica y resistencia. El cuerpo desmembrado, el cuerpo hinchado y deseante, puede ser entendido como resistencia frente a la dominación, la unificación, invirtiendo los códigos y generando una experiencia distinta, fundamentalmente emocional, de la propia corporalidad. El carnaval, en este sentido artístico, proporciona las herramientas ideológicas no tanto para la institución de un nuevo orden social, sino más bien para la destrucción del anterior.

Pero también otras escenas de *El chorro de sangre* pueden definirse como grotescas porque ponen en primer plano, en tono cómico, el carácter sexual del cuerpo. Y con esta configuración, la obra complementa su carácter carnavalesco:

Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Ésta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el desplazamiento, la absorción de un cuerpo por otro- se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados [Bajtín: 285-286].

De modo que el teatro de Artaud puede leerse como portador no solo de la estética, sino también de la ideología del carnaval, una concepción satírica del mundo, de la civilización, del hombre; una concepción en la que la sutileza de la expresión queda de lado; una estética revolucionaria que busca derrocar nociones obsoletas del mundo y reemplazarlas con una cosmovisión renovada.

Lo que a Artaud importa es que se desencadene esa incomodidad a través de volver al origen primitivo pero también al niño que se percibe aún fragmentado. Y que esa desconfianza en lo aprehendido libere al individuo y lo potencie. El teatro (y el arte, en general) debe empoderar al ser humano en la

medida que le devuelve su potencialidad creativa, que ha sido suprimida por el control social, las normas, las instituciones. En definitiva, es volverlo a la vida, porque el individuo ha sido “asesinado” por el sistema, y son esas partes del cuerpo que llueven las que lo llevan a buscarse en el terror, en el miedo a lo prohibido.

Conclusión

De acuerdo con lo analizado, podemos afirmar que el teatro que propone Artaud es político, pero lo es en la medida que propone un interrogante metafísico a la existencia, y a las distinciones “dadas”, naturalizadas por el conjunto social. Es un teatro “social” porque lo que cuestiona es la relación misma entre individuo y sociedad, entre el ser humano y el universo. Es un teatro que reacciona contra la idea de lo impuesto y el destino, aunque no da otra respuesta que la reconexión con los mitos del origen, con los miedos ancestrales, con el ser primigenio. Es un teatro existencialista y humanista porque cree profundamente en la energía vital del ser humano, energía muchas veces limitada por el control social, pero que sigue allí, en la vida irracional, en el cuerpo, en las emociones. Vitalidad a la que el arte debe despertar, apelando a todos los sentidos.

En esa apelación a los sentidos, el grotesco (ligado a la carnavalización), por principio desestabilizador de las seguridades sociales, constituye un estilo auxiliador del acto creativo. Aunque en general se aplica a las escenas o gestos ridículos, chabacanos, vulgares o absurdos, no son estas las únicas formas de manifestación grotesca. Wolfgang Kayser, en su estudio sobre lo grotesco, distingue dos clases de grotesco: uno fantástico relacionado con lo aterrador, lo macabro y lo monstruoso, y otro satírico y burlesco. Aunque ambas variantes de lo grotesco están relacionadas, es evidente que lo siniestro participa más del fantástico, donde las deformidades estimulan

el espanto. Si lo siniestro nace de una paradoja según la cual la fuente del pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino, más bien, aquello que antes era familiar y de repente emerge bajo un aspecto amenazador y peligroso, muchas veces lo siniestro adquiere la forma de la mascarada, de lo grotesco, de lo repugnante o de lo monstruoso.

Puede definirse entonces como siniestra la imagen del cuerpo desmembrado en tanto trae a la superficie los miedos y tabúes sobre la muerte, la unidad del cuerpo humano y la inviolabilidad del cadáver.

Para concluir, interpretar la granizada de extremidades humanas, en su sentido metafórico y simbólico, requiere comprender *El chorro de sangre* como la puesta en escena de los principios surrealistas (subversión y desmoralización) que Artaud expone y desarrolla en *El teatro y su doble*, al mismo tiempo que el cuerpo como objeto central de la representación carnavalesca problematiza tópicos filosóficos como la percepción y la existencia del ser*.

Bibliografía

- ARTAUD, ANTONIN. 2011 [1938]. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa.
- BAJTÍN, MIJAIL. 2002. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BAJTÍN, MIJAIL. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- BATAILLE, GEORGE. 1992. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- . 2001. "El arte, ejercicio de crueldad". *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 117-125.

* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

- CHESNEY LAWRENCE, LUIS. 2009. "La teoría ritual del teatro". *Fragmentos: Revista de língua e literatura estrangeiras*, 35, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 37-48.
- CROMBEZ, THOMAS. 2008. "The dismembered body in Antonin Artaud's surrealist plays". Newcastle: Cambridge Scholars Press. 27-43.
- . 2005. "Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930". *Forum Modernes Theater*, 20, 1: 33-51.
- DERRIDA, JACQUES. 1989 [1966]. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 318-343.
- DORRA, RAÚL. 2000. "¿Para qué los monstruos?". AA.VV. *Monstruos*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 41-56.
- DUBATTI, JORGE. 2008. "Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer teatro de la crueldad". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2, 1, ene.-jun.: 70-83.
- DUMOLIÉ, CAMILLE. 2004. *Nietzsche y Artaud: Por una Ética de la Crueldad*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- EACHEVERRÍA, JAVIER. 1972. "La resurrección de los cuerpos". AA. VV. *A favor de Nietzsche*. Madrid: Taurus. 177-200. En línea: <<http://www.con-versiones.com/nota0373.htm>>
- ELIADE, MIRCEA. 1993 [1967]. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Gedisa.
- FERNÁNDEZ GONZALO, JORGE. 2011. "El devenir artaudiano: Lectura de Deleuze sobre Artaud". *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 75, may. En línea: <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf>>
- FOUCAULT, MICHEL. 1992. *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- . 2001. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno.
- FREUD, SIGMUND. 1973. "Lo siniestro". *Obras completas*, III. Madrid: Biblioteca Nueva, 2483-2505.
- GRANÉS, CARLOS. 2013. "Artaud, el buen salvaje y la revolución". *Letras Libres*, 142, jul. En línea: <www.letraslibres.com/revista/convivio/artaud-el-buen-salvaje-y-la-revolucion?page=full>
- KAYSER, WOLFGANG. 1964. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Madrid: Nova.
- LÓPEZ, LILIANA B. 2013. "Artaud y Los Cenci: ensayo escénico hacia el Teatro de la Crueldad". *Territorio Teatral*, 4, Buenos Aires. En línea: <territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n4_02.pdf>

- MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA. 1987. "Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud". *Anales de Filología Francesa*, 2: 57-77.
- MATEO, JAVIER. 2001. "Teatro ritual y puesta en escena". Torres Monreal, Francisco. *El teatro y lo sagrado: De M. Gherlderode a R. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia, 151-159.
- NORMAN, LANCE, ed. 2008. *Dismemberment in Drama / Dismemberment of Drama*. London: Cambridge Scholars Publishing.
- TOAL, CATHERINE. 2000. "The Summit of Violence: Cruelty in the work of Artaud and Bataille". *Paroles gelées*, 18, 2, 64-84.
- WENNER, S. 2001. "Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körper-bildern". Benthien, C.; Wulf, Ch., eds. *Körperteile. Eine Kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg, 339-380. En línea: <www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/personen/benthien/downloads/wenner.PDF>

REESCRITURA Y MADURACIÓN ARTÍSTICA: LAS VERSIONES DE LAS *CRÓNICAS DEL ÁNGEL GRIS*, DE ALEJANDRO DOLINA

*Re-Writing and Artistic Growth: Versions of
Crónicas del Ángel Gris, by Alejandro Dolina*

Carolina Rita CRUZ

U. Nacional de Cuyo
carolinac77@hotmail.com

Resumen

Las *Crónicas del Ángel Gris*, primera obra literaria de Alejandro Dolina, presenta entre otras particularidades un interesante problema de crítica textual, ya que su proceso de producción está compuesto por tres etapas y sólo culmina tras dieciséis años de minuciosa reelaboración. Este artículo analiza los testimonios textuales de dicho proceso y los interpreta como un tributo a la memoria re-creadora y como una notoria muestra de la maduración artística del escritor.

Palabras claves: Alejandro Dolina, reescritura, literatura argentina contemporánea.

Abstract

Crónicas del Ángel Gris, Alejandro Dolina's first literary work, presents among other characteristics an interesting problem for textual critique, given the fact that its production process has three stages and only finishes after sixteen years of careful remaking. This paper analyses textual evidences of that process and takes them as a tribute to re-creative memory and as a notorious sign of the writer's artistic growth.

Keywords: Alejandro Dolina, rewriting, contemporary Argentine literature.

Introducción

Antes de constituir una versión definitiva, las *Crónicas del Ángel Gris*¹ atraviesan un dilatado proceso de producción en el que es posible distinguir tres hitos: el primero es su aparición periódica en la revista quincenal *Humor Registrado*; el segundo, la versión realizada por Ediciones de la Urraca en 1988 y el tercero es la edición corregida y aumentada de 1996. En este proceso el autor introduce en su obra una serie de modificaciones de impacto desigual. Si bien nuestro propósito no es realizar una edición crítica de las *Crónicas del Ángel Gris* ni depurar el texto de alteraciones, advertimos que la crítica textual nos proporciona el método idóneo para afrontar los problemas que se derivan de la existencia de distintas versiones:

La necesidad de editar un texto surge ante la problemática que implica que determinada obra literaria se conserve en numerosos testimonios, ya sean manuscritos o impresos, en copias realizadas por el autor o anónimas, en ediciones póstumas o corregidas por el propio creador, falsificadas o censuradas por ajenos, dispersa en publicaciones periódicas y reunida posteriormente en un volumen, el cual a su vez puede ser luego reeditado introduciendo nuevas variantes o reescrituras de la obra en cuestión [Rodríguez Temperley: 106].

Para la mayoría de las circunstancias que detalla Rodríguez Temperley (principalmente la última) podríamos poner a las *Crónicas del Ángel Gris* como ejemplo, obra nacida como compilación de notas periodísticas y reelaborada por su autor luego de ocho años de ininterrumpida difusión. Dejando de lado las razones extraliterarias que han podido influir en las

¹ Dado que en lo sucesivo deberemos citar dos o más ediciones de las *Crónicas del Ángel Gris* recurriremos a la abreviatura CAG, seguida del año de publicación.

sucesivas refundiciones de la obra y que pertenecen al ámbito de la especulación (tales como las pretensiones económicas de Dolina o sus desinteligencias con los editores), en este artículo nos interesa averiguar si tras los cambios realizados existe una intención artística y de qué forma se pone de manifiesto. Comenzaremos por repasar la historia externa de este particular proceso de producción para identificar en cada una de sus instancias los motivos de la reescritura. Esta primera indagación estará seguida por una confrontación de las versiones que permita apreciar en qué se diferencia una de otra y evaluar la influencia que las modificaciones tienen en la obra.

Los hitos del proceso de producción

En 1971, a los veintiséis años, Dolina realiza un viaje que, como él mismo sugiere, no cambia radicalmente su vida, pero que le da la posibilidad de conocer en carne propia la nostalgia:

Me habían echado de un trabajo, tenía un dinero, unas amigas me acicateaban por carta diciéndome que aquello había sido hecho para mí y fui. Llegué, comprobé que no había sido hecho para mí, pero igual reconocí que estaba muy bien hecho. Disfruté, recorrí Europa por casi un año y allí comencé a escribir unas historias que años después escribí para la revista *Humor*, como la del personaje del Ángel Gris [cit. por Martínez].

Con el paso del tiempo, la memoria del escritor encuentra para su experiencia de viaje un parangón clásico: el mito de Anteo, el gigante que debía su fuerza a la tierra que pisaba y que solo es derrotado cuando Hércules lo priva de ese contacto. En numerosas entrevistas Dolina menciona este mito, al que considera uno de sus favoritos. La misteriosa relación que vincula el temperamento y la personalidad de un hombre con su suelo natal se convierte para el autor en el germen de sus

futuras creaciones, en una idea que va a funcionar como la piedra fundacional de un orbe mítico habitado por los inefables Hombres Sensibles. Estas historias –definidas por su autor como “desmesuras”– comienzan a publicarse en 1980 en *Humor Registrado*, revista en la que Dolina colabora desde su creación en 1978. Junto a notas, artículos, reportajes e historietas ajenas, sus crónicas alcanzan popularidad entre un público lector que muy pronto se aficiona al abordaje inusual que estas historias proponen sobre lo cotidiano, ya sea el fútbol, el “cholulismo” o el autóctono arte del piropo.

Ocho años transcurren hasta que en enero de 1988 aparece la primera versión en volumen de las *Crónicas del Ángel Gris*. Dolina, convertido en antólogo de sí mismo, decide reunir bajo ese título gran parte de las historias aparecidas por primera vez en *Humor Registrado* entre 1980 y 1987; su primera obra literaria, entonces, proviene de un proceso de revisión, selección y ordenamiento orientado a convertir esos textos fragmentarios en una obra unitaria que, pese a su auto-proclamada modestia, sea fruto de una voluntad artística, tal como lo refleja la siguiente declaración:

Recopilar, juntar escritos para su publicación, más que una forma de arte es una modalidad de archivo. Sin embargo, cuando se ejerce el privilegio de desechar, cuando la colección es voluntariamente incompleta, entonces ya se ingresa en un distrito artístico. Todo arte es elección. Elegancia, podríamos decir, en el antiguo sentido de la palabra [CAG 1988: 3].

Las cuarenta y nueve crónicas elegidas son reordenadas, conservan casi sin modificaciones sus títulos y se transforman en capítulos, precedidos por un curioso prólogo epistolar y una “Advertencia” del autor. El primero consiste en un intercambio de cartas entre Manuel Mandeb, personaje de la obra, y Horacio Ferrer, poeta y amigo personal de Alejandro Dolina,

que se ficcionaliza para dialogar en paridad con el excéntrico Mandeb.

La forma en que se plantea este prólogo recuerda la costumbre unamuniana de reunir en un mismo plano a personajes reales y ficticios para postular la igualdad de condiciones en que se encuentran ante la vida y ante el Creador. En *Niebla*, la más famosa de las novelas, Víctor Goti es el personaje fronterizo que participa en la historia de Augusto Pérez y, a la vez, soporta las intimaciones de don Miguel de Unamuno, quien incluso lo amenaza con hacerle correr la misma suerte que el desafortunado Augusto si no se atiene a redactar obedientemente el prólogo de la novela. Así se expresa Goti:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que se relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos, en la más genuina acepción de este vocablo [Unamuno: 35].

Jaime Alazraki descubre el mismo procedimiento en las ficciones de Jorge Luis Borges y le atribuye un propósito desrealizador:

Este efecto lo consigue Borges haciendo alternar a sus amigos (Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Amorim, Carlos Mastronardi, Adolfo Bioy Casares y otros) con los personajes ficticios de sus cuentos, desdoblándose él mismo en autor y personaje, mezclando filósofos imaginarios con reales y, finalmente, citando obras y tratados apócrifos, resumiendo libros que no existen, reproduciendo polémicas inventadas, junto a ese caudal de sólida erudición, cuyos vericuetos corren por sus cuentos confundiendo al lector desprevenido, envolviéndolo en

un juego donde lo real y lo ficticio se yuxtaponen hasta confundirse [Alazraki: 43].

El estatuto ontológico de lo real y de lo irreal, problema acuciante tanto para Unamuno como para Borges, también es central para Dolina, por lo que esta coincidencia de recursos no es casual y representa sólo uno entre los numerosos lazos que vinculan al autor de las *Crónicas* con sus mentores intelectuales y artísticos.

Entre las variadas formas de desdibujar los límites entre la realidad y la ficción se cuenta la creación del *alter ego*, del personaje que, peligrosamente próximo al autor, se convierte en el vicario de su pensamiento o en una máscara que apenas oculta la personalidad de su artífice. Estos personajes cunden en la narrativa de Dolina y generalmente aparecen como representaciones hiperbólicas de sus tendencias y preocupaciones.

Volviendo al caso del intercambio epistolar que estamos comentando, es de suponer que el autor les ha propuesto a Mandeb y a Ferrer la realización de un prólogo pero, por diversas razones, ambos se niegan a hacerlo. Sin embargo, Ferrer acepta lúdicamente la comunicación con el polígrafo, ficticia persona interpuesta que le permite valorar sin reticencias los méritos artísticos de su amigo. Mandeb (uno de los tantos *alteri ego* de Dolina) y Horacio Ferrer intercambian así tres misivas caracterizadas por el uso de un estilo notoriamente conceptuoso y florido y por la proliferación de guiños cómplices que acentúan la ilusión de una comunicación privada, no destinada a un público lector que se vería imposibilitado para comprender comentarios como el siguiente, realizado por Mandeb:

Por ambas evidencias no iré más allá de lo prudente al recordar que hace mucho soñé que el 'árbol silbador', de la leyenda dolineana, no era tal, sino dos tipos que se

turnaban disfrazados de jacarandá: uno, llevaba medio melón en la cabeza; el otro era el maestro Arnaldo Gancé [CAG 1988: 5-6].

Ya advertidos de la costumbre dolineana de crear máscaras que se responsabilicen de sus palabras, podríamos desconfiar de la participación efectiva de Ferrer en este prólogo, al igual que de la autenticidad de los preliminares firmados por Ernesto Sabato y Jorge Dorio en 1996. Sin embargo, opinamos que el contenido ponderativo de estos paratextos torna dudosa la hipótesis de que hayan sido redactados por Dolina. Es más, una nota que el autor agrega en 1996 atribuye rotundamente la redacción de las tres “cartas” a Ferrer:

Las copias de las cartas precedentes jamás llegaron a mi poder. Con los años he llegado a sospechar que Horacio Ferrer es el autor de todas ellas [...]. Es evidente que Ferrer falsificó esta correspondencia para evitarse el trabajo de escribir un prólogo. Los hombres nobles eluden un esfuerzo realizando otro mucho mayor. Por no arrancar una rosa, construyen un palacio. Por no escuchar un reproche, ejercen la rectitud toda la vida. Por no bajarse del caballo, conquistan el Asia [CAG 1996: 31-32].

No hay que olvidar, además, que tanto Ferrer como Sabato representaron a un vecino y un mozo, respectivamente, en la versión discográfica de la opereta *Lo que me costó el amor de Laura* (2009). El autor de las *Crónicas* ha agradecido públicamente la deferencia de Ferrer y Sabato en varias oportunidades, lo que demuestra el tipo de relación que lo une a estos artistas. Hablando concretamente de su opinión acerca de los prólogos, Dolina afirma:

Creo que hay momentos para prologar, en el libro inicial de algún modo uno necesita cierta recomendación, yo tuve la suerte de contar con mi amigo Horacio Ferrer

que prologó *Crónicas del Ángel Gris*, y también con don Ernesto Sabato que prologó la posterior edición del libro. Pero el *Libro del Fantasma* no posee prólogo, apenas tiene unas advertencias que yo mismo escribí [cit. por Pensa y Perticarari].

En el segundo paratexto de las *Crónicas* originales, la “Advertencia” del autor, no sólo se indica la génesis de las historias que componen la obra, sino que también se sugiere una forma de lectura:

Las notas, crónicas y fragmentos que hoy se compilan, eran ya en su origen compilaciones. Como sombra de sombra deben leerse, y no está mal perder de vista los propósitos iniciales de una obra, que tantas veces obligan al autor y al lector a recorrer capítulos y capítulos soportando el peso de unos prejuicios inservibles [CAG 1988: 13].

Al recomendar a sus lectores que consideren sus relatos “sombra de sombra”, Dolina desmerece irónicamente su propia creación y realiza una inconfundible alusión al pensamiento platónico, que no resulta gratuita porque le permite exponer a continuación su visión idealista y romántica de la creación artística:

También puede leerse este libro como si ya existiera otro, más consistente, minucioso y profundo: una instancia previa y superior a la cual remitirse ante la duda, la perplejidad o la insatisfacción.

Imagino una colección de escritos que van glosando un libro inexistente. Al cabo de los años y después de innumerables comentarios, descripciones, críticas y citas, el libro puede reconstruirse o –mejor dicho– ya está construido [CAG 1988: 13].

Estos comentarios, significativamente próximos –aunque no idénticos– a algunos prólogos borgeanos², explicitan una concepción de la actividad artística como eterna aspiración a un ideal que se vislumbra pero jamás se alcanza. El artista, dueño de esa dolorosa certidumbre, está condenado a la insatisfacción y sabe que ninguno de sus logros va a colmar sus ansias. Pese a ello nunca se dará por vencido y cada nueva intervención en su obra será un paso más en su búsqueda incesante de la perfección.

En ese sentido interpretamos la reedición de la obra, porque al recordar solemos perfeccionar aquello que evocamos. En 1996 las *Crónicas del Ángel Gris* son sustancialmente modificadas y ven la luz en una nueva versión que el lector puede considerar definitiva, por más que el autor siga desconfiando del resultado. En una nueva “Advertencia”, Dolina desmerece los cambios realizados a la obra original y los considera simples correcciones, adiciones y omisiones:

Quien esto escribe simpatiza con los libros en general, aunque descrea de este en particular. Corregir un texto, hacerle unas añadiduras y darle otro formato es una tarea más cercana al engaño que a la creación [...]. Me propuse asimismo remodelar algunos párrafos que me parecían algo toscos. Pero mi agudeza para advertir errores es mucho mayor que mi habilidad para remendarlos. Soy, indudablemente, mejor lector que escritor.

² En el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Jorge Luis Borges explica de esta manera la ejecución de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Examen de la obra de Herbert Quain”: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios” [Borges: 12].

Con cierta vanidad, puedo anunciar, sin embargo, que la expulsión de ciertos capítulos resultó perfecta [CAG 1996: 39-40].

La confrontación preliminar de las dos versiones de las *Crónicas del Ángel Gris*, la de 1988 y la de 1996, pone en evidencia las “remodelaciones” que Dolina ha mencionado, pero al mismo tiempo despierta dudas acerca de lo que aparentemente ha callado: la motivación y los propósitos de esta reescritura. Mejor sería decir que ha preferido sugerirlos en la exposición que precede nuestra cita: “Digamos –eso sí– que en la Antigüedad clásica un libro era la abolición parcial de una ausencia o una precaución contra el olvido” [CAG 1996: 39]. Este dato nos permite suponer que reescribir las *Crónicas* implica rescatarlas del olvido, junto con el hombre que años atrás las gestó y que ya entonces desconfiaba de ellas. Sin embargo, la obra rescatada ya no es la misma, porque la memoria selecciona, corrige, omite, idealiza, y su intervención no puede menos que alterar aquello mismo que procuraba mantener intacto, a salvo del tiempo.

Tributo a la memoria re-creadora, la nueva versión de las *Crónicas* es un recuerdo recuperado sobre el cual el autor ha ejercido su derecho a la reelaboración. Lejos de ser descartable, la antigua versión pone al descubierto la forma en que se ha realizado esa reelaboración, por lo que se convierte para nosotros en una valiosa guía de la interpretación.

Nos hemos detenido en los paratextos de ambas versiones de las *Crónicas* porque entendemos que en ellos el autor anticipa algunas de las inquietudes que van a aparecer recurrentemente y con distintos matices en su obra; la necesidad de desdibujar la frontera entre la realidad y la ficción, la noble aspiración a un ideal inaccesible, la tristeza de conformarse con copias imperfectas de ese ideal y la confianza apasionada en el poder inmortalizador de la memoria han sido postulados como

reflexiones en sus “Advertencias”, pero serán temas vertebradores de las *Crónicas*.

Las ediciones y sus variantes textuales

Procederemos ahora a la confrontación de las dos versiones de las *Crónicas del Ángel Gris*, respetando en líneas generales las pautas metodológicas propuestas y detalladas por Elisa Ruiz en su ya clásico trabajo “Crítica textual. Edición de textos”. Nuestro análisis crítico textual, notablemente simplificado por la contemporaneidad de la obra, la disponibilidad de los *testes* y las explicaciones del autor, presenta particularidades que, pese a ser casi todas ellas evidentes, no podemos dejar de señalar:

- a) Exceptuando tres casos de posibles erratas o ultracorrecciones del impresor, atribuimos todas las modificaciones significativas del texto al autor, cuya voluntad de revisar, corregir y reelaborar la obra queda claramente expuesta en la “Advertencia” de 1996 y convierte esta última en lo que podríamos llamar la “versión definitiva” de las *Crónicas del Ángel Gris*.
- b) Excluimos de la *collatio* las versiones de las crónicas aparecidas en la revista *Humor Registrado* porque los textos no presentan modificaciones sustanciales con respecto a la primera edición de las *Crónicas del Ángel Gris* y su descripción dilataría innecesariamente nuestro trabajo. Actualmente poseemos numerosos ejemplares de la revista y hemos tenido acceso a la colección conservada en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional³, por lo que no descartamos completar la crítica textual en el futuro.

³ La colección conservada se inicia con el siguiente número: *Humor Registrado*, nº 29, febrero de 1980. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, 1980.

- c) Siguiendo el criterio que nos sugieren las declaraciones del autor, al analizar las variantes distinguimos entre modificaciones, supresiones y adiciones. Para mayor inteligibilidad resaltamos con letra bastardilla las variantes y entrecomillamos los pasajes en donde se localizan, además de conservar el número y el título de los capítulos correspondientes.

1. Modificaciones

Las modificaciones realizadas por Dolina a la versión de 1988 son numerosas, pero casi ninguna sobrepasa los límites de la oración y el impacto semántico que producen en el texto es desigual. Las más frecuentes consisten en corregir tiempos verbales para ajustar su significación o adecuar las correlaciones:

1988	1996
12- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Plan sorpresa. Nosotros <i>elegimos</i> por usted, para evitarle fatigosas cavilaciones” [72].	14- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Plan sorpresa. Nosotros <i>elegiremos</i> por usted, para evitarle fatigosas cavilaciones” [114].
16- “El contestador de Reportajes” “P: Muy bien, ¿qué pregunta quisiera usted que yo le formulara? R: Vea, le pediría por favor que no me <i>haga</i> esa pregunta” [92].	19- “El contestador de Reportajes” “P: Muy bien, ¿qué pregunta quisiera usted que yo le formulara? R: Vea, le pediría por favor que no me <i>hiciera</i> esa pregunta” [138].

En el siguiente ejemplo se observa que, al reemplazar el presente por el pretérito imperfecto, la oración pierde su carácter de sentencia general (atribuible al narrador) y queda estrictamente conectada con la oración que la precede (referida a los personajes):

1988	1996
12- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Y así, fingiendo descansar, buscaron en remotos balnearios y pensiones baratas las mismas viejas señales de siempre. Y descubrieron –demasiado tarde– que las puertas cerradas <i>son</i> iguales en todas partes” [71].	14- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Y así, fingiendo descansar, buscaron en remotos balnearios y pensiones baratas las mismas viejas señales de siempre. Y descubrieron –demasiado tarde– que las puertas cerradas <i>eran</i> iguales en todas partes” [111].

A continuación, vemos un cambio que modera levemente el matiz de impersonalidad de la oración. Mediante la modificación, el autor opta por un uso más coloquial:

1988	1996
12- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Lo ideal sería –aparentemente– actuar siempre conforme a la propia voluntad. Es decir, hacer siempre <i>lo que se desee</i> ” [72].	14- “El descanso de los Hombres Sensibles” “Lo ideal sería –aparentemente– actuar siempre conforme a la propia voluntad. Es decir, hacer siempre <i>lo que uno desea</i> ” [113].

Otras modificaciones intentarían evitar sutiles redundancias lógicas. La mínima diferencia que existe entre decir que algo *funciona* y decir que *funciona bien*, por ejemplo, llama la atención acerca de la meticulosidad con que el escritor ha revisado el texto para corregirlo.

1988	1996
18- “Historias de aparecidos” “Los técnicos que tratan de componerla afirman que el mecanismo funciona <i>bien</i> ” [102];	22- “Historias de aparecidos” “Los técnicos que tratan de componerla afirman que el mecanismo funciona” [151];

<p>“A la mañana siguiente compareció en esta oficina el arquitecto Bonano, esta vez bajo su forma <i>habitual</i> de persona humana” [102].</p>	<p>“A la mañana siguiente compareció en esta oficina el arquitecto Bonano, esta vez bajo su forma de persona humana” [152].</p>
---	---

En oportunidades las modificaciones contribuyen a mejorar la eficacia expresiva de ciertas frases que el autor habría considerado “toscas”⁴, pero que, en rigor, no eran incorrectas en la versión primitiva:

1988	1996
<p>6- “Cinco leyendas” “Algunos sostienen que hay también una tercera moneda mágica, <i>pero nadie sabe qué puede ocurrirle a quien la encuentre</i>” [42].</p>	<p>7- “Cinco leyendas” “Algunos sostienen que hay también una tercera moneda mágica, <i>pero nadie conoce las consecuencias de su hallazgo</i>” [76].</p>
<p>14- “El Atlas Secreto de Flores” “Cuentan que el hombre anduvo largos meses desesperado, sufriendo por alguien <i>que para él no existía</i>” [83].</p>	<p>16- “El Atlas Secreto de Flores” “Cuentan que el hombre anduvo largos meses desesperado, sufriendo por alguien y <i>no acertando a saber de quién se trataba</i>” [126].</p>
<p>25- “El ballet en el barrio de Flores” “En cambio tuvieron muchísimo éxito sus Tangos con Letra para Bailar” [141].</p>	<p>29- “El ballet en el barrio de Flores” “En cambio tuvieron muchísimo éxito sus Tangos con <i>su correspondiente</i> Letra para Bailar” [196].</p>
<p>36- “Apuntes del fútbol en Flores”</p>	<p>40- “Apuntes del fútbol en Flores”</p>

⁴ Recordemos una vez más que, textualmente, sus palabras fueron: “Me propuse asimismo remodelar algunos párrafos que me parecían algo toscos. Pero mi agudeza para advertir errores es mucho mayor que mi habilidad para remendarlos. Soy, indudablemente, mejor lector que escritor” [CAG 1996: 40].

“Y si, como ocurre <i>casí</i> siempre, los visitantes pierden, la violencia toma el nombre de castigo de la torpeza” [189].	“Y si, como ocurre siempre, los visitantes pierden, la violencia toma el nombre de castigo de la torpeza” [253].
37- “Cómo reconocer a un artista” “Esta distinción –que nadie alcanzó jamás– acreditaba al poseedor como hombre de verdadero espíritu artístico y, según dicen, permitía obtener descuento en algunas farmacias” [195].	41- “Cómo reconocer a un artista” “Esta distinción –que nadie alcanzó jamás– acreditaba al poseedor como hombre de verdadero espíritu artístico y, según <i>lo</i> dicen, permitía obtener descuento en algunas farmacias” [260].

A nuestro entender, las modificaciones consignadas hasta aquí se limitan a depurar el texto en su aspecto más superficial sin alterar drásticamente su contenido semántico. En ediciones posteriores⁵ inclusive aparecen correcciones de tipo ortográfico, como las que se consignan en el siguiente cuadro:

1988/1996	2003
29- “Transformaciones: algunas historias y una teoría” “se volvían <i>lobizones</i> ” [157]	33- “Transformaciones: algunas historias y una teoría” “se volvían <i>lobisones</i> ” [252]
38- “La decadencia de la amistad” “fue <i>amenguando</i> ” [203]	42- “La decadencia de la amistad” “fue <i>menguando</i> ” [317]
39- “La ciencia en Flores” “son <i>descriptos</i> ” [205].	43- “La ciencia en Flores” “son <i>descritos</i> ” [320].

Aunque mínimas, otras modificaciones sugieren una alteración más notoria del sentido del texto. En una de las crónicas el paso de la palabra “amor” del singular al plural, por ejemplo, la despoja de su carácter exclusivo y trascendente, y la acercar

⁵ Nos referimos concretamente a la siguiente edición: DOLINA, Alejandro. 2003. *Crónicas del Ángel Gris*. Buenos Aires: Booket.

connotativamente a “amorío”, a la aventura romántica breve y poco importante:

1988	1996
14- “El Atlas Secreto de Flores” “Un mundo en el que nada se perdiera sería un mundo sin <i>amor</i> y sin arte” [83].	16- “El Atlas Secreto de Flores” “Un mundo en el que nada se perdiera sería un mundo sin <i>amores</i> y sin arte” [126].

En el siguiente caso, la eliminación de una mayúscula quita a la palabra su connotación reverencial y religiosa:

1988	1996
31- “Niños, libros y lecturas” “como si <i>Alguien</i> les impartiera preceptos secretos” [170].	35- “Libros, niños y lecturas” “como si <i>alguien</i> les impartiera preceptos secretos” [231].

En ese mismo sentido podemos interpretar el reemplazo de la palabra *escriba* por *cronista* en la siguiente oración:

1988	1996
8- “Táctica y estrategia de la escondida” “Este humilde <i>escriba</i> hace mucho tiempo que no encuentra ocasión de mostrar su destreza en tan apasionante disciplina” [53].	10- “Táctica y estrategia de la escondida” “Este humilde <i>cronista</i> hace mucho tiempo que no encuentra ocasión de mostrar su destreza en tan apasionante disciplina” [92].

El diccionario de la Real Academia Española consigna dos acepciones de la palabra *escriba*: “doctor e intérprete de la ley entre los hebreos. En la Antigüedad, copista, amanuense” [DRAE]. En nuestra opinión, el uso inocente de esta palabra en la primera versión es intencionalmente omitido en la segunda, por una parte, para evitar las resonancias religiosas del término y, por otra, para destacar el carácter activo del *cronista* frente a

la pasividad de un escriba o *amanuense* que se limitaría a transcribir obras ajenas. En los tres últimos casos que hemos comentado la modificación funciona como una litotes que atenúa énfasis innecesarios y, en cierto modo, logra una *desacralización* del texto superficial. En nuestra opinión, la búsqueda de Dios y la búsqueda del amor ocupan un lugar demasiado importante en las *Crónicas* como para precisar marcas ostensibles o refuerzos gráficos.

Por último, debemos mencionar un grupo de modificaciones que, por motivos que precisaremos, consideramos ultra-correcciones o cambios del impresor. El primer caso corresponde a la aparición de la palabra “polígrafo” en reemplazo de “poligriyo” en el siguiente contexto:

1988	1996
46- “El cine en el barrio de Flores” “Bien se advierte que todas estas artes, aun cuando requieren enormes sacrificios, no presuponen inversiones importantes en metálico y están al alcance de cualquier <i>poligriyo</i> ” [239].	51- “El cine en el barrio de Flores” “Bien se advierte que todas estas artes, aun cuando requieren enormes sacrificios, no presuponen inversiones importantes en metálico y están al alcance de cualquier <i>polígrafo</i> ” [311].

A nuestro entender el término lunfardo “poligriyo” (“andrajoso, vagabundo. // Pelagato, poca cosa, pobre diablo” [Espíndola]) es el que mejor se adecua al sentido general de la frase, relacionada con el poder adquisitivo y el estatus económico de los artistas, mientras que su reemplazo por “polígrafo” enturbia semánticamente la declaración del narrador. Es probable que el reiterado uso de la palabra “polígrafo” en la obra (en referencia a Manuel Mandeb) indujera al error.

El segundo caso es la alteración de la frase hecha “las cosas son como son”: la forma negativa pierde para nosotros su sentido y

no se explica por el contexto, en el que efectivamente, “las cosas son como son”:

1988	1996
49- “Refutación del regreso” “pero las cosas <i>son como son</i> . Ésa es la pena de los Hombres Sensibles” [257].	53- “Refutación del regreso” “pero las cosas <i>no son como son</i> . Ésa es la pena de los Hombres Sensibles” [326].

El tercer caso de variación conflictiva es el reemplazo del verbo “partir”, en infinitivo, por “parar”, en la oración que sigue:

1988	1996
49- “Refutación del regreso” “Algunos tratan de no <i>partir</i> : amor... quedémonos aquí... Pero el que no parte también se queda solo” [258].	53- “Refutación del regreso” “Algunos tratan de no <i>parar</i> : amor... quedémonos aquí... Pero el que no parte también se queda solo” [326].

Aquí también preferimos la primera variante, puesto que responde en forma lógica al contenido de la oración completa y mantiene una relación catafórica con la oración adversativa que la sucede mediante la repetición: “tratan de no partir”... “pero el que no parte” ...

2. Supresiones

En este apartado nos encontramos con que la tarea de modificación del autor es mucho menos radical (y feliz) de lo que sus palabras nos hacían suponer cuando anunciaban que “la expulsión de ciertos capítulos resultó perfecta” [CAG 1996: 40].

La primera supresión se encuentra en el *pseudoprólogo* de Horacio Ferrer y consiste en la notoria reducción en la

extensión de la “Carta tercera y última”, atribuida a Manuel Mandeb:

1988	1996
<p>“Amigo querido: Su módica fama de vagoneta peripatético ha sido ratificada: no se ha prodigado Ud. en demasía al contestar mi anterior misiva. No se lo reprocho: nuestros insanos hábitos de fines de diciembre lo excusan. <i>Pero no a mí, que para despedir el año que jamás volverá, estoy tomando ‘algo’ con el Negro Dolina</i>⁶. Lo he impuesto de nuestra común decisión de negarnos a prologar su libro, no por inamistad sino, muy por el contrario, basados en principios que él comparte e imparte públicamente. Dado que descreo de mi palabra, le presto a Dolina copias de las cartas intercambiadas entre usted y yo en días recientes, llevadas y traídas por el Ángel Gris, y otra copia de ésta que ahora escribo, frente a una de las puertas del infierno, ante Alejandro y sus famosos ojos, que en este momento no aciertan a revelación alguna, sino más bien a un lagrimón tipo ‘Cuesta abajo’ pero sin sombrero y sin ala, en</p>	<p>“Amigo querido: Su módica fama de vagoneta peripatético ha sido ratificada: no se ha prodigado Ud. en demasía al contestar mi anterior misiva. No se lo reprocho: nuestros insanos hábitos de fines de diciembre lo excusan. De nuestra común decisión de negarnos a prologar su libro, no por inamistad sino, muy por el contrario, basados en principios que él comparte e imparte públicamente. Quizá convendría mostrar a Dolina copias de las cartas intercambiadas entre usted y yo en días recientes, llevadas y traídas por el Ángel Gris.</p>

⁶ Señalamos con letra bastardilla el texto suprimido o alterado en la versión posterior.

<p><i>aspecto que usted describe como 'mezcla rara de Príncipe Valiente con Hugo del Carril'.</i></p> <p>Espero, <i>finalmente</i>, que él se persuada del alto acto ético y de la demostración de afecto que representa de nuestra parte, haber dejado a su libro despojado de todo prefacio. 'La recompensa del artista es ser amado', <i>le he dicho en tono de justo consuelo con expresión que le pertenece</i>, y no las 'palabras liminares', 'canceles', 'exordios' y 'proemios' en los que el prologuista no hace más que amarse a sí mismo. (Narciso al cuadrado cuando es el propio autor que se prologa).</p> <p>Le agradezco y retribuyo los deseos navideños, con protestas de afecto y reembolso de esperanzas: <i>comparto su manera de desear, por lo menos, una 'feliz década' cuando en la economía anímica de los más, el miserable uso es desear para el otro 'un feliz año'. ¿Y después?: que un mal rayo te parta.</i></p> <p><i>Ceso, pues temo que el Sr. Rodolfo Arrúa, tenazmente ubicado en mesa vecina a la de Dolina y mía, termine por punguearnos los pensamientos".</i></p>	<p>Espero que él se persuada del alto acto ético y de la demostración de afecto que representa de nuestra parte, haber dejado a su libro despojado de todo prefacio. 'La recompensa del artista es ser amado' y no las 'palabras liminares', 'canceles', 'exordios' y 'proemios' en los que el prologuista no hace más que amarse a sí mismo. (Narciso al cuadrado cuando es el propio autor que se prologa).</p> <p>Le agradezco y retribuyo los deseos navideños, con protestas de afecto y reembolso de esperanzas".</p>
--	---

Ya hicimos referencia a la "Nota de 1996", en la que el autor atribuye la redacción de las "Tres cartas a falta de prólogo" a

Ferrer y niega haber recibido dichas misivas. De ser fidedigna esta nota (y no solo un comentario irónico de Dolina), la modificación del cuarto párrafo de la carta sería necesaria para garantizar la verosimilitud de la nota. No queda clara, sin embargo, la finalidad de la condensación de la carta, a no ser, por supuesto, que se deba a un requisito editorial. No tenemos motivos para dudar de que sea efectivamente Dolina quien resumió de esa manera el texto (la nota posterior confirma su intervención), pero el resultado es de dudosa efectividad, ya que incluso afecta la inteligibilidad de la carta (véase especialmente el segundo párrafo de la nueva versión).

De la versión de 1996 de las *Crónicas* también han desaparecido un párrafo y un capítulo, “Refutación del periodismo”, y el autor no da ningún tipo de explicación acerca de esas eliminaciones.

El párrafo al que nos referimos pertenece a la crónica “La Academia de Humor en Flores”, aparecida por primera vez en el nº 169 (marzo 1986) de la revista *Humor Registrado*. Dicho párrafo puede ser considerado un comentario malicioso acerca de aquellos humoristas políticos más preocupados por su seguridad personal que por la excelencia artística:

1988	1996
<p>13- “La Academia de Humor en Flores”</p> <p>“En efecto, la presentación del inconformismo y el descontento como estados espirituales ridículos y aun fraudulentos, propugnaba indirectamente la admiración del pensamiento establecido.</p>	<p>15- “La Academia de Humor en Flores”</p> <p>“En efecto, la presentación del inconformismo y el descontento como estados espirituales ridículos y aun fraudulentos, propugnaba indirectamente la admiración del pensamiento establecido.</p>

<p><i>De hecho, hoy en día nuestros mejores humoristas son honradamente oficialistas, tal vez por razones parecidas a aquéllas que llevaban a los Hombres Sensibles a desconfiar del humor.</i></p> <p>La Academia de Humor de Flores poseía también un registro de patentes que permitía a los ingeniosos del barrio preservar la propiedad de sus creaciones” [78].</p>	<p>La Academia de Humor de Flores poseía también un registro de patentes que permitía a los ingeniosos del barrio preservar la propiedad de sus creaciones” [121].</p>
---	--

Vale recordar que al principio de esta crónica se han señalado explícitamente esas razones que llevaban a los Hombres Sensibles a desconfiar del humor: “en el fondo sospechaban que la risa suele esconder la cobardía. Y sentían que los momentos verdaderamente grandes de la vida no soportan bien las payasadas” [CAG 1988:75].

Apenas tres años antes de la publicación de “La Academia de Humor en Flores”, la Argentina recuperaba una democracia que había sido vulnerada por una de las dictaduras más crueles que conoce nuestra historia: hablar entonces de “cobardía” y de “humor oficialista” es cuanto menos una provocación polémica que no cuadra con el temperamento del hombre que en 1996 está rehaciendo su obra y que con seguridad no desea avivar las heridas que el Proceso de Reorganización Nacional abrió en los argentinos. Podemos interpretar la eliminación de este comentario como una saludable permanencia en la reflexión general acerca del humor y como una negativa a generar rencores o suspicacias que Dolina conoce por experiencia personal, simplemente por el hecho de haber trabajado en una de las pocas revistas que supieron eludir la censura de esos años oscuros. Tampoco podemos descartar que la eliminación de este párrafo actúe como una rectificación o “pedido de

disculpas” ante los colegas de *Humor Registrado*, muchos de los cuales pueden haberse sentido ofendidos gratuitamente por Dolina.

También consideramos un gesto de prudencia la supresión del capítulo 47 de las Crónicas, “Refutación del periodismo”⁷, cargado de inusual agresividad. Nos sorprende la primera afirmación de la crónica: “es que el periodismo es una cosa absurda: un grupo de trabajadores procura que el mayor número posible de personas conozcan ciertos episodios supuestamente interesantes” [CAG 1988: 245]. Podríamos sospechar que palabras tan contundentes dan paso a una comunicación irónica entre el autor y sus lectores, quienes confían en que en algún momento de la lectura se les descubrirá un aspecto inesperado, un giro sorpresivo en este ataque al periodismo. Sin embargo, esa expectativa no se cumple.

Mediante sucesivos planteos, el cronista denuncia la tendencia generalizada a confundir el conocimiento con la información, el razonamiento con el pensamiento fácil:

Pero sucede que la exposición periodística está condenada fatalmente a cierta economía de razonamientos que no siempre conduce al conocimiento cabal. Y se produce entonces un fenómeno que a mi juicio es fatal para el pensamiento de nuestro tiempo: millones de personas creen saber cosas que en realidad ignoran. El mundo está lleno de mentecatos que se consideran en el caso de opinar sobre cualquier cuestión [CAG 1988: 246].

El tono de crítica se acentúa cuando se hace referencia al estilo recargado y pseudoliterario que convierte cada nota perio-

⁷ Aparecida por primera vez en *Humor registrado* (Dir. Andrés Cascioli), nº 100, marzo 1983. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca. 14-16.

dística en un repertorio de clichés o, peor aún, en un menesteroso remedo de literatura:

Sin embargo, hay profesionales a quienes se les nota el afán literario. Innumerables crónicas deportivas empiezan con una descripción del atardecer en la cancha de Atlanta. Otras incursionan en lo psicológico y procuran reflejar los estados mentales de un zaguero que se ha metido un gol en contra. La inquietud sociológica es una verdadera tentación y cada vez que un hincha le tira piedras a un árbitro, los cronistas se creen obligados a descubrir que esto obedece a tensiones reprimidas, carencias económicas, calamidades sociales y otras viejas verdades que por alguna razón inexplicable siempre se anuncian como una revelación genial [CAG 1988: 247].

Con el mismo sarcasmo se aborda el tema del confesionalismo. Las bromas de mal gusto y la combatividad son otros defectos que el cronista descubre en el periodismo de moda. Una apresurada referencia al barrio de Flores y una forzada exhibición de modestia cierran el capítulo:

Cabe, como meditación final, recordar que éste fue originalmente un artículo periodístico. Con eso quiero decir que su lectura podrá servir para matizar la espera en la peluquería, pero jamás para empaparse en el conocimiento de nada. Este morocho que escribe no tiene más pretensión que la de suscitar pequeñas inquietudes. Para satisfacerlas habrá que recurrir a los que saben [CAG 1988: 248].

Dolina no se caracteriza por el ataque directo y es difícil reconocer su estilo en estas páginas airadas que satirizan el mismo medio que posibilitó la difusión de su obra. Dejando de lado lo cuestionable de las opiniones vertidas, es posible afirmar que, pese a los comentarios ingeniosos que ilustran

cada aspecto de la refutación, en ningún momento se logra revertir el tono violento y sentencioso. Al parecer, el cronista no encuentra en el objeto de su crítica algún rasgo rescatable que le permita hacer concesiones y mostrarse benévolo: desde el principio al fin de la nota ha sostenido que el periodismo en su totalidad es absurdo y no ha matizado su juicio en ninguna de sus aserciones. Por el contrario, se ha encargado de tomar distancia de la actividad cuestionada con un antipático gesto de superioridad que malogra el efecto humorístico habitual en el resto de las crónicas. Celestino Fernández de la Vega señala:

El juego con las circunstancias atenuantes es el juego predilecto del humorismo. Pero para atenuar una cosa no hay mejor procedimiento que relativizarla. Por eso el humorismo es un sutil juego de relaciones y relativizaciones. Siempre que el humorista nos presenta algo nos está invitando, al mismo tiempo, a que miremos para otro lado [62].

El periodismo que se refuta en esta crónica no tiene otra cara o, al menos, el cronista ha fallado en su mostración y ha generado en el lector una incómoda sensación de incomprensión. Eliminar esta crónica implica erradicar esa disonancia de la obra y es por ello que –esta vez coincidimos– su expulsión ha resultado muy provechosa.

3. *Adiciones*

El texto de las *Crónicas del Ángel Gris* viene acompañado, en su versión de 1996, por una considerable cantidad de paratextos que se suman al “Pretexto de Horacio Ferrer” y a la “Advertencia” que mencionamos anteriormente.

1988	1996
<ul style="list-style-type: none"> - “Tres cartas a falta de prólogo” - “Advertencia” 	<ul style="list-style-type: none"> - Prólogo de Ernesto Sabato - “Artistas invitados y colaboración en nuevos textos” - “Colaboraciones involuntarias” - “Agradecimientos” - “Interminables exordios” - “Obras de Manuel Mandeb” - “Novias de Jorge Allen” - “Composiciones musicales de Ives Castagnino” - “Obras didácticas de Ives Castagnino” - “Tres cartas a falta de prólogo (<i>pretexto de Horacio Ferrer en 1988</i>)” - “Nota de 1996” - “Jorge Dorio y la refutación de leyendas” - “Advertencia” - “Advertencia de 1996”

Los nuevos paratextos recrean el clima cordial de una presentación literaria, en la que voces amistosas saludan y comentan la nueva obra del autor y este, por su parte, agradece a quienes contribuyeron con su realización. Son paratextos alógrafos unas breves y afectuosas palabras de Ernesto Sabato y un prólogo titulado “Jorge Dorio y la refutación de leyendas”. En este último, el antiguo compañero de trabajo de Dolina ofrece una semblanza del autor que desmiente una serie de prejuicios que se asocian a su imagen. Jorge Dorio no se presta –como Ferrer– al juego ficcional pero construye un auténtico texto crítico que define a Dolina por negaciones: el autor de las *Crónicas* no es un “hombre de radio” ni un tanguero empedernido; hace tiempo que dejó de

ser un muchacho de barrio y la melancolía no es un atributo de su temperamento. Con sus refutaciones, Dorio ratifica el carácter absolutamente ficcional de las *Crónicas* e impide un abordaje ingenuo, privilegio de los primitivos lectores habilitados para confundir al autor con alguna de sus máscaras. Desde la perspectiva de Dorio, si en 1988 era lícito identificar a Dolina con un delirante Hombre Sensible, en 1996 esa identificación es inadmisibile, cuando no falaz.

Sin embargo, nadie pretende más que Dolina mantener en vigencia el pacto ambiguo que ya instauró con sus lectores en virtud de constantes interferencias entre la realidad y la ficción. Entre esos dos polos oscilan los paratextos autógrafos de la nueva versión de las *Crónicas*: en “Artistas invitados y colaboración en nuevos textos” y en “Agradecimientos” el autor menciona a quienes de una u otra manera han alentado o contribuido a la reedición de la obra. Sabato, Ferrer, Dorio, Sábat, María Laura Franco, Andrés Cascioli, Carlos Nine, son personas con las que Dolina interactúa en su vida cotidiana y con las que tiene vínculos afectivos o profesionales, por lo que su mención corresponde estrictamente a un gesto de gratitud del escritor. Más compleja es la relación que lo une a sus “Colaboradores involuntarios”, enumerados de esta manera:

Víctor Hugo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Leopoldo Marechal, Miguel de Unamuno, Diodoro Sécuro, Diógenes Laercio, Alfredo Le Pera, Roberto Grela, Rubén Darío, Roberto Pueblas, Vladimir Nabokov, Gilbert K. Chesterton, Homero, Pedro Balbi, Dante Aligheri, Antonio Roma, Jerónimo Colombo, William Shakespeare, Suma Paz, Robert Graves, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Bugarín, Francisco de Quevedo y Villegas, Carlos Lekini, Homero Manzi, Lope de Vega, Dora Dolina, Platón, Leopoldo Lugones, Antonio Carrozzì, Antonio Ávila, Octavio Paz, Arturo Jauretche, Oscar Wilde, Giovanni Papini [CAG 1996: 13].

Producto de la mirada objetivadora, autocrítica y metaliteraria del autor, esta lista heterogénea no solo constituye un reconocimiento de influencias, sino que también devela la forma particular en que Dolina concibe la noción misma de “influencia”. Igualmente importantes y activas, todas las personalidades mencionadas *colaboran, trabajan con* el autor en su tarea de creación artística, aunque, claro está, de forma totalmente “involuntaria”. Con humor, con verdadero ingenio, esta calificación humaniza conceptos siempre teñidos de tecnicismo. Las fuentes o influencias de Dolina son ante todo personas entrañables que, sin importar el tiempo y las distancias forman parte de él, a tal punto que no le es posible discernir quién ha dejado una huella más profunda en su obra, si Miguel de Unamuno o su tío Pedro Balbi, si Jorge Luis Borges o Antonio Carrozzì (verdadero nombre del periodista Antonio Carrizo), quien le permitió asistir a las entrevistas que le realizara al afamado escritor argentino para Radio Rivadavia:

Que lo conocí a Borges supone una jactancia. Pude verlo, pude conversar con él en el '79, en Radio Rivadavia, cuando le concedió una serie de entrevistas a Antonio Carrizo y yo tenía permiso para entrar al estudio sólo porque era amigo de Antonio. Lo que pude observar es una mente extraordinariamente activa y rápida, contrariamente a las imitaciones que de él suelen hacer aquellos que no hubieran sostenido una carrera ni de diez metros con Borges [Bausili: 6].

Si numerosas personas de carne y hueso ingresan a la ficción merced a los artificios del escritor, en varios de los paratextos se cumple el proceso inverso de concederle realidad a los protagonistas de las *Crónicas* mediante la mención de sus méritos, ya sean intelectuales, artísticos o románticos. De esta manera, cuatro de los “Interminables exordios” consisten en la enumeración de las “Obras de Manuel Mandeb”, las “Novias de Jorge Allen”, las “Composiciones musicales de Ives Castagnino”

y las “Obras didácticas de Ives Castagnino”. Estos listados minuciosos, rebozantes de contrastes humorísticos, contribuyen a singularizar a los personajes y a dar verosimilitud a su accionar porque en el transcurso de la obra el cronista va a volver a referirse a los datos que contienen. Proporcionaremos algunos ejemplos de este procedimiento que podríamos considerar autorreferencial, puesto que trascienden los límites de las *Crónicas del Ángel Gris* y alcanzan a las otras obras del autor, incluso su opereta *Lo que me costó el amor de Laura*. Todas las obras de Mandeb, a excepción de *Sobre la nacionalidad de los animales*, su novela *No corran que es peor* y su recopilación de *Cartas robadas del buzón de Rivadavia y Artigas*, son citadas o glosadas por el cronista en algún momento, casi siempre para ilustrar su pensamiento heterodoxo. Su antología de renuncias famosas, por ejemplo, se cita en el capítulo 38, “Elogio de la renuncia”:

Este caos inicial del espíritu renunciante dura hasta la aparición de una pequeña antología realizada por Manuel Mandeb. Se titulaba *Ni aunque me lo pidan de rodillas* y consistía –como ya puede adivinarse– en una colección de renuncias memorables.

El libro comienza con una del propio Mandeb, que no tiene fecha y que reviste la forma literaria del telegrama [...]. Al parecer, Manuel Mandeb expone en esta pieza su decisión de declinar el cargo de cadete en la Farmacia Ghigliotti, de Caseros, a causa de graves desinteligencias filosóficas y empresarias con la conducción de la firma [CAG 1996: 243-244].

Pamela Gómez, el nombre que encabeza la serie de novias del poeta Jorge Allen, es aludido en el capítulo 4, “Balada de la primera novia”. La delicadeza de no haber consignado sus medidas en la lista (como sí se hace con el resto de las señoritas y señoras), se entiende cabalmente cuando en la crónica se indica la edad del personaje (Pamela sólo tiene doce años).

Asimismo, la huella imborrable que ha dejado en el poeta una novia llamada Laura se adivina en la repetición obsesiva de su nombre (incluso para referirse a Irene) y explica el carácter simbólico y universal que este adquiere en las obras posteriores del autor. Por último recordaremos que el *Tratado de música y afines*, atribuido a Castagnino, es el tema de un capítulo del *Libro del fantasma*, segunda obra narrativa de Dolina.

Sin restar importancia al juego ficcional y metaficcional que se plantea en los nuevos paratextos de la obra, creemos que la diferencia más significativa entre las dos versiones de las *Crónicas* es la incorporación de la historia de Tamas Dorkas, que se desarrolla a lo largo de seis capítulos intitolados “El caminante”. Estratégicamente intercalados entre las crónicas restantes, estos capítulos configuran un marco narrativo en el que el personaje de Dorkas se entrevista con el narrador de las *Crónicas* y solicita su ayuda para romper el maleficio que lo condena a caminar sin descanso. A medida que narra, el cronista reaviva las historias del Ángel Gris de Flores y se convierte en el artífice (o la víctima) de la liberación de Tamas Dorkas, porque a pesar de su escepticismo queda atrapado en las argucias del caminante.

Tal como indica Dolina en su nueva “Advertencia”, la historia de Tamas Dorkas cambia el formato de la obra y convierte al cronista en un personaje más que deja de rendirle cuentas a la realidad factual del colaborador de *Humor Registrado* para involucrarse ingenuamente en las peripecias de la trama. Merced a esta adición, la estructura lineal de las *Crónicas* se convierte en una estructura enmarcada que otorga cohesión y dinamismo a la historia, genera intriga y la dota de un final sorpresivo. La importancia de estos aspectos amerita un análisis pormenorizado, que presentaremos en futuros trabajos.

A modo de conclusión

Mediante el análisis de los paratextos y la confrontación de las versiones hemos procurado demostrar que, en las tres etapas del proceso de creación de las *Crónicas del Ángel Gris*, el autor se guía por principios artísticos e introduce en la obra una serie de modificaciones tendientes a perfeccionar la calidad estética y la eficacia narrativa de los relatos originales. En su conjunto, dichas modificaciones constituyen un testimonio de la maduración de Alejandro Dolina como escritor y narrador, maduración que se afianza en sus obras posteriores*.

Bibliografía

- ALAZRAKI, JAIME. 1974. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas, estilo*. 2ª ed. Madrid: Gredos.
- BAUSILI, TERESA. 2006. "Alejandro Dolina: Hay una pulsión destructora en la ciudad". *La Nación*. Buenos Aires, 23 abr., suplemento "Enfoques": 6. En línea: <www.lanacion.com>
- BORGES, JORGE LUIS. 1999. *Ficciones*. 55ª impr. Buenos Aires: Emecé.
- Diccionario de la lengua española*. 1992. 21ª ed. Madrid: Real Academia Española.
- DOLINA, ALEJANDRO. *Crónicas del Ángel Gris*. 1995. 27ª ed. Buenos Aires: La Urraca.
- . 2003. Buenos Aires: Booket.
- . 2008. Edición corregida y aumentada, ilustrada por Hermenegildo Sábat. Buenos Aires: Colihue.
- . 2009. *Lo que me costó el amor de Laura: Opereta criolla*. Edición definitiva. Pról. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Planeta.
- ESPÍNDOLA, ATHOS. 2005. *Diccionario del lunfardo*. 3ª ed. Buenos Aires: Planeta.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, CELESTINO. 1967. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Nova.

* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

- MARTÍNEZ, MARCOS. 2000. "Dolina. Negro tirando a gris". *La Nación Revista*, Buenos Aires, 3 set. En línea: <www.lanacion.com>.
- PENSA, CARLOS; PERTICARARI, HUGO. 2007. *La magia los convirtió en reportajes*. Buenos Aires: Tu Llave. En línea: <www.exactas.org>.
- RODRÍGUEZ TEMPERLEY, MERCEDES. 2009. "Literatura y crítica textual". Dalmaroni, Miguel, dir. *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 105-124.
- RUIZ, ELISA. 1985. "Crítica textual. Edición de textos". Díez Borque, José María, coord. *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus. 67- 120.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. 1995. *Niebla*. Madrid: Alianza.

EL DESIERTO Y SU SEMILLA: POLITICA E IRONIA

The desert and its seed: policy and ironie

Denise Daniela VARGAS

U. Nacional del Sur
Friducha12@hotmail.com

Resumen

El presente artículo estudia la relación entre el arte y lo político en la novela *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza (2013), caracterizada por una intencionalidad irónica, porque hace uso de técnicas propias de esta figura del discurso que le permiten decir lo político difiriendo del enunciado literal. Se dejan de lado las lecturas biográficas y acudimos a los aportes de Jacques Rancière acerca de la estética elusiva, que hace al arte político y sus advertencias sobre las diversas formas en que el arte es repolitizado. Por otra parte, se tendrá en cuenta el estudio propuesto por Ana María Amar Sánchez sobre el discurso de los perdedores, para así poder complementar el estudio sobre la novela y la reflexión en torno a lo político. Por último, la intencionalidad irónica del autor se expresa en el uso de la alusión que le permite hablar de lo político, alterando así, en términos de Rancière, el dispositivo estético que vuelve a la obra subversiva.

Palabras claves: política, ironía, alusión, narrativa argentina, Jorge Baron Biza.

Abstract

This paper studies the relationship between art and politics in the novel *The desert and its seed*, Jorge Baron Biza (2013) with an ironic intent, because it makes use of characteristics of this figure of speech, allowing you say what techniques political differing from the literal statement. Leaving aside the biographical readings and turn to the contributions of Jacques Rancière about the elusive aesthetic that makes political art and his warnings about the various ways in which art is repoliticized. Moreover, proposed by Ana María Sánchez Amar study will consider, on the speech of the losers in order to complement the study of the novel and the reflection on the political. Finally, the ironic intent of the author is expressed in the use of allusion that lets you talk of politics, altering, in terms of Rancière, aesthetic device returns to the subversive work

Keywords: Policy, ironie, alussion, argentine narrative, Baron Biza.

Introducción

El desierto y su semilla fue la única novela escrita por Jorge Baron Biza, presentada para el Premio Planeta en 1995 pero que ni siquiera llegó a encontrarse en la fila de los finalistas. En una entrevista para el Canal A, el autor le confiesa a Silvia Hopenhayn que su vida personal es solo un tema, un “motivo” que le sirve para construir un sentido ficcional [Rey]. A pesar que el texto tiene una fuerte marca autobiográfica, la novela no se vuelve ni confesional ni intimista. Es precisamente este tipo de lectura que Baron Biza detesta: las que se dejan seducir por lo autobiográfico [Pauls: 10].

A pesar de estas confesiones, trabajos críticos dedicados a su novela remarcan el relato de vida. Nahuel Cristobo [2010] aborda al texto con reflexiones sobre el género autobiográfico y su sujeto. Desde su análisis, Cristobo concibe que la ficción desfigura la referencialidad “realista” de lo autobiográfico. Ello lo lleva a hablar de “fantasma autobiográfico” que se mueve en dos espacios: en el de la ley de la realidad, el afuera del texto, y el “otro” espacio o la ley del adentro [2013].

Alan Pauls [10], en un breve artículo titulado “Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo”, define la novela como la “autobiografía de un sobreviviente” pero la enmarca dentro del campo de la autoficción. De todos modos, Pauls cree indispensable escribir sobre la historia familiar de Baron Biza y dedica la mayor parte de sus páginas a narrar acerca de la genealogía trágica del autor¹. Anteriormente Daniel Link ya se había preocupado por recuperar las palabras de Baron Biza: “El libro fue bien recibido, sí. Pero se leyó mucho lo autobiográfico y el sufrimiento no legitima la literatura. Lo que legitima la literatura es el texto”. Quien señala esta lectura autobiográfica y repara en los elementos que vuelven a la novela una autoficción es María Soledad Boero. En su artículo destaca la transgresión de los límites del género autobiográfico a través de ciertos procedimientos autoficcionales.

Baron Biza, en *El desierto y su semilla*, cuenta la historia de Mario Gageac, un joven que acompaña a su madre Eligia² al hospital, desfigurada por su padre, Arón Gageac. Ella ha sido atacada por el conflictivo esposo, quien le ha arrojado ácido en

¹ En una reunión de sus padres para finalizar los trámites de un prolongado divorcio (1958), Raúl Baron Biza, simulando ofrecer un vaso de whisky arroja ácido sobre el rostro de Clotilde Sabattini. La noticia salió en los diarios más importantes de Buenos Aires y conmovió a toda la comunidad porteña.

² El nombre nos hace pensar en que puede ser un apócope de Elegida. Creo que es importante pensar en las sugerencias que hacen otros nombres en la novela como en el caso de Arón, que nos lleva a recordar a Aarón, el hermano de Moisés, quien según la Biblia servía a su hermano de traductor debido a su tartamudez.

la cara una tarde de 1964. Horas después de lo sucedido, Arón decide suicidarse, pegándose un tiro en su departamento, en el mismo lugar en el que atacó a su mujer.

Mario Gageac narra las experiencias vividas a partir de ese acto violento. Las primeras intervenciones en el hospital, el viaje a Milán y la lenta reconstrucción del rostro de su madre, al mismo tiempo que su relación con diferentes personajes: Dina, una prostituta; Sandie, una joven italiana y su padre fascista; el profesor Calcaterra, quien reconstruye lentamente el rostro de Eligia. La novela concluye con el regreso al país y a la actividad política por parte de su madre, luego de casi dos años en Milán.

Como he señalado, si hablamos de Baron Biza y su literatura parece inevitable referirse a la vida personal. Es tentador caer en la lectura autobiográfica pero nadie parece reparar en las palabras del escritor. Según Baron Biza su novela ironiza la relación entre la biografía y la novela [Link]. La clave de esa ironía tal vez no resida en el ensayo del género autobiográfico, sino en la capacidad de ficcionalizar lo que no es de dominio público. Para Jorge Baron Biza el dolor no puede negarse pero debe transformarse en otra cosa; por eso, se distancia de la escritura y problematiza los límites del lenguaje debido a la imposibilidad de decir lo político y lo trágico.

Así como el autor destacó las lecturas biográficas sobre su novela, también se refirió a las que rescataban otros aspectos de su escritura: “Algunos lectores europeos vieron ciertas cosas. Por ejemplo, el paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante” [Link]. El discurso sobre la carne está en la boca de distintos personajes a lo largo de la obra: el profesor Calcaterra³, el cura que oficia una misa en la capilla del hospital⁴ y el mismo

³ “Toda esta carne no sabe qué hacer consigo misma y su historia, ha perdido el norte y su sentido” [Baron Biza: 74].

⁴ “La carne se transforma en un instrumento de la buena voluntad, instrumento para hacer el bien a los demás, lo cual resulta particularmente para vosotras, que habéis elegido una

Mario⁵. El narrador se encuentra con un problema: el lenguaje no le permite enunciar el nuevo rostro de su madre, el que aparece después del ataque. Las comparaciones se vuelven inútiles en su intento por describir el rostro destruido de Eligia. Mario parece encontrar frutas en su cara y esto lo inquieta: “Tuve la vaga sensación de haber visto esa superposición de frutos y cara en algunas imágenes de arte” [Baron Biza: 31]. Solo encuentra cierta correspondencia con el arte pictórico; luego descubriremos que se refiere a los cuadros de Giuseppe Arcimboldo, un pintor italiano que vacila entre la representación mimética y la superposición de variados elementos.

Baron Biza esperaba que en su novela pudiera leerse esa función de la carne en la política de los años 60 [Link], pero no ha sido una lectura que haya logrado imponerse por sobre la autobiográfica. Esperaba que su novela pudiera leerse en clave alegórica: el rostro destruido corresponde con la imagen de una Argentina fragmentada y dividida, que no solo se corresponde con los momentos de la historia política que se recuperan en la novela y con los 90, cuando fue presentada para el Premio Planeta, sino además con el año en que Link escribe su crítica. Es por eso que cabe preguntarse: ¿la obra de Baron Biza fue ignorada porque es una novela de denuncia? ¿Es una novela de tesis? ¿O es una novela política?

El vínculo entre la obra y lo político fue señalado, como acabamos de comentar, por Daniel Link pero no se ha estudiado detenidamente. Tal vez el desafío no reside en el nombre de su autor y la referencialidad, sino en el hecho de

profesión humanitaria. Ya no es la carne contra el espíritu sino la carne que tiende la mano para ayudar al prójimo y, a través del necesitado, ayudar a su propio espíritu [...]” [129].

⁵ “Yo procuraba echar miradas sobre esas formaciones, pero con el transcurrir de los días me resultó cada vez más difícil, porque lo que hoy prometía ser una manzana, mañana se transformaba en una pera roja, y al día siguiente en una frutilla inmensa. Su cuerpo se convertía en un ritmo de vacíos y tensiones. Esa capacidad de transformación de la carne me sumió en el desconcierto” [30-31].

proponer un disenso entre las formas de narrar lo político, considerándolo no desde una postura partidaria, sino porque problematiza la relación entre la política y la literatura desde la tragedia personal.

En el presente artículo⁶ propongo el análisis de la novela de Jorge Baron Biza *El desierto y su semilla* desligada de la mirada que busca la fatalidad de una historia familiar: la obra nos permite el estudio entre el arte y lo político propuesto desde una estética que no establece vínculos obvios y fáciles de reconocer a primera vista. Esta lectura puede pasar desapercibida para quienes prestan más atención a la tragedia personal del autor realizando una lectura autobiográfica, y dejan de lado los aspectos que vuelven político al texto. Los estudios citados anteriormente han sido presentados con el objetivo de señalar cuáles han sido las lecturas predominantes de la obra de Baron Biza; dicho estado de la cuestión me permite presentar otro aspecto de la novela, que ha sido señalado pero no estudiado aún: el vínculo entre el arte y lo político. Los recursos utilizados por el autor que permiten la alusión nos hace pensar en un discurso irónico, que permite decir –sin ser evidente o explícito– lo que realmente quiere decirse porque allí entra en juego un doble significado: el literal y el otro, que se esconde detrás de él. Según Pierre Schoentjes [70-73], la ironía es un tropo que funciona por la relación de contrario, y desde sus orígenes es tomada como lo dicho, que es contrario a lo que se piensa.

Para el estudio de la relación entre la estética elusiva que hace al arte político, he utilizado como marco teórico el análisis propuesto por Jaques Rancière en *El espectador emancipado*. El autor nos advierte sobre las diversas formas en que el arte es

⁶ Este trabajo, bajo la dirección de la Dra. Marta S. Domínguez, se enmarca en el PGI: “La sátira en la literatura argentina: ironía y humor en Roberto J. Payró, Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares y Ezequiel Martínez Estrada” (2012-2015), del que soy integrante y está totalmente financiado por la Universidad Nacional del Sur.

repolitizado. Numerosas estrategias han sido utilizadas; no obstante, a pesar de que variados artistas han enunciado una discrepancia con las formas miméticas, esta es la tradición que permanece vigente en el campo artístico.

El arte presenta lecturas del mundo y estas se concretan a través de los recursos y formas utilizadas. Algunas de estas interpretaciones responden a la idea de causa y efecto y otras se pretenden sumamente subversivas desde lo político y lo artístico ¿Qué es lo que vuelve subversivo al arte? el cambio en el dispositivo estético. En palabras de Rancière [60] la suspensión de toda relación directa entre la producción de formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado es lo que vuelve político al arte mismo

El arte verdaderamente político no apunta a un efecto ya que no existe una relación *directa*⁷ entre el arte y lo político. La eficacia de la desconexión, de la ruptura con lo mimético es lo que lo transforma en político. Es necesario notar el cambio de las referencias de lo que es enunciable y visible en el arte: han aparecido nuevas propuestas para ver lo que ha sido observado fácilmente, notar lo que antes no se veía y establecer vínculos que antes no estaban.

Rancière advierte:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario, opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce el disenso, que cambia los modos de representación y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación [67].

⁷ El subrayado es propio de Barón Biza.

En primer lugar, me interesa señalar en esta exploración dicha relación entre el arte y lo político que en la novela no se presenta de forma evidente sino más bien elusiva y detectar cuáles son esas alteraciones en el dispositivo estético de la obra que la vuelven políticamente subversiva. A pesar de que en la novela aparezcan referencias a lo político, que pueden resultar obvias para un lector atento, considero que es importante destacar aquello que permanece oculto en una primera lectura y que, sin embargo, alude a lo político indicando su vínculo con el arte de forma velada, conformando así un discurso irónico. Así mismo entiendo por ironía a la figura del discurso cuya intención difiere del sentido literal de las palabras: es ambigüedad y paradoja, apariencia y realidad [Domínguez 38].

En segundo lugar intento determinar qué tipo de discurso es el que predomina en la novela: ¿el del perdedor o el del fracasado político? Para este estudio acudiré a los aportes realizados por Ana María Amar Sánchez [12], quien analiza el vínculo de los perdedores políticos con la literatura latinoamericana desde la segunda mitad del siglo XX hasta principios del XXI. El perdedor o derrotado es quien resiste y tiene la capacidad de la memoria, mientras que el fracasado se rinde a la resignación, la aceptación o la traición.

El presente estudio está organizado en apartados. El primero estudia las dos figuras que permiten el análisis político de la obra: Eva Perón y Eligia; el siguiente se detiene en el estudio sobre el espacio que ocupa el arte pictórico en la obra, específicamente la pintura “El juriconsulto” de Arcimboldo porque se torna una metáfora que problematiza el lenguaje y lo político; y por último, se destacará el discurso de algunos personajes para determinar cuál es el tipo de sujeto político que se propone, si el de un perdedor o un fracasado en cada caso [Amar Sánchez:77-79].

En mi opinión la novela, además de ser un manifiesto del relato de vida, también es un manifiesto político, que habla sobre toda una generación que se encuentra frente al desencanto político (el narrador y su madre están en esa posición); que narra una tragedia íntima mientras esconde una propuesta de escritura que interroga lo político y el fracaso de un proyecto.

Evita/ Eligia ¿Dos caras de la misma moneda?

La novela se inaugura con el traslado de Eligia, madre de Mario Gageac, a la clínica en la que realizan las primeras intervenciones para detener la corrosión del ácido con el que fue atacada por Arón. A partir de este episodio, el narrador cuenta sobre su madre y acentúa su faceta política: Eligia es radical. Aunque es preciso destacar que estas palabras nunca aparecen en el texto y las referencias no gozan de menciones explícitas, sino todo lo contrario: son eludidas. Para hablar de Juan Domingo Perón y Eva Duarte, Mario se refiere a ellos como “el General y su esposa” o, en el caso de referirse solo a Eva, “la esposa del General” o simplemente “ella”. La alegoría es el recurso que se utiliza al momento de hablar de estos sujetos: como los mismos no pueden nombrarse, se acude a una figura que permita cierta personificación o representación de aquellos de quienes se habla.

La primera referencia política que aparece en la novela en torno a las figuras de Perón y Eva es a través de una composición escrita por Mario cuando era niño para el colegio al que asistía en Uruguay, fechada el 2 de octubre de 1955. En el texto, con un español contaminado a causa de ser hablante nativo de alemán y bajo el cuidado de una institutriz polaca debido al temprano exilio de su familia en Suiza cuando era un niño, Mario relata la ocasión en la que su madre fue detenida y encarcelada por sus ideas políticas y el período que compartió la cárcel con ella, cuando él era un niño: “Yo creo que la que

debió empuertada quedar debió ser la gran Política mujer de mi país, la esposa del General, en Lugar de nosotros” [44].

Además de la narración de la experiencia vivida en la niñez, Mario parece reproducir el discurso de los adultos que en esos tiempos refería a Eva Perón: “Pero una de esas sucias Putas que ni para Seguidoras del General servían (y por eso en el Cárcel quedaban, en esos Tiempos -hace tan poco superados para siempre- en que las Putas por ahí andaban, y querían Vicepresidentas ser [...]” [44]⁸. A lo largo de la novela, se establece la dupla Eligia-Eva. Ya sea desde los contrastes como por los paralelismos entre ambas mujeres. El texto insiste constantemente en dos modelos de país encarnados en mujeres que tienen puntos en común, pero a la vez son enemigas. Eligia, radical, se enfrenta con la popularidad de Eva⁹. Pero, más allá de la confrontación ideológica que se establecen en la obra, la tragedia es la que sirve como punto de convergencia entre ambas.

A través de la destrucción del rostro de Eligia se intenta borrar la historia, no solo personal sino también el rostro político de una mujer que tuvo un rol activo en la sociedad. El ácido se vuelve el elemento destructor de la identidad y de la historia: mientras que Eligia se recupera de las heridas producidas por el ataque, llegan las noticias de que el cuerpo desaparecido de la esposa del General “había sido destruido con ácido” [107]¹⁰.

⁸ Esta cita refiere de forma alusiva a la posibilidad de que Eva fuera vicepresidenta.

⁹ “-Pero vos organizaste un acto homenaje a la esposa del Libertador, una mujer del siglo pasado ‘tan de su hogar’, el mismo día en que los generalistas realizaron una marcha homenaje a la esposa del General.

-Sí. Pero a nuestro acto fueron cuarenta personas y al de ella doscientas mil” [108].

¹⁰ El cuerpo robado de Eva Perón ha sido un motivo recurrente en la literatura argentina. “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh (1966), presenta a través de la elusión, los posibles destinos a los que el cuerpo pudo haber sido confinado. Dicen Paola Cortés Rocca y Martín Kohan: “La intención original, según le relata el coronel al periodista en ‘Esa mujer’, había sido destruir el cuerpo, hundirlo en un río, tirarlo de un avión, arrojarlo por el inodoro, diluirlo en ácido [...]. Diluir el cuerpo en ácido serviría para suprimirlo pero no para revertir esa conversión de muerte en inmortalización que significaron la preservación y la estatización logradas por el doctor Ara” [80-81].

El vínculo con hombres poderosos también es una singularidad que, tanto Eva como Eligia, comparten. Así como Eva fue esposa de uno de los políticos más importantes del país, Eligia también tuvo su amorío con quien una vez fue presidente civil y constitucional de la Argentina. El narrador no dice explícitamente su nombre, pero sospechamos que se refiere a Arturo Frondizi, quien gobernó el país entre los años 1958 y 1962, perteneciente al partido radical y depuesto por el gobierno *de facto* encabezado por José María Guido [Tau Anzoátegui et al.: 412-415]. Este episodio amoroso toma relevancia en la novela cuando Mario aclara: “Según los rumores, eran precisamente los amores de Eligia con ese presidente los que habían desatado la furia de Arón” [107].

Otro factor que reúne la figura de Eligia y Eva es que ambas habitan un mismo espacio. Mientras que la ciudad de Milán es la que recibe a Eligia para la recuperación de su rostro, también es la ciudad en la que Eva está enterrada. He aquí una de las especies de la ironía: la ironía trágica pues ambas se encuentran desfiguradas, en un sentido tanto metafórico como físico. Sufrieron ataques y vejaciones, y fueron despojadas de su identidad¹¹.

Asimismo las dos mujeres son políticas: Eligia es el rostro de lo privado y Eva es la cara de lo público. Hay un paralelismo constante en el relato entre ambas, no porque se encuentran en el mismo momento en un mismo lugar, sino porque Eligia se interesa en conocer el destino del cuerpo de Eva, como si en cierta forma se sintiera identificada por esa pérdida de la

¹¹ Podría incluso establecer un vínculo entre Eligia y Eva a través del exilio. En la obra, Mario narra el exilio que sufrió con sus padres en Suiza y luego en Uruguay por causa de las actividades políticas de sus padres. Cortés Rocca y Kohan [79] resaltan el exilio del cadáver de Eva y lo relacionan con la repatriación. Ambos son actos políticos: “[...] en el exilio que se produce en vida, en el sentido político es más directo, más inmediato; y en la repatriación, que es donde los cuerpos muertos se ponen en juego, lo político funciona de una forma más mediada— [sic] lo que media obviamente es la historia. Pero en el caso de Evita es un cadáver que va al exilio- y dieciocho años después será repatriado Perón, pero aún vivo- la acción política es directa, y su objeto inmediato es el cuerpo muerto de Eva Perón”.

corporalidad y la corrosión de la carne; por eso su hijo lee en la habitación del hospital, los artículos periodísticos concernientes a “la esposa del General” [105]. En el capítulo X, Mario reflexiona: “Ambas habían estado a miles de kilómetros de su patria: una perfecta, eterna, enterrada a escondidas y bajo falso nombre; otra destrozada, ansiosa por trabajar, tratando de regenerar su propio cuerpo bajo la mirada asombrada de todos” [199]. Este es un pasaje clave para entender el vínculo que la obra establece con lo político.

La reconstrucción del rostro de Eligia y las intervenciones del profesor Calcaterra¹² nos hacen pensar en el vínculo del doctor Pedro Ara y el cuerpo embalsamado de Eva. Mientras que Ara pretendió despojar de la muerte el cuerpo de Eva para así inmortalizarlo, el profesor Calcaterra trabaja intensivamente por recuperar el rostro de Eligia y despojarlo del odio que lo destruyó. El discurso pronunciado por Calcaterra en la novela [74-75] sirve en todo momento para consolar a Eligia y darle esperanza. El esfuerzo por parte del profesional para que se recupere a través de las intervenciones y el trabajo exitoso en la reconstrucción de su rostro recuerda al trabajo ininterrumpido de Ara con el cuerpo de Eva tiempo atrás. Trabajos que luego van a ser despojados de su esplendor: el cuerpo de Eva sufrirá vejámenes¹³ y el rostro de Eligia volverá a corromperse cuando, al final de la novela, decida suicidarse, arrojándose desde el piso donde fue atacada por Arón.

¹² El apellido del profesor es un tanto inquietante y permite complejizar la lectura de la novela. La combinación de la idea de “estampar” (*calca*) y “tierra” (*terra*) nos remite precisamente al trabajo de reconstrucción del rostro de Eligia. La cara es un desierto y lentamente será grabada a través de las numerosas intervenciones. Aquí refrendamos la importancia alegórica de los nombres señalada en la nota 2.

¹³ “[El teniente coronel Carlos Eugenio Moorikoenig] tenía una pasión enfermiza por el cadáver. Los testimonios coinciden en afirmar que colocaba el cuerpo –guardado dentro de una caja de madera que originalmente contenía material para radiotransmisiones– en posición vertical en su despacho del SIE; que manoseaba y vejaba el cadáver y que exhibía el cuerpo de Evita a sus amigos como un trofeo” [Pigna].

Lo que vuelve político al texto no son las referencias a Eva y el peronismo. Es el paralelismo trazado entre Eva y Eligia: una posee un nombre, la otra no lo tiene, una está sin rostro, la otra desaparecida. El interrogante es hasta qué punto se separan.

Arcimboldo: metáfora de lo político

Una de las cuestiones más inquietantes que vuelven tan atractiva a la novela es el vínculo establecido con la pintura, específicamente con las obras de Giuseppe Arcimboldo¹⁴. Cuando Mario acepta la invitación a cenar a la casa de Sandie Mellein, la joven que conoció en la clínica donde se recuperaba Eligia, establece una conversación con su padre. El diálogo se origina gracias a una pintura que se encuentra en el comedor llamada *El jurisconsulto*. La charla toma un relieve interesante: el padre de Sandie –“el comendador Mellein”– es fascista y expresa sus ideas sobre Mussolini: “A mí no me molesta esta democracia, mientras haya negocios para hacer. Pero reconozco que aquel Mussolini de los primeros tiempos era todo un hombrazo [...]. Se equivocó después, en la política exterior” [121].

Arcimboldo es un artista que vacila entre dos sentidos. Lo que se ve en sus obras a primera vista es un rostro, pero si se observa detenidamente, son los objetos utilizados los que le dan forma al mismo. Una encarnación de lo visible y lo oculto, lo que está detrás, las apariencias y los fragmentos que lo componen. En cierto modo Arcimboldo problematiza el concepto de representación. Sus cuadros aluden a un referente, pero los objetos utilizados si son vistos de forma fragmentaria no aluden más que a la función de objeto

¹⁴ Fue un pintor italiano, conocido sobre todo por sus representaciones manieristas del rostro humano a partir de flores, frutas, plantas, animales u objetos; esto es, pintaba representaciones de estos objetos en el lienzo, colocados de tal manera que todo el conjunto tenía una semejanza reconocible con el sujeto retratado. Sus pinturas fueron redescubiertas a principios del siglo XX por artistas dadaístas y surrealistas [Ferino-Pagden: 6-18].

(comestible, utilitario, decorativo). Su mayor atractivo reside en el efecto óptico de sus obras, que invitan a ser doblemente miradas.

Al igual que en esos cuadros, la novela está atravesada por dobles composiciones: existe un doble discurso, un doble rostro, una doble ideología política. Un aspecto tiene nombre y el otro no. El rostro destruido de Eligia, las ideologías de izquierda y el peronismo solo pueden ser retratados en los fragmentos que los componen o que quedan de ellos. El rostro de Eligia no puede ser descripto: no existen los términos que logren retratar su cara. Frente a la necesidad de referirse a ello, Mario encuentra en Arcimboldo la estética que le permite poder hablar de su madre y su nueva apariencia¹⁵.

Es interesante cómo, a partir de la tragedia personal, se plantea el problema del lenguaje. El rostro de Eligia parece quedar fuera de él, así como también ciertas ideas políticas. Mientras que el fascismo tiene nombre y rostro, la izquierda y el peronismo carecen de ello. Anteriormente, señalé de qué modo se referían a Perón y Eva, siempre desde una enunciación elusiva, y además, el cuerpo de Eva permanece desaparecido. No se nombran porque no pueden nombrarse. Pero el fascismo si puede decirse: Mussolini y Hitler son nombrados por los personajes de la novela. Mientras que este lleva nombre, apellido y tiene un cuerpo físico, la izquierda y el peronismo están despojados de nombre, de ideas, de cuerpos. Los tiempos de incertidumbre a nivel político se retratan en el texto. Es por eso que la izquierda no tiene nombre: pierde identidad con sus alianzas. Y al finalizar la novela, ya es un proyecto que ha perdido vigencia. Al comienzo de la obra, Mario denuncia:

¹⁵ Creo que la necesidad de enunciar el rostro de la madre es un acto meramente impolítico y ético en sí, aunque más adelante, Mario opte por callar y optar por un rol pasivo frente a lo político. Roberto Esposito sostiene acerca de lo impolítico de la palabra: "su estar en la contradicción de lo que no se puede decir y sin embargo no se puede callar" [150].

Por aquellos tiempos, la historia nos convertía sistemáticamente en payasos. Vivíamos épocas de inestabilidad política y las noticias consistían en un desfile de civiles y militares, todos recargados de símbolos de poder y prometiendo escarmientos o paraísos. Los veíamos desaparecer al cabo de unos años o aún meses, sin cumplir nada. Algunos de estos salvadores reaparecían, después de sus períodos de poder, en nuestros boliches, en carne y hueso, con la mirada apagada, que solo se encendía cuando fantaseaban sobre sus pasados tiempos de gloria [38].

Es decir, que la figura de Arcimboldo aparece en la obra para problematizar el concepto de representación y vuelve evidente el límite del lenguaje. Hay ideas y sujetos que son inenunciables y a causa de ello se buscan otros medios para hablar de estos, como la elusión y la búsqueda de una complicidad que se comparte entre los interlocutores para evitarlos. A pesar de que a primera vista, los cuadros de Arcimboldo responden a una estética de la *mimesis*, los objetos utilizados para el retrato hacen a la alteración del dispositivo estético.

Para Mario Gageac la carne de su madre es el espacio de lo indecible, lo irrepresentable, por eso establece paralelismos con la pintura: un elemento concreto frente a la imposibilidad del lenguaje que impide llegar al retrato mimético absoluto. Daniel Link sostiene que una de las hipótesis más relevantes de la novela es la imposibilidad de una lengua literaria y hasta de un estilo literario que explicaría el uso del “cocoliche”¹⁶ en la narración. Pero, siguiendo esta línea de investigación, creo conveniente complementar la idea de Link. Coincidimos en que hay una problematización de la lengua literaria pero es porque el narrador no logra encontrar en ella los recursos que le

¹⁶ El “cocoliche” es una jerga híbrida que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla dialectal con el español.

permitan hablar del ultraje que recibió su madre y, a la vez, la lengua literaria tampoco le permite enunciar ciertas ideas y sujetos políticos porque están prohibidos.

La *mímesis* no contiene lo político: pasa por una estética que marca la diferencia y aquella diferencia se establece introduciendo una alteración en el dispositivo. Así como lo hizo Arcimboldo involucrando en su arte objetos de diversa procedencia para problematizar la representación, Mario Gageac intenta hacer lo mismo cuando tiene que hablar de la carne de su madre. Recupera distintos discursos: el que pronuncia el sacerdote en la misa [128-132] y las palabras del profesor Calcaterra [74-75], combinándolos como piezas de un rompecabezas, tal como ocurre con los injertos en el rostro de su madre.

El doble rostro es retratado por la tía de Dina cuando se refiere a la guerra: “Se traicionaba; el mismo ojo que hoy te veía, mañana te hacía una denuncia. ¡Cómo cambiaban las caras esos desgraciados! Parecía increíble que fuese la misma gente. Un hombre pero dos caras...” [192]. El narrador no solo recupera la voz del padre fascista de Sandie, sino que también recoge el testimonio de la tía de Dina, la prostituta, un discurso que se enuncia desde un lugar no privilegiado. Dos versiones sobre un mismo momento político, uno que recupera lo que se ve a primera vista: la gestión y la política económica de Mussolini; la otra habla desde la supervivencia en una Italia hostil.

Al final de la novela, Eligia ya restablecida y recuperada, asiste como oradora a un acto político. En ese acto escucha las palabras de una anciana, quien deja entrever su fervor peronista. Eligia entiende que ella jamás será capaz de comprender a esa mujer e incluso a los que sienten y piensan como ella y de este modo descubre que su carrera política carece de sentido. Según Baron Biza:

Esa vieja es uno de los pocos personajes plenos que hay en la novela, uno de los pocos que no se están desintegrando. La mujer no es litoraleña, ni chaqueña, ni nada: habla una suerte de pan-criollo que me resultó muy difícil construir. Traté de que hubiera ahí una lengua espontánea y verdadera, pero completamente inventada. Me costó horrores escribir esas páginas [cit. por Link].

Esa vieja, que no representa a nadie, según las palabras del autor, trae consigo la tensión y la utopía política de la Argentina en su discurso. Y al igual que Eligia, tampoco nombra a Eva ni a Perón, a pesar de su admiración por ellos, como si el robo del cuerpo se hubiera llevado también las palabras que los identificaban. Eligia es pedagoga, sigue al modelo de Sarmiento, y es en ese momento que recién comprende que está lejos del pueblo, cuando escucha a la mujer que no lee algo escrito sino que ejerce la oralidad, esa oralidad que ha convertido a Eva en santa. Aquella distancia entre oralidad y escritura, entre iletrado y letrado permite entender que nunca podrá estar cerca de esos sujetos. El radicalismo pierde en la Argentina porque representa al minoritario grupo letrado, mientras que en su mayoría, el pueblo argentino responde a la categoría iletrada.

Dos rostros, dos discursos y dos grandes ideologías políticas —el peronismo y el radicalismo—¹⁷ se encuentran en una constante tensión, todas atravesadas por el problema que suscita el lenguaje, no cualquier lenguaje, sino el literario. ¿Cómo decir el rostro, como decir lo político? ¿Cómo decir la derrota física y la derrota política? Callar es una costumbre en Mario: desde niño sabe que está prohibido nombrar. Ese es el problema, “de eso

¹⁷ En el año 1997 se consolidó la Alianza, una coalición política entre la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario. Ambas fuerzas se unieron por ser opositoras al gobierno de Carlos Saúl Menem y la Alianza ganó las elecciones presidenciales del año 1999, siendo elegido como presidente Fernando de la Rúa [Gambina y Campione: 247-263].

no se habla”¹⁸. Los interrogantes que se proponen en esta obra y que parecen responderse desde un solo objeto en concreto: la obra de Giuseppe Arcimboldo.

Frente a esto, vale la pena reparar en cómo se conciben los protagonistas frente a lo político. ¿Se sienten desencantados o proponen un nuevo proyecto? ¿Cómo se conciben a sí mismos? ¿Perdedores o fracasados?

El retrato de la derrota política

En octubre del 78, Eligia encuentra una caja con fotografías y recuerdos de su vida profesional y su matrimonio con Arón. Cuando le pregunta a Mario “¿Qué hago con todo esto?” [199] no se refiere solo a los recuerdos de su matrimonio y a las heridas que le ocasionó dicha unión: también alude a las ideas políticas que sostenía hasta hace un tiempo. Eligia yace junto a un plan político que ya no tiene vigencia. Según el análisis brindado por Ana María Amar Sánchez, durante los años 70 y 80 se derrumbaron los principios que sostenían ciertos proyectos políticos, más conocido como la “caída de las utopías”.

Es evidente que Eligia es uno de los personajes definitivamente enigmáticos a nivel político en la novela. Parece que pertenece al rango de los perdedores ya que reúne ciertos rasgos que caracterizan a este ser político: el exilio que padeció en su vida, el mapa trazado entre América Latina y Europa, las alianzas con otros partidos y la dictadura argentina de los 70.

Cuando Eligia escucha durante el fogón a esa anciana hablar de Eva Duarte, comprende que no existe nada que la vincule con esos sujetos, que nunca logrará comprenderlos y opta por el completo alejamiento de cualquier proyecto político: “a medida

¹⁸ “Que si yo decía algo equivocado o un Nombre Propio, siempre en la cárcel quedaríamos. De mi país en suma, absolutamente nada decir; eso era lo mejor. Yo debía no hablar” [44].

que hablaba la anciana [Eligia] fue adoptando un aire de pasividad desarmada” [203]. Si solo tenemos en cuenta este fragmento, podemos creer que se trata de una resignación o aceptación, propio de los fracasados políticos, pero cuando Eligia le pregunta a Mario qué hacer con todos esos recuerdos, entiendo que su mayor preocupación reside en que su memoria está más viva que nunca y esta capacidad solo es propia de los derrotados.

La decepción de los proyectos políticos y el desplazamiento como el exilio, la ambigüedad en la enunciación al momento de escribir, en este caso en primera persona y combinando diferentes fragmentos encontrados (manifiestos, ensayos, noticias, composiciones escolares, ensayos) son elementos combinados entre sí que vuelven al texto un manifiesto problematizador de los modos de narrar la historia, tanto personal como política, que privilegia la voz de los desposeídos.

Considero oportuno señalar una posible relectura del discurso de la tía de Dina, siguiendo a Ana María Amar Sánchez y definirlo como otra manifestación de un sujeto derrotado. Tanto Dina como su tía son seres marginados de la sociedad y deben lidiar con lo que la guerra les ha dejado: la miseria, la orfandad y la humillación. Dina es prostituta y participa de los actos más degradantes para poder sobrevivir en la Milán de la posguerra. Las palabras de la tía de Dina se oponen con el discurso oficial (en la novela, las palabras del padre fascista de Sandie). Amar Sánchez sostiene que en determinados relatos, el perdedor “va más allá del duelo, no intenta superar una pérdida personal, sino construir un camino en el que la resistencia y la insistencia en la memoria impidan, justamente el olvido” [77]. Al final de su discurso, la tía de Dina sostiene la imposibilidad de volver a realizar determinados actos en ciertos espacios, y como ello afecta la memoria: “Se notaba que no quedaba en aquellos cuartos ningún rincón para el reencuentro, ninguna memoria de lo que allí se había vivido.

Ninguna madre podría cocinar otra vez en esas cocinas” [Baron Biza: 193]. La postura de la tía de Dina deja entrever la reflexión sobre la experiencia de lo vivido: no hay que callar ni ocultar lo que se padeció en esos años, ni el porvenir, aunque este no sea esperanzador: “Hoy todo es distinto. Con la paz las caras parecen siempre las mismas. Pero una ya sabe que alguien de la política se meta decir estupideces para que esas caras empiecen otra vez a ser dobles” [192].

A diferencia de su madre y de la tía de Dina, Mario opta por quedarse al margen y callar: “Yo, como siempre, no opiné ni actué, cada acontecimiento me desconcertaba más. De mi país mejor no hablar [...]” [200]. Tal vez esa resignación se deba a cierto cuestionamiento del vínculo entre la ética y la política. Frente al ataque de su padre a Eligia, Mario se pregunta cómo un hombre como Arón, quien luchó contra las injusticias de un Estado opresor, reaccionara de forma tan violenta contra su madre, un ser vulnerable y frágil [40-41; 217]. Al parecer, frente a este interrogante, Mario no logra concebir como diferentes o separados, lo ético y lo político. Para Mario Gageac, la ética está íntimamente ligada con la política y la piensa como una continuidad. A diferencia del rostro, del discurso y de las ideas políticas partidarias, en la ética no existe un doble: es un todo que se funde con la política y una no puede ser pensada sin la otra. Cuando Mario dialoga sobre política con el padre de Sandie y la tía de Dina, enuncia la misma frase: “¡Qué horror! Me considero un enemigo personal de la violencia ¿sabe?” [122]. Podemos comprender que Mario no concibe que la política vaya de la mano de la violencia, aunque históricamente lo haya hecho. Tal vez esto nos permite pensar que, en cierta forma, hay una ética vinculada a lo político ya que el narrador no postula la aplicación de la violencia como medio de imposición de una idea política. Por eso, tanto en su diálogo con el padre fascista de Sandie como con la tía de Dina, enuncia las mismas palabras, para condenar la violencia [193]. Teniendo

en cuenta estos episodios, que cuestionan el orden de lo político, considero a Mario como un narrador impolítico.

Roberto Esposito [146-150] define a la violencia como aquella postura que ve a la política como conflicto, sobre todo cuando esta está pasando por un momento crítico, que dentro de la novela se enmarcaría en el camino político poco claro. Mario está lejos de ser un sujeto apolítico o imparcial porque decide problematizar la política desde su discurso. Si aplicamos los postulados de Esposito, Mario enuncia la palabra impolítica porque intenta, por primera vez en su vida, no callar y hablar sobre el rostro destruido de su madre y a la vez intenta hablar sobre un país dividido y fragmentado, encarnado en la cara de Eligia. Habla después del desastre, del ataque, aunque no pueda contarle. Debe decir la imposibilidad de contar y el modo de hacerlo es acudir a un artista como Arcimboldo y rescatar discursos de varios sujetos: Mellein, la tía de Dina, la anciana peronista.

Consideraciones finales

Con este análisis, he pretendido realizar una lectura política de la novela de Baron Biza. El autor problematiza a través de su composición el relato de la política y la violencia desde la alegoría y la elusión, dos técnicas propias del discurso irónico. Establece relaciones que no son visibles en una primera lectura e invita al lector armar las piezas de un rompecabezas ideológico y político. Cómo decir el rostro destrozado, el miedo, lo político cuando uno se ha acostumbrado al silencio: este es el problema que atraviesa toda la novela.

“Las leyes del silencio” –primer título pensado para la novela– se ponen en duda a lo largo de la obra. El narrador reconoce que está acostumbrado a callar y su narración rompe con esos mandatos de silencio y rechaza la conciliación. Si no se encuentran palabras para contar aquello que se ha silenciado

tanto tiempo, debemos acudir al arte y a otros sujetos que no callan lo que aparentemente no puede decirse.

La alteración del dispositivo estético, volviendo a Rancière, reside en vincular el lenguaje literario con el artístico a través de Arcimboldo, debido a la imposibilidad de decir la tragedia. El uso de los recursos irónicos permite decir lo político sin ser evidente, disimulando así un enunciado que problematiza el lenguaje literario y el modo de contar lo que no puede decirse. Por otra parte, el lazo trazado entre Eligia y Eva Perón invita a reflexionar sobre dos proyectos políticos, uno radical y otro peronista, encarnados en estas mujeres, que han sufrido vejámenes y se encontraron, sin saberlo, en un mismo espacio, unidas por el relato de un ácido corrosivo.

La novela de Baron Biza es una obra plena de elementos estéticos que merecen ser rescatados y estudiados. Sugiero para próximas investigaciones, prestar atención a lo político y lo estético desde la transtextualidad [Genette], que permita vislumbrar las relaciones intertextuales con otros textos literarios, las architextuales con el y/o los géneros y en particular las relaciones paratextuales desde los epígrafes hasta el apartado de fuentes que figura al final del texto*.

Bibliografía

- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA. 2010. *Instrucciones para la derrota: Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- BARON BIZA, JORGE. 2013. *El desierto y su semilla*. Pról. Nora Avaro. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BOERO, MARÍA SOLEDAD. 2009. "Los misterios del rostro. Una lectura de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza". *Revista Iberoamericana*, XLIV, 227: 523-538.

* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

- CORTÉS ROCCA, PAOLA; KOHAN, MARTÍN. 1998. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- CRISTOBO, NAHUEL. 2010. "Leyes de un silencio (De algunas aproximaciones al sujeto autobiográfico de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza)". *Actas de Cartografía de Investigaciones Semióticas*. VIII Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6, 7 y 8 de octubre de 2010. Posadas, Misiones, Argentina. 697-710.
- . 2013. *Las leyes del silencio: Una lectura crítica sobre El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza*. Tesina de grado inédita. Universidad Nacional de Misiones. 1-127.
- DOMÍNGUEZ, MARTA. 2010. "Sátira e ironía". *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. Bahía Blanca: Ediuns. 38-45.
- ESPAÑA JIMÉNEZ, PAULA. 2013. "Baron Biza: una novela esculpida sobre la cara destrozada de la madre". En línea: <www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Baron-Biza-novela-esculpida-destrozada_0_1025297847.html>
- ESPOSITO, ROBERTO. 1996. *Confines de lo político: Nueve pensamientos sobre política*. Trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado. Madrid: Trotta.
- FERINO-PADGEN, SYLVIA. 2010. *Arcimboldo. Nature and fantasy*. Washington: National Gallery of Art.
- GAMBINA, JULIO; CAMPIONE, DANIEL. 2002. *Los años de Menem: Cirugía mayor*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- GENETTE, GÉRARD. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- LINK, DANIEL. 2001. "Un Edipo demasiado grande". En línea: <www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>
- PAULS, ALAN. 2012. "Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo". En línea: <www.letraslibres.com/revista/dossier/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo>
- PIGNA, FELIPE. 2007. "Secuestro y desaparición del cadáver de Eva Perón". En línea: <http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion_libertadora/secuestro_y_desaparicion_del_cadaver_de_eva_peron.php>

- RANCIÈRE, JACQUES. 2010. "Las paradojas del arte político". *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial. 53-84.
- REY, MALENA. 2013. "Reseña: El desierto y su semilla de Jorge Baron Biza". En línea: <www.losinrocks.com/libros/resena-el-desierto-y-su-semilla-de-jorge-baron-biza>
- SCHOENTJES, PIERRE. 2003. *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Cátedra: Madrid.
- TAU ANZOÁTEGUI, VÍCTOR, et al. 2002. *Nueva historia de la nación argentina*. T. IX. Buenos Aires: Planeta.

POLÍTICA Y POESÍA EN JUAN CRUZ VARELA

Politics and poetry in Juan Cruz Varela

Hebe Beatriz MOLINA

U. Nacional de Cuyo-Conicet
hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

Resumen

Juan Cruz Varela es el poeta argentino más importante de la primera generación revolucionaria. Su abundante producción tiene como eje principal el tópico de defender la libertad, en contra de toda tiranía. Sin embargo, y de acuerdo con la política del momento, ese reclamo de libertad no beneficia a todos los habitantes de la pampa. Varela elogia tanto las medidas de Bernardino Rivadavia sobre la cuestión india, como al brazo ejecutor, el coronel Federico Rauch, a través de un comentario periodístico y de un poema, textos de 1827 cuya estructura semántica es casi idéntica. Sin embargo, la posterior corrección del poema (1831) permite apreciar que la conciencia poética de Varela se impone sobre la circunstancia política eventual. Este artículo se complementa con la edición crítica de “En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros, mandada por el Coronel D. Federico Rauch”, incluida en la sección “Documentos” de esta misma revista.

Palabras claves: Juan Cruz Varela, poesía argentina, conciencia poética, crítica textual, Federico Rauch.

Abstract:

Juan Cruz Varela is the most relevant Argentine poet of the first revolutionary generation. His vast production centers around the defence of freedom against all forms of tyranny. According to the politics of the time, however, this claim for freedom did not benefit all the inhabitants of the Pampas. Varela praises both Bernardino Rivadavia’s measures regarding the

Indian issue as well as the executive arm of colonel Federico Rauch through a journalistic commentary and a poem, texts from 1827 of almost identical semantic structure. However, the correction of the poem in 1831 shows that Varela's poetic consciousness prevails over political circumstances. This article is complemented with the critical edition of "On returning from the expedition against the barbaric Indians ordered by Colonel Federico Rauch" included in the "Documents" section of that magazine.

Keywords: Juan Cruz Varela, Argentine poetry, poetic consciousness, textual criticism, Federico Rauch.

De todos los poetas que cantaron la epopeya de Mayo, Juan Cruz Varela es el que compuso mayor número de poesías heroicas o civiles. Por razón de su edad, él sobrevivió a casi todos los pactos de la primera generación revolucionaria; por razón de su cultura, él abarcó mayor variedad de temas, y sobre una más amplia perspectiva moral [Rojas 1915: 13].

Con estas palabras, Ricardo Rojas inicia su comentario acerca de este poeta, sobre el que "pesa el más grave olvido" [11] en 1915, tanto como cien años después¹. Sin embargo, Juan Cruz Varela (1794-1839) es un eslabón imprescindible en la historia literaria argentina. Así lo destaca Juan María Gutiérrez, en su extenso estudio biobibliográfico (iniciado en 1864), hoy fuente insoslayable: "[las poesías de Varela] no sólo valen mucho como frutos literarios, sino como páginas de nuestra historia y de nuestro progreso social" [495].

Quizás la cualificación de "poeta oficial" de Rivadavia y la crítica contemporánea un tanto menospreciativa acerca de la poesía neoclásica han reducido la mirada hacia este escritor, que reúne méritos nada desdeñables²: poeta de abundante obra,

¹ Las pocas páginas que Susana Poch le dedica en el volumen 1 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2014) apenas si alcanzan para sintetizar la importancia de este poeta en la historia literaria argentina.

² El romántico Gutiérrez recomienda prudentemente no apreciar solo la forma de los textos de la generación de Varela, sino observar entre líneas los méritos profundos: "la literatura poética

“es el primero que deja reunido un conjunto orgánico y personal de poemas (1831), dispuesto para la publicación; es el primero que aborda, decididamente y sin actitudes furtivas, la lírica erótica” [Castagnino: 183]; admirador de los clásicos a quienes se atreve a modificar; traductor que convierte lo traducido en nueva poesía; dramaturgo casi único en su época, tanto en el género grande –la tragedia– como en el chico del sainete; maestro del endecasílabo y resucitador del octosílabo; audaz en argentinizar el lenguaje poético.

En el sistema literario ocupa un lugar ambivalente pues su escritura, si bien está marcada por los principios neoclásicos, avanza hacia la expresividad romántica. La mejor prueba de ello se observa en su preocupación por *artizar* –según el término preferido de Esteban Echeverría³– una realidad que no es universal, sino específicamente argentina. Esta preocupación se advierte sobre todo en el trabajo de cincel que realiza sobre su obra poética.

Los trabajos de Varela van conociéndose a través de folletos y pliegos sueltos, y de los periódicos en los que escribe artículos tan efusivos como sus poemas; también a través de algunas copias destinadas a hermanos y amigos. En 1831 prepara un volumen con un sentido crítico muy fuerte y, tal vez, con un exceso de pudor que le hacen excluir la mayor parte de sus composiciones juveniles y corregir el texto de las restantes. Esta selección no se publica sino hasta 1879, póstumamente,

de aquellos días tiene el [mérito] de ser esencialmente original, si se la estudia en sus entrañas, considerando como accesorio el ropaje bajo el cual se manifiesta. Sin duda, que éste afecta las formas griegas y romanas; pero el ideal del estatuario se descubre por entre los paños de la figura, y bajo de ellos circula la sangre, laten los músculos, porque el poder de la mente ha convertido en carne al mármol. Bajo las apariencias antiguas de aquella poesía, se esconde un alma moderna con presentimientos de destinos nuevos, con anhelo de perfección y con esperanzas ardientes como la fe” [355].

³ Para este poeta, guía de la Generación de 1837, artizar es representar lo bello, o sea, idealizar la realidad: “sustituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza” [Echeverría: 452].

por la Imprenta de La Tribuna [Arrieta]. La edición crítica de las poesías completas de Varela está aún por hacerse⁴.

Si bien la motivación inicial es política, la conciencia es poética. Es, precisamente, esta preeminencia final de lo poético sobre lo político la característica de su escritura que pretendemos destacar en este artículo, mediante el acercamiento a un conjunto de textos casi desconocido. Estos escritos se refieren al accionar bélico del coronel Federico Rauch contra indios chilenos que asolaron las sierras de la Ventana, a principios de 1827. El hecho histórico sirve de material para la composición de un artículo periodístico y dos versiones de un mismo poema. A través de las transformaciones textuales mostraremos tanto la incidencia de la política en la génesis de la escritura, como la importancia de lo poético en la estructuración semántica de los textos. Comenzaremos por repasar brevemente la obra de Varela en relación con sus ideales políticos, manifestados a través de la isotopía 'libertad vs. tiranía' y la cualificación del héroe.

El poeta oficial e ilustrado del progreso y la libertad

Podría decirse que Juan Cruz Varela es un escritor de transición, un poeta entre *dos mundos*: el de la imitación clasicista y el de la realidad histórico-política argentina, el de la paz y el de la guerra, el de los hechos ocasionales y el de los sentimientos e ideales eternos, el de la solemnidad y el de la sátira, el del verso y el de la prosa periodística, el del ágil octosílabo y el del solemne endecasílabo. Esta ambivalencia se relaciona con el hecho de que vive y escribe en un período complejo de la historia argentina, cuando la independencia política todavía se defiende mediante las armas, al mismo tiempo que la guerra civil entre unitarios y federales se cobra ingentes víctimas y

⁴ Giusti menciona un cuaderno de versos inéditos que se guarda en la Biblioteca del Congreso, entre los papeles de Juan María Gutiérrez [372].

bienes. La sociedad letrada ha pasado rápidamente de buscar los argumentos políticos y filosóficos que justificasen el primer gobierno criollo, a debatir el modelo de nación y de gobierno que conviene a las denominadas “*Provincias Unidas del Río de la Plata*”. La educación y la literatura, sin embargo, mantienen la impronta hispánica, aun cuando también a través de los autores españoles se conoce el ideario ilustrado.

Juan Cruz Varela estudia en la Universidad de Córdoba; primero en el Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Loreto, de donde es expulsado por participar en un motín, cuando cursaba el cuarto año; después en el Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat. Obtiene los títulos de Licenciado en Artes (1815) y de Doctor en Teología (1816) [Altamira]. Giusti sintetiza: “de los claustros cordobeses no trajo sotana sino un ardoroso amor a la libertad, una regular cultura clásica y muchos recuerdos de travesuras estudiantiles” [372]⁵. La vida de pupilo le ofrece una amplia gama de temas, desde los solemnes –como el cumpleaños y aniversario de canonjía del rector, o la asunción de un nuevo gobernador–, hasta los cómicos y caricaturescos⁶ [Altamira].

Otras composiciones de aquella época estudiantil son las once fábulas rescatadas por María Luisa Olsen de Serrano Redonnet y Antonio Serrano Redonnet. Estos poemas moralizadores permiten apreciar tanto la influencia de los fabulistas clásicos (Fedro, Esopo) y neoclásicos (La Fontaine, Samaniego, Iriarte), como la originalidad de Varela, quien con ingenio y chispa

⁵ Enrique Martínez Paz precisa: “Los alumnos de la Universidad [de Córdoba] aprendieron además, en Tácito, el amor a la libertad; en Juvenal, el horror a las cobardías y corrupciones; en Horacio, el intenso culto a la patria; estas enseñanzas los fortificaron en la lucha por la libertad, los alentarón en el destierro” [xvii].

⁶ Por ejemplo, las veintidós décimas tituladas a través de una aclaración: “Habiendo visto el autor en un plato de comida un insecto inmundo, hizo la siguiente Presentación á la cocinera del Colegio, llamada comúnmente con el nombre de tia China”. El poema comienza así: “Deidad, no del firmamento / sino del sucio Aqueron, / fiel esclava de Pluton, / Rey del Infernal asiento: / Yo el piojoso principal / para evitar tanto mal / como usted causa á mi gente, / hoy mi queja hago presente / en aqueste memorial” [Altamira: 63].

satiriza a diversas personalidades de los claustros universitarios. Hay que destacar que incorpora un *personaje* argentino –el benteveo– y “anticipa rasgos lingüísticos y costumbristas que [...] luego se acentuarán, con signos más excluyentes, en la literatura nacional. Son claras muestras de ello: el vocativo *amigo*”, diminutivos muy locales –“un ratito”, “calladito”–, varios argentinismos léxicos y el seseo –“sonsos”– [Olsen y Serrano Redonnet: 36]. En estos textos Varela renueva el uso del octosílabo, como también lo hará al traducir algunas odas de Horacio y al componer el sainete en un acto *A río revuelto ganancia de pescadores* (¿1810-1816?)⁷.

Entre los poemas que expurga para la edición completa, se hallan los dedicados al tema amoroso y a las mujeres. Tal vez por acatar la moral rígida de aquel entonces, Varela auto-censura su *Elvira* (1817); no obstante, deja fragmentos que lo posicionan como el primer poeta erótico de la literatura argentina:

Entreabierto su lábio y encendido,
En la nieve del rostro así lucía,
Como el botón de rosa más subido
Entre blanca azucena luciría.
Toda su alma a su boca había salido
Cual si saliera por buscar la mía,
Y toda su alma, que en su labio erraba
Al beso, al primer beso convidaba [1879: 37].

⁷ “Hemos hecho notar que, por razones que no alcanzamos, había empleado el señor don Juan Cruz el octosílabo para traducir a Horacio. Pero si no comprendemos el motivo de su predilección por ese metro, lo cierto es que lo ennobleció aplicándole a la interpretación de los nobles y filosóficos conceptos del primer lírico latino. Ante este hecho no puede jactarse nuestro Echeverría, como lo hace en la Advertencia de sus *Rimas* (1837), de haber rescatado al octosílabo del descrédito a que le habían reducido los copleros, volviéndole el lustre que tenía en los mejores tiempos de la poesía castellana, pues esta justicia estábale ya hecha desde años atrás por un compatriota suyo de la maneta más elocuente y práctica” [Gutiérrez: 259].

La vida cívico-política de Varela comienza cuando se radica en Buenos Aires (1818) y se incorpora a la administración pública. Allí, en la “carrera de los cargos”, pasa de oficial tercero a primero, en el ministerio de Gobierno, a cargo de Bernardino Rivadavia. Su amistad con este político surge a partir de gustos compartidos por la lectura de los clásicos y se afianza en una misma vocación de trabajar por el “progreso cultural” del país. Afirma Mujica Lainez: “Estaban predestinados ambos a comprenderse y a completarse. Se admiraron uno al otro. Desde entonces hasta el final de la era rivadaviana, Varela será, en los periódicos y en los estrados literarios, el vocero de su mecenas amigo” [xxviii]. Por esta amistad, el escritor adquiere poder, pero además, por su propia personalidad, se vuelve autoridad cultural. Entre los intelectuales de la década de 1820, es –al decir de Gutiérrez– “una de las personas más conocidas y relacionadas en la sociedad bonaerense: presente, en primera línea, en todos los actos, funciones y solemnidades públicas, siempre dispuesto a coadyuvar al adelanto y cultura de Buenos Aires, nunca le faltaba papel que desempeñar [...]” [501].

Los mejores servicios que Varela presta a Rivadavia los realiza a través de sus labores periodística y poética. Escribe *El Centinela*, *Mensajero Argentino* y *El Granizo*, en defensa de la política gubernativa, y *El Tiempo*, a favor de la libertad de prensa; “sus periódicos son páginas sueltas, pero congruentes y cerradas como soldados en combate” [Gutiérrez: 503].

Los poemas, henchidos de entusiasmo, consejos didáctico-morales y frases grandilocuentes, están dedicados a la capital argentina –“La gloria de Buenos Aires”, “En honor de Buenos Aires”, “Profecía de la grandeza de Buenos Aires” (los tres de 1822)–, a sus habitantes –“Al bello sexo de Buenos Aires”, “A la juventud argentina” (ambos de 1822), “Canción para los jóvenes de la academia de música, en la celebración del 25 de Mayo” (1823)– y muy especialmente a los actos de gobierno de Rivadavia, textos en los que reaparece el tema de la libertad:

“La superstición” (1822), contra el fanatismo religioso y a favor de la reforma eclesiástica; “Sobre la invención y libertad de imprenta” (1822), en el cual defiende con ardor la libertad de pensamiento como el arma más eficaz contra los tiranos; y “En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros, mandada por el Coronel D. Federico Rauch”, acerca de la cuestión de la frontera (sobre el que volveremos más adelante).

Con el respaldo de los filósofos ilustrados que lentamente empiezan a ser considerados en la recién creada Universidad de Buenos Aires, esta poética militante resulta un movimiento de avanzada indispensable para afirmar el proceso independentista aún en marcha. Además, conviene tener en cuenta que, por ese entonces, Buenos Aires era todavía una aldea dependiente del puerto y del comercio, que ser literato no era una actividad rentable, que escribir poesía era vista socialmente como una actividad intelectual superior, capacidad que ostentaban los europeos (sobre todo los clásicos, los españoles y los franceses contemporáneos), pero que escasamente manifestarían los convecinos por aquello de que *nadie es profeta en su tierra*.

La tarea patriótica de Varela se completa con odas y cantos en honor de los héroes. La patria está en guerra y cada victoria merece su alabanza. Los hechos bélicos que lo inspiran son las luchas por la independencia argentina y peruana, y la campaña contra el imperio del Brasil; es decir, desde Maipú (1818) hasta Ituzaingó (1827). Un lugar destacado lo ocupan los militares, tanto los de mayor jerarquía como los de menor rango: San Martín, Belgrano, Balcarce, Las Heras, Sucre, Brown, Lavalle, Alvear, Brandsen. La elaboración de estos poemas se funda en dos razones. La primera, inmediata: la celebración, el festejo, la divulgación de la buena nueva para la patria. La segunda, la necesidad de que los hechos históricos decisivos perduren para las generaciones futuras, junto con el convencimiento de que el medio más idóneo para inmortalizarlos es la poesía; aún más,

Varela proclama que es el poeta quien construye la historia y quien permite la trascendencia de los héroes. Así lo afirma en “A la libertad de Lima, por el ejército libertador del Perú al mando del Exmo. señor general D. José de San Martín, el día 10 de julio de 1821”:

[...] sin las Musas
 Un heroe al fin no es heroe; que perdido
 Debe quedar su nombre en las confusas
 Tinieblas del olvido,
 Si el sonoro verso
 No recuerda su gloria al universo [1879: 115].

El conjunto de estos poemas constituye un gran canto a la libertad que triunfa sobre el despotismo. Los ideales de Mayo se repiten, como *leit-motiv*, en numerosos textos. Por ejemplo, en “Campaña del Ejército Republicano al Brasil y triunfo de Ituzaingó” (1827), después de anunciar mediante una hipérbole que se ha producido un acontecimiento que altera el rumbo de la historia, señala la importancia de esa batalla: “Y en todos los anales de la guerra / Ituzaingó y el Uruguay escritos, / Enseñan á los reyes de la tierra / Que los libres no sufren sus delitos” [1879: 250]. El tema del canto se aviene con la grandilocuencia clasicista; los combates son descritos como fuerzas cósmicas y entre los dioses del Olimpo. Sin embargo, el poeta no descuida la exaltación de los hombres que pelean con valentía y al alto precio de su vida. Varela celebra esta batalla porque significa una victoria y una venganza ante pretensiones que considera inicuas. La acumulación de verbos de movimiento describe la pelea cuerpo a cuerpo con un dinamismo precursor del Romanticismo: “allí el acero / Corta, hiende, destroza, despedaza / Como torrente” [267-268]; “el escuadron deshecho / Vuelve, júntase, estréchase, acomete” [268]. No obstante, la voz del poeta –como un eco de antiguas elegías– se conduce por la lucha en que la muerte iguala los destinos de tantos guerreros, sean amigos o enemigos. Por ello, el héroe no es configurado

como un ser sobrenatural, sino como un hombre que sobresale, entre los demás militares, porque ha logrado que su razón domine sobre sus emociones:

Queda encerrado en el fusil entónces
El plomo matador, callan los bronces;
Y el puñal fiero y el recorvo sable,
La bayoneta y la tremenda lanza,
Sirven mas al furor de la venganza,
Y en silencio horroroso y espantable
Se ejecuta la bárbara matanza,
Sin eleccion de muerte
Ciega revuelve su fatal guadaña,
Y ciegamente hiere; rinde al fuerte,
Ceba en el débil su sangrienta saña,
Y ningun bando es suyo. En la campaña
La sangra amiga y la enemiga sangre,
Con furia igual vertidas,
En un mismo raudal corren unidas [...]

Mas no ciego furor, razon serena
De Alvëar los esfuerzos dirijia,
Y del duro soldado la osadia
Ora estimula mas, ora refrena:
Su ánimo imperturbable no se inmuta,
Y en el confuso caos mantenia
La inalterable calma del que ordena,
La ardiente intrepidez del que ejecuta [265-266].

En su dramaturgia –*Dido* (1823) y *Argia* (1824)– Varela plantea su visión de la política. Los protagonistas masculinos, Eneas y Creón respectivamente, enfrentan poderosos enemigos interiores: la pasión personal y la ambición de poder. El Eneas del argentino no es un héroe épico, tampoco trágico, porque no batalla contra fuerzas superiores; pero sí es un personaje

dramático, que se propone ser lo que el destino le ha fijado: ser Eneas, el fundador de Italia. Aunque le duela, reconoce que el amor de Dido lo ha distraído un tiempo y decide volver a su camino. El deber patriótico se impone sobre los sentimientos amorosos:

No, Nestéo; hé de verla: estoy seguro
De no olvidarme de quien soy: la reina
Sabrá que, si la dejo, en ningun tiempo
La dejaría, si no fuese Enéas [1879: 362].

El tirano de Tebas, en cambio, se aferra al trono hasta perder la vida⁸; en tanto que Adrasto, el padre de Argia, representa el buen gobierno [Vilanova]. En el prólogo, Varela revela su idea motriz como opositor a la monarquía: “la época en que he escrito mi tragédia, es decir, la época de la *libertad de mi país*, y la en que los soberanos de Europa han dado á conocer abiertamente [...] que todo rey *absoluto* es un tirano, es ciertamente la mas á propósito para acabar de arraigar entre nosotros el ódio á los tronos” [1879: 406]. La libertad americana es coronada con la batalla de Ayacucho al final de ese mismo año de 1824.

Hay, según mi lectura, otro componente ideológico interesante en *Argia* ya que se deja planteado un debate que separará a las familias argentinas durante décadas: el modo más adecuado de gobernar. Eurimedón expone las alternativas:

Señor, al pueblo se intimida: es hecho
Para temblar y obedecer callando.
Semejante á las fieras, sus furores
Contra el que lo domó nunca estallaron.

⁸ Afirma el propio Varela: “La lectura del *Polinício* y la *Antigóna* del célebre Alfieri, me hizo concebir el plan de la pieza [...] [1879: 405; “Prólogo”]. Según Juan María Gutiérrez, Varela “ha superado a su modelo en el relieve especial que ha sabido dar al protagonista, despojándole de toda otra pasión y vedándole todo lenguaje que no cuadre con los instintos del déspota” [239]. Con Alfieri, el argentino comparte la preocupación por la función educativa del teatro [Vilanova: 16].

Siempre enemigo fué de quien le teme,
De quien sabe oprimirlo siempre esclavo [1879: 419].

Si bien estas palabras salen de la boca del “favorito de Creón y general de sus fuerzas” [409], enuncian un axioma que los americanos heredan del Absolutismo europeo y que produce ciertas contradicciones en algunos políticos⁹; y en otros, directamente conductas dictatoriales. En los versos de Varela implica una advertencia y, al mismo tiempo, una profecía.

Tras la renuncia de Rivadavia (1827), el poeta sigue peleando por la causa unitaria y apoya, convencido, el fusilamiento de Dorrego. La pacificación que anhela no se produce; por el contrario, aumenta la discordia. La consecuencia personal para Juan Cruz es muy grave: el destierro a Montevideo, desde el 12 de agosto de 1829. Si en el poema sobre la expedición de Rauch el indio es un invasor bárbaro, ahora el “monstruo” y el “feroz salvaje” que ha pisado “con planta inmunda la ciudad insigne” es Juan Manuel de Rosas [1879: 277, 278; “A las musas”] y Buenos Aires, la Tebas que parece resignada y que no se subleva ante el tirano. *Argia* se actualiza. En uno de sus últimos poemas, Varela elige –como el romántico José Mármol¹⁰– la fecha patria por antonomasia como emblema de libertad y ocasión para cuestionar la falta de reacción ciudadana:

¿Y tú, Buenos Aires, antes vencedora,
Humillada sufres que sirvan ahora
Todos tus trofeos de alfombra a su pie?

⁹ Por ejemplo, el propio amigo de Varela. Ya lo decía Rojas: Rivadavia, “siendo progresista en su programa de organización social, era reaccionario en su programa de organización gubernativa. Quería para el Estado la organización centralista, aristocrática y ejecutiva del viejo régimen virreinal; aunque quería para la sociedad una reforma científica, laica, fisiocrática, de las instituciones que la constituyen” [1915: 14-15].

¹⁰ Como en una carrera de postas, Mármol se exilia en Montevideo en octubre de 1840, cuando Varela ya ha fallecido, y como este, escribe varios poemas con esa fecha insigne: “Al 25 de Mayo, en 1841”, “A Rosas, el 25 de Mayo de 1843”, “Al sol de Mayo, en 1847”, “Al 25 de Mayo, en 1849”, “Rosas, el 25 de Mayo de 1850”, “Canto de los proscritos, 25 de Mayo de 1850” y “Brindis, el 25 de Mayo de 1852”.

¿Será que ese monstruo robártelos pueda,
 Y de ti se diga que sólo te queda
 El mísero orgullo de un tiempo que fué?... [“Al 25 de
 mayo de 1838”, cit. en Gutiérrez: 488].

El propio Mármol, en su novela *Amalia* (1851-1852, 1855), lo reconocerá como “el primer literato del numeroso e ilustrado partido que se llamó unitario” [I, 285; cap. 3 de la Tercera parte] y, a través del personaje de Marcelina y su costumbre de recitar fragmentos de *Argia*, recordará a las nuevas generaciones que Varela ha defendido la libertad política, contra toda tiranía, como los de la generación siguiente.

Juan Cruz se reconoce aprendiz de los poetas de 1810: Vicente López, Esteban de Luca, fray Cayetano Rodríguez, Juan Ramón Rojas. Pero también expresa su admiración por el maestro de los románticos: “No tengo la satisfacción de conocer á Echeverría, pero le amo sin conocerle desde que leí sus *Consuelos*. Yo no sé lo que él piense de mí, pero yo le cuento entre mis amigos” [Varela, J. C., cit. en Varela, F. 1873: 520]¹¹. La *comunidad espiritual* de los poetas es recíproca. El autor de la otra *Elvira o La novia del Plata* le responde con “A don Juan Cruz Varela, muerto en la expatriación”: “Musa de nuestro siglo, / la libertad lo llora / mártir esclarecido, / y su ejemplar memoria / transmite el porvenir” [Echeverría: 832]; además, se inspira en sus textos para elaborar “Los cautivos” y “La cautiva” [Molina].

En síntesis, la diferencia entre Varela y Echeverría (y los demás románticos) no radica en los ideales –todos sufren el amor-dolor por la patria y escriben para estimular el progreso civilizador entre los compatriotas–, sino solo en el estilo. Como sintetiza Ricardo Rojas: “Capaz de sacudir como ciudadano el

¹¹ Estas afirmaciones de Juan Cruz Varela aparecen en una carta que este le dirige a Juan María Gutiérrez, datada el 7 de setiembre de 1838, y que el director de la *Revista del Río de la Plata* copia en nota a pie de página, al publicar el artículo de Florencio Varela.

yugo político, [Varela] no era capaz de sacudir el yugo literario. No es que no lo pudiera; es que no lo sabía” [1960: IV, 642].

Un parte militar, un comentario periodístico y un poema

El hipotexto que trabajaremos en particular parece un escrito ocasional, originado por hechos inmediatos. Es publicado en el N° 162 del *Mensajero Argentino*, con data en “Buenos Ayres, Martes 23 de enero de 1827”. Está precedido por la transcripción de dos partes de guerra firmados por Rauch, uno en Sierra de la Ventana el 10 de enero de ese mismo año, y el otro en Arroyo Dulce tres días después. Los partes representan la *verdad* de los hechos. Si bien están escritos con el estilo preciso de un militar, tienen un ritmo narrativo interesante:

PARTE DEL CORONEL RAUCH.

Segun anuncié á V. E. en mi última nota, emprendí mi retirada al siguiente dia con direccion á la Sierra de la Ventana, y el 7 campé sobre el Arroyo de Curámalal, á distancia de una legua de ella. Tuve noticia que en el mismo arroyo que corre por el medio del valle de la Sierra, estaban las tolderias de los indios; dispuse que la mitad de la fuerza, al mando del segundo gefe de la division, con todos los indios aliados, marchára al anochecer á situarse al otro lado de la Sierra, y yo con la otra mitad, compuesta del regimiento núm. 5, escuadron del 6.º, y piquete del 7., me detuve en un bajo, solo con caballo de diestro. Cuando juzgué que el movimiento de aquella lo habia considerado el enemigo por el de toda la fuerza, marché hasta ponerme en la entrada del valle, y verifiqué el avance al amanecer, cargando con el mayor impetu los primeros toldos con que me encontré que estaban situados al pié de la serrania mas elevada, y adonde habian subido cautivas, chinas, y lo mejor de la caballada. Ellos fugaban

trepando aquella pendiente escabrosa, y nuestros soldados, ya á pié, ya á caballo, los seguian con el mayor corage, á pesar de la resistencia que hacian los enemigos arrojando enormes piedras, y disparando algunos tiros. Entre-tanto algunas guerrillas se apoderaron de toda la hacienda que habia en aquel gran valle [...]. A las tres de la tarde treparon las partidas la serrania, y al llegar á la cumbre se encontraron con una resistencia desesperada por parte de algunos que habian elegido aquel paraje para defenderse; pero al fin fueron pasados á cuchillo, tomándose las cautivas y chinas que allí tenian.

Al emprender mi marcha para incorporarme á la mitad de la fuerza, me encontré con 30 cautivas rescatadas y como 100 chinas y chinitos: calculo por mas de 200 los muertos del enemigo, sin que nuestra parte haya habido mas pérdida que un solo hombre, y varios heridos y contusos de las pedradas, pero ninguno de consideracion. Dos partidas que destaqué al entrar en el valle para ganar altura hicieron mucho estrago en los que trataron de subir á ellas.

Este ataque ha puesto à los indios en la mayor confusion; han experimentado que aun donde se creian mas seguros, han sido destrozados, y sé por las cautivas que hasta los indios chilenos, lanzándose del otro lado de la Sierra, se han dirigido á la parte de Chile con lo que han podido llevar, muchos de ellos pereciendo de sed. [...]

Dios guarde á V. E. muchos años. Sierra de la Ventana, Enero 10 de 1827.

FEDERICO RAUCH.

A continuación, aparece un comentario sin firma¹², que no pretende objetividad. La función informativa de comunicar un hecho tal como ha sucedido es asumida por los partes de guerra. El periodista, en cambio, alaba la importancia del acontecimiento y sugiere a sus lectores cómo deben reaccionar ante él. Aprovecha la posibilidad de informar y apelar al mismo tiempo que le permite el soporte textual elegido. Se entremezclan, en consecuencia, la vehemencia de la apología y la sutileza de la persuasión.

La estructura textual sigue el modelo del discurso elocuente. Según las retóricas de esa época, como –por ejemplo– el muy difundido *Compendio de las lecciones sobre retórica y bellas letras de Hugo Blair*, compuesto por José Luis Munárriz (1815), “la elocuencia, es: ‘el arte de hablar de manera, que se consiga el fin para que se habla” [Munárriz: 148]. Si bien Varela no tiene frente a sí un auditorio, el diario –vehículo de su mensaje– le permite un contacto casi directo con el público debido a la cercanía espacio-temporal entre el momento y lugar de producción de la noticia, y el momento y lugar de la lectura.

El “fin” que persigue –defensa de la política sobre indios que ejecuta Rivadavia– no se manifiesta desde los primeros renglones. El texto, que presenta casi todas las partes canónicas del discurso elocuente¹³, comienza por un exordio o introducción del tipo denominado “insinuación”, pues el motivo principal apenas si se entrevé en una frase: “lo será mucho más por sus grandiosos resultados”. El lugar privilegiado lo ocupa el protagonista de los hechos. A través de una adjetivación axiológicamente positiva, el periodista procura

¹² El texto completo puede leerse en la sección “Documentos” de esta misma revista.

¹³ “[...] debe comenzar por lo común preparando por alguna introducción los ánimos de los oyentes: ha de establecer el asunto y explicar los hechos: se ha de valer de pruebas para fundar su opinión, y destruir la del contrario: se ha de esforzar, si el asunto lo permite, á mover las pasiones: y ha de cerrar el discurso con alguna peroracion” [Munárriz: 188].

convencer de que Rauch es un héroe: “bravo”, “activo”, “infatigable”, “valiente división”, “empresa memorable” [Varela 1827a]. Luego, la narración, que apoya las afirmaciones iniciales y que refiere “los hechos de manera que no falte á la verdad” –atestiguada esta por los paratextos que preceden– y “con los colores más fa-vo-ables”, según las exigencias retóricas [Munárriz: 195]. En este relato se incorpora otro elemento propio de la elocuencia, lo patético, necesario para conmover y para persuadir al lector. A la descripción bastante minuciosa de los movimientos –primer ataque de Rauch, huida india a los cerros, defensa con piedras, contra-ataque victorioso, en tensión creciente–, se suman dos informaciones que favorecen al protagonista en cuanto a la imagen que de él se configura en el texto –según el propósito del autor–: la primera, el cansancio que traen Rauch y su gente no obsta su accionar; la segunda, los indios han sido enemigos de fuste. Aunque el relato, por sí solo, configura muy bien la heroicidad del hecho narrado, el periodista acentúa las conclusiones que espera del público, por medio de exclamaciones vehementes, frases sintetizadoras y la hipérbole de comparar la batalla de la Ventana con “las campañas de los tiempos de la conquista” [Varela 1827a].

Pero en la proposición o “enunciación de la materia” [Munárriz: 192], la alabanza a Rauch adquiere su sentido primordial: si grande es el militar, más grande aún es quien ordenó su expedición –“Por él se ven colmados los esfuerzos de un gobierno activo y protector” [Varela 1827a]–. El periodista agrega, entonces, la “argumentación”, o sea, las razones que certifican su postura: sin indios habrá paz y seguridad, y con estas aumentará la fortuna de los que luego llamará “los buenos ciudadanos” –“su brazo ha esparcido el terror sobre los salvajes, y el reposo y la paz sobre millares de hombres y fortunas” [Varela 1827a]–.

La “conclusión” es coactiva: el gobierno ha cumplido; se espera, pues, la respuesta generosa –“midiendo la extensión de los

bienes que este triunfo les depara” [Varela 1827a]– de los propietarios de las tierras reconquistadas. En definitiva, la apología ha sido puesta al servicio de la propaganda política: Rauch se inclina ante Rivadavia, el verdadero héroe.

Quince días después de esta cuasi-proclama, Varela publica por el mismo medio y también sin firma “Al señor coronel D. Federico Rauch, En el regreso de su campaña á los bárbaros; ODA”. Es un poema narrativo, en silva de ciento setenta y siete versos. Al elegir la forma poética para el hipertexto, la noticia se convierte en homenaje. La propaganda se subsume, pero no se elimina. El núcleo organizador sigue siendo la elocuencia, aunque –en este caso– el fin declarado es la valoración de un hecho considerado glorioso para la patria.

La estructura temática muestra el paralelismo que existe entre el comentario periodístico y la oda:

<i>Texto periodístico</i> [Varela 1827a]	<i>Poema</i> ¹⁴ [Varela 1827b]
a. Exordio	Apóstrofe a Rauch (vv. 1-26)
b. Narración patética	Antecedentes: invasiones indias (vv. 27-80) Reclamo de venganza (vv. 81-86)
Accionar de Rauch: - ataque sorpresivo; - huida india a los cerros y defensa con piedras - contraataque victorioso en la cima	Accionar de Rauch (vv. 89-117; 127-161): - ataque a la toldería; - huida india al cerro y defensa con piedras - contraataque victorioso en la cima

¹⁴ La división estructural coincide, casi siempre, con los blancos que separan versos en la serie de la silva: 26-27, 80-81, 117-118, 126-127, 161-162 y 169-170.

c. Proposición	Síntesis del hecho (vv. 118-126)
d. Argumentación	Alabanza a Rauch y a su gente (vv. 162-169)
e. Conclusión	Apóstrofe a la nueva Patria, profecía de nuevas glorias (vv. 170-177).

En la oda, los partes de guerra son reemplazados por la descripción conmovedora de un malón. El poeta apela a la memoria del lector y revive un hecho-tipo; construye, de este modo, el prototipo del indio “bárbaro” o “salvaje”, que aprovecharán luego los poetas románticos. La argumentación toma la forma de alabanza y las razones no son enunciadas sino exclamadas:

¡Redención á los míseros esclavos,
 Que tantos años en dolor gimieron!
 ¡Y paz á la campaña! Su riqueza
 No será ya la presa
 Del ávido salvaje [...] [Varela 1827b: 4; vv. 164-168].

Pero el poeta no pide el agradecimiento de los “buenos ciudadanos”. Eleva su mirada a la Patria, asegurándole gloria imperecedera, gracias a que “Triunfos iguales / Te darán pronta-mente / Los que han ido a humillar al insolente” [4; vv. 170-173]. El mensaje principal es bastante claro: la hazaña de Rauch no es más que la primera de una serie, pues toda la política gubernativa respecto de los indios dará pronto sus resultados definitivos.

La versión definitiva del poema

Cuando, en 1831, Juan Cruz Varela prepara la publicación de sus poemas, incluye esta oda entre los de 1827. Revisa el texto:

le cambia el título, realiza cambios estructurales y numerosos ajustes estilísticos, suprime algunos versos, pero agrega otros¹⁵. “En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros, mandada por el Coronel D. Federico Rauch” comprende ciento sesenta y cuatro versos [Varela 1879: 243-248]¹⁶. El poeta quita las alabanzas finales a Rauch –en verdad, reiterativas– y el apóstrofe a la patria. En consecuencia, el relato del cruel malón ocupa más espacio, los crímenes del “salvaje” son más visibles. Como conclusión aparecen los versos que antes hemos identificado con la proposición y en los que se sintetiza la importancia de la victoria obtenida sobre “los tigres feroces del desierto”; pero, en definitiva, quien se destaca es el héroe y el héroe es extranjero, tal vez en implícita y contrastante alusión a la política de Rosas, quien hacia 1831 no estaría frenando el “repetido ultraje”.

En el siguiente cuadro, pueden observarse las diferencias estructurales entre los dos textos:

<i>Versión de 1827</i>	<i>Versión de 1831</i>
Apóstrofe a Rauch (vv. 1-26)	Apóstrofe a Rauch (vv. 1-26)
Antecedentes: invasiones indias (vv. 27-80) Reclamo de venganza (vv. 81-88)	Antecedentes: invasiones indias (vv. 27-83) Reclamo de venganza (vv. 84-91)
Accionar de Rauch (vv. 89-117): ataque a la tolдерía	Accionar de Rauch (vv. 92-119): ataque a la tolдерía
Síntesis del hecho (vv. 118-126)	
Huida india al cerro y defensa con piedras. Contraataque	Huida india al cerro y defensa con piedras. Contraataque

¹⁵ Véase la edición crítica del poema en la sección “Documentos” de esta misma revista.

¹⁶ En esta versión los blancos aparecen entre los versos 8-9, 26-27, 48-49, 70-71, 83-84, 96-97, 119-120 y 155-156.

victorioso de la legión de Rauch en la cima (vv. 127-161)	victorioso de la legión de Rauch en la cima (vv. 120-155)
Alabanza a Rauch y a su gente (vv. 162-169)	Síntesis del hecho (vv. 156-164)
Apóstrofe a la nueva Patria, profecía de nuevas glorias (vv. 170-177)	

Esta modificación elimina toda propaganda política explícita al accionar del gobierno de Rivadavia, que ya ha sucumbido. El mismo Varela se halla en el destierro. Además, en 1831 el nombre de Rauch reviste nuevas connotaciones. Según Enrique Udaondo, durante el gobierno de Dorrego, el militar “fue separado de la jefatura del regimiento y de la frontera, a instancias de don Juan Manuel de Rosas, quien veía con recelo el prestigio creciente de Rauch. Ello determinó que el benemérito jefe simpatizara con el partido unitario” [885-886; Rodríguez Bosch]. El alemán fallece el 28 de marzo de 1829, en el paraje de Las Vizcacheras, decapitado por los indios que componían el ejército de Rosas¹⁷. En consecuencia, cuando Varela reelabora su poema, homenaja no sólo al combatiente infatigable de los indios, sino también a quien ha peleado contra un enemigo político, el mismo que mantiene al escritor en el exilio. Por ello, los últimos versos le están dedicados con exclusividad.

En la versión definitiva, la figura de Rauch asuma el protagonismo y la heroicidad de una lucha patriótica. Debemos aclarar que el sentido de patria en estos poemas está restringido a la sociedad civilizada; por ello, Rauch –nacido en Alemania [vv. 9-11, 161-164], con formación militar europea,

¹⁷ “Esta pérdida causó honda impresión en la campaña y en la ciudad de Buenos Aires, donde Rauch gozaba de gran popularidad” [Udaondo: 886]. Su derrota y su muerte se convierten en tema para los gauchos cantores, según informa Sarmiento en su *Facundo* (“El cantor”, capítulo II).

sirviendo al gobierno argentino– puede ser reconocido como compatriota. En cambio, el indio es el “habitador del yermo” [v. 22] y, por vivir fuera del ámbito cultivado, no es considerado argentino y sus incursiones por tierras de blancos son invasiones. La lucha está planteada en términos de *amigos* vs. *enemigos*, o sea, que el poeta toma partido por uno de los bandos. Esta focalización origina el manejo dicotómico y arbitrario de calificadores (sustantivos o adjetivos) y la consiguiente formación de paradojas. Por ejemplo, la mujer del blanco es la “consorte” [v. 60] y “su amada” [v. 66], mientras que la del indio, “torpe concubina” [v. 82].

Rauch está calificado, en los primeros versos, como “rayo de la guerra, / Espanto del desierto” [1879: 243; vv. 1-2]. “Rayo” es un término ambiguo desde el punto de vista axiológico, pues abarca tantos semas positivos –fuerza, eficacia, velocidad, ingenio– como negativos –destrucción, ira, infortunio, castigo repentino–. Esta ambigüedad es constante y manifiesta una paradoja en la valoración de los personajes dado que los guerreros blancos se asemejan a sus adversarios, especialmente en lo que concierne a la ferocidad de las matanzas: “Ajil muy mas que el indio, y atrevido / Como feroz aquel, pisa el soldado” [246; vv. 97-98; también en vv. 116-118, 154-155].

En cuanto a las motivaciones de la acción, la lucha se define como *venganza*. El poeta no especifica cuál ha sido la ofensa previa que el indio ha recibido de parte del hombre blanco y que justifique “su rencor antiguo, implacable” [v. 25] y su “venganza” [v. 48]. En cambio, las razones de Rauch están bien claras: no tolera más el “repetido ultraje” que avergüenza a todos y decide vengarse [vv. 89-93]. Este ultraje se ha producido en el ámbito de la intimidad –“del lecho inmaculado / Arrebata con brazo ensangrentado / A la intacta doncella” [245; vv. 78-80]– y principalmente en el ámbito económico –“La riqueza adquirida con sudores, / La población del campo, y su ornamento. / Se roba, se destruye” [246; vv. 87-89]–. Como

vemos, Varela poeta agrega, a las razones materiales ya expuestas por el Varela periodista, otra causa –siempre conmovedora– que atrae a un público más vasto. Pero la isotopía económica sigue teniendo más peso y descubre otros conceptos políticos del autor: el hombre blanco ha adquirido derechos sobre esas tierras y sus frutos debido a que las ha trabajado. Razón también por la cual los indios “bárbaros” –es decir, no civilizados por el trabajo– ya no pueden reclamarlas en propiedad. El reclamo es considerado impertinente: “chusma insolentada” [v. 94].

El plano de la propiedad se estructura según este esquema: los *dueños* se defienden del *invasor* que usurpa sus tierras. Pero este enunciado puede tener una doble aplicación. Por un lado, la que mantiene los polos positivos –*dueño/defensor*– para Rauch y los blancos, y los polos negativos –*usurpador/invasor*– para los indios: estos invaden los campos cultivados y Rauch contraataca para defenderse. Pero, por otro lado, las posiciones pueden invertirse, pues el hombre blanco, en cierto modo, asume el rol de *invasor* porque –si el invasor es aquel que avanza sobre territorios que no le pertenecen– Rauch lo es cuando pisa el “terreno hasta entónces oprimido / Solo de planta bárbara, y surcado / Por la reja jamás” [246; vv. 99-101] y ataca la “tosca toldería” [v. 102]. El poeta tampoco advierte esta otra paradoja ya que sus argumentos son extratextuales (políticos).

El tema de la propiedad se fusiona con el del honor. Los hombres *virtuosos* –los blancos– son ultrajados por seres *viles* –los indios– y, para restituirse el honor, uno de ellos asume el rol de *vengador* –Rauch– y castiga o escarmienta a los *ultrajadores*. Como la ofensa al honor público se considera muy grave –parece– es lícito pedir una reparación de alto precio: el exterminio de los ofensores:

[...] ¿y no vengamos
El repetido ultraje
Con el castigo del feroz salvaje? [246; vv. 89-90].

En la primera versión, Varela había sido más categórico: “¿y no vengamos [...] **Sobre la vida** del feroz salvaje?” [Varela 1827b: 3; vv. 86 y 88; el realzado es nuestro].

En síntesis, la postura ideológica del poeta –y de todo su grupo social–, más allá de la referencia un gobierno particular, se sigue manifestando a través de enunciados contundentes o de paradojas inadvertidas porque es el contenido que inviste la estructura semiótica profunda. Pero la forma poética le impide caer en el prosaísmo de la propaganda directa, y sublima hechos y personajes, como para que su heroicidad adquiera vestiduras épicas y se desligue de valoraciones individuales. El poema es un canto y el que canta, simplemente, un patriota.

Importancia de la labor poética

El cotejo de los dos *testes* descubre el trabajo del artista. En la versión definitiva se advierte que el poeta ha efectuado ajustes rítmicos¹⁸ (v. 37: quita exceso de sinalefas), corrige cacofonías (“Arremetían sin barrera alguna” es reemplazado por “Acometía sin barrera alguna”), busca mayor precisión semántica (v. 34: “bramido” reemplaza a “silvido”) y mayor contundencia expresiva con el paralelismo (vv. 27 y 34) y el quiasmo (vv. 36-37). También aumenta el poder descriptivo de los versos: elige palabras cargadas con más semas (v. 28: “precipitado” suma ‘aceleración’, respecto de “se lanza”), agrega adjetivos (v. 26: “raudo y vertiginoso”) o los cambia por otros que establecen una relación simpatética entre hombre y naturaleza, como ya pedían los postulados románticos (v. 49:

¹⁸ En cambio, el v. 56 queda decasílabo al aparecer “fiados” en lugar de “confiados”, tal vez por errata.

“la plácida luz”, que alumbra a la población dormida, en lugar de “la pálida luz”), agrega detalles (“¿Y el miserable esposo / Volverá de tan plácido reposo, / Al grito de la turba despiadada, / Para caer en brazos de su amada [...]?”), suple repeticiones innecesarias (“esposa” por “consorte” y “amada”, vv. 60 y 66). Este trabajo de pulido contrasta con la impulsividad manifestada en el texto periodístico; su conciencia artística se impone sobre los condicionamientos extratextuales.

Según Susana Poch, es posible “leer la escritura neoclásica no sólo como copia, imitación o ineluctable sometimiento a cánones de estilo y gusto, sino también como aquella que funda una tradición, un linaje nacional y literario” [126]. Varela busca la forma más acabada para que su poema –como el de los autores clásicos– sea el medio más privilegiado de perpetuar los actos y los personajes heroicos. Poco después, Echeverría seguirá su modelo dicotómico de plantear la lucha por la conquista del espacio, incluidos en este los habitantes originarios. El “súbito alarido” y “la horrida algazara” seguirán *oyéndose* en los textos poéticos.

La transcendencia del texto sobre Rauch se mantiene treinta y siete años después, cuando Vicente Quesada lo utiliza como fuente para su estudio “Las fronteras y los indios; Apuntes históricos”, publicado en el tomo V de *La Revista de Buenos Aires* (1864). Aunque Quesada considera infame la matanza de los indios a causa de la codicia de los blancos¹⁹, destaca el accionar de Rauch, “temible paladín contra las hordas salvajes de la pampa” [186], y para ello cita tanto el comentario elocuente como la oda de Varela publicada en el *Mensajero Argentino* (vv. 9-11, 84-89, 162-169).

¹⁹ “Inmoral é inicuo era proclamar el exterminio del indio; es indigno de los hombres cultos sostener tan sanguinarias máximas. Los indios son al fin hombres y no puede impunemente proclamarse que es preciso destruirlos porque codiciamos sus tierras!”. No obstante, después Quesada agrega: “Es incuestionable que la paz con los bárbaros debe conservarse con fuerza armada y no entregarse incautamente á las dulzuras de la tranquilidad en presencia del indio suspicaz” [186].

La vocación política impele a Juan Cruz Varela a preocuparse por la patria naciente; su escritura se vuelve acción elocuente (convencer a los compatriotas de que se debe avanzar hacia el progreso, que se sueña inacabable), pero la forma poética imperante, la única aceptada por la academia, es la clasicista, fría y convencional. En cambio, Varela se atreve a escribir como siente y publica con la inmediatez que la prensa exige; luego, en la pausa del exilio montevideano pulirá el texto con la medida del buen gusto y de las reglas, según su conciencia y sus conocimientos poéticos. No obstante, la abstracción clasicista ya será imposible pues la realidad se ha colado en el verso argentino para no irse más* .

Bibliografía

- ALTAMIRA, LUIS ROBERTO. 1944. *Juan Cruz Varela en la Universidad de Córdoba: Su despertar poético*. Introd. Enrique Martínez Paz. (Cuadernos de Historia, VII). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas.
- ARRIETA, RAFAEL ALBERTO. 1939. "La odisea editorial de las 'Poesías' de Juan Cruz Varela". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, VII, 27, jul.-set.: 345-351.
- CASTAGNINO, RAÚL H. 1979. "La literatura de Mayo (1800-1830)". *Capítulo: La historia de la literatura argentina*, 8. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. I, 169-192.
- ECHVERRÍA, ESTEBAN. 1972. *Obras completas*. Compilación y biografía Juan María Gutiérrez. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora.
- GIUSTI, ROBERTO F. 1958. "Las letras durante la Revolución y el período de la Independencia". Arrieta, Rafael Alberto, dir. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser. I, 261-424.

* Artículo solicitado especialmente por el Comité Editorial.

- GUTIÉRREZ, JUAN MARÍA. 1941. "Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan Cruz Varela". *Los poetas de la revolución*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. 131-511.
- MÁRMOL, JOSÉ. 1979. *Amalia*. Notas: Carlos Dámaso Martínez. (Capítulo: Biblioteca Argentina Fundamental, 12-13). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MARTÍNEZ PAZ, ENRIQUE. 1944. "Juan Cruz Varela y la Universidad de Córdoba". Altamira. ix-xvii.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2000. "Relaciones intertextuales entre Juan Cruz Varela y Esteban Echeverría (A propósito de indios y cautivos)". *Revista de Literaturas Modernas*, 30: 133-152.
- MUJICA LAINEZ, MANUEL. 1943. "Prólogo". Varela, Juan Cruz. *Poesías*. (Clásicos Argentinos, IX). Buenos Aires: Estrada. ix-lxi.
- M[UNÁRRIZ] Y S., J. L. 1823. *Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- OLSEN DE SERRANO REDONNET, MARÍA LUISA; SERRANO REDONNET, ANTONIO. 1978. *Once fábulas inéditas de Juan Cruz Varela*. (Los Fundadores de la Literatura Argentina). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- POCH, SUSANA. 2014. "Neoclasicismo y nación (1806-1827)". *Una patria literaria*. Vol. 1 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Cristina Iglesia y Loreley El Jaber, dirs. vol. Buenos Aires: Emecé Editores. 105-128.
- QUESADA, VICENTE G. 1864. "La frontera y los indios; Apuntes históricos". *La Revista de Buenos Aires*, V: 28-52 y 168-193.
- RAUCH, FEDERICO. 1827. "Parte del coronel Rauch". *Mensajero Argentino*, 162, 23 ene.: 2-3.
- RODRÍGUEZ BOSCH, RAÚL. 1980. *Rauch: "el guardián de la frontera" (1819-1829)*. Buenos Aires, [s.e.].
- ROJAS, RICARDO. 1915. "Las tragedias de Varela: Noticia preliminar". Varela, J. C. *Tragedias*. Buenos Aires: Librería La Facultad. 11-30.
- . 1960. "El clasicismo de Juan Cruz Varela". *Historia de la literatura argentina: Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Guillermo Kraft. IV, 632-658.
- UDAONDO, ENRIQUE. *Diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires, Institución Mitre, 1938

- VARELA, FLORENCIO. 1873. "Los consuelos por Esteban Echeverría". *Revista del Río de la Plata*, VII: 501-524.
- VARELA, JUAN CRUZ. 1827a. [Comentario]. *Mensagero Argentino*, 162, 23 ene.: 3.
- . 1827b. "Al señor coronel D. Federico Rauch, En el regreso de su campaña á los bárbaros. ODA". *Mensagero Argentino*, 170, 7 feb.: 3-4.
- . 1879. *Poesías de Juan Cruz Varela y las Tragedias Dido y Argia del mismo autor*. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna.
- VILANOVA, ÁNGEL. 2006. "La Tradición Clásica y el teatro rioplatense de las primeras décadas del siglo XIX: La obra de Juan Cruz Varela". *Praesentia*, 7. En línea: <[erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/download/3734/3589.pdf](http://revistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/download/3734/3589.pdf)>.

DOCUMENTO

LOS TEXTOS DE JUAN CRUZ VARELA SOBRE LA EXPEDICIÓN DE RAUCH

Edición crítica a cargo de Hebe Beatriz MOLINA

U. Nacional de Cuyo-Conicet
hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

- a) COMENTARIO PERIODÍSTICO [Hipotexto]. Extraído de *Mensajero Argentino*, 162, Buenos Aires, martes 23 ene. 1827: 3.

Tal es la brillante jornada con que el bravo, el activo, el infatigable coronel RAUCH, y su valiente division, han terminado una empresa memorable por sí, y que lo será mucho mas por sus grandiosos resultados. Despues de largas y penosas marchas, despues de haber sembrado el terror y el escarmiento en los senos mas lejanos, que abrigaban esas hordas asoladoras, por una marcha rápida y bien dirigida, cae repetidamente à su regreso sobre los enemigos que aun le restaban, asilados entre las sierras. Si los indios han perecido, ellos, no obstante, se han defendido con energía y decision. Ellos mueren, mas no se rinden; y á falta de armas capaces, ganan las eminencias, se valen de las que les proporciona la

naturaleza, y defienden con piedras los cortos instantes de unas vidas, que se escapan; mientras que nuestros soldados, ya á pié, ya á caballo, salvan las asperezas y las breñas, los persiguen, los estrechan, y llevan á las cumbres la muerte y la victoria. ¡Todo es grande y singular en esta campaña! Celeridad, marchas, triunfos, ataques, defensas, todo, menos la causa y los crímenes, recuerda las campañas de los tiempos de la conquista.

¡Gloria al valiente RAUCH, y á su benemérita oficialidad y division! Dirigió con tino, y ejecutó con acierto y con valor. Por él se ven colmados los esfuerzos de un gobierno activo y protector: una campaña inmensa goza y gozará de una seguridad antes vacilante: su brazo ha esparcido el terror sobre los salvages, y el reposo y la paz sobre millares de hombres y fortunas; y millares de hombres y fortunas brotarán á su sombra: su espada se ha blandido de un golpe por toda la extension de los desiertos; y los bárbaros y sus lanzas destructoras, han caido como la mies, á sus filos.– ¡Que los buenos ciudadanos, midiendo la extension de los bienes que este triunfo les depara, manifiesten, que en las Repúblicas, no solo en la gloria sino la gratitud tambien, el premio que se destina al mérito y al valor!

b) POEMA [Hipertexto]

Testes

- A: 1879. “En el regreso de la expedicion contra los indios bárbaros, mandada por el Coronel D. Federico Rauch”. *Poesias de Juan Cruz Varela y las Tragedias Dido y Argia del mismo autor*. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna. 243-248.
- B: 1827. Anónimo. “Al señor coronel D. Federico Rauch, *En el regreso de su campaña á los bárbaros. ODA*”. *Mensagero Argentino*, 170, miércoles 7 feb.: 3-4.

Pautas de esta edición

++ agregado en A

** modificado en B

{ } suprimido en A

/ corte de verso

// corte de serie de versos

[] comentarios del editor

No se consignan diferencias ortográficas.

**En el regreso de la expedición contra los indios bárbaros,
mandada por el Coronel D. Federico Rauch¹**

1 Joven terrible, rayo de la guerra,
 Espanto del desierto,
 Cuando vuelves triunfante á nuestra tierra,
 Del negro polvo de la lid cubierto,
 Te saluda la Patria agradecida;
 Y la campaña rica,
 Que debe á tu valor su nueva vida,
 Tus claros hechos,² y tu honor publica³.

 ¡Gloria al valiente Rauch⁴! Suelo extranjero
10 Su cuna vió mecer: del Rhin helado
 Fueron las aguas que bebió primero;⁵
 Y amó la Libertad,⁶ y abandonado
 Con noble intrepidez á su destino,
 Vino por medio de la mar furiosa

¹ B: Al señor coronel D. Federico Rauch, *En el regreso de su campaña á los bárbaros. ODA.*

² B: hechos y

³ B: [sin blanco entre versos]

⁴ B: RAUCH

⁵ B: primero:

⁶ B: Amó la *Libertad*,

A defender las aras de la Diosa
 En la orilla feliz del Arjentino.
 Desde entonces la espada fulminante,
 En sostén de la Patria que elejia,
 Cual hijo de la Patria el mas amante,
 20 El intrépido huésped se ceñia;
 Y mientras tanto el bárbaro indomable,
 El indio rudo, habitador del yermo,
 Con estrago espantable
 Por toda la comarca discurria,
 Y su rencor antiguo, inaplacable,
 De horfandad y miseria la cubria.

*Como suele caer de la montaña,
 Precipitado al llano de repente,*⁷
 Con estrépito horrísono el torrente,
 30 Y retiembla á lo léjos la campaña,
 Y arrebatan las ondas victoriosas
 El pastor, el ganado, la cabaña,
 Las mieses y las vides pampanosas;
 O como suele con bramido⁸ horrendo
 El huracán pasar, y, por do⁹ pasa,
 *Raudo y vertijinoso todo arrasa,
 Y todo se desploma con estruendo,*¹⁰
 El salvaje feroz no de otro modo
 En clamorosas bombas¹¹ se lanzaba
 40 Del fondo del desierto,
 Y nuestros ricos campos inundaba.
 A la piedad y á la ternura muerto

⁷ B: Tal como alguna vez de la montaña / Se lanza a la llanura de repente

⁸ B: con silvido

⁹ B: y donde

¹⁰ B: Todo se precipita con estruendo, / Todo envuelve en su vórtice, y lo arrasa;

¹¹ B: En bandas tumultuosas

Su corazón ferino, y abrasado
De la sed de rapiña y de matanza,
El brutal indio, rudamente armado
Del fuego, de la flecha, y de la lanza,
Volaba en el alípedo caballo,
Derramando á torrentes su venganza.¹²

50 A la plácida luz de alba¹³ luna,
Que nunca horrores alumbrar debiera,¹⁴
Acometia¹⁵ sin barrera alguna
De los salvajes la caterva fiera¹⁶;
Y el súbito¹⁷ alarido,
Y la hórrida¹⁸ algazara, interrumpian
El sueño fementido,¹⁹
En que, fiados²⁰ en la paz yacian
Del campo los tranquilos moradores.
Ese era el sueño precursor de muerte.²¹
¡Era el último sueño! Los amores
60 Tal vez de la consorte²² y las caricias
Al lecho humilde de la humilde choza
Le hicieron descender entre delicias.
*¿Y el miserable esposo
Volverá de tan plácido reposo,
Al grito de la turba despiadada,

¹² B: [sin blanco entre versos]

¹³ B: de opaca

¹⁴ B: Que vaga en la alta noche entre celages,

¹⁵ B: Arremetian sin

¹⁶ B: Las sanguinarias hordas de salvages;

¹⁷ B: el hórrido

¹⁸ B: La súbita

¹⁹ B: fementido

²⁰ B: confiados

²¹ B: muerte:

²² B: De la esposa tal vez

Para caer en brazos de su amada,^{*23}
 Exánime, sangriento, moribundo,
 Verla insultar por un salvaje inmundado
 Con brutal osadía,
 70 Y espirar en tan bárbara agonía?²⁴

Si; que ya el fuego abrasador²⁵ devora
 Los apacibles lares;
 Y el temblon viejo, que abrigado mora
 Allá en los mas recónditos hogares,
 El descarnado pecho atravesado²⁶
 De saeta homicida,
 Lanzó el cansado aliento por la herida;²⁷
 *Y entretanto, del lecho immaculado
 Arrebata con brazo ensangrentado^{*28}
 80 A la intacta doncella
 Otro bárbaro atroz, y la destina
 Para esclava de torpe concubina.²⁹
 Sin apiadarse al llanto de la bella.

*¿Y tan negros³⁰ horrores
 Impunemente cometer dejamos,
 Sin levantar la diestra al escarmiento?^{*31}
 La riqueza adquirida con sudores,
 La población del campo, y su ornamento,
 Se roba, se destruye, ¿y no vengamos

²³ B: ¿Y despertará del el miserable / Para caer en brazos de la esposa

²⁴ B: [sin blanco entre versos]

²⁵ B: fuero estallador

²⁶ B: Atravesado el descarnado pecho

²⁷ B: herida:

²⁸ B: Mientras que arrebató del casto lecho

²⁹ B: concubina,

³⁰ B: tan crueles

³¹ B: Sin levantar la diestra al escarmiento, / Impunemente cometer dejamos?

90 El repetido ultraje
Con el castigo³² del feroz salvaje?
¡Qué mengua! ¡Qué vergüenza! Rauch³³ no pudo
Mas tiempo tolerar; y concitando³⁴
+Contra la ruda chusma insolentada+
La valerosa hueste³⁵ de su mando,
La condujo al desierto denodada.³⁶

100 Ajil muy mas que el indio, y atrevido
Como feroz aquel, pisa el soldado
El terreno hasta entonces oprimido
Solo de planta bárbara, y surcado³⁷
Por la reja jamas.³⁸ La turba impia³⁹
Entraba ya á la tosca tolderia⁴⁰ (*⁴¹)
Y de pingüe ganado rica presa
Entre sí dividia,
Ajena de temor; mas⁴² la sorpresa
Fué mayor que el placer; pues de repente,⁴³
Como⁴⁴ en dia sereno
*Alguna vez se siente
Allá á lo lejos retumbar el trueno,*⁴⁵

³² B: Sobre la vida

³³ B: – RAUCH

³⁴ B: tolerarla: concitando

³⁵ B: Las huestes valerosas

³⁶ B: Juró humillar al bárbaro insolente, / Y descendió al desierto de repente. / [Sin blanco entre versos]

³⁷ B: y dejado

³⁸ B: En inculca aridez. –

³⁹ B: impia, / {Que arrebató en trofeo mil cautivas, / Entre alaridos, en lugar de vivas,} /

⁴⁰ B: *toldería*

⁴¹ A: (*) Este es el nombre que se dá +entre nosotros+ á las informes chozas de cuero en que habitan los salvajes.

⁴² B: Sin cuidado y temor. Mas

⁴³ B: placer, cuando imprevisto

⁴⁴ B: (Como

110 Sintieron á sus pies temblar la tierra,
 Al repetido golpe de la planta
 Del cuadrúpedo⁴⁶ amigo de la guerra,
 Que fogoso⁴⁷ contra ellos se adelanta;
 Y el jinete,⁴⁸ vibrando el corvo⁴⁹ acero,
 Y Rauch⁵⁰, de la lejon á la cabeza,
 Arremeten con ímpetu mas fiero,
 Con mas estrago, con mayor braveza⁵¹,
 *Que el incendio violento,
 Cuando vuela en la selva con el viento.*⁵²

120 Reliquias de la inmensa muchedumbre
 Salvan del grande estrago⁵³,
 +Y, atravesando de la sangre el lago,+
 Escalan⁵⁴ fujitivas la alta cumbre
 De la helada⁵⁵ montaña,
 Que domina soberbia la campaña.⁵⁶
 +De su primer espanto+
 En la fragosa altura
 Recobrados un tanto,⁵⁷

⁴⁵ B: Suele estallar tal vez el ronco trueno),/

⁴⁶ B: cuadrúpedo,

⁴⁷ B: Que furioso

⁴⁸ B: jinete vibrando

⁴⁹ B: el limpio

⁵⁰ B: RAUCH

⁵¹ B: con igual presteza,

⁵² B: Que cuando el rayo las esferas hiende, / Y cuando encuentra su furor enciende. / [Blanco] / ¡Pudo llevarse al fin el escarmiento / A los inmensos llanos / Que habitan los salvages inhumanos! / ¡A tanto alcanza el bélico ardimiento! / Pudo llevarse al fin la vez primera; / Y de playa extranjera / Vino á las nuestras un guerrero experto, / A exterminar la raza abominable / De los tigres feroces del desierto.

⁵³ B: Escapan del estrago formidable

⁵⁴ B: Y escalan

⁵⁵ B: la erguida

⁵⁶ B: campaña,

⁵⁷ B: tanto / Del susto, del pavor, y del espanto,

130 Creyeron su existencia ya segura,⁵⁸
Y defenderse intentan⁵⁹ nuevamente
Con toско ardid de inusitada guerra,⁶⁰
Cual el que allá, en la infancia de la tierra,
 *El primer combatiente
Osaría tal vez;*⁶¹ pero el valiente,⁶²
Conducido por Rauch⁶³ á la victoria,
 Arredrarse no sabe,
Ni abandonar⁶⁴ las sendas de la gloria.
Con firme pié,⁶⁵ por la pendiente grave
 De la cuesta fragosa,
140 La lejon animosa
Con el rayo en la mano se aproxima:
Y mientras tanto,⁶⁶ desde la alta cima,
Con estruendo espantoso despeñadas,
Ruedan moles injentes⁶⁷ por la sierra,
Al empuje del bárbaro arrojadas.
Toda retumba en derredor la tierra,⁶⁸
Al repetido⁶⁹ golpe de la roca
Que con las otras estridente⁷⁰ choca;⁷¹
 Pero el fuerte soldado

⁵⁸ B: segura;

⁵⁹ B: E intentan la defensa

⁶⁰ B: guerra;

⁶¹ B: La natura tal vez al combatiente / Primero le enseñó:

⁶² B: valiente

⁶³ B: Que conducia RAUCH

⁶⁴ B: abandona

⁶⁵ B: pié

⁶⁶ B: tanto

⁶⁷ B: moles inmensas

⁶⁸ B: tierra /

⁶⁹ B: Al impetuoso

⁷⁰ B: Que en otra peña indestructible

⁷¹ B: choca:

- 150 Entre la dura lluvia se abalanza,
 Y⁷² venciendo el peligro denodado,
 El plomo al cabo del mosquete lanza;⁷³
 Y luego, luego, en la enemiga altura
 Pone el pie vencedor, y largos corren
 Los arroyos de sangre á la llanura.⁷⁴
- *⁷⁵ ¡Pudo llevarse en fin⁷⁶ el escarmiento
 A los campos lejanos,⁷⁷
 Que habitan los salvajes inhumanos!
 ¡A tanto alcanza el bélico ardimiento!
- 160 Pudo llevarse por la⁷⁸ vez primera;
 Y de playa extranjera
 Vino á las nuestras un guerrero experto,
 A exterminar la raza carnícera⁷⁹
 De los tigres feroces del desierto.*

⁷² B: Y,

⁷³ B: lanza:

⁷⁴ B: llanura. // ¡Gloria al valiente RAUCH! ¡Gloria à los bravos / Que á tan heroica empresa lo siguieron! / ¡Redencion á los míseros esclavos, / Que tantos años en dolor gimieron! / ¡Y paz á la campaña! Su riqueza / No será ya la presa / Del ávido salvaje, que asolaba / Cuanto su furia bárbara encontraba! // ¡Oh Patria en que nació! Triunfos iguales / Te darán prontamente / Los que han ido á humillar al insolente / Que profanó los campos orientales. / Entonces se alzaré tu claro nombre / Al zenit de la gloria, / Y cuanto dure el hombre, / Durará con respeto tu memoria.

⁷⁵ B: [Estos versos ya han aparecido (vv. 118-126), con ligeras variantes]

⁷⁶ B: al fin

⁷⁷ B: los inmensos llanos

⁷⁸ B: llevarse al fin la

⁷⁹ B: raza abominable

RESEÑAS

PERILLI, CARMEN. 2014. *Sombras de autor: La narrativa latinoamericana entre siglos (1990- 2010)*. (Nueva Crítica Hispanoamericana). Buenos Aires: Corregidor. 176 pp.

Reconocida figura en el campo de los estudios de Literatura Latinoamericana en Argentina, Carmen Perilli propone a sus lectores un acercamiento a las producciones narrativas y, más específicamente, a las figuraciones de sus autores en un conjunto de obras aparecidas entre la década del 90 y comienzos del 2000. En cuanto al proceso de gestación del libro destaca la autora que versiones previas de algunos capítulos han sido presentados en distintos congresos y publicaciones y, por eso mismo, en el resultado final es posible reconocer el diálogo y la colaboración intelectual de distintos especialistas.

El corpus de obras estudiadas es amplio, incluye autores de distinta nacionalidad y tendencias estéticas; no obstante, todos coinciden en el hecho de tematizar en torno a las figuras de diversos autores y/o escritoras. Tematizar en la vida del autor, del otro, es también tematizar en torno al yo, según la propuesta del libro. Es decir que en la enunciación de la vida ajena, la del doble, se cifra la propia. Perilli desde un aparato crítico amplio y, a la vez, contundente propone un recorrido de lectura en el que nos encontramos con las figuras de Mario Bellatin, Valeria Luiselli, Leonardo Padura Fuentes, Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Juan Villoro, José María Domínguez, Margo Glantz, Roberto Bolaño y todos sus dobles.

El análisis se inscribe dentro de la corriente de las *literaturas del yo* y de los estudios del archivo literario. La tesis parte del hecho de que se observa una constante referencia a vidas de autores en la producción narrativa latinoamericana del período estudiado y postula que en este conjunto de gestos se plantea una relectura de las tradiciones literarias y una reconfiguración del mapa de la literatura latinoamericana. Es decir que en este conjunto de obras se produce una reestructuración del archivo literario latinoamericano.

Una de las impugnaciones que se le podría llegar a plantear al corpus y a la idea de una literatura testimonial es la de su valor ficcional en tanto parten de un archivo de carácter documental. No obstante, la autora elige una cita de Valeria Luiselli que resulta especialmente significativa en tanto que plantea en clave literaria los presupuestos teóricos del libro: “La gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo por ahí, y luego siguen viviendo, original y fantasma, cada uno por su cuenta” [9]. En tanto figura del discurso, *la gente/* el autor, es solo fantasma que es invocado por medio de la escritura. En consecuencia, a pesar de cualquier ilusión de totalidad, lo que se presenta en las narraciones testimoniales es una figura, un fragmento. La pregunta que guía al análisis se orienta no por la documentación de las referencias, sino por el gesto de reescribir las vidas del doble.

A lo largo de cada uno de los capítulos es posible apreciar la presencia de la semiología francesa y de las reflexiones de Mijaíl Bajtín en torno a los distintos procesos llevados a cabo por los escritores en sus producciones. Así, una de las primeras figuras que se presenta en el análisis es el de la mitología barthesiana, en la que la figura del autor consagrado deviene en *habla naturalizada*. El gesto de Fernando Vallejos y Roberto Bolaño, por ejemplo, impone un pliego en la mitología del autor consagrado. Entre la estilización y la parodia, las figuras del autor consagrado permiten reconstruir en torno a una historia

familiar el devenir de la historia de la nación y las tensiones del campo literario. En este sentido, afirma la autora que, para encontrar su lugar en la tradición literaria el escritor debe construir sus propias genealogías. Así mismo, es notable la presencia y la referencia en el análisis de críticos literarios contemporáneos que ayudan a pensar los procesos y las figuraciones de la narrativa latinoamericana. Así como cada escritor construye sus propias genealogías, la crítica también funda su edificio en el *atlas* de Graciela Speranza y en la *Tauromaquia* de Celina Manzoni, entre otros.

Por otro lado, si hay una imagen que marca a los proyectos de crítica literaria latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, es la de la *ciudad letrada* de Ángel Rama. En efecto, se destaca de la obra de Perilli la intención de rescatar esta imagen y apostar a la reconstrucción de dicha ciudad en la clave de los procesos experimentados por el campo literario con el advenimiento del nuevo siglo.

Llama especialmente la atención del lector la concepción de literatura que se propone en el libro. Al comenzar el primer capítulo queda planteada una comparación entre la obra literaria y la cámara lúcida (otra referencia barthesiana) en tanto espacio que encierra siluetas fantasmales [11]. Y al finalizar el libro, en su último párrafo, en referencia a la obra de Bolaño y la vocación de olvido (filiación borgeana en el archivo latinoamericano) señala que es esa misma vocación de perder hasta la propia sombra lleva a los escritores a intentar fijar las de otros, como los primeros fotógrafos [169]. En ese ejercicio de búsqueda y reconstrucción de los fragmentos, de los pliegues de la historia, se funda la actividad literaria.

En síntesis, se destaca la importancia del presente volumen para el estudio de los procesos experimentados por la narrativa latinoamericana contemporánea en tanto que representa un esfuerzo de sistematización de lecturas y relecturas del archivo

literario y cultural de la región. Se recomienda su lectura, además, para quienes estén interesados iniciarse en los estudios de las literaturas del yo y del archivo puesto que los análisis de cada una de las obras resultan muy ilustrativos en cuanto a lo metodológico y al campo de reflexión que abarca y, también, las referencias bibliográficas presentes señalan un recorrido de lectura posible. Esto se ve acompañado de un lenguaje que no descuida la precisión y el carácter académico a la vez que invita a una lectura amena.

MARIO FEDERICO DAVID CABRERA
U. Nacional de San Juan

STRAUSS, JENNIFER. 2014. *Born in the South = Nacidos en el Sur*. Trad. Gabriela Marrón. Pról. Alba Romano. Edición bilingüe: inglés/español. Bahía Blanca: Vacasagrada Ediciones. 86 pp.

Esta colección de poemas de Jennifer Strauss se percibe como un racimo de sensaciones, expresadas en pinceladas de vida que denotan a aquella persona que ha vivido e internalizado sus experiencias. Se destaca por una especial habilidad para captar y forjar imágenes que quedarán indelebles en la mente de sus lectores. Sus poesías están colmadas de frescura, simpleza y naturalidad, y esos sentimientos, captados a la perfección, no se revelan por rasgos exaltados ni estridentes. Ya sea la guerra, la violencia, el amor, la familia, las relaciones o el paso del tiempo, todo se ve reflejado de manera terrestre, en pequeños detalles cotidianos, que carecen de frases hechas o imágenes gastadas. A través de ellos, se deja entrever la fuerza

femenina de la poetisa, que no cierra los ojos frente a lo injusto; que posee la sensibilidad para retratar de manera vívida y cruda los hechos que no puede dejar de percibir, pero que también es capaz de reflejar fugaces momentos de descanso, de ternura y de pasión.

Si bien reconocemos en la poesía de Strauss referencias bíblicas, y a los mitos griegos, tanto como alusiones a Shakespeare y a Tristán e Iseo, es imposible pasar por alto la preocupación y la visión piadosa -pero valiente- que presenta al referirse a los conflictos bélicos, a la violencia imperante en el mundo y en nuestro país. Seguramente nos veremos reflejados en varios de estos poemas, tan cercanos para nosotros, como, por ejemplo en “Álbum de fotos de una turista inocente” [25], donde vemos, quizás, rastros de la marca que dejó en la poetisa el conocimiento de nuestra historia a través de la película “La historia oficial” (obra del director Luis Puenzo, galardonada con el premio *Oscar a la mejor película de habla no inglesa* en el año 1986) que ella misma reconoce como base de algunos de sus poemas; en “Collage, lo personal es político” [29] volvemos a reconocernos en las Abuelas de Plaza de Mayo, que no son sino un grupo más entre los miles y miles que han sufrido y sufren la violencia en el mundo. También aquí tienen su lugar los trabajadores reprimidos en Santa Fe en 1922. Del mismo modo es recurrente en el poemario la violencia ejercida sobre los niños ¿no será también alguna especie de crimen impedir a los niños su acceso al acervo cultural universal, tal como vemos en “Especies en extinción” [51])?

Al leer esta nueva selección de poemas asociaremos, sin duda, la imagen de la portada del libro con un cerco de alambre de púas con el poema titulado “Las piñas y mi abuela” [21-22]. Hermoso texto, pleno de imágenes hogareñas, en el cual la poetisa deslinda su propia personalidad de la de su abuela, declarándose así una mujer incapaz de ocultar sus sentimientos

o enmascarar su verdadero carácter a fin de cumplir con los mandatos sociales.

No obstante, esta imagen de la portada, también nos condujo a visualizar los idiomas, como cercos, como barreras que no nos permiten muchas veces acceder a otras culturas o percepciones, que nos limitan y condicionan nuestras posibilidades de ensanchar el universo literario y, por qué no, personal. Es aquí donde entra en juego la labor del traductor, tantas veces desvalorizado, puesto que con frecuencia no pensamos que es solo gracias al trabajo del traductor que podemos permitirnos alcanzar la comprensión del mundo de aquellos pueblos y culturas, cuyas lenguas desconocemos. Trabajo de hormiga, de lectura y relectura, de búsqueda incansable de “*le mot juste*”, que requiere no solo comprender cabalmente las ideas en el idioma original sino también ser capaz de comunicarlas de manera natural y transparente, de tal modo que quien lea no advierta que tiene en sus manos una traducción y pueda disfrutar de las palabras e imágenes tal como lo haría un lector en el idioma original, sin ver su lectura perturbada por esos matices que en una traducción mal lograda nos producen extrañeza o provocan pequeñas perplejidades que distraen.

Las traducciones de la presente edición de *Born in the South* denotan la habilidad de Gabriela Marrón, para comunicarnos los sentimientos y reflexiones de Strauss de manera natural. Su fino oído le permite procesar e internalizar las ideas a fin de presentárnoslas en un español bonaerense impecable, cercano y familiar. Exhibe el equilibrio justo que deriva de saber poner en la balanza el respeto al original y a la vez de sentirse libre para dar vuelo al propio idioma cuando las ideas así lo demandan.

Ambas poetisas estuvieron acompañadas de Alba Romano en la revisión, de quien disfrutamos un poético prólogo: “Poeta

testigo” [7], que respeta el estilo del mismo. Si la vida es, como nos recuerda Jennifer Strauss, liviana, pasajera y fugaz, bien valdrá la pena tomarnos un momento de descanso de nuestros trajines cotidianos para disfrutar de la grata experiencia que resulta la lectura de este poemario.

Es, sin lugar a dudas, un feliz encuentro el de estas dos poetisas, ya que el trabajo resultante nos acerca a un espacio – fijado en el hemisferio sur– donde se funden los límites de las culturas y los idiomas y se entremezclan y enriquecen mutuamente la labor de una poetisa de Melbourne, maravillada con nuestra historia, y la de la poetisa traductora de Bahía Blanca deseosa de permitirnos disfrutar de la interesantísima visión que de nuestra cultura profesa alguien que, con tanta sensibilidad y acierto, nos ve desde afuera.

SILVINA RAZUC
U. Nacional del Sur

DECLARACIÓN DE LOS EDITORES DE REVISTAS ACADÉMICO-CIENTÍFICAS DE HUMANIDADES

Por iniciativa de la *Revista chilena de literatura*, de la Universidad de Chile, los editores de algunas revistas latinoamericanas nos reunimos en Santiago de Chile el 29 de septiembre de 2014 para discutir políticas comunes y formas de apoyo en nuestra actividad. Los asistentes coincidimos en expresar nuestra inconformidad frente a las formas predominantes de medición de la calidad académica de las publicaciones que, en primer lugar, privilegian criterios administrativos y cuantitativos sobre los contenidos y, en segundo lugar, tienden a ignorar las prácticas académicas propias de las humanidades, que son diferentes a las de las ciencias exactas y aplicadas. Por eso, hemos decidido firmar la siguiente declaración pública, en cuya redacción hemos trabajado durante el primer semestre de 2015.

Antecedentes

En los últimos años, varios gobiernos latinoamericanos han venido adoptando formas de medición de la calidad académica basadas en las nuevas políticas de administración pública, que privilegian el uso de indicadores y métricas por encima del contenido y del valor científico, social y cultural intrínseco del trabajo académico. Tales políticas han sido asumidas también por algunas universidades, cada vez más atentas a la visibilidad y el impacto, a la posición en los ránquines internacionales, y en general a la formación de capital humano en una perspectiva que privilegia el desarrollo económico.

Por lo general, los modelos de medición adoptados se basan en las prácticas académicas de las ciencias exactas y aplicadas, e ignoran las particularidades que caracterizan el trabajo académico en las ciencias humanas. Como criterio general, se

suele privilegiar el *paper* como formato estándar de la producción académica, por encima de otras formas de difusión del conocimiento más afines a las humanidades, como el ensayo o el libro. Además, estos modelos conciben la utilidad del conocimiento de un modo restringido, limitado a la aplicación práctica y a la solución de problemas concretos.

Las ciencias humanas, por su naturaleza reflexiva y polémica, no se ajustan a este tipo de criterios, y esto no significa que sean menos importantes para la sociedad. El saber que ellas buscan es abierto y plural, no está dirigido exclusivamente a las comunidades académicas, sino también al ámbito público. Las humanidades fortalecen y alientan la apropiación crítica de la cultura y la tradición, abren espacios de discusión y debate, y tienen una dimensión utópica que va más allá de la mera solución de problemas inmediatos. Por eso, las humanidades no se adaptan fácilmente a los criterios meramente cuantitativos, ni a las formas estandarizadas de producción académica. De hecho, al adecuarse a los criterios de calidad imperantes, las humanidades a menudo se ven obligadas a traicionar su naturaleza, sus fines y su efecto social y cultural.

Las publicaciones que suscribimos el presente documento abogamos por una reformulación de los criterios de evaluación académica en las ciencias humanas. Nuestros comités editoriales comprenden la necesidad de la evaluación, pero se oponen a que ésta sea concebida a partir de principios cuantitativos o basados en la aplicación práctica inmediata del conocimiento. Dadas las diferencias de tradición e identidad entre las disciplinas, consideramos que tanto las universidades como los estados deben adoptar modelos de medición diferenciados, que tengan en cuenta las particularidades de cada una de ellas, y en cuya elaboración se cuente con una participación verdadera de las comunidades académicas. Sólo así podrán establecerse criterios claros para la adopción de políticas públicas con respecto a la investigación académica en

nuestras áreas que redunden, efectivamente, en el bien general.

Algunos estados y universidades han adoptado, sin matices, criterios puramente cuantitativos de evaluación basados en los índices de citación, cuyos análisis y métricas se asumen como indicadores directos de la calidad de las publicaciones y de sus contenidos. La necesidad de publicar en revistas o en otras publicaciones que se reportan en estos índices se ha convertido en política pública, en un imperativo para los investigadores, lo que afecta la lógica de la producción académica, los enfoques de las investigaciones, los formatos en los que se escribe y la naturaleza de algunos proyectos editoriales regionales. Esta exigencia y el enfoque cuantitativo dominante crean problemas para los investigadores, y no sólo en el ámbito de las humanidades. En el área de las ciencias exactas y naturales han surgido voces críticas frente a los parámetros de evaluación y a la importancia excesiva que han adquirido los índices de citación y el factor impacto. La evaluación cuantitativa, han señalado, es apenas uno de los elementos de la evaluación de la calidad académica, pero no es el único, y ni siquiera el más importante. En todas las áreas, la evaluación académica debe ser contextual, pues debe hacerse a partir de la misión y el proyecto específico de las instituciones, de las publicaciones, de los distintos saberes disciplinarios, de los grupos de investigación y los individuos que son evaluados.

El contexto cultural y socioeconómico juega un papel importante en la consideración de la calidad de una publicación académica en cualquier área, pero especialmente en las humanidades y las ciencias sociales. Los indicadores suelen favorecer, por ejemplo, las publicaciones en inglés, pues ellas tienen índices de citación más altos, se editan en países desarrollados y las más importantes de ellas se proponen como publicaciones “nucleares” (*core journals*), es decir, publicaciones que consolidan un canon de la literatura

académica más relevante para cada disciplina. Pero las ciencias humanas y sociales, por su propia naturaleza, están vinculadas a contextos regionales y lingüísticos específicos, y esos vínculos son fundamentales en la consideración de la calidad de los productos académicos. Así ha sido reconocido, por ejemplo, en el documento “Bases para la Categorización de Publicaciones Periódicas en Humanidades y Ciencias Sociales”, publicado en junio de 2014 por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina. Allí se establece con claridad que el factor de impacto no tiene la misma incidencia en las ciencias sociales y las humanidades que en otras disciplinas, y que los libros —individuales y colectivos— tienen una gran importancia en la producción científica de este campo, a pesar de que no suelen ser incorporados en los índices de citación. El documento dice, además, que criterios bibliométricos como el factor de impacto no deben ser usados sin más para evaluar la calidad de las publicaciones en ciencias sociales y humanidades. También vale la pena destacar la decisión del Conicet de poner en un mismo nivel los índices internacionales (WoS, Scopus) y los regionales (SciELO) o nacionales, como parte de una estrategia para fortalecer la producción regional, y para proponer la lengua española como un idioma de importancia en la generación de conocimiento y la difusión científica en las humanidades y ciencias sociales.

Acuerdos para las prácticas editoriales y académicas

Basados en los antecedentes anteriores, los comités editoriales de las revistas firmantes de la presente declaración hemos decidido formular una serie de acuerdos básicos que guíen nuestras prácticas editoriales y académicas:

- Consideramos que la calidad de nuestras revistas no se basa en un indicador de citación, sino en los contenidos que publican. Por eso, no utilizamos los índices de citación como herramienta promocional. La evaluación de los artículos recibidos tiene como criterios centrales la originalidad y la

claridad de sus argumentos, y el aporte que ellos puedan hacer en la discusión académica sobre problemas literarios, estéticos, históricos y culturales. No se tienen en cuenta, por eso, aquellas cualidades o tendencias que puedan incidir directamente en el incremento de la citación de ningún autor o artículo, y mucho menos de cada una de nuestras revistas en su conjunto.

- Nuestras revistas promueven la lectura de sus contenidos y facilitan el acceso de los lectores, pero no obligan a los autores, por ejemplo, a citar artículos previamente publicados por ellas mismas, sino únicamente lo que sea relevante para los fines de cada texto, y de acuerdo con las recomendaciones que surjan del arbitraje por pares. Nuestras revistas tampoco se ciñen exclusivamente al formato del *paper*, ni a la estructura usual del artículo científico (introducción, métodos, resultados y discusión).
- Para nuestras revistas, los sistemas de indexación y resumen internacionales son un elemento clave en la difusión de sus contenidos, pues facilitan la localización de la información y el diálogo académico entre pares (esos eran, de hecho, sus propósitos iniciales). Sin embargo, una revista que no esté indexada en esos sistemas, especialmente en aquellos que miden la citación, no debería ser menos valorada por ese hecho.
- Nuestras revistas promueven la difusión gratuita de sus contenidos o su adquisición a precios asequibles para los lectores, pues consideramos que el conocimiento, el debate y la argumentación deben ser públicos.
- Nuestras revistas no cobran ni se proponen cobrar a los autores por publicar en ellas, para garantizar el acceso libre a sus contenidos.

Queremos invitar a otras revistas y editoriales académicas a suscribir la anterior declaración y a tener en cuenta los principios aquí establecidos. Hasta ahora, esta declaración tiene el respaldo de las siguientes publicaciones:

- *Aletria, Revista de Estudos Literários* (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
- *ALPHA* (Universidad de Los Lagos, Chile)
- *alter/nativas: revistas de estudios culturales latinoamericanos* (Ohio State University, Estados Unidos)
- *Ámbito de Encuentros* (Universidad del Este, Puerto Rico)
- *América, cahiers du Criccal* (Université de Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, Francia)
- *Anclajes* (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina)
- *Antares: Letras e Humanidades* (Universidade de Caxias do Sul, Brasil)
- *Artelogie* (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia)
- *Babedec. Revista de Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Belas Infiéis* (Universidade de Brasilia, Brasil)
- *Bitácora urbano/territorial* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Boletín de arqueología* (Pontificia Universidad Católica del Perú)
- *Boletín científico* (Universidad de Caldas, Colombia)
- *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Boletín de filología* (Universidad de Chile)
- *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico* (Universidad Autónoma de Barcelona)
- *CAFE. Cahiers des Amériques, Figures de l'Entre* (Université de La Rochelle, Francia)
- *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* (Universidad de Salamanca, España)
- *Caribe: revista de cultura y literatura* (Marquette University, Estados Unidos)
- *CELEHIS* (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
- *Centroamericana* (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia)
- *Colindancias* (Universidad de Oeste de Timisoara, Rumania)

- *Cuadernos del CILHA* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Cuadernos de historia* (Universidad de Chile)
- *Decimonónica: revista de producción cultural hispánica decimonónica* (Estados Unidos)
- *Desafíos* (Universidad del Rosario, Colombia)
- *Desde el jardín de Freud. Revista de psicoanálisis.* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* (Universidad el Manar, Túnez)
- Editorial Jorge Millas (Fundación Jorge Millas, Chile)
- *El Ágora USB* (Universidad San Buenaventura, Medellín, Colombia)
- *El taco en la brea* (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- *Encuentros* (Universidad Autónoma del Caribe, Colombia)
- *Episteme. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* (Universidad Santo Tomás, Sede Villavicencio, Colombia)
- *e-escrita* (UNIABEU, Brasil)
- *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)
- *Estudios Avanzados.* Instituto de Estudios Avanzados (Universidad de Santiago de Chile)
- *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (Universidade de Brasilia, Brasil)
- *Folia Histórica del Nordeste* (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- *Fronteras de la historia* (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Colombia)
- *Gamma* (Universidad del Salvador, Argentina)
- *Hispanérica* (University of Maryland, Estados Unidos)
- *Historia Caribe* (Universidad del Atlántico, Colombia)
- *Humanidades* (Universidad de Montevideo, Uruguay)
- *Hypnos* (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil)

- *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Izquierdas* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* (Red Interuniversitaria Katatay, Argentina)
- *Kavilando. Revista de ciencias sociales y humanas* (Grupo de Investigación para la Transformación Social Kavilando, Colombia)
- *Kaypunku, revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura* (Grupo de Investigación Kaypunku, Perú)
- *Kipus: Revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)
- *La Palabra* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia)
- *Letras* (Universidad de San Marcos, Perú)
- *Lexis. Revista de lingüística y literatura* (Universidad Católica del Perú)
- *Línguas&Letras* (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil)
- *Lingüística y Literatura* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Literatura: teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Luciérnaga* (Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Colombia)
- *Lúmina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Memoria y sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)
- *Milenio. Revista de Artes y Ciencias* (Universidad de Puerto Rico, sede Bayamón)
- *Mora* (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- *Mundo amazónico* (Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia)
- *Olho d'água* (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Brasil)
- *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

- *Orbis Tertius* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* (Universidad de los Andes, Colombia)
- *Perspectiva geográfica* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Colombia)
- *Pilquen. Sección Ciencias Sociales* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Pilquen. Sección Psicopedagogía* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Polifonía. Revista de Estudios Hispánicos* (University of San Francisco, Estados Unidos)
- *Praesentia, revista venezolana de estudios clásicos* (Universidad de Los Andes, Venezuela)
- *Prismas. Revista de historia intelectual* (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)
- *Psicoespacios* (Institución Universitaria de Envigado, Colombia)
- *Rastros Rostros* (Universidad Cooperativa de Colombia)
- *Recial* (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- *Revista Archivos de medicina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Revista chilena de literatura* (Universidad de Chile)
- *Revista de Filosofía* (Universidad de Chile)
- *Revista de Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Revista Iberoamericana* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos)
- *Revista Instituto Colombiano de Derecho Tributario* (Instituto Colombiano de Derecho Tributario, Colombia)
- *Revista Laboratorio* (Universidad Diego Portales, Chile)
- *Revista Le Bret* (Universidad Santo Tomás, Colombia)
- *Revista Miradas* (Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia)
- *Revista Nomadías* (Universidad de Chile)
- *Revista Poiésis* (Fundación Universitaria Luis Amigó, Colombia)

- *RIVAR, Revista Iberoamericana de Viticultura, Agroindustria y Ruralidad.* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura* (Universidad de Extremadura, España)
- *Telar* (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
- *Tendencias & Retos* (Universidad de La Salle, Colombia)
- *Verba Hispánica* (Universidad de Ljubljana, Eslovenia)
- *Zama* (Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico:

<revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>

Más información en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración "La traducción me pertenece" o "La traducción es nuestra".

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasm modernas.blogspot.com.ar>.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre corchetes: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía**: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor**: se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

➤ **Libros impresos o digitalizados**

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

➤ **Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

➤ **Artículo de página web**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...>

➤ **Artículo de revista impresa**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2º época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

➤ **Artículo de diario impreso**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

➤ **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

➤ **Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

- a) Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- b) Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.
- c) Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.
Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.
Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

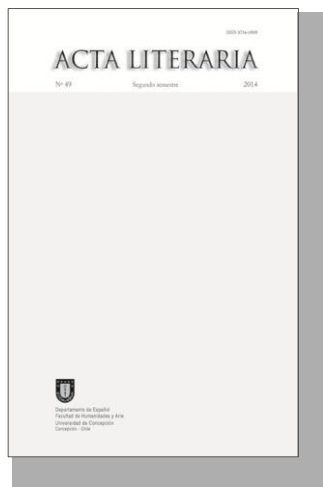
Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

ARTÍCULOS

- BLANCO, MARÍA SOLEDAD. Cuerpo desmembrado, ruptura de la percepción: Reflexiones sobre *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, a partir de una escena de *El chorro de sangre*.
- CRUZ, CAROLINA. Reescritura y maduración artística: Las versiones de *Las crónicas del Ángel Gris*, de Alejandro Dolina.
- VARGAS, DENISE DANIELA. *El desierto y su semilla*: Política e ironía.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ. Política y poesía en Juan Cruz Varela.

DOCUMENTO

Los textos de Juan Cruz Varela sobre la expedición de Rauch.

RESEÑAS



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas