

Telar

REVISTA DEL INSTITUTO INTERDISCIPLINARIO
DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

IIELA

Núm. 9 ❖ Año VII ❖ 2011

Telar

Carmen Perilli
Directora

María Jesús Benites
Secretaria de Redacción

Consejo Editorial

Victoria Cohen Imach
Rossana Nofal
Alan Rush

Comité de Referato

Sonia Mattalía (Universidad de Valencia)
Nuria Girona (Universidad de Valencia)
Nora Domínguez (Universidad de Buenos Aires)
Andrés Rivas (Universidad Nacional de Santiago del Estero)
Ludmila da Silva Catela (Universidad Nacional de Córdoba-
CONICET-Núcleo Memoria)
María del Pilar Vila (Universidad del Comahue)
Emilio Crenzel (Universidad de Buenos Aires-Núcleo Memoria)
José Alberto Barisone (Universidad Nacional de Buenos Aires-
Universidad Católica Argentina)
Anna Forné (Universidad de Gotemburgo, Suecia)
María Clara Medina (Universidad de Gotemburgo, Suecia)
Máximo Badaró (CONICET/IDES/IDAES)

© 2012

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras - UNT
Av. Benjamín Aráoz 800 - 4000 San Miguel de Tucumán

ISSN N° 1668-3633

Correspondencia y Canje: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras - e-mail:
iela1@webmail.filo.unt.edu.ar

Diseño de tapa: Lic. Gabriela Francone

Índice

Presentación	5
<i>Victoria Cohen Imach</i>	
1. LUGAR DE AUTORA	
Ficción histórica y genealogía ficcional: una dimensión liberadora y curativa	7
<i>María Rosa Lojo</i>	
2. SUJETO, POESÍA Y ESCRITURA DEL YO	
Teorías	
Intimididades de papel (La escritura poética del yo íntimo)	15
<i>Laura Scarano</i>	
Lecturas críticas	
El diario de viaje (1783-1789) de Francisco de Miranda: tensiones entre el conocimiento del mundo y el conocimiento de sí	32
<i>María Carolina Sánchez</i>	
Los riesgos y las venturas del poeta contemporáneo. Dilemas en torno a la figura del escritor en la revista <i>Poesía Buenos Aires</i> (1950-1960)	49
<i>Mariana Bonano</i>	
El mundo es un hilo de nombres: lenguaje y poesía en José Kozér	73
<i>Denise León</i>	
Mirada y objetos en <i>Escenarios</i> de Santiago Sylvester	83
<i>Soledad Martínez Zuccardi</i>	
3. OTRAS PROBLEMÁTICAS	
La escritura de mujeres en América Latina: un viaje del silencio a la palabra	101
<i>Selena Millares</i>	

4. RESEÑAS

Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas. Alberto Giordano 121
Mariana Bonano

Lucía Miranda (1860). Eduarda Mansilla. Edición de
María Rosa Lojo y equipo 124
Soledad Martínez Zuccardi

*El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la
Argentina moderna entre España y América Latina
(1880-1930).* Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni eds. 127
María Carolina Sánchez

Colaboradoras 132

PRESENTACIÓN

Este número de la revista busca aportar a través de sus dos primeras secciones a una reflexión teórica acerca del género lírico y de ciertas formas de la escritura del yo así como a un mejor conocimiento crítico de producciones particulares en ese marco, pertenecientes a la hoy América Latina. Más allá de ello, es posible reconocer en sus páginas la presencia en ciertas ocasiones de problemas y/o enfoques comunes a los trabajos orientados en su totalidad o en parte hacia la teoría y a los centrados en textos y autores específicos, como la autorrepresentación del sujeto de la enunciación en la letra y la relación vida-escritura en sus distintos sentidos o entre escritura e intimidad.

La tercera sección, por su lado, está integrada por un artículo dedicado a otros problemas, el de la escritura de mujeres en Latinoamérica y el de la representación en ella de conflictos de género, el primero analizado desde una perspectiva histórica y el segundo a partir del punto de mira ofrecido por la dramaturgia de Griselda Gambaro y por la figura de Antígona en su interior.

Victoria Cohen Imach

1. LUGAR DE AUTORA

Ficción histórica y genealogía ficcional: una dimensión liberadora y curativa

MARÍA ROSA LOJO

“Durante años, señor Victorica, el pasado queda a nuestra custodia, como un documento cerrado que antes no se podía abrir ni descifrar, hasta que lo vamos comprendiendo, y en esa comprensión lo modificamos.” (*La princesa federal*, María Rosa Lojo)

Estas palabras las dice un personaje histórico transformado en personaje de novela: Manuela Rosas, protagonista de *La princesa federal*, que, ya vieja y en su exilio inglés, habla con el joven médico argentino Gabriel Victorica sobre el poder y la gloria de su vida pasada. Manuela –antes figura pública, ahora recluida en el ámbito de la vida privada y la intimidad burguesa– se representa con estas palabras a sí misma pero también describe una experiencia común a todos, en cuanto a la relación que entablamos con nuestro propio tiempo y con los hechos que lo marcaron.

El relato historiográfico y sobre todo la ficción histórica, en su rica dimensión simbólica, reinterpretan constantemente el pasado de una comunidad. Lo mismo hacemos, cada uno, con nuestras propias vidas al relatarlas y al relatarnos(las). El pasado no es lo que “realmente ocurrió”, fuera de toda perspectiva, sino lo que *creemos* que ocurrió, y esa percepción inevitablemente personal va cambiando progresivamente, va siendo objeto de

sucesivas relecturas en los diferentes estadios y momentos de nuestra existencia. El pasado se (re)hace a la medida y desde la medida de nuestro presente, se ve de manera distinta según las distintas luces y sombras que sobre él proyectamos.

La escritura libera. “La verdad os hará libres”, dicen otras Escrituras, las sagradas. Claro que esa verdad no es fija y única sino múltiple y facetada. Y pasa por el complejo tejido especulativo de la ficción y de sus máscaras. La vida es un relato en busca de narrador, dice Paul Ricoeur. Cuando un sujeto se hace cargo de ese relato, se encuentra su sentido, o uno de ellos, y los hilos sueltos de las experiencias quedan por fin atrapados en una trama continua, se ve el dibujo antes invisible. De la oscuridad emerge el tapiz.

La literatura busca crear, en esa configuración, en ese tejido, la experiencia estética. Provocar la compasión y el terror, el humor y el placer, a través de una forma eficazmente construida, que, para usar palabras de Cervantes, “suspenda y maraville”. Pero también, como cualquier otro sujeto, el escritor de algún modo se busca a sí mismo y reconstruye su historia personal en las reverberaciones de historias sólo aparentemente ajenas. Desde ese núcleo propio vuelve, otra vez, a la comunidad que en esa ficción se siente representada y escucha sus más profundas voces.

A veces la historia que tejen las ficciones se enhebra, no ya en forma elíptica, sino más directa, con los hilos de la memoria existencial del autor empírico. A veces los escritores se autorrepresentan ya sea como narradores o como otros personajes, en sus relatos. Puede tratarse del género catalogado como “memorias” o “autobiografía”, donde antes se suponía –tal era, al menos, la “ilusión referencial”– que el autor o autora se “confesaban” y contaban, con la mayor fidelidad posible, la “verdad” de lo que habían visto y vivido. Hoy se habla, preferentemente, de “autoficciones”, quizá porque una extendida “hermenéutica de la sospecha” nos ha enseñado a percibir los múltiples e intrincados merodeos y desvíos de la escritura, el espesor de lo imaginario que se despega de lo referencial, la (re) invención que se ejerce sobre un archivo que nunca está disponible de manera inocente e inmediata.

La falta de inmediatez, como lo sabe cualquiera más o menos avezado

en la lectura de los símbolos, no es obstáculo para que se revele una verdad. Ésta emerge y libera cuando un sujeto se compromete profundamente con la tarea de conjurar sus fantasmas: los que ha creado y los que ha recibido desde un nombre de familia, desde un linaje humano.

No todos los escritores encaran la autoficción. En mi caso, fue condición liminar para mi trayecto como novelista. Sólo cuando logré concluir una primera novela autobiográfica (condición nada infrecuente en las novelas iniciales y de algún modo iniciáticas) se abrió un camino para las otras que escribí después. Empecé en ellas un largo rodeo por la Historia argentina, antes de volver a abordar los temas de familia. Aunque hasta cierto punto, los personajes que elegí: los Mansilla-Rosas, emparentados entre sí, funcionaron como una imaginaria “familia sustituta” que suplía un necesario vínculo fundante (inexistente del lado de mi familia real y biológica) con el suelo argentino. Mis padres, inmigrantes españoles de la postguerra Civil, nunca se aclimataron a una tierra en la que no querían arraigarse, esperanzados en el retorno a España cuando cayera el franquismo. Ese desapego actuó de manera paradójica, como un reactivo que me impulsó a buscar, en el suelo que pisaba, las raíces vedadas por la incurable nostalgia y el sentimiento de exilio.

Regresé a la historia privada (siempre inevitablemente fundida con la historia colectiva) después de más de dos décadas, cuando ya hacía muchos años también que mis padres estaban muertos. No creo en las familias normales ni en la gente ídem. Visto de cerca, nadie es normal, como decía Caetano Veloso. El ser humano mismo es, sin duda, una anomalía en el planeta tierra. Y una familia funciona como un microcosmos donde pueden rastrearse el sufrimiento y los conflictos de toda la especie. La etapa especialmente difícil por la que atravesaba la enfermedad mental de mi único hermano me llevó nuevamente a enfrentarme con esa historia íntima y a la vez universal.

Así comenzó la escritura de mi última novela, titulada, justamente, *Árbol de Familia* (y aparecida en el año 2010). Como antecedente de este libro, además de la mencionada primera novela autobiográfica (*Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, de 1987), existía un artículo escrito para un

volumen que la Universidad de Lérida preparó sobre el exilio republicano y sus consecuencias. No intervine allí como crítica o académica, sino desde el testimonio. Este texto: “Mínima autobiografía de una exiliada hija”, circuló en la web antes de la edición impresa, y volvió a confirmarme en la idea de que lo personal es político y lo subjetivo colectivo. Muchos lectores, de distintos países del mundo, me escribieron para contarme que habían pasado por trances similares. Había allí sobre todo una imagen que resultó de fuerte apelación: la historia del castaño que mi padre plantó en el jardín de casa, en memoria de otro castaño de su infancia en Galicia, tan grueso y de tales dimensiones que se pudieron construir con él los muebles para toda una familia. Nuestro castaño del jardín, en cambio, nunca pasó de un tamaño modesto y sus frutos, envueltos en el típico erizo, eran raquítricos, insignificantes. Pero estaba y estuvo hasta el momento en que –ya después de la muerte de papá– pude “volver” a un lugar en donde no había nacido y que jamás había pisado antes: el valle en el que el otro castaño, siempre vivo y poderoso en la memoria, había dado frutos, reales y simbólicos. Una vez cumplido ese “retorno” (que hice en nombre de otro, casi como una médium), el castaño de Buenos Aires se enfermó y murió, tomado por una misteriosa peste desde las raíces a la copa. No se podía menos de concluir que en eso: esperar y vigilar hasta que el “regreso” se materializara, había consistido su misión sobre la tierra.

Empecé a pensar seriamente en escribir un libro y no ya un artículo, sobre toda la historia familiar, no sólo sobre mis padres, en el contexto de otro viaje, cuando presenté en Santiago de Compostela mi novela *Finisterre*, traducida como *A Fin da Terra* y publicada por la editorial Galaxia. A la felicidad se mezclaba la amargura, porque nacía un libro mío en la lengua que había hablado mi padre, niño, pero él ya no podía escuchar cómo sonaban, en esa lengua, las palabras que su hija había escrito.

Después, en casa de mi tío José, sobre el pocillo de café con aguardiente, empezó a fluir otra música: el rumor de las historias que papá y sus hermanos y mis abuelos habían protagonizado, y aún mucho más lejos: hasta la memoria de Cristovo de Nabor, que guardaba en un arcón ya perdido dos docenas de libros forrados en cuero y prolijamente llenos con la precisa caligrafía de un antepasado que había sido escribano en las Indias de Occidente. O la

leyenda de su hija María Antonia, mi tatarabuela, capaz de moler a palos, con la tranca de un portón, al recaudador que venía a cobrarle los abusivos “foros señoriales”: un resabio del Medioevo que gravaba, con rigor feudal, las tierras de los campesinos. En esa larga sobremesa, en esa cocina, a fuego lento, se decidió (yo aún no lo sabía) cuál iba a ser el primer relato de *Árbol de familia*: el de mi bisabuela Maruxa, la “hechizada”, que papá nunca me había contado. ¿Quizás porque allí había un cura que hacía el supuesto milagro de “desembruja” y reponer sobre sus pies a la bisabuela inválida, y eso era demasiado para su agnosticismo militante? Para mí, al menos, esa historia (entendida con la piedad y la ironía que ella reclamaba), resultó entrañablemente simbólica de la trampa ancestral en la que languidecieron tantas mujeres: atadas a la tierra por un trabajo durísimo, cargadas de hijos, sin mayores horizontes ni esperanzas de otra vida posible, aunque estuvieran llenas de curiosidad y de aptitudes inexploradas. Alguna terminaría siempre, por qué no, refugiándose en la invalidez como en un cuarto propio donde quizás se podía acceder a otra forma de creación o de placer.

En ese momento, sólo tomé apuntes de esos relatos que imaginaba como cuentos, sin unidad precisa. El momento de tramarlos en una suerte de novela de familia, llegaría después, precipitado por el dolor, autoimpuesto como una forma de comprensión y de terapia. Atrapada en una coyuntura muy difícil, con mi hermano en un estado crítico, las referencias de una amiga escritora me llevaron a la escuela de psicología transpersonal de Bert Hellinger. Me resultó fascinante el ritual colectivo que allí se despliega: mezcla de psicodrama, de invocación a los muertos, de confesión por actos y gestos, llenos de palabras implícitas, que permanecen como un secreto para los espectadores, pero funcionan como revelaciones para el sujeto de la experiencia. Asistí a varias puestas en escena de los conflictos familiares de otros. Incluso me convocaron para la representación de una o dos. Pero nunca me tocó que me llamara el terapeuta para representar el drama propio.

Entonces fue cuando volví a las historias que había comenzado a anotar y a esbozar y pensé que ahí, al alcance de mi mano, estaba la clave para desandar los pasos hacia el origen, para honrar a los muertos negados, para abrir el cofre de los secretos de familia, no ya sólo a partir de lo dicho, sino sobre todo a partir de los silencios. No seguí yendo a la escuela Hellinger.

Entendí que si había una terapia sería de otra clase, aunque de alguna manera emparentada. Tomé por el camino de la escritura.

Así fue como empezaron a ordenarse y a entrecruzarse rápidamente todas las historias. Las aportadas por mi tío José con las oídas en otras sobremesas de mi casa, desde muy niña como la del tío Domingos, el loco o el “inocente” que se escapaba al bosque vestido con una túnica y vivía en los techos y en los árboles. O las más cercanas, vividas ya en Buenos Aires por mis abuelos gallegos que luego volverían a España, y después por mis tíos y mis padres, durante la guerra y la posguerra civil, hasta llegar a los conflictos argentinos de los años setenta y rozar, por momentos, el presente.

Así empezó a sonar la voz levemente cascada de mi abuela materna doña Julia, castellana, aficionada a la zarzuela, al romance y a la copla, que sabía todos los refranes de Sancho Panza. Así volvieron los ritmos de *jazz* y de *fox trot* que tocaba, en cambio, su hijo, mi tío y padrino, primero intérprete de música clásica y luego artista de variedades, que me dejó su biblioteca de libros de aventuras mientras viajaba interminablemente por el planeta. Ambas ramas del árbol y ambos bandos (el paterno del lado de la República, el materno más cercano a los franquistas), evocaron también los mutuos horrores de una contienda que había continuado sordamente, durante décadas, en familias como la mía y en muchas otras, porque esa herida trágica dividió aun el más íntimo tejido de los afectos. Volvieron, con ellos, los muertos ocultos, las memorias malditas, las desgarraduras que nadie había podido suturar y que estaban, sin duda, en el origen de la desdicha.

Por otro lado, escribir me resultaba extrañamente fácil, como si un coro de voces ajenas se hubiese instalado en mí por un prodigio de ventriloquia. Los relatos me llegaban casi hablados y hechos, desde una profundidad remota. Las metáforas y los paisajes se construían solos, como vistos en sueños. Se entrelazaban en los textos la escucha y la invención: lo que había sido se mezclaba con lo que pudo ser, las vidas reales eran imaginarias y las imaginarias, reales. Comencé a vivir con intenso placer, aun en los tramos narrativos más duros, donde sólo había sucedido lo atroz, un hecho extraordinario: la recuperación de un idioma sepultado: un ritmo natural que me bailaba en el oído, un tesoro léxico que se injertaba en la lengua argenti-

na y mestiza de la contemporaneidad inmediata. Volví a escuchar los ecos del castellano peninsular que yo misma había hablado, con “ces” y con “zetas”, niña solitaria, por mucho tiempo hija única, en una casa de adultos completamente española, donde se decía “tú” y se pensaba en “vosotros”. Un círculo cerrado de gallegos y madrileños que sólo iba a romperse con el ingreso escolar. Nunca como en este libro, escrito y asumido, sin embargo, desde la primera persona, me sentí más deudora de una lengua que –como decía Schiller– hablaba por mí, ni fui más representante de un sujeto colectivo, sin que esto supusiera el abandono de esa inconfundible entonación o marca personal, a la que todos los escritores aspiramos. El “yo” narrativo, a decir verdad, funcionó sobre todo como nexo que vinculaba las ramas paterna y materna del árbol familiar con todas sus historias derivadas y justificaba la coexistencia de personajes que nunca se conocieron entre sí. Pero ese “yo”, lábil, elusivo, de aparición intermitente, nunca estuvo en el plano protagónico de los hechos narrados. Es que no se trataba, por cierto, de “autobiografía” sino de “genealogía”: entender la génesis y la ubicación de la propia vida en un contexto tanto más amplio.

Dibujar las ramas de este frondoso árbol fue curativo y reparador, para el reconocimiento y la memoria de los muertos, para establecer el lugar de los vivos; me enfrentó, en todos los sentidos, con el juego de la libertad y del destino: el “destino sudamericano” que llevó a mi familia (la gallega y la del otro bisabuelo Calatrava, muerto en la guerra de Cuba) a cruzar el Atlántico una y otra vez, desde los tiempos del “escribano de Indias”; la libertad de enlazar esos mundos distantes en una lengua móvil que va y viene por un corredor transoceánico, donde no hay descanso y sopla el viento.

Ése tal vez: descubrir la perenne movilidad, afirmarse en ella, fue el saldo más inquietante de mi aventura por la historia familiar. Porque una trama genealógica no se rehace para cerrar, para clausurar, sino para abrir. No para cercar, sino para incluir. Subir hacia la fuente de la memoria no obtura caminos, más bien despeja otras sendas insospechadas. Es un legado siempre en construcción que cada uno de sus beneficiarios volverá a ordenar y a entender de una manera diferente. El resultado final, siempre demorado, no lo verá ninguno, en tanto individuo. Se trata de un mapa mayor cuyo diseño total se nos escapa, y en el que inexorablemente quedaremos escritos.

Resumen

A veces, la historia tejida por un trabajo de ficción se mezcla con los hilos de la memoria del autor empírico. A veces, los escritores se autorrepresentan en sus ficciones (no sólo en las tradicionales “autobiografías” o “memorias”), ya en la condición de narradores, o encarnando otros personajes. Hoy hablamos sobre todo de “autoficciones”, quizás porque una “hermenéutica de la sospecha”, vastamente extendida, nos ha enseñado a percibir la “re-invenición” practicada sobre un archivo que nunca está disponible de manera inocente o inmediata.

Pero una verdad emerge y se revela cuando un sujeto humano está profundamente comprometido con la tarea de conjurar sus propios fantasmas: los que son parte de la herencia familiar y los que integran el legado comunitario. Este ensayo se propone una reflexión metatextual sobre la propia experiencia de la autora, a través de la concepción y la escritura de la novela *Árbol de Familia*.

Palabras clave: historia - ficción - genealogía

Abstract

Sometimes, the story woven by a work of fiction, mingles with the threads of the empirical author's memory. Sometimes writers represent themselves in their fictions (not only in the traditional “autobiographies” or “memoirs”), may be as narrators or impersonating other characters. Today we speak, mostly, of “auto-fictions”, perhaps because a widely spread “hermeneutics of suspicion” has taught us to perceive the re-invention practiced on a file that is never immediately or innocently at one's disposal.

But one truth emerges and reveals itself when a human subject is deeply committed to the task of conjuring one's own ghosts: those which are part of family inheritance and those who integrate the community's legacy. This essay intends a meta-textual reflection on the author's literary experience, through the conception and writing of the novel *Arbol de Familia (Family Tree)*.

Keywords: History - Fiction - Genealogy

2. SUJETO, POESÍA Y ESCRITURA DEL YO

Teorías

Intimidades de papel (La escritura poética del yo íntimo)¹

LAURA SCARANO

“La indagación en la intimidad siempre ha sido un compromiso histórico”

Luis García Montero

Es indudable el interés cada vez más creciente de la literatura contemporánea por examinar el universo emocional, aludir al cuerpo y sus vivencias, trazar una retórica de la afectividad y las pasiones, en suma plasmar intimidades en el papel, sin la ingenua pretensión de la reproducción y con una clara lucidez sobre las operaciones ficticias implicadas. La literatura en

¹ Una versión de este artículo forma parte de la Introducción del libro *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española* (2010), titulado “Intimidante intimidad. Etimologías, genealogías, parentescos”. Un primer estudio sobre la intimidad y sus rituales en el discurso literario fue publicado en mi libro *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007). Y desarrollé un pormenorizado estado de la cuestión teórica en el artículo de la revista *Celehis* 20 (2009).

sus diversos géneros se complace en exhibirnos “trozos de vida” (“*tranches de vie*”), “experiencias” construidas verbalmente con la pretensión de un “efecto referencial”, de identificación y reconocimiento, en busca de un lector cómplice que se involucre en el juego emocional de las correspondencias. Estas “historias” relatadas nos constituyen desde una mirada “desde abajo” (“*from below*”), en tono menor, siempre implicándonos afectivamente, destacando sentimientos y valores comunes.²

Estos relatos (poéticos, narrativos, autobiográficos, ensayísticos, fílmicos), al franquear el umbral y sumergirnos en los ámbitos de la interioridad, parecen proclamar la necesidad de *historizar* la identidad, sacudirla de sus aires fantasmales, imbricando lo público con lo privado, para dotarla de una dimensión social que supere la mera referencia a un individuo singular. Colaboran con la articulación de una escritura del yo íntimo que nos interpela como individuos tanto como sociedad, a través de un abanico completo de posiciones de sujeto que delinean la figura central del arte actual, la de la “persona común” y sus inagotables modulaciones de lo vivencial. Metáforas argumentativas como la de “el hombre gris” (Musil tomado por Michel de Certeau) o “el momento plebeyo” (Gramsci), ofrecen ángulos enriquecedores para indagar la relación actual de literatura y experiencia, desde la óptica de lo cotidiano. Es esa “persona común y corriente”, sobre la que tan bien teorizó el poeta inglés Auden en su inspirador ensayo *La mano del teñidor* (escrito en 1944), cuando afirmaba que el protagonista de la poesía actual “no es el Gran Héroe ni el rebelde romántico, ambos realizadores de hechos extraordinarios, sino el hombre o la mujer que, dentro de cualquier actividad, a pesar de las presiones impersonales de la sociedad actual, logra adquirir y conservar un rostro propio” (1999: 95).

Esa figuración del yo íntimo en el papel se convierte en un punto de intersección, donde una biografía cualquiera se vuelve asunto público, por

² Cada sintagma –“*tranches de vie*”, “*history from below*”– pertenece a diversas líneas disciplinares desarrolladas por la “nueva historia”. Para un análisis de estas configuraciones ver el capítulo 3, titulado “*Había una vez un relato: Historias desde abajo*”, de mi libro *Palabras en el cuerpo* (2007).

el sentido político de comunidad que encarna y por los valores éticos que representa. Como en un escenario, el espectador se ve reflejado aunque diferido, identificado con esa modelización, viéndose vivir a través del otro. La identidad aparece así como un proceso de auto-creación y proyección, un juego de diferencia y repetición, donde se exalta esa ficción de las experiencias de vida en las que vemos inscriptas una manera de ser contemporáneos e históricos (Arfuch, 2002: 253). La verbalización de la intimidad es pues una forma de *modelizar* la vida social; es una puesta en sentido ético y estético, cultural y social que engendra modelos, más que reflejos fotográficos de individuos aislados; configura *vidas de papel* que funcionan como hipótesis plausibles de la inaprensible existencia social encarnada en la interioridad personal.

Ya sabemos que la intimidad que se construye en la literatura y la poesía actual no responde a una ingenua transposición al lenguaje de vivencias y emociones empíricas (psicológicas, cognitivas, históricamente fechadas) de un sujeto, que revelarían su “reino interior” más privado o secreto. Por el contrario, cuando hablamos de su potencial verbalización en el poema, nos referimos a la elaboración de “un relato de la intimidad”, que responde a modelos figurativos de vida, donde conviven mitos sociales, tabúes culturales, esquemas de comportamiento, convenciones y rasgos epocales. En términos filosóficos, sabemos que esta categoría delimita un espacio “espiritual” y “personal” “no material” (Ferrater Mora, 1994: 1892). Exige y reclama ciertas notas como “recogimiento”, “regreso al sí mismo”, “conciencia de sí”, “ensimismamiento”, condiciones que no necesariamente conducen al solipsismo o incomunicabilidad, pues “la intimidad no es, o no es sólo, subjetividad, sino intersubjetividad” (1994: 1893). Pero además uno de sus rasgos distintivos es la capacidad de “manifestación” incesante, “en virtud del carácter inagotable de lo íntimo”, que la separa de la dialéctica (pensada por analogía con lo material y espacial) entre “interior” y “exterior” (1994: 1893). Señala pues una “tensión”, porque la intimidad verbalizada exhibe la compleja trama de los hilos que la tejen y destejen, entre el lenguaje y la realidad, desde el sujeto que se construye al “contar-se” y el lector que se interpreta a sí mismo y se hace dueño de ese espacio subjetivo que le habilita el texto. La escritura poética

del yo íntimo se ofrece como un lugar de confluencia del “sí mismo” con la alteridad.

1. Etimologías curiosas y recorridos genealógicos

Según nos dicta el diccionario, la intimidad es aquello que está contenido en lo más profundo de un ser: el fondo interior, la convicción, el sentimiento. El término proviene del griego “*entos*”, que significa “lo que está en el fondo, muy adentro, retirado, oculto, secreto, recóndito”, del que deriva en latín el adverbio de igual significado “*intus*”, y de ahí el comparativo “*interior*” (más dentro que) y el superlativo “*intimus*” (lo más adentro). Resultan elocuentes los usos del vocablo en la lengua latina clásica, ya que verificamos que no existe como sustantivo sino sólo como adjetivo, para indicar una cualidad, un atributo, que se aplica a objetos tanto materiales como inmateriales. Valgan dos ejemplos representativos, referidos a la interioridad o a la esfera de las relaciones afectivas: en Cicerón leemos “*in eo sacrario intimo*” (“en aquel recóndito santuario”); en Nepote, “*intima amicitia*” (“amistad íntima”).³

Como sustantivo, San Agustín es uno de los primeros en usarlo como vocablo análogo a “interioridad”, a esa “zona espiritual íntima y reservada de una persona”, que apunta a “lo más particular de los pensamientos, afectos y asuntos interiores” (Béjar, 1989: 41). En sus *Confesiones*, aparece por primera vez la exigencia de un autoanálisis y la novedad histórica de la autoexploración como camino para llegar a Dios: “*Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas*” (“No salgas afuera; vuelve a ti mismo. La verdad mora en el hombre interior”) (Taylor, 1996: 145). El repliegue al interior tiene que ver con esa luz divina que ilumina el alma (sustrato religioso), pero también abre cauce a la necesidad de auto-conocimiento de sí, ya que “el acto de conocer es individual” y “mirar hacia este proceso es mirar al yo” (1996: 146). Este “vuelco hacia el yo” impuso “el lenguaje de la interioridad” con un “punto de vista en primera persona”, que generó la

³ Cfr. *Diccionario Latino-español* (VVAA, 1974: 265).

idea de un “ámbito especial” sólo asequible al yo “fuera del mundo de las cosas que experimentamos” (1996: 147).

Este *homo psychologicus*, que constituyó lo que entendemos por sujeto occidental, desempeñó un papel fundamental en la conformación de la subjetividad moderna. Obviamente se trata de una construcción histórica, “un modo de producir el yo que se impuso en determinado período de la cultura occidental pero que de ninguna manera contempla al sujeto humano universal en su conjunto”, pues como bien afirma Charles Taylor en su monumental estudio, “las ideas modernas de interior y exterior son extrañas y sin precedentes en otras culturas y épocas” (1996: 153).

Paula Sibilia, desde un ángulo contemporáneo que aborda la intimidad como “espectáculo”, también rastrea su genealogía y señala que “la noción de interioridad fue inventada, pertenece a un tipo de formación subjetiva que emergió en un contexto determinado” y “deriva de una noción internalista de la mente que remite al teatro cartesiano de la glándula pineal. Su germen es mucho más antiguo, se remonta a la lejana Alejandría del siglo I a.C. a través de Séneca, Epícteto y Marco Aurelio” (2008: 106). San Agustín fue retomado por Descartes en su idea de volverse hacia dentro, afincando la interioridad inmaterial en la mente o el alma, para alcanzar la verdad por medio de la duda metódica, llegando al dominio de sí mismo gracias al ejercicio radical de la racionalidad (Sibilia, 2008: 109). Las “fuentes morales del yo” fueron así retiradas de los terrenos divinos y conducidas hacia el interior del sujeto racionalista (Taylor, 1996: 207).

Pero antiguamente, nos recuerda Bajtin en su *Teoría y estética de la novela*, la vida entera era pública; el ágora, el foro, el mercado, la calle, la plaza, conformaban un solo espacio para la familia patriarcal. Para los griegos “no existía todavía el hombre interior, el *hombre para sí* (yo para mí) ni un enfoque especial del sí mismo” y “el hombre era *por completo exterior*” (1991: 286, destacado en el original). Aún más, para el griego de la época clásica “toda la existencia era *visible y audible*” y “la vida interior sólo podía existir manifestándose exteriormente”. No hay pues “centro invisible” (dentro), sino que el “interior” “existía *fuera tanto para los demás como para sí*” (1991: 287, destacado en el original). Pero me interesa subrayar cómo interpreta

Bajtín esta “exterioridad” del yo, cuando afirma que “no podía haber nada íntimo-privado, personal-secreto, vuelto hacia sí mismo, aislado en lo esencial. Ese hombre estaba abierto en todas las direcciones” (1991: 285). Ese “exterior en el que se revela y existe el hombre” no era el “desierto del mundo” sino su pueblo, de modo que “estar fuera significa[ba] *ser para otros*” (1991: 288, el destacado es mío).

En la época helenística y romana comenzará un lento proceso de transferencia “*hacia un registro mudo y una invisibilidad esencial*”, pero no llegará a concluirse “ni de lejos en la antigüedad” (1991: 287, destacado en el original). Y aquí sitúa Bajtín, en esta figura del hombre “privado y aislado –el hombre para sí–”, que ha perdido “el cronotopo popular de la plaza pública”, la aparición de “la soledad”; como “no pudo encontrar otro cronotopo, igualmente real [...], por eso se desintegró y se aisló, se convirtió en abstracto e ideal” y “descubrió en su vida privada muchísimas esferas” destinadas a una “expresión íntima” (1991: 288). Es así como “numerosas pequeñeces de la vida privada” se convierten ahora en significativas, y aún la naturaleza ingresa como “paisaje” a este nuevo universo privado (1991: 296), al tiempo que “los acontecimientos de la vida íntimo-personal” cobran “una importancia colosal” (aunque su “trascendencia sea ínfima para los otros”). Se avanza hacia una nueva actitud “ante el propio yo, sin testigos, sin dar derecho a voz a un tercero” (1991: 297).

Michel Foucault, al proponer su “hermenéutica del sujeto” a partir de ciertas prácticas discursivas y de comportamiento, señala también que en la antigüedad griega el sujeto habitaba un espacio considerado público y no poseía la experiencia de lo que hoy llamamos interioridad. Los principios del “cuidado de sí” indicaban cómo el hombre debía gobernarse a sí mismo, como única vía posible para ser capaz de gobernar a los otros y presidir la *polis*. Pero, “¿qué es este sí mismo al que hay que cuidar?”, se pregunta Foucault. Y advierte que tiene dos sentidos: “*Auto* significa *lo mismo* e implica la noción de identidad”, pero “el sentido más tardío desplaza la pregunta” a: “¿cuál es el marco en que podré encontrar mi identidad?” (1990: 58). El cuidado de sí no es pues “el cuidado del alma como sustancia” inmaterial, sino el cuidado de las actividades del yo (conocimiento, contemplación, acción). El “conócete a ti mismo délfico está subordinado al

cuidado de sí” (1990: 60). Y me interesa destacar que en su reflexión en torno a las actividad implicadas en este *cuidado de sí*, anota la escritura como “una de las tradiciones occidentales más antiguas” (muy anteriores a la reforma o al romanticismo): “El sí mismo es algo de lo cual hay que escribir, tema u objeto (sujeto) de la actividad literaria” (1990: 62).

Con el Renacimiento y la Reforma religiosa, nacería entonces lo que entendemos como “vida privada”, a partir de la “familia nuclear”, como un repliegue de la vida sobre sí misma hasta crear un ámbito propio; y en continuidad con esta esfera (de la *privacy*) surge la intimidad. Frente a la interpersonalidad de la vida privada, el nuevo repliegue es ahora de la persona sobre sí misma con el establecimiento de una barrera, la vigencia social del pudor, la creación de un fuero interno (Aranguren, 1989: 19). El siglo XVIII es testigo del comienzo de afirmación de esta subjetividad moderna a través del surgimiento de muchas formas autobiográficas, diarios, epistolarios, y posteriormente la novela realista en el siglo XIX. Cuando el mundo burgués trata de rescatar lo privado a través de las emociones subjetivas y sentimientos, la vivencia de la cotidianeidad y la exaltación de lo íntimo, se comienza a constituir lo que Jürgen Habermas estudia en su *Historia y crítica de la opinión pública* (1990). La intimidad frente a la “civilidad”, de la que habla Roger Chartier a propósito de una *Historia de la vida privada*, irá “ganando terreno por obra del predominio de nuevas prácticas de la literatura que convertirán ese ámbito privado, ya constituido y protegido, en objeto privilegiado del más público de los discursos” (2001: 165). De la mano de la burguesía, lo privado emergerá de los lugares comunes y sociales: en las conversaciones y tertulias de los cafés, los clubes, salones y teatros. Allí se irá conformando ese magma indeterminado de la llamada *opinión pública*, que a la vez que intenta contener la invasión política del poder absolutista sobre las vidas, expresa un espacio de reivindicación de lo individual.

Richard Sennet examina este proceso de “declive” de la vida pública en el siglo XIX y la consecuente valoración del ámbito privado, “el régimen de la autenticidad” donde la persona experimenta su “interior” como un refugio y a la vez un tesoro interior altamente expresivo (1978: 71). Uno de los elementos de la sociabilidad intimista, que terminará ahogando al hombre público, es este régimen de autenticidad en la creación del yo y la

interacción con los otros. Resguardados en el hogar, los sujetos modernos podían sacarse la máscara que exhibían en los ambientes públicos (1978: 112). En este sentido, otra vez recordemos al poeta Auden cuando detecta en la “*weltanschauung*” contemporánea: “la desaparición del ámbito público como esfera de revelación de lo personal”, pues “hoy el significado de los términos público-privado se ha invertido. La vida pública es la vida necesariamente impersonal [...] y es en la vida privada donde puede manifestarse su libertad personal” (1999: 95).

2. La imprecisa senda de las definiciones

La intimidad es sin duda una faceta muy compleja dentro del proceso de representación literaria de la subjetividad. Son múltiples las disciplinas que intentan definirla (la sociología, la antropología, el psicoanálisis, la historia cultural) y arrastran en general los problemas filosóficos derivados de la noción de sujeto. Para el filósofo José Luis Aranguren “es una creación moderna que supone otro espacio que la envuelva, el de la vida privada” (1989: 18). Y aporta una de las definiciones más enriquecedoras e integrales, que excede la reducción al ámbito de la confidencia o los sentimientos, para incluir los procesos de auto-análisis e introspección meditativa que tienen lugar en la conciencia del sujeto:

¿Qué es pues la intimidad? Es ante todo vida interior, relación intrapersonal, reflexión sobre los propios sentimientos, conciencia moral y gnoseológica, y también auto-narración y auto-interpretación, contarse a sí mismo la propia vida y la subjetividad, sintiéndolas como tales (1989: 20).

A la vida íntima pertenecen también las relaciones interpersonales cuando adquieren confidencialidad, como la relación amorosa y erótica; pero entran de igual modo los ritos sociales que modulan nuestra afectividad, los impulsos culturales, los usos y hábitos que cruzan de manera intermitente las lábiles fronteras entre lo privado y lo público. Estas dos esferas se imbrican en lo íntimo; son “distinguibiles pero inseparables, y cambiantes a

través del tiempo, aún en la misma persona” (1989: 21).

Sin duda, acierta Carlos Castilla del Pino cuando expresa que “la intimidad es una cosa que usamos a diario aunque no sepamos con exactitud qué significa y necesitemos el contexto para definirla”. Porque a menudo la usamos para aludir a “lo inaccesible del sujeto, incluso lo indecible”, pero también en otras ocasiones la reducimos al “ámbito privado de la relación secreta habida entre dos, como es la relación amorosa o la confidencialidad” (1989: 9).

Como sustantivo la *intimidad* se ha definido de diversos modos: “amistad íntima, confianza grande en el trato”, “zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia”, “parte reservada a lo más particular de los pensamientos, afectos y asuntos interiores de una persona, familia o colectividad” (Béjar, 1989: 41). La intimidad se entiende así como el dominio interno, la esfera más sagrada de la persona y apunta también al ámbito familiar. Habría tres grupos de sinónimos implicados –que se solapan con los de privado–: aquellos que aluden a los adentros, al fuero interno de la persona, lo oculto y recóndito; los que aluden a lo subjetivo y espiritual y, por último, los que se circunscriben a lo familiar y doméstico. En ocasiones aparece conectada a la noción de “secreto”, como aquello que no se dice públicamente y se guarda para la intimidad. Una especie de “segundo mundo” en el que se ocultan “los asuntos centrípetos del individuo”, “última recámara”, interior cuya violación afecta al yo en su centro más vital.

Pero sin duda hay total coincidencia en que la intimidad es una dimensión de la interioridad que, sin renunciar a ser un hecho individual, está asociada a la objetividad del mundo real. En palabras de Georges Bataille, existe una franja en la que “mi experiencia interior coincide con la de los demás y me hace comunicar con ellos” (1992: 52-54). Oportunamente Raymond Williams acuñó la noción de “estructuras del sentir” (1997: 154) para diferenciarlas de conceptos como ideología o cosmovisión, y de paso dar nombre a esos “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente”, junto con sus relaciones con creencias y prácticas culturales. Incluso se atrevió a proponer como noción alternativa la de “estructuras de

la experiencia”, para definir “una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante” (1997: 155). Es decir que la intimidad es impensable sin la dimensión social que la atraviesa.

Aunque algunos críticos argumentan que lo íntimo es algo “inexpresable e intransferible”; es la vivencia como “un conglomerado ideo-emocional” (Puértolas, 1989: 15), que no puede ser “expresado” por el lenguaje. José Luis Pardo, desde un enfoque filosófico anclado en las teorías informacionales, piensa la intimidad como una dimensión irrepresentable del yo en el discurso: “La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir”, como mero “efecto del lenguaje” (1996: 53, 55). Pero, de hecho, el lenguaje *per se* no quiere (o puede) *decir* desarraigado de sus sujetos. Obviamente, lo que él llama “el doblez del lenguaje” (denotación-connotación) produce esa sensación de que “lo que las palabras *quieren* decir (la intimidad)”, “*no pueden* decirlo”, ni traducir tal cual “el modo en que son sentidas” (1996: 60). El uso, el sentido común y la vigencia de un pacto socio-lingüístico sólo es operante para él en la “dimensión pública” de la lengua, confinando la intimidad a “la cara oscura del lenguaje” (1996: 77). Sin embargo, en otro pasaje de su libro, reconoce que “la idea de que la intimidad nada tiene que ver con el lenguaje no ha producido solamente la desdichada ilusión de una intimidad sin lenguaje, sino también la monstruosidad teórica y práctica de un lenguaje sin intimidad”, con la devastadora consecuencia ulterior: “la intimidad es desterrada al desierto de lo inefable” y “el lenguaje se convierte en artificio, en superchería” (1996: 56). Acordamos así con su reflexión final de que la intimidad no sería pues “un fondo inefable que sólo yo sé y no puedo compartir”; por el contrario, presupone a “los otros” y conlleva una idea de comunidad implícita. Está “cosida al lenguaje” y es pues “comunicable” (1996: 145). Pues, como bien destacará Beatriz Sarlo en su estudio sobre las formas de inscripción de la memoria, “el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, *lo común*” (2005: 29).

La puesta en lenguaje de la intimidad excede pues la persona individual del autor empírico; se juega en una arena social donde cobran voz y rostro

figuraciones de subjetividad que coagulan imaginarios históricos y culturales determinados. Ese espacio y tiempo de la intimidad se erige sobre un sustrato común. Vivencia, experiencia, universo afectivo, introspección, pasiones y emociones, la intimidad que nos ofrece la poesía es construida y recuperada por el lenguaje, sin la ingenuidad de la reproducción ni el fatalismo de lo indecible. Su retracción a la exposición pública no significa que no sea capaz de verbalizarse. Precisamente, su naturaleza interiorizada señala esta tensión entre lo comunicable y lo recóndito.

3. La fábrica del yo íntimo: Materiales y coordenadas de la intimidad

La intimidad verbalizada en la literatura se alimenta de esos esquemas sociales (“rituales de intimidad”) que son reapropiados por la subjetividad del autor y traducidos a un idioma común.⁴ Para un historiador de la vida privada como Roger Chartier, “la intimidad exige lugares recogidos, espacios separados en donde pueda encontrarse soledad, secreto o silencio”, como “el cuidado del cuerpo, las funciones naturales o los gestos del amor” (2001: 161). Y en esa historia de lo privado la práctica literaria “fundamenta su verdad en el yo que se explora, se exhibe y se exalta”, ofreciendo “a la curiosidad pública el ámbito privado más recóndito, el de los afectos, los sentimientos y, a veces, las perversiones” (2001: 164).

Una manera de aproximarnos a las realizaciones literarias contemporáneas de la intimidad es tratar de describir sus predicados más comunes, dirimir sus espacios de despliegue, descubrir esos “refugios de la intimidad” que Orest Ranum analiza como una “arqueología de lo íntimo”, donde focaliza los lugares, discursos y objetos que el hombre ha asociado a su ser íntimo a lo largo de la historia. Cada “recuerdo-espacio” y “recuerdo-objeto”, si bien pertenecieron a personas particulares, derivaron en significados codificados, perfectamente comprensibles en su cultura para los demás. El jardín, la alcoba, el oratorio o la sortija, el retrato y el peine, se

⁴ Véase el desarrollo de esta categoría en el capítulo titulado “Rituales de intimidad” en mi libro *Palabras en el cuerpo* (2007).

convierten en “lugares y objetos de virtualidades”, que nos abren al “ámbito particular de una intimidad” (2001: 206). Este “recuento de la intimidad” puede rastrearse en “tres rúbricas” según Ranum: “la de los *lugares favoritos* propicios para las relaciones con otra persona; la de los *objetos-reliquia* dotados del poder de recordar los amores y las amistades y, por último, la de las *huellas* que se conservan, en imagen o por escrito, de la existencia íntima” (2001: 208), es decir las intimidades atrapadas en el papel, verbalizadas en la literatura como escenas de lenguaje.

Por otra parte, cabe destacar aquí uno de los intentos más lúcidos por escribir una historia de la poesía desde la inscripción del yo íntimo. El poeta y ensayista español Luis García Montero, autor de *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, sostiene que “la historia de la poesía es terreno privilegiado para plantearse una interpretación de la intimidad, una búsqueda no sólo de lo que han sido los hombres y las mujeres, sino de cómo se han pensado a ellos mismos, en qué *yo* han justificado esos valores tan esenciales y objetivos que parecen no necesitar una justificación” (2000: 12). Para ello, el autor nos ofrece en dicho libro un trazado imaginario de lo que él denomina la “historia íntima de la lírica”, el lento bordado de ese “sexto día” del relato del Génesis, el de la “fabricación del yo”. En el recorrido crítico sobre la serie literaria explora la articulación de la subjetividad en la tradición poética y postula la noción de “intimidad” como eje desde el cual leer dicha “historia”. Analiza la obra de algunos poetas significativos “por la vinculación que tuvieron con su tiempo y por el modo en que fueron escribiendo el curso de nuestra intimidad”. En una entrevista reciente afirma:

En *El sexto día* quise tratar la distinta configuración del yo a lo largo de la historia, las diferencias que existen, por ejemplo, entre el *yo* de un siervo medieval (Gonzalo de Berceo), el *yo* de un ilustrado que confía en los equilibrios, dentro de la subjetividad unitaria, entre la razón y el sentimiento (Meléndez Valdés) y el sujeto escindido del romanticismo (Espronceda) o de la vanguardia (Cernuda). El *yo* se elabora en la historia; es una ficción, que se vive de verdad, como las buenas ficciones literarias. (2010: 257-258)

Este buceo le permite postular la palabra como “metáfora de los vínculos íntimos del ser humano con la sociedad, no ya en la voluntad solidaria, sino en la misma producción de sentido que hay siempre bajo los sentimientos de un *yo*”. Por eso afirmará que “el mundo pasa por la lectura de la propia intimidad” y su indagación es “un compromiso histórico” (2008: 18, 34). A la hora de desarrollar más su reflexión, va a manifestar de manera tajante:

La intimidad forma parte de la distribución ideológica de nuestra sociedad. Se han delimitado bien tres espacios: el público, el privado y la intimidad. Las relaciones políticas, económicas, que pueden situarse en la plaza forman el espacio público. Este espacio se sostiene en las relaciones familiares, en los intereses particulares, en la casa, que es el ámbito de lo privado. Y la intimidad es algo así como nuestro cuarto, nuestra habitación propia, donde hacemos o pensamos lo que no queremos que se vea ni en la plaza ni en el salón de estar. La verdad es que ni siquiera queremos que se vea del todo en nuestra cama, cuando estamos con nuestra pareja; porque la intimidad profunda la crea el secreto, lo que callamos, lo que forma parte de nuestra imaginación, el lugar de la culpa o del deseo más radical. Los tres espacios son históricos, están definidos por la sociedad. Lo que nos callamos, nuestros secretos, lo que nos constituye sin representación, o con miedo a la representación directa, se modela frente a la sociedad, pues sólo ante ella podemos definir lo que deseamos y lo que debemos callar. (2010: 259)

Sabemos que no hay posibilidad de afirmar la identidad sino a través de la intersubjetividad, pues todo relato de una experiencia es en algún punto plural y colectivo, expresión de una época, clase, grupo, generación; una narrativa común de identidad aunque emerja desde el anonimato de la vida particular o se regodee en el secreto y la confidencia. La exaltación de lo privado e íntimo en la poesía contemporánea no ignora su radical historicidad; la intimidad como categoría estética no se opone pues a la dimensión social, sino más bien convoca una serie de valores que implican la experiencia humana colectiva, desde un registro interiorizado.

Los territorios de la intimidad no cancelan nunca su naturaleza social e histórica, aunque en muchos casos la subjetividad emergente de estas “tensiones” reformule ambos espacios, redistribuyéndolos en su geografía emocional. En la poesía actual, tópicos tradicionalmente adscriptos a esta categoría de “lo íntimo” (como el amoroso/erótico, la escena familiar y afectiva, la introspección meditativa y el auto-análisis o la proyección autobiográfica de la interioridad) son retomados y enaltecidos a través de una variedad de registros y retóricas, que van desde diversas formalizaciones de un realismo histórico o figurativo, hasta versátiles técnicas de experimentación discursiva e irracionalismo simbólico, o cauces elegíacos de fuerte tono metafísico y existencial. Los discursos poéticos de la intimidad no establecen pues retóricas excluyentes, ni pertenecen a paradigmas historiográficos únicos. No cancelan la meditación social (como parte de la crítica ha querido convencernos, oponiendo falsamente intimidad y compromiso), ni pueden ser desplazados de la historia en la que se inscriben. No hay oposición de fondo entre ambas esferas, sino modulaciones distintivas de una *tensión* nuclear que compromete múltiples aspectos de la obra poética: las posiciones de sujeto y la construcción de la subjetividad discursiva, la ética pública y privada implicada, el protagonismo del universo afectivo y emocional en la semiosis estética, la figura del escritor y su función en la sociedad.

Bibliografía

- Aranguren, José Luis (1989): "El ámbito de la intimidad". *De la intimidad*. Carlos Castilla del Pino ed. Barcelona: Crítica, pp. 17-24.
- Arfuch, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Auden, W. H. (1999): *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. 1948. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bajtín, Mijaíl (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bataille, Georges (1992): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Béjar, Helena (1989): "Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras". *De la intimidad*. Carlos Castilla del Pino ed. Barcelona: Crítica, pp. 33-58.
- Castilla del Pino, Carlos (1989): "Introducción". *De la intimidad*. C. Castilla del Pino ed. Barcelona: Crítica, pp. 9-16.
- Chartier, Roger (2001): "Figuras de la modernidad". *Historia de la vida privada*. Philippe Ariès y Georges Duby eds. Tomo 3. *Del Renacimiento a la Ilustración*. R. Chartier ed. Madrid: Taurus, pp. 31-36.
- De Certeau, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1. *Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- De la intimidad* (1989): Carlos Castilla del Pino ed. Barcelona: Crítica.
- Ferrater Mora, José (1994): *Diccionario de filosofía*. Tomo II. Barcelona: Ariel.
- Formas de hacer historia* (1996): Peter Burke ed. Madrid: Alianza.
- Foucault, Michel (1990): *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- García Montero, Luis (2000): *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate.
- (2008): "Hacia las conciencias a través del corazón. Conversación con Luis García Montero". Entrevista realizada por Arantxa Gómez Sancho. *Insula* 737, pp. 34.
- (2010): "Luis García Montero: Conversaciones con el autor de *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*". Entrevista realizada por Laura Scarano. *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. L. Scarano ed. Mar del Plata: EUDEM, pp. 253-273.
- Habermas, Jürgen (1990): *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, José Luis (1996): *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Peña-Marín, Cristina (1989): "El discurso de la intimidad". *De la intimidad*. Carlos Castilla del Pino ed. Barcelona: Crítica, pp. 77-96.
- Puértolas, Soledad (1989): "Literatura de la intimidad". *De la intimidad*.

- Carlos Castilla del Pino ed. Barcelona: Crítica, pp. 119-149.
- Ranum, Orest (2001): "Los refugios de la intimidad". *Historia de la vida privada*. Tomo 3. Philippe Ariès y Georges Duby eds. *Del Renacimiento a la Ilustración*. Roger Chartier ed., pp. 205-251.
- Real Academia Española (1992): *Diccionario de la lengua española*. Dos tomos. Madrid: Espasa-Calpe.
- Revel, Jacques (2001): "Los usos de la civilidad". *Historia de la vida privada*. Philippe Ariès y Georges Duby eds. Tomo 3. *Del Renacimiento a la Ilustración*. Roger Chartier ed. Madrid: Taurus, pp. 167-204.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scarano, Laura (2007): *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- (2009): "Rituales de intimidad. Cuerpo, experiencia y lenguaje", *Celehis XXVII/20*, pp. 205-228.
- (2010): "Intimidante intimidad. Etimologías, genealogías, parentescos". *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. L. Scarano ed. Mar del Plata: EUDEM, pp. 7-23.
- Sennet, Richard (1978): *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. México: FCE.
- Taylor, Charles (1996): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- VVAA (1974): *Diccionario Latino-español*. Barcelona: Sopena.
- Williams, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Resumen

La verbalización de la intimidad es una forma de modelizar la vida social; es una puesta en sentido ético, estético y social que engendra modelos culturales, más que reflejos fotográficos de individuos aislados; configura *vidas de papel* que funcionan como hipótesis plausibles de la inaprensible existencia social encarnada en la interioridad personal.

Palabras clave: intimidad - poesía - privado-público

Abstract

Verbalization of intimacy is a form of modulating society from the private perspective, that always includes a public dimension. In an ethical, aesthetic and social sense, the intimate-self written by poetry represents cultural models, more than photographic reflections of isolated individuals. It offers subjective roles and it articulates different identities that can be “used” as plausible hypothesis of how each individual experiences social life from its most inner and personal dimension.

Keywords: Intimacy - Poetry - Private-Public

Lecturas críticas

El diario de viaje (1783-1789) de Francisco de Miranda: tensiones entre el conocimiento del mundo y el conocimiento de sí

MARÍA CAROLINA SÁNCHEZ

Según Edgardo Mondolfi Gudat, la lectura del diario de viaje de Francisco de Miranda (1750-1816) permite descubrir una faceta menos divulgada del hombre público.¹ Tal como advierte, a través de sus páginas: “Cabe prescindir (...) por un momento de su legado como Precursor de la emancipación hispanoamericana (...) y Dictador Supremo de Venezuela en los días de la Primera República, para concentrarnos en cambio en la curiosi-

¹ El diario de viaje, objeto de estudio del presente trabajo, está incluido en un voluminoso archivo compilado por el propio Miranda durante un período de cuarenta años entre 1771 y 1810. Abarca desde la partida de su Caracas natal para dirigirse a la península con el propósito de ingresar al Ejército real hasta aproximadamente 1810 cuando se desempeña como uno de los protagonistas de la independencia del Nuevo Mundo. Comprende sesenta y tres tomos. Allí el autor conserva diarios, cartas, certificados de estudios, planos, órdenes militares, notas periodísticas, informes, inventarios de bienes, procesos judiciales, proclamas, planes de gobierno, entre otros documentos. Extraviado durante casi un siglo y hallado en 1922 por Caracciolo Parra-Pérez, el archivo fue objeto de dos ediciones completas. Una de ellas es *Archivo del General Miranda* (1929-1933). Edición al cuidado de Vicente Dávila. Caracas: Sur-América. La otra, *Colombeia* (1978-1994). Coordinada por Josefina Rodríguez de Alonso. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República. Las citas pertenecientes al diario, consignadas en el marco de este artículo, han sido extraídas de *Colombeia*. Se indicará en ellas los números de tomo y páginas correspondientes. Siguiendo esta pauta, se ofrecerá asimismo su localización dentro del *Archivo*.

dad ilímite (...) por el conocimiento humano” (2001: 1).² Producido entre 1783 y 1789 en forma simultánea a su extensa travesía por Estados Unidos, Europa y Asia Menor,³ dicho diario pertenece a una etapa de la trayectoria de Miranda que abarca desde su exilio del ámbito hispánico tras la deserción del Ejército real en 1783, perseguido por la Corona y la Inquisición, hasta su sistemática dedicación a la empresa independentista a partir de 1790. Situado entre dos períodos claramente demarcados de su biografía, este texto genera una expectativa de lectura ligada a la posibilidad de rastrear allí aspectos del proceso intelectual que conduce al autor a la futura adopción de un compromiso revolucionario.

Un conjunto de rasgos invariables presentes en la redacción confirma que el diario es un escrito de carácter privado, del cual el propio autor es el único destinatario previsto. La ambigüedad de algunas frases y un estilo caracterizado por el acopio incesante, que pasa de la descripción de un objeto a otro de manera abrupta, evidencian que Miranda lo concibe como un instrumento para acumular la infinidad de manifestaciones del entorno que atrapan su atención. Sin interrupción, durante seis años, recurre cotidianamente a su diario para consignar los aprendizajes obtenidos con cada desplazamiento. La desmesurada extensión que, producto de ese registro rutinario, adquiere el texto pone de manifiesto su afán autodidacta y la gran aplicación con que asume la tarea educativa que ha proyectado para sí.⁴

² Agradezco al autor, en aquel entonces Segundo Secretario de la Embajada de Venezuela en Argentina, la posibilidad de acceder a su ponencia “Miranda íntimo”, expuesta en una conferencia en Bruselas en septiembre de 2001.

³ Con el fin de apreciar la magnitud del itinerario desplegado por Miranda, cabe, sin pretensión de exhaustividad, mencionar algunas de las ciudades visitadas por él. En Estados Unidos recorre New Bern, Wilmington, Beaufort, Charleston, Filadelfia, New York, West Point, Albany, New Haven, Providence, Salem y Boston. En Europa, Londres, Ámsterdam, Hannover, Brunswick, Berlín, Dresde, Praga, Viena, Hungría, Trieste, Venecia, Bolonia, Florencia, Roma, Pisa, Nápoles, Ragusa, islas jónicas y Atenas, Constantinopla, Kherson, Kiev, Moscú, San Petersburgo, Estocolmo, Noruega, Copenhague, Bruselas, Lovaina, Lieja, Frankfurt, Estrasburgo, Zurich, Milán, Lausana, Marsella, Tolón, Niza, Montecarlo, Génova, Turín, Burdeos, El Havre, Ruán y París.

⁴ En una carta dirigida a don Juan Manuel de Cagigal, su superior en el Ejército, Miranda se refiere al viaje en los siguientes términos: “La experiencia y conocimiento que el hombre adquiere, visitando y examinando personalmente con inteligencia prolifica en el

Aunque protagonista del periplo, el yo mirandino se desvanece en el relato bajo minuciosas descripciones enlazadas con tal celeridad, que desentrañar los trazos con los que se inscribe resulta una tarea compleja. Restituir la presencia del viajero implica, por un lado, tomar distancia de la vorágine de objetos reseñados y regresar al emplazamiento de la mirada examinadora, admitiendo con Andrea Pagni que “más que a lo observado, la observación revela al observador” (1992: 264). Por otro lado, implica capturarlo en aquellas instancias en que abandona la posición discursiva ligada al conocimiento para deslizar otras facetas de sí.

Ese yo inédito, vedado a la lectura de otros a la vez que imperceptible incluso en su privacidad y desplazado en apariencia por la materia que investiga, constituye el objeto de indagación del presente trabajo, el cual procura hacer visible al sujeto de la escritura a partir de la consideración de tres problemáticas ligadas entre sí. Una de ellas atañe a la índole histórica de las concepciones del “yo”, considerando el hecho, señalado por Karl Weintraub, de que los hombres conforman su subjetividad a partir de la impronta de “la cultura en la que viven, la cultura que les ha ayudado a crearse a sí mismos, y a la que ellos, a su vez, dan forma” (1991: 26). La otra cuestión toma en cuenta los géneros discursivos que enmarcan a este escrito mirandino: el relato de viajes y el diario.⁵ Finalmente, la tercera línea de indagación reflexiona acerca de la complejidad fundante de las denominadas escrituras del yo. Constitutiva de esta categoría es la imposibilidad de establecer una identidad absoluta entre el enunciador textual manifiesto

gran libro del universo; las sociedades más sabias y virtuosas que lo componen; sus leyes, gobierno, agricultura, policía, comercio, arte militar, navegación, ciencias, artes, etc. es lo que únicamente puede sazonar el fruto y completar en algún modo la obra magna de formar un hombre sólido y de provecho!” (*Colombeia*, T. II: 423; *Archivo*, T. VII: 9-10). Así, el autor presenta su periplo como una iniciativa individual bajo el convencimiento de que tal ocupación trae aparejada la posibilidad de instruirse.

⁵ Respecto al primero, Pagni afirma que excepto en el caso de los periplos imaginarios, el término viaje significa “tanto la experiencia como la escritura”. Sobre la base de “las categorías de experiencia y verdad” (1992: 263), estas narraciones giran alrededor del testimonio dejado por un peregrino respecto a las particularidades descubiertas y las vivencias experimentadas en los lugares recorridos. En cuanto al diario, Enric Bou lo define, más allá de las variaciones que pueda adoptar, como “una crónica cotidiana, escrita desde el presente de una experiencia personal” (1996: 124).

bajo la forma de un yo narrador, el yo protagonista al que se refiere y el autor real, pese a que funcione una voluntad de identificación pragmática.⁶

Estos planteamientos suscitan una serie de interrogantes en torno al yo con que Miranda se perfila en su diario de viajes: ¿con qué rasgos se autorrepresenta?, ¿ostenta una faceta única o afloran otras capaces de ofrecer nuevas dimensiones del yo?, ¿qué relación y grado de desarrollo concede el autor a las distintas facetas?, ¿cómo explicar la incorporación selectiva de determinados rasgos de sí mismo?, ¿qué marcas de la cultura de su tiempo es posible reconocer en la conformación de su identidad?

El yo como sujeto cognoscente⁷

Podría afirmarse que en el diario predomina un tipo de inscripción del yo a partir de acciones que dan cuenta de su desempeño en el espacio público. Sus actividades recurrentes consisten en explorar diversos aspectos de interés ofrecidos por las ciudades visitadas y en interactuar con figuras distinguidas residentes en ellas. Se hace referencia a traslados, inspecciones de objetos, anécdotas y también a la participación en tertulias de discusión sobre novedades y progresos en diferentes materias. Estas actuaciones aparecen consignadas sólo a partir de lo visible, plasmadas en su mera exterioridad y, por lo general, sin mencionar las repercusiones internas en el yo.

Miranda se autorrepresenta de manera constante como protagonista del acto de conocer. La infinidad de días fijados en la escritura cotidiana de su prolongado viaje permite reconstruir un “modo de vivir” (Bou, 1996: 134), perfilado sobre la base de la repetición de acciones, destinadas a ob-

⁶ Para Philippe Lejeune el nombre propio presente en la firma de una obra autobiográfica instaure una convención de lectura que presupone una correlación entre el orden del texto y el de la vida. Esta postura ha sido rebatida por varios autores, pues como señala Laura Scarano existe una fisura entre vida y texto que involucra dos planteamientos fundamentales: “el problema de la identidad y su fijación” y el de “la ilusión referencial” (2000: 57).

⁷ Se abordan en este apartado aspectos ya examinados en otro artículo de mi autoría (Sánchez, 2006) dado que se ha considerado necesario retomar algunos puntos de su recorrido, de insoslayable pertinencia, para caracterizar al yo esbozado por Miranda en su diario.

servar incesantemente la multiplicidad de manifestaciones existentes en el medio circundante. A través del comentario de sus ocupaciones diarias se percibe la aplicación y disciplina con que el viajero asume la finalidad instructiva asignada a su travesía. Consecuente con ello, invierte en dicho cometido toda la jornada en la que exhibe un movimiento permanente, desde primeras horas del día hasta el anochecer.⁸

En correspondencia con estos quehaceres, el yo se perfila asimismo como una conciencia que exhibe en la escritura el procesamiento cognoscitivo de lo observado. Los pasos desplegados para conocer tienen como punto de partida la experiencia, donde los sentidos captan datos fehacientes del fenómeno. Tras esta indagación preliminar, el yo se sirve del propio entendimiento para explicar ya sea las leyes que rigen el funcionamiento de la manifestación analizada, ya sea la ligazón entre sus partes. La descripción plasmada en el diario procura ajustarse a lo percibido pretendiendo reproducir con exactitud y asepsia los objetos, fijados hasta sus ínfimos detalles.⁹

⁸ Sus mañanas comienzan de la misma manera: “Partí a las 8 a. m. con buen tiempo, para ver la nombrada fuente” (*Colombeia*, T. VIII: 166; *Archivo*, T. IV: 115); “Temprano con mi criado a Constantinopla. Vimos primero el Panteón del Emperador reinante” (*Colombeia*, T. IV: 413; *Archivo*, T. II: 147); “Por la mañana temprano estuve a ver una embarcación preparada en el río para llevar caballos y bueyes (...) El modo es peculiar del país y sin duda el mejor que pueda adoptarse” (*Colombeia*, T. III: 249; *Archivo*, T. I: 280); “A las seis de la mañana emprendimos Mr. Edward Chinn y yo una excursión de doce millas en la región, con el fin de ver una fundición de cañones de hierro” (*Colombeia*, T. III: 289; *Archivo*, T. I: 307); “En pie a las seis, y me fui con mi guía a ver la iglesia de la Abadía, que es lo mejor de la Suiza” (*Colombeia*, T. VII: 396; *Archivo*, T. III: 387).

⁹ En el asiento correspondiente al 27 de agosto de 1788 en Como, Italia, investiga un recinto en el que se producen ecos. En su registro del fenómeno, puede reconstruirse el procedimiento desplegado para conocer: describe, en primer lugar, el espacio físico en el cual acontece la manifestación, mide las repeticiones, circula por diferentes sectores de la estancia para probar la percepción desde otros ángulos, y ensaya una hipótesis explicativa de la resonancia a partir de causas “naturales”: “No partí hasta las cinco por ir a ver el famoso Eco de Simonetta, que está a dos millas de esta ciudad. Por un delicioso y buen camino llegamos a un gracioso casino, que pertenece a una viuda, condesa de este nombre. Dos pequeños cuerpos del edificio que se avanzan hacia el jardín, están, según se dice, contruidos tan perpendicular y paralelamente, que producen este prodigioso efecto. Subimos a una ventana del segundo alto en una de dichas alas, y cuando se habla de allí o se hace ruido, la pared del ala opuesta parece repetirlo clara y distintamente muchas veces, en disminución, hasta apagarse la voz. La mía se repetía hasta 35 veces muy distin-

De acuerdo con lo expuesto, puede afirmarse que el yo cognoscente actúa como un productor autónomo de conocimiento. Esto se corrobora en la llamativa prescindencia de los saberes previos vigentes dentro de su ámbito de procedencia, a los que acude todo viajero para asistirse en la comprensión de lo visto. Se reconoce en sus ojos la impronta de la trama cultural a la que pertenece, caracterizada por la puesta en crisis de las concepciones de verdad y de conocimiento propias del Antiguo Régimen ante el afianzamiento de los nuevos valores propagados por la Modernidad ilustrada.¹⁰ Los dogmas vigentes en el orden tradicional, aceptados sin cuestionamiento, significan para la perspectiva ilustrada la opresión de las capacidades intelectuales del hombre, adoctrinado en el desconocimiento de las causas objetivas.¹¹ Por ello, Miranda procura aprehender el entorno a partir de lo perceptible.

Su comportamiento parece adherir al imperativo “*sapere aude*” (atrévete a conocer) con el que Immanuel Kant define la tendencia fundamental de las Luces. En su artículo titulado *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* (1784) el filósofo exhorta a los hombres a disponer de su propio entendimiento, libre de la tutela de cualquier autoridad ya sea la Biblia, los pa-

tamente, y el sonido de una pistola hasta 65 veces, y un cañoncillo, más de cien, según aquel hombre me informó. Bajé a la terraza que corre entre ambas alas al primer piso, y cuando uno está en el conmedio, oye la voz de una y otra parte, y cuando se pone en el ala opuesta, la voz que viene de la ventana parece repetirse en aquella muralla misma. En fin, me estuve aquí con admiración observando este singular resultado de causas naturales, pues según concibo no es más que la vibración del aire contra ambas murallas que produce dicho efecto” (*Colombeia*, T. VII: 436; *Archivo*, T. III: 418). En otros fragmentos referidos a otras materias, citados en el presente trabajo, podrá apreciarse la ya referida tendencia a la asepsia, al rigor del dato exterior y al detallismo.

¹⁰ Es necesario precisar que si bien la Modernidad se desarrolla en fases cuyo inicio puede situarse desde comienzos del siglo XVI, autores como François Xavier Guerra (1993) y Nicolás Casullo (1996) consideran que es con el sistema de referencias de la Ilustración que ella alcanza su plenitud. Es un proceso de larga duración que paulatinamente provoca la erosión del Antiguo Régimen.

¹¹ Como es sabido, en las sociedades de Antiguo Régimen el saber hegemónico proviene de las autoridades del pasado (la revelación cristiana y la filosofía grecolatina) y, por ello, es inmutable. Se identifica con el dogma proclamado por la religión y respaldado, a su vez, por la filosofía escolástica. Por el contrario, el régimen de verdad de las Luces reclama evidencia empírica y racionalidad entendiendo al conocimiento como actividad por excelencia del hombre, perfectible y abierto a la novedad.

dres de la Iglesia, el poder real, los maestros o los libros.¹² Se trata, tal como lo plantea Francisco Sánchez Blanco, de un proceso de “emancipación individual”, expresado en un espíritu de autonomía en el conocimiento respecto de las formas de poder religioso, político y cultural del Antiguo Régimen (1997: 7).¹³ Así, la indagación del mundo desplegada en el diario es producto de un individuo afectado por la mutación cultural en curso, caracterizada por Paul Hazard como “la más importante en la historia de las ideas” (1988: 11) en tanto se asiste a la descomposición de verdades de inveterada vigencia en la historia de Occidente.¹⁴

En el procedimiento aplicado para conocer la realidad –recolección de evidencia empírica y posterior captación racional de lo fáctico– se advierte la influencia de los principios de la corriente empirista propagada en el siglo XVIII y frecuentada por Miranda a través de la lectura de las obras de

¹² Aunque el artículo de este filósofo no figura en la biblioteca de Miranda, la puesta en diálogo con sus posicionamientos resulta igualmente válida en tanto sintetiza el movimiento intelectual del siglo XVIII. Cito *in extenso* el pasaje de Kant: “La Ilustración consiste en el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad. Él mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad, cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducción de otro. *¡Sapere aude!* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la ilustración. La mayoría de los hombres, a pesar de que la naturaleza los ha librado (...) de conducción ajena (...) permanecen con gusto bajo ella a lo largo de la vida, debido a la pereza y la cobardía. Por eso le es muy fácil a los otros erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo ser menor de edad! Si tengo un libro que piensa por mí, un pastor que reemplaza mi conciencia moral, un médico que juzga acerca de mi dieta, y así sucesivamente, no necesitaré del propio esfuerzo” (1964: 57).

¹³ Esa emancipación individual es para Sánchez Blanco una etapa inicial que luego adquiere una dimensión social, inspiradora de “cambios institucionales” fundantes de nuevas formas de convivencia política sobre la base de un pacto social constitucional (1997: 7-9).

¹⁴ El imaginario moderno ilustrado se desarrolla entre un grupo social específico, denominado por Guerra “elites modernas”. El concepto designa a una capa de sectores prósperos e instruidos que conforma un “medio social dotado de una sensibilidad común, con un mismo aprecio de lo útil, con una misma creencia en el progreso, con unas mismas lecturas, con unas mismas prácticas societarias” (1993: 101). Jürgen Habermas (2004) y Roger Chartier (1995) han visto en la emergencia de nuevas formas de sociabilidad un poderoso estímulo para el uso de la razón. Siguiendo esta caracterización, la figura de Miranda puede ser plenamente adscripta a este grupo.

John Locke y de David Hume.¹⁵ Para esta doctrina, la experiencia, entendida como “percepción sensorial”, posee un papel decisivo en el origen del conocimiento.

El individuo, dotado de razón, ocupa el centro del sistema de referencias ilustrado. En dicha facultad se avizora la posibilidad de un progreso indefinido en el conocimiento y también la edificación de un orden social superador.¹⁶ Descubierta en su potencialidad, la razón aspira a expandirse a todas las esferas de la actividad humana –política, comercio, derecho, moral, arte, costumbres (Im Hof, 1993: 14; Cassirer, 1997: 19-20)¹⁷ y desen-

¹⁵ Las obras de estos autores así como de otros pensadores de la Ilustración están presentes ya en la primera biblioteca que Miranda conforma hacia 1771, antes, incluso, de su efectivo ingreso al Ejército español. Posteriormente sus libros caerán en manos de la Inquisición. “Notas de libros que he comprado en Madrid” (*Colombeia*, T. I: 312) y “Equipaje de Miranda en España. Nota de libros” (*Colombeia*, T. I: 586).

¹⁶ Para Ricardo Forster (1996) el pensamiento ilustrado concibe nuevas nociones con las que aspira construir un nuevo modelo de sociedad, tales como ciudadano, igualdad, soberanía, entre otras.

¹⁷ A modo de ejemplo se citan a continuación algunas descripciones de diferentes materias contenidas en el diario. Asiento correspondiente al 17 de enero de 1784, durante el viaje por los Estados Unidos y su visita a las construcciones bélicas: “A las once llegué a dichas fortificaciones, situadas sobre dos alturas bastantes difíciles de acceso, llamadas Land Hill que está sobre la izquierda y cae al North River y Laurel Hill, a la derecha y que cae sobre el East River. En la primera está el fuerte Washington (llamado después Knyphausen en honor del general hanoveriano que lo tomó a los americanos con una guarnición de 3.000 hombres) y en la segunda el fuerte George, construido enteramente por los británicos” (*Colombeia*, T. III: 135; *Archivo*, T. I: 244-245). Asiento correspondiente al día 2 de julio de 1788 durante el viaje por Bruselas donde aprecia una pintura de Rubens: “En la capilla del Santísimo Sacramento, un cuadro de Rubens, J.C. que da las llaves a San Pedro, de lo mejor de este artista y tan fresco como si se acabara de pintar, prueba que los otros han estado mal cuidados” (*Colombeia*, T. VII: 241; *Archivo*, T. III: 328). Asiento correspondiente al día 10 de junio de 1783, durante el viaje por los Estados Unidos donde comenta costumbres diferenciadas ya se trate de mujeres casadas o solteras: “Las mujeres, en particular las casadas, guardan una reclusión monástica y una sumisión a los maridos que no he visto jamás. Visten con aseo y toda su vida es doméstica. Luego que se casan, se apartan de toda amistad íntima y sus miras se tornan enteramente al cuidado de su casa y familia. (...) Las solteras, por el contrario, gozan de toda libertad y van solas a pasearse donde gusten, sin que sus pasos se observen” (*Colombeia*, T. III: 38; *Archivo*, T. I: 194). Finalmente, asiento correspondiente al día 3 de septiembre de 1788, durante el recorrido por Morgarten-Einsiedeln: “(...) a ver el circo de Asamblea que está a una media hora fuera del burgo, en un campo descubierto y con árboles alrededor. Ello será un círculo de unas 20 o 25 toesas de diámetro con bancos de madera en forma anfiteatral, y en el centro hay un banco aislado para los jueces. Al Landammann se le eleva una especie de balda-

trañar sus fundamentos. La pluralidad de objetos y fenómenos examinados por Miranda permite caracterizarlo como un individuo agujijoneado por lo que Locke denomina “*uneasiness*” o, en términos de Hazard, forjado en una “psicología de la inquietud” (1988: 334).¹⁸ Tal estado explica esa avidez omnímoda, ese comportamiento fáustico del viajero, movido por una insaciable aspiración de ampliar el saber.

La comprensión del modo de inscripción del yo en el diario mirandino debe considerar, por otra parte, su relación con otras narraciones de viajes, modelos de época. Como señala José María Pozuelo Yvancos, los géneros deben ser comprendidos por “su valor como horizonte social, histórico” y también como “esquemas de comunicación que dialécticamente son a la vez el contexto donde entender los textos y los textos mismos como referentes de este contexto” (2006: 69). La autorepresentación de Miranda en términos de sujeto cognoscente presenta puntos de contacto con las posiciones asumidas por autores de relatos de exploraciones científicas, forma predominante del género durante el siglo XVIII. Según los ha caracterizado Mary Louise Pratt, en estos informes, “el observador (...) mismo no tiene lugar en la descripción” (1997: 64), es un mero transmisor de información sistematizada, ceñida a lo cuantificable, es sólo un ojo que pasivamente observa y posee.

El yo y el ámbito de lo íntimo

El portentoso despliegue de un yo deslumbrado por el mundo, en permanente esfuerzo por aprehenderlo, desvía y distrae respecto de la condición del diario como escrito privado, permeable a la plasmación de la inti-

quín en el círculo mayor de dicho anfiteatro, y así se celebra aquí la Asamblea, que sólo tiene el derecho de resolver y discutir las materias sustanciales y de público interés. Y no hay duda que la escena tiene más analogía con la libertad y publicidad características de un pueblo libre que bajo un techo estrecho” (*Colombeia*, T. VII: 456; *Archivo*, T. IV: 1).

¹⁸ Armando Plebe (1971) señala que Montesquieu, por su parte, ha teorizado sobre la curiosidad, concepto afín a las ideas de Locke sobre la *uneasiness*. Se trata de nociones que dan cuenta de la valoración por el conocimiento y la novedad, características del hombre ilustrado.

midad. Ante la abundancia de reseñas que saturan el texto, cabe preguntarse ¿el afán de conocer la realidad exterior ha dejado algún intersticio para la inscripción de otras facetas del yo, ligadas a su historia personal?

En el abordaje de este aspecto se adopta la noción de intimidad propuesta por Carlos Castilla del Pino quien la define como el espacio inobservable en el que se asilan las fantasías, los afectos, los recuerdos, las resonancias de las experiencias o la búsqueda de una identidad, y el cual sólo se torna asible por medio de la confianza, con la que ingresa al orden lo privado (1996: 23).

Con respecto a este ámbito se advierte un repliegue, el yo mirandino no practica la introspección ni aspira a la búsqueda de una identidad que lo defina. Tampoco el presente de la escritura se ve asaltado por recuerdos del pasado que sean valorados por la resonancia en la constitución de sí mismo. La ausencia de una mirada a la interioridad del yo llama la atención pues se ha considerado al siglo XVIII como “momento de eclosión” de los géneros escriturarios intimistas, debido a la consolidación de determinadas condiciones socioculturales tales como “la paulatina toma de conciencia del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto” (Amícola, 2007: 15).

En efecto, Hazard destaca la formación del espíritu del “hombre sensible” en plena vigencia de la Ilustración en obras como *Manon Lescaut* (1731), del abate Prévost, *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, *Werther* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe y las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau (1782), que exponen una nueva sensibilidad en relación con el yo.¹⁹

Entre la gran cantidad de libros que Miranda comenta en su diario se encuentra *Confesiones* de Rousseau, respecto de la cual declara: “que sin ser

¹⁹ Esta perspectiva también es compartida por Arnold Hauser cuando señala que “el siglo XVIII es la época de la novela realmente. Lesage, Voltaire, Prevost, Laclos, Diderot, Rousseau rezuman observaciones psicológicas. Marivaux está poseído ni más ni menos que de una manía por la psicología: explica, analiza y comenta sin descanso la actitud espiritual de sus personajes. La psicología de Marivaux y sus contemporáneos, sobre todo Prevost, es mucho más rica, más sutil y más personal de lo que lo era la psicología del siglo XVII. Los caracteres pierden estereotipación y se vuelven más complicados, más contradictorios” (1957: 539).

un libro bien escrito, es original y no contribuye poco a hacernos conocer el interior del corazón humano” (*Colombeia*, T. VII: 67; *Archivo*, T. III: 277-278). Sin embargo, esta valoración contrasta con la poca disposición del autor al conocimiento de sí a través de su diario. La autobiografía rousseauiana, que para Amícola “logra un nivel de autorreflexividad que no había sido concebido antes” (2007: 74), no parece haber inspirado en el texto nuevas perspectivas para ensayar una comprensión del propio yo por parte del sujeto de la escritura. Tal cuestión se patentiza de manera incontrovertible cuando el viajero aborda el tratamiento del conflicto que lo enfrenta con la corona española, un acontecimiento que, es de suponer, deja una innegable huella en su conciencia.

No existen pasajes que evoquen la traumática experiencia de la deserción del ejército y del exilio como tampoco que evalúen la impronta dejada por esta ruptura en la propia personalidad. Dicha crisis no activa una reflexión tendente a otorgar inteligibilidad a su trayectoria. Por el contrario, el registro de su conflicto con la monarquía hispánica emerge en forma circunstancial, ligado a episodios de pedidos de extradición o desprestigio acaecidos a Miranda durante el periplo.²⁰

Las notas acerca de tales episodios que empañan su viaje son breves y desprovistas de datos que permitan trazar un cuadro completo de la circunstancia. Las lagunas informativas ponen de manifiesto el carácter privado de su diario, sólo comprensible para sí; pues, como señala Lejeune, “un diario (...) (sólo destinado al yo) es por definición alusivo. Lo implícito ocupa en él un lugar enorme” (1996: 71). Así, la falta de claridad que dificulta su comprensión en la lectura, se debe a la abundancia de sobreentendidos que, siguiendo al citado Lejeune, “lejos de iluminar una vida requieren muchas veces un contexto” (1996: 59).

La referencia a su enfrentamiento en San Petersburgo con Macanaz, el

²⁰ Con el fin de capturar a Miranda, la Corona imparte órdenes a sus representantes en el extranjero para mantenerlo bajo vigilancia y procurar arrestarlo. Al respecto, existe una extensa red epistolar entre los delegados y Floridablanca, ministro de la Corte, compilada por Ángel Grisanti, que da cuenta de la persecución organizada para aprehenderlo. Cfr. Grisanti (1954).

delegado español, se efectúa con total independencia respecto del suministro de información previa que lo contextualice. Miranda no consigna en los asientos precedentes el cruce de cartas que desencadena el escándalo. En el asiento del 18 de julio de 1787, escribe:

(...) me dijo que el Encargado de Negocios de España había estado a quejarse de una carta que yo le había escrito, y pedir reclamación de mi persona, asegurando que yo había estado al servicio de España, mas que no lo estaba ya actualmente y que se me consideraba allí como una persona peligrosísima al Imperio. (...) Bezborodko refirió el mensaje a la Emperatriz que respondió que, si el Imperio Español estaba en peligro por mí, en ninguna parte podría yo estar mejor que en Rusia, pues era estar a la mayor distancia, y que, en cuanto al aprecio que Su Majestad hacía de mí, no era por el rango que yo tenía en España, sino por calidades personales que Su Majestad conocía particularmente, y que por ellas me había adquirido su estima y protección. Y me habló con mucha amistad, creyendo que todo esto era forjado por Macanaz, mas yo me persuadí que algo había en el fondo (*Colombeia*, T. V: 332; *Archivo*, T. II: 419).²¹

Si bien las reclamaciones u otras estrategias de detención impulsadas por la Corona española no despiertan una reflexión orientada a la búsqueda de una identidad personal, aparecen en ocasiones acompañadas de la reac-

²¹ En Copenhague, su registro del conflicto con la Monarquía hispánica es similar. En el asiento correspondiente al 2 de febrero de 1788, apunta: “Dijome confidencialmente que López, el Encargado de España aquí, le había enseñado una carta de Corral, en que éste le decía había tenido orden para reclamarme en Estocolmo, si había probabilidad de conseguirlo –y suponiendo que yo estaba al servicio de Rusia– por infidelidad y aun sospecha de crimen de lesa de majestad” (*Colombeia*, T. VI: 231; *Archivo*, T. III: 157).

En otros casos, Miranda refiere episodios en los que se deduce que viaja disfrazado, aunque esto no es comentado previamente. En el asiento correspondiente al 28 de diciembre de 1787 en Copenhague registra: “Cosa particular, que la señora Kett, de Berlín, estaba aquí y me conoció inmediatamente a pesar de mi incógnito ni saber que yo estaba aquí; y el marido vino a buscarme por la mañana” (*Colombeia*, T. VI: 154; *Archivo*, T. III: 106).

ción emocional que provocan: “y confieso que hoy he tenido algunos momentos de melancolía como pocas veces he experimentado en mi vida...” (*Colombeia*, T. VI: 327; *Archivo*, T. III: 203).²² De su intimidad, Miranda sólo plasma su sentir, la repercusión inmediata del acontecimiento en su interioridad sin la pretensión de explicar la incidencia en su devenir. No intenta descubrir un hilo de continuidad en su ser, ni atribuir a determinadas circunstancias una influencia incontrastable en su destino. Acaso consciente del margen de imprecisión que entraña el afán de capturar alguna verdad inmutable respecto del yo, Miranda no aspira a acceder a una definición de sí mismo. Parece percibir, de acuerdo a su propia experiencia, que la diversidad de identidades contenidas en un mismo hombre y las imprevisibles situaciones que atraviesa, conspiran contra la concreción de tal propósito. En este sentido, podría resultar iluminadora la reflexión de Hazard sobre el modo de aproximación al yo del pensamiento ilustrado:

No se preguntó con frecuencia qué era en definitiva nuestro Yo extraño, cuyos elementos estaban siempre en disolución y que no por ello dejaban de presentar su unidad; siempre cambiante, siempre el mismo. Pero a veces planteó la cuestión; y respondió que ese Yo misterioso no era acaso un hecho que aprehende el intelecto, sino un dinamismo que se siente (Hazard, 1946: 342).

Conclusiones

Miranda privilegia una representación de sí como sujeto cognoscente ilustrado. En su modo de explorar la realidad evidencia el profundo arraigo en su subjetividad de atributos propios del individuo moderno. El rasgo sobresaliente de tal condición se funda en su capacidad y autonomía para

²² En el asiento correspondiente al 2 de agosto de 1787 durante su estadía en San Petersburgo refiere: “(...) envuelto en mis pensamientos tristes, así de mi suerte como de la situación en que me hallo, falsedad de los hombres y principalmente de cortesanos, etc. Mas con esperanza siempre en la constancia y magnanimidad de la Emperatriz, que es el único recurso que me queda en el día, para no ser la víctima de la política gala y de la crueldad española. Con estos tristes pensamientos me fui a la cama, donde pasé una noche triste y melancólica” (*Colombeia*, T. V: 358-359; *Archivo*, T. II: 431).

acceder al conocimiento. Dotado de una razón autosuficiente, puede desenvolverse en cualquier ámbito y absorber con precisión y detalle los objetos de la realidad circundante.

Es también moderna la noción de individuo como artífice de su destino con la que Miranda se rige. Actúa guiado por su propia decisión tal como queda demostrado en el momento en que convierte la experiencia del exilio, producto de una situación crítica, en un proyecto personal de largo plazo destinado a su autodesarrollo.

Tales representaciones que dan cuenta de un afianzamiento en el yo mirandino de valores ligados a la individualidad, no tienen, sin embargo, correlato en aquella predisposición a indagar en la dimensión de lo íntimo, constitutiva también de la noción de sujeto moderno. La concisión característica de la escritura de sí contrasta con el detallismo desplegado en la descripción de los objetos del mundo exterior.

Esta conformación de un yo a partir de una selección de rasgos ligados a su faceta como sujeto cognoscente podría hallar una explicación posible en la función autocognitiva que, de acuerdo con Susanna Egan, Amícola asigna a la narración autobiográfica. Siendo “la propia instancia de narrar forjadora de identidad” (Amícola, 2007: 15), es válido pensar entonces que Miranda está interesado en moldearse a partir del ideal de hombre culto de su tiempo. Sus notas servirían para afianzar esta característica.

Respecto a la expectativa inicial de encontrar en el diario un sujeto preocupado por la inteligibilidad de su proceso ideológico, podría decirse que si bien no existen pasajes de tal naturaleza, ello quizá pueda obedecer a un gesto de ruptura absoluta con su pasado. Al mismo tiempo, es posible interpretar el énfasis puesto en el intento de forjarse como parte de las elites ilustradas como una apuesta al futuro no sólo en cuanto al desarrollo de una nueva identidad para sí, sino también en cuanto a su preparación en términos de integrante de una eventual elite dirigente destinada a afrontar la utopía de independizar al Nuevo Mundo de la dominación hispánica. En efecto, Mondolfi Gudat compara la atención del viajero a los diferentes órdenes de la realidad con “la omnipotencia abarcadora de un estadista en ciernes” (2001: 7).

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo del General Miranda (1929-1930). I-IV. Edición al cuidado de Vicente Dávila. Caracas: Sur-América.

Colombeia (1978-1988). I- VIII. Coordinación de Josefina Rodríguez de Alonso. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

Fuentes secundarias

Amícola, José (2007): *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Bou, Enric (1996): “El diario: periferia y literatura”. *Revista de Occidente* 182-183, pp. 121-135.

Cassirer, Ernst (1997): *La filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castilla del Pino, Carlos (1996): “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente* 182-183, 15-30.

Casullo, Nicolás (1996): “La modernidad como autorreflexión”. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. N. Casullo, Ricardo Forster y Alejandro Kaufman. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC, pp. 9-22.

Chartier, Roger (1995): *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa.

Forster, Ricardo (1996): “El lenguaje de la Ilustración”. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. Nicolás Casullo, R. Forster y Alejandro Kaufman. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC, pp. 242-243.

Grisanti, Ángel (1954): *Miranda juzgado por los funcionarios españoles de su tiempo. Los orígenes de la independencia americana según los documentos inéditos que no figuran en el Archivo del General Miranda*. Caracas: Jesús Grisanti.

Guerra, François Xavier (1993): *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Habermas, Jürgen (2004): *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hauser, Arnold (1957): *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama.

- Hazard, Paul (1988): *La crisis de la conciencia europea*. Madrid: Alianza.
- Im Hof, Ulrich (1993): *La Europa de la Ilustración*. Barcelona: Crítica.
- Kant, Immanuel (1964): "Respuesta a la pregunta qué es la Ilustración". *Filosofía de la historia*. Emilio Estiu ed. Buenos Aires: Nova.
- Lejeune, Philippe (1996): "La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)". *Revista de Occidente* 182-183, pp. 55-86.
- Mondolfi Gudat, Edgardo (2001): "Miranda íntimo". Conferencia obtenida por gentileza del autor.
- Pagni, Andrea (1992): "Escrituras cruzadas: viajeros franceses al Río de la Plata y rioplatenses a Europa a mediados del siglo XIX". *Dispositivo XVII/ 42-43*, pp. 263-282.
- Plebe, Armando (1971): *Qué es verdaderamente la Ilustración*. Madrid: Doncel.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Pratt, Mary Louise (1997): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sánchez Blanco, Francisco (1997): *La ilustración en España*. Madrid: Akal.
- Sánchez, María Carolina (2006): "El Diario de Francisco de Miranda y la representación ilustrada del mundo". *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* III/4, pp. 128-143.
- Scarano, Laura (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- Weintraub, Karl (1991): "Autobiografía y conciencia histórica". *Anthropos* 29, pp. 18-33.

Resumen

El artículo procura examinar las representaciones del yo que Francisco de Miranda (1750-1816) delinea en su diario de viaje. Producido entre 1783 y 1789 en forma simultánea a su travesía por Estados Unidos, Europa y parte de Asia Menor, este texto pertenece a una etapa de la trayectoria del autor que abarca desde su exilio del ámbito hispánico, perseguido por la Corona española y la Inquisición, hasta su sistemática dedicación al cometido independentista a partir de 1790. Un aspecto llamativo reside en el laconismo con el que el autor hace referencia a las condiciones bajo las que se desenvuelve su periplo y, como contrapartida, la abundancia de descripciones que recogen la diversidad de manifestaciones del entorno que capturan su interés. ¿Cómo hacer visible a ese yo subyacente tras una escritura atiborrada de reseñas? El análisis de autofiguras del sujeto de la escritura parte de la consideración de tres problemáticas ligadas entre sí: la índole histórica de las concepciones del “yo”, los géneros discursivos del diario y del relato de viajes y los planteamientos constitutivos de las “escrituras del yo”.

Palabras clave: Francisco de Miranda - diario de viaje - autorrepresentaciones

Abstract

The article attempts to examine the self-representations that can be found in the travel journals of Francisco de Miranda (1750-1816). Written between 1783 and 1789 and concurrent to his travels around The United States, Europe and part of Asia Minor, this text belongs to a period of the author's career that spans from his exile from the Hispanic world, persecuted by the Spanish Crown and the Inquisition, to his unwavering commitment to the cause of Independence in the New World from 1790. One striking aspect rests in the brevity with which the author describes the circumstances under which the voyage takes place, while at same time chronicling an abundance of details of the events that capture his interest. How is it possible to depict the author's inner self hidden in a body of work that was filled with detailed descriptions of the places he had journeyed to? Analysis of the self-representation in his diary is based on three interconnected issues: the historical nature of the self-concept, the discourse genres of the diary and the travel journal and the constitutive approaches of the writings of the self.

Keywords: Francisco de Miranda - Travel Journal - Self-representations

Los riesgos y las venturas del poeta contemporáneo.¹ Dilemas en torno a la figura del escritor en la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960)

MARIANA BONANO

Una sociedad donde la poesía no sea justificada es siempre una sociedad en deficiente estado de organización.

Raúl Gustavo Aguirre

En la primavera de 1950 aparece el primer número de uno de los emprendimientos poéticos de mayor perdurabilidad en la historia de las vanguardias literarias de Argentina, la revista *Poesía Buenos Aires*, cuya colección constó de treinta entregas distribuidas a lo largo de diez años.² Como

¹ El título del presente trabajo parafrasea la expresión acuñada por el escritor Edgar Bayley en un artículo de su autoría recogido en el número 16-17 de *Poesía Buenos Aires*. El texto de Bayley aborda una de las cuestiones caras a los integrantes de la publicación: la pregunta acerca de la situación del poeta en la sociedad actual y la de la relación de éste con el público.

² Cabe aclarar que tres de las ediciones, correspondientes a diferentes aniversarios de la revista, son dobles: 13-14 (primavera de 1953-verano de 1954), 16-17 (invierno y primavera de 1954) y 19-20 (otoño-invierno de 1955). *Poesía Buenos Aires* aparece en forma trimestral hasta su número 24 (primavera de 1956); a partir del número 25 (otoño de 1957), las ediciones se espacian a dos por año en 1957; luego, a un único número anual en 1958 y 1959, y nuevamente, a dos, en 1960. El formato también sufre modificaciones a lo largo de la historia de su existencia: los veinte primeros números se editan en un tamaño de 27 x 36 cm, y sus páginas no están numeradas; los diez últimos poseen una dimensión de 14 x 19,5 cm y sus páginas aparecen numeradas.

ocurre a menudo con otros grupos de escritores nacidos o consolidados en torno a publicaciones periódicas, es la labor rectora llevada a cabo por uno de los mentores del proyecto la que posibilita la continuidad de esta empresa a través de los años. Raúl Gustavo Aguirre –director permanente de la revista– es, en efecto, la figura alrededor de la cual se reúnen los poetas jóvenes³ que promueven, según los propios realizadores consignan, una actitud renovadora, o bien inconformista respecto de los “supuestos formales de la poesía”, “las maneras tenidas por prestigiosas” y “las convenciones literarias” (Espiro y Aguirre, 1953-1954).⁴

La confrontación con las tendencias poéticas dominantes en épocas anteriores, en particular con la estética del neorromanticismo practicada por muchos de los grupos poéticos que actúan durante la década de 1940,⁵

³ Respecto de los escritores que integran el grupo realizador, es posible constatar que sus nombres varían a lo largo de los números de la colección, con la excepción del ya mencionado Aguirre, quien permanece, según se señaló, como director durante los diez años de existencia de la revista. Jorge Enrique Móbili es el codirector de los tres primeras entregas y el impulsor, junto con Aguirre, del proyecto inicial, según testimonia el propio Móbili en un reportaje concedido a *Diario de Poesía* años después de la desaparición de la publicación; cfr. Jorge Fondebrider (1988-1989: 14-15). A ellos se suman desde un principio Edgar Bayley y Mario Trejo, cuyos respectivos poemas son incluidos en el número 1. La vinculación de estos dos nombres con los de Aguirre y Móbili está dada además a través de la participación en un emprendimiento anterior común, la revista *Contemporánea* (1948-1950), dirigida por Juan Jacobo Bajarlía. Bayley es además el codirector de los cuatro números editados durante el año 1956. Otros codirectores de la revista fueron los escritores Wolf Roitman, entre el invierno de 1951 y el verano de 1952, y Nicolás Espiro, entre 1951 y 1954. Éste último es, junto a Aguirre y a Bayley, el integrante que aporta la mayor cantidad de los artículos programáticos recogidos en las páginas de la publicación. Para la historia de la conformación del grupo realizador, cfr., entre otros, los reportajes y testimonios incluidos en el “Dossier Poesía Buenos Aires” del número 11 de *Diario de Poesía*, editado en el verano de 1988-1989.

⁴ Como se ha señalado antes, las veinte primeras entregas de la revista no consignan los números de página. Por ello, las citas incluidas en el presente trabajo, extractadas de los mencionados números, no explicitan numeración.

⁵ La tendencia del neorromanticismo, tal como es leída por el grupo de *Poesía Buenos Aires*, supone una serie de atributos o de rasgos relacionados con la estética romántica decimonónica y el neoclasicismo: pesimismo, exacerbación del yo y expresión de los sentimientos individuales, reactualización de algunos metros clásicos como el soneto y la lira. En la presentación de los “poetas del espíritu nuevo”, recogida en el número doble 13-14, Espiro y Aguirre expresan su rechazo a los supuestos poéticos del neorromanticismo: “(...), queremos insistir en no reconocer dentro de los dominios de la poesía a los siguien-

y la negación de filiaciones literarias nacionales, son dos de los gestos que los animadores despliegan en los textos programáticos y ensayos acerca de la poesía y del poeta que la revista recoge. Las proposiciones vertidas en esos escritos insisten en definir a *Poesía Buenos Aires* como una empresa absolutamente original cuya creación viene a cubrir una necesidad: ofrecer un espacio a los poetas jóvenes,⁶ portadores de un “espíritu nuevo” y a la vez crítico respecto tanto de las tradiciones estéticas institucionalizadas,⁷ como de la función del escritor en el mundo contemporáneo. Es a partir de éstos entre otros aspectos que los animadores se posicionan como miembros de una vanguardia literaria cuyo impulso renovador más que operar a nivel formal, afecta las propias condiciones de existencia del poeta.

La importancia que adquiere esta última figura en tanto objeto de reflexión en las páginas de la publicación, se verifica en el número y en la frecuencia de aparición de artículos destinados a tal objeto. Las definiciones programáticas del poeta esbozadas por los realizadores, o por ensayis-

tes supuestos: a) El de las formas clásicas concebidas apriorísticamente, es decir, como ejercitación verbal de la que pueden llegar a obtenerse resultados felices dentro de un juego de convenciones generalmente admitido (...). b) El de la invalidez, la angustia sin salida, la miseria espiritual del hombre, tema que se origina sea en un superficial contacto con el existencialismo, sea en la influencia de poetas del tedio y el refinamiento burgués (Baudelaire, Rilke, Eliot, etc.). Esta escritura de desaliento, de suciedad, de postración, de caos, de patología, nada tiene en común con el sólido y viril –a veces irónico– estoicismo que sería, cuando menos, la traducción poética de un mal semejante, si es que realmente fuera experimentado por el poeta” (Espiro y Aguirre, 1953-1954).

⁶ Al respecto, cfr., por ejemplo, el texto sin firma que abre el número 8 (invierno de 1952), titulado “Una oportunidad para los poetas jóvenes”, donde se anuncia una nueva colección de libros de poesía editada por el sello de la revista: “Creemos que ha llegado la hora de superar (a costa de cualquier esfuerzo) la situación de inferioridad y desconocimiento en que se encuentran los poetas nuevos por parte de aquellos que manejan los viejos baluartes y sólo permiten la entrada a costa de las consabidas concesiones” (s.a., 1952a).

⁷ En el marco de un reportaje radial llevado a cabo en 1956, Aguirre expresa la intransigencia que el grupo muestra respecto de las tradiciones líricas nacionales, en particular, respecto del neorromanticismo cultivado por los poetas de 1940 e institucionalizado, según considera, por publicaciones culturales como la revista *Sur* o por periódicos como *La Nación*: “*Poesía Buenos Aires* surgió en 1950, como iniciativa de un grupo de escritores independientes, es decir, no vinculados ni por su edad ni por su manera de entender su misión, con la llamada ‘generación de 1940’, cuyos representantes y epígonos dominaban el escenario de nuestras letras, unos desde *La Nación* y *Sur*, y otros desde la prensa de la dictadura” (“Raúl Gustavo Aguirre: tres reportajes”, 1988-1989: 24).

tas y creadores cuya visión es compartida por ellos,⁸ permite al grupo establecer uno de los principios que rige la doctrina de *Poesía Buenos Aires* y que puede ser inscripto a la vez en una genealogía cuya procedencia se remonta al surgimiento de las vanguardias históricas: el imperativo de fundir la poesía con la vida, o de reconectar intensamente la poesía a la “praxis vital” (Bürger, 2000). Es en relación con esta concepción vitalista de la labor creadora⁹ que ellos difunden a autores cuyos perfiles se aproximan al del escritor llamado “maldito”, un arquetipo configurado, según se conoce, en la Modernidad al amparo de las figuras directrices del simbolismo francés: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud. De acuerdo con este modelo, el poeta se constituye como un “aristócrata espiritual” quien en virtud de preservar su individualidad y singularidad frente “al acoso creciente de lo que circula como palabra escrita” en el espacio público (Dobry, 2007: 33), cultiva la vida interior y se repliega a un lugar apartado del resto de la sociedad. Este movimiento es paralelo a la creación de una lengua poética que deriva con frecuencia en el hermetismo y se manifiesta como opuesta al lenguaje convencionalizado, circulante en los ámbitos de la literatura industrial y del periodismo. En pos del compromiso vital que asume, el escritor no realiza concesiones y rechaza las normas instituidas, tanto las relativas al arte como a la vida en sociedad; en virtud de ello, es incomprendido por sus contemporáneos y a menudo, aparece como inadaptado a la vida en comunidad.¹⁰

⁸ La cercanía entre la posición asumida por el grupo editor y la mirada desplegada por diversos colaboradores en artículos teóricos y reflexivos incluidos en la revista, es subrayada por el principal promotor de *Poesía Buenos Aires*, Aguirre. Al respecto, cfr. las palabras de este autor que preceden a su antología de la publicación titulada *Literatura Argentina de Vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)* (1979).

⁹ Seguimos aquí a Daniel Freidemberg (1988-1989), quien define el vitalismo de *Poesía Buenos Aires* en los términos de una concepción donde el poema es el resultado y, al mismo tiempo, el desencadenante de un modo “poético” de vivir.

¹⁰ Para la caracterización del modelo de poeta maldito, seguimos a Edgardo Dobry, quien ha estudiado la emergencia de esta figura durante la Modernidad. El autor señala la línea de continuidad existente entre las vanguardias surgidas a comienzos del siglo XX y el simbolismo francés del siglo XIX: “En la poesía del simbolismo y las vetas que de éste se derivan a lo largo del siglo XX, la idea de profundidad es inherente al sentido: el ideal mallarmeano de la evocación antes que de la denotación apuesta a cargar las palabras con

El presente trabajo parte de considerar que el modelo de poeta antes delineado conforma, por un lado, uno de los modos en que los animadores de la publicación intentan dar respuesta al problema de la identidad entre la vida y la labor creadora; parece posibilitar al mismo tiempo la reivindicación de ciertos gestos o rasgos valorados por ellos como característicos de los creadores del “espíritu nuevo” reunidos en la revista: inconformismo, actitud rebelde respecto de los convencionalismos literarios y sociales, el ya mencionado compromiso vital. En este sentido, pueden ser leídos en términos de proposiciones destinadas a fundamentar el valor de *Poesía Buenos Aires* en tanto órgano de expresión del escritor cuya práctica simbólica conlleva una misión redentora y liberadora:

La poesía por la que trabajamos tendrá siempre una inexorable acción sobre las relaciones humanas. La poesía, a través de los que identifican con su vida ese hacer, ha de llegar también a los que no comprenden el escrito, ha de llegar en acto y en presencia. (...) El poeta hará posible la comunicación, los bellos gestos, la continuación de la vida (Aguirre, 1952).

El trabajo postula, por otra parte, que esta imagen heroica del escritor no logra resolver una de las tensiones que atraviesan las páginas de la revista desde sus primeros números: aquella que se plantea entre la concepción de la poesía como una “escritura sagrada”, esto es, que hace accesibles a la vez “belleza y conocimiento”, según los términos establecidos por el propio Aguirre (1954a), y la de la poesía como actividad que no se encuentra escindida de la realidad y que actúa sobre ésta, haciendo posible la comunicación y los vínculos entre los hombres.¹¹ A partir del examen de los retra-

diversos niveles de significado; obviamente, los más profundos y menos obvios son los fundamentales, (...). A partir de la década de 1910, las primeras vanguardias llevarán este ideal de negatividad y abstracción hasta su extremo. (...) En el germen mismo de la vanguardia reaparece el ideal mallarmeano de la poesía como alquimia, de la profundidad y la renuncia al lenguaje vulgarizado por el periodismo” (2007: 37).

¹¹ La comunicabilidad como rasgo intrínseco a toda experiencia poética se reitera en las reflexiones de Aguirre y de Bayley. Éste último es uno de los realizadores cuyas teorizaciones

tos de poetas cuyas vidas tienen un desenlace trágico, el presente artículo indaga en tal tensión y se interroga acerca de la vinculación que ella establece con el posicionamiento asumido por el grupo de escritores de la revista dentro del campo cultural del período. Propone, en esta dirección, que ella expresa el desgarramiento de los productores culturales quienes situados frente al peronismo, perciben a la industria de masas propiciada por ese régimen como una amenaza para el ejercicio de una práctica simbólica “legítima”, esto es, según sus planteamientos, aquella que no obedece a fines instrumentales o mercantiles y procede a favor de la “verdad” restituyendo las relaciones entre las personas sin que medie entre éstas un provecho económico. Reactualiza de este modo la problemática del poeta moderno quien “frente al aplastamiento y al igualitarismo de la cultura de masas, (...) prefiere reservarse un lugar apartado, aunque suponga una escasa divulgación de su obra y un confinamiento a los círculos gremiales” (Dobry, 2007: 43-44).

El poeta entre el malditismo y la habitabilidad del mundo: optimismo apolíneo y visión desesperanzada

Como señalamos antes, el grupo realizador desconoce las filiaciones estéticas nacionales en la medida en que, según entiende, los movimientos poéticos precedentes han sido conformistas y han incurrido en la institucionalización. El gesto rupturista que expresa respecto de la vanguardia martinferriista actuante en las primeras décadas del siglo XX,¹² es asimismo esgrimi-

aportan en mayor número a delinear y a sistematizar la doctrina del “invencionismo” a la que la revista adscribe.

¹² No obstante ello, rescatan la figura de Oliverio Girondo como uno de los principales animadores de la revista *Martín Fierro* cuya “idea de la poesía como una búsqueda, inquieta y permanente” (Aguirre, 1956a: 14) ha perdurado a lo largo de los años. Valoran a este escritor como el único representante de ese movimiento cuyo “espíritu renovador” no ha caducado en momentos en que “tantos de sus colaboradores de antaño se han retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico” (1956a:14). Fundamentan esta apreciación en la aparición de *En la masmédula* (1954), libro de Girondo al que estiman como “uno de los más audaces intentos de renovación de las bases del lenguaje poético” (1956a: 14) que se hayan dado en el país. Otro escritor del martinferriismo que parecen reivindicar es Macedonio Fernández. La revista difunde algunos poemas de este

do por él en relación con la poética del neorromanticismo. En contraste con la actitud manifiesta hacia ambas tendencias, reivindica a autores de filiación extranjera a quienes homenajea a lo largo de los diez años de existencia de la publicación. Así, los nombres que adquieren peso en las páginas de *Poesía Buenos Aires* se vinculan mayormente con la estética del surrealismo francés: Guillaume Apollinaire, René Char, Tristan Tzara. En relación con el primero de estos tres autores, resultan significativos los poemas que tanto Aguirre como Jorge Enrique Móbili¹³ y Mario Trejo le dedican en el número 1. Leídos en conjunto, ellos celebran la actitud entusiasta y de apertura del poema al paisaje y a la experiencia de la ciudad moderna que Apollinaire realiza. Tal gesto es asimismo delineado por Móbili en el texto “La energía del espacio en nuestra ciudad”, extracto de una charla de su autoría que se dispone en la mitad inferior de la página donde se sitúan los mencionados poemas.

La militancia en el fervor permanente, los perfiles continuos de la calle, donde arroja su pasmosa diversidad y el profundo mutismo de su entendimiento; la secuencia del júbilo. Son los espacios del conocimiento, los espacios de la memoria y los espacios de la invención; el hombre adquiere la prosecución de sus imágenes, la continuidad más real de su criatura. Y mueve, en su dominio, el curso geográfico en su control de referencias, la multitud agitada hacia el porvenir (Móbili, 1950).

En pos de esta “militancia en el fervor” es que Móbili, en ese mismo artículo, expresa el rechazo de “la penumbra tradicional, del símbolo y de la manera abandonada, del sueño y de su ruidosa vegetación” (1950), elementos pasibles de ser identificados con la actitud poética que los integrantes de *Poesía Buenos Aires* adjudican a los cultores del neorromanticismo. Tal afirmación es realizada por el autor en nombre de un colectivo (“Nos rebe-

escritor en su número 30 (primavera de 1960), pero no expresa valoración alguna respecto de los mismos.

¹³ Según se señaló, ambos codirigen los tres primeros números de la publicación.

lamos...”) que a juzgar por la índole programática que adquiere el texto, corresponde a la experiencia de las generaciones de poetas jóvenes que confluyen en la publicación.¹⁴ Como ocurre con los escritos sobre poesía elaborados por otros integrantes de la revista, la recurrencia a la primera persona del plural posibilita al yo ensayístico integrar sus ideas a una reflexión colectiva y presentarse a sí mismo como portavoz de un pensamiento grupal. Se puede establecer así una línea de continuidad entre las proposiciones esbozadas aquí por Móbili y las esgrimidas por “La dirección” en el texto que a modo de editorial abre el número 6 (verano de 1952).

La ciudad, el mundo, serán habitables. Queremos sustituir la imagen del caos y de la angustia por la imagen de la posibilidad de vivir (“las bellas maneras de estar con los otros”). Queremos reemplazar el “será justicia” por “será poesía”. Porque lo más extraordinario que tiene el universo es que todavía no ha sido creado. Y porque es hora de hacer castillos en el aire, pero castillos de verdad (La dirección, 1952).

Interesa reparar en la afirmación de que la poesía viene a hacer habitable el mundo. Según se propone en el pasaje antes citado, ella debe dejar atrás la melancolía y la mirada apocalíptica que a menudo prevalece en la práctica de los simbolistas franceses y que, a ojos de los realizadores, heredan los cultores del neorromanticismo en Argentina. Tal propósito implica a la vez dos movimientos: por una parte, la apertura del poema a “lo nuevo”, lo que supone al mismo tiempo la creación de un “lenguaje inventivo”

¹⁴ A pesar de que los animadores reiteran en diversas ocasiones que *Poesía Buenos Aires* no establece manifiestos, normas ni pautas estéticas a seguir (“La identificación de la poesía y la vida es un proceso universal y trascendente: no tiene límites en el espacio ni en el tiempo, no puede ser realizada exclusivamente por una escuela o por un poeta o por un grupo de ellos” [La dirección, 1952]. “No queríamos manifiestos sino una resultante de principios. La revista era una serie de individuos multiplicados” [Móbili, citado en Fondebrider, 1988-1989: 14]), impulsa el “espíritu de partido” que siguiendo a Beatriz Sarlo (Jitrik, Rosa y Sarlo, 1993), caracteriza a este tipo de emprendimientos. De este modo parece entenderlo Aguirre, para quien “la revista por entero y cada uno de sus números era una ‘toma de posición’, por cuanto su contenido respondía a una voluntad de valoración muy diferente de un simple eclecticismo” (1979: 21).

alejado de la concepción mimética del arte y en consonancia con la nueva disposición de percepción que requiere el mundo contemporáneo; por otra, la asunción de un voluntarismo poético orientado a organizar la experiencia caótica de la realidad y a concretar una síntesis capaz de “adelantar la imagen del mundo circundante futuro” (s.a., 1952b). Ambos aspectos pueden ser puestos en diálogo con los delineados por Apollinaire en relación con la función de la poesía en el siglo XX. A este respecto, Edgardo Dobry señala:

La opción romántica de buscar refugio en la naturaleza ya no es posible: el poema debe hacerse desde el caos y lo artificial. Está aquí el germen del ideal estético de la vanguardia, del nuevo canon de belleza: la máquina, lo artificioso, la torre Eiffel representan ahora una aspiración de sublimidad (2007: 56-57).

La adhesión de la revista a la concepción del “arte nuevo” proclamada por Apollinaire es no sólo visible en los ensayos sobre la poesía y el poeta que actúan como textos programáticos, sino también en el tipo de poéticas difundidas por el grupo realizador en las páginas de la publicación. Ellas responden, como se sabe, en un gran número, a la tendencia del invencionismo que tanto Aguirre como otros de los directores practicaban desde mediados de la década de 1940 y cuya doctrina habían contribuido a conformar mediante la escritura de artículos aparecidos en otras revistas especializadas en lírica.¹⁵ El “cuestionamiento de la concepción mimética del

¹⁵ El origen del nombre “invencionismo” es expuesto por Bayley en el artículo homónimo que recoge el número 1 de la revista. Allí, el autor distingue entre un “lenguaje lógico”, destinado a la comunicación inteligible, y un “lenguaje específicamente poético” que “ha revestido formas diversas a lo largo de la historia humana” (1950). En éste último, postula, la palabra instituye un “acto de liberación”, dotando al lenguaje de “una conciencia nueva, *inventiva*”; de aquí proviene el nombre *invencionismo*: “(...) algunos de nosotros hemos trabajado a veces dentro de esta conciencia, que se ha adoptado para designarla, sin insistir demasiado en ello y a título provisorio, la palabra *invencionismo*” (Bayley, 1950). Por otra parte, Calbi (1999) caracteriza a la vanguardia invencionista como una tendencia artística que irrumpe en la escena cultural argentina hacia el año 1944 con la revista *Arturo* primero y luego, con los cuadernos *Invención*. Alrededor de estas publicaciones se agrupan no sólo poetas, sino también artistas plásticos. Ellos utilizan el

arte, a favor del cuadro y del poema como espacios autónomos” que Dobry (2007: 63) señala como una de las dos ideas centrales del pensamiento artístico de Apollinaire, está presente en las composiciones del grupo de “poetas del espíritu nuevo” que los animadores delimitan y al que adscriben su propia producción. Se trata de poesías donde predominan las imágenes denominadas “puras”, esto es, aquellas que no designan, ni tampoco expresan ni ilustran una pretendida realidad exterior; en ellas no hay prácticamente anécdota ni tampoco el predominio de una perspectiva poética unívoca capaz de conferir coherencia a la sucesión de imágenes que conforman el poema; de manera semejante al cuadro cubista, el poema invencionista se compone a menudo de imágenes fragmentarias y superpuestas, no susceptibles de ser organizadas en un sistema dador de sentido. El efecto es, en este aspecto, similar al que exponen los poemas de Apollinaire recogidos en su libro *Alcoholes*, de 1914: “(...) el punto de vista parece estallado, el tiempo se detiene y la imagen se fractura en mil reflejos simultáneos. Desaparecido el sujeto como sustento del cuadro y del poema, *es el lenguaje mismo el que canta*” (Dobry, 2007: 92).¹⁶

término *invención*, frente a la palabra *creación*, para caracterizar a sus prácticas, pues consideran que aquél “designa una actividad netamente intelectual” (Calbi 1999: 237). La doctrina invencionista descansa en una crítica radical de los supuestos que hacen posible el arte figurativo, pues considera que el arte es “básicamente *irrepresentable* y no admite, por lo tanto, que el significado de los signos lo explique y, al hacerlo, lo reduzca a una convención establecida por la sociedad” (Calbi, 1999: 237). Las cursivas son del autor. La caracterización de Calbi coincide en sus lineamientos básicos con las postulaciones sobre el movimiento invencionista formuladas por Espiro y Aguirre en el número 13-14 de *Poesía Buenos Aires*. Los directores de la revista vinculan su “espíritu renovador” con el de las publicaciones invencionistas, en particular con el de *Contemporánea* (1948-1950) de cuyas filas provienen, como se anotó, algunos de los animadores principales de *Poesía Buenos Aires* (Aguirre, Bayley, Móbili).

¹⁶ Las cursivas son del autor. Lo afirmado por Dobry respecto de la lírica de Apollinaire puede ser puesto en diálogo con la perspectiva desarrollada por Walter D. Mignolo en su trabajo sobre la figura del poeta en la poesía de vanguardia. Al respecto, este último autor señala que la figura romántica del poeta presente en la tradición de la lírica simbolista y modernista es puesta en cuestión por las estéticas de vanguardia aparecidas en los albores del siglo XX. Según Mignolo, la imagen del poeta de vanguardia se aleja de la que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad pues “se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de una voz” (1982: 134). Esta última, correspondiente a la “imagen semántica” o “rol textual”, de acuerdo con Mignolo, se conforma como un personaje que

La alusión a la estética invencionista privilegiada por el grupo realizador, posibilita la consideración de un aspecto de la doctrina de *Poesía Buenos Aires* que, de acuerdo con lo planteado hasta aquí, aleja la imagen del creador delineada por la revista de la figura del poeta perfilada por Apollinaire. La “voluntad de aceptación, de unirse a lo nuevo, de ser el padre enérgico de una estirpe flamante” que Dobry (2007: 78) encuentra en las composiciones del escritor francés, parece estar ausente en los poemas de autores cuyas semblanzas a cargo de los editores responden al arquetipo del escritor maldito antes referido. Lejos de alcanzar la “síntesis de las múltiples contradicciones” que componen una civilización, como postulaba Aguirre (1951) en el número 4, los poemas aparecidos en entregas posteriores parecen exponer más bien la imposibilidad de la integración del mundo moderno por la poesía. Tal es la lectura que de ellos realizan los propios integrantes del núcleo editor, quienes plantean una relación estrecha entre la imagen del mundo construida en dichas composiciones y la situación del poeta en la época moderna:

Es preciso acercarse mucho en el tiempo a nuestra época para encontrar el sentimiento de soledad y desamparo. La Edad Media, (...), ofrece a cada momento el espectáculo de la miseria, del hambre, del dolor físico y de la muerte y, sin embargo, nada hay en sus gentes parecido a la soledad y la desesperación experimentadas en nuestros tiempos. Hay un lenguaje de fondo que une a todos los hombres en una misma corriente de espíritu, en una misma actitud mental, que fundamenta su actividad cotidiana y su producción estética (Bayley, 1955).¹⁷

llena el espacio que normalmente ocupaba la figura del poeta en la lírica modernista. El efecto es la desobjetivización, es decir, la desaparición del sujeto lírico en tanto entidad que da sustento a la realidad representada en el poema.

¹⁷ El fragmento extractado pertenece al artículo de Bayley titulado “El arte, fundamento de la libertad”. El mismo está recogido en el número 18 (verano de 1955) de la revista, en el que se incluyen además escritos de otros autores dedicados a la cuestión de la situación del artista en el mundo contemporáneo. También se difunde en este número la conocida “Carta del vidente”, de Rimbaud, cuya caracterización del poeta se identifica con la ya citada figura del escritor maldito: “El poeta se hace **vidente** por un largo, inmenso y

En éste como en otros artículos reflexivos incluidos en la revista, asoma la idea de que la conciencia creadora moderna no se sustenta ya en una cierta empatía del poeta con el mundo, sino en la angustia y en el sentimiento de inadecuación vivenciados por el artista que se resiste a ser “mediatizado”, tal como, según Bayley afirma, “ocurre en la sociedad de masas de nuestro tiempo” (1955). De acuerdo con los argumentos allí expuestos, la época actual propicia, mediante la instauración de una cultura de masas, un arte al servicio del imperativo comercial o político, favoreciendo así una comunicación aparente y desvirtuando la capacidad de la sociedad de la “experiencia estética”, “camino de una liberación efectiva” (Bayley, 1955). Frente a ello, la tarea del poeta deviene entonces redentora y adquiere relevancia moral: en pos de restituir la comunicación entre los hombres sin que medie entre ellos un provecho económico, aquél

(...) sigue luchando bajo sus propias banderas y por sus propios objetivos. Sabe que sus razones no serán escuchadas de inmediato. Son un poco las razones y las profecías de Casandra. Pero su fe en la belleza, en la gracia, en la inocencia, no decae. Sabe, afirma Read, que “el arte es la necesidad fundamental y es capaz de concebir una nueva sociedad que realice la plenitud de la vitalidad creadora del arte” (Bayley, 1955).

Si bien las proposiciones antes mencionadas trasuntan una visión esperanzadora respecto de la clarividencia del poeta y de la potencialidad del arte para modificar las condiciones de la sociedad presente, ellas no logran menoscabar el peso que adquiere en las páginas de la publicación la presencia de figuras de poetas para quienes el proceso creador se identifica con una experiencia “criminal” en la medida en que se muestra capaz de

razonado **desajuste de todos los sentidos**. Todas las formas del amor, del sufrimiento, de la demencia; él se busca a sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no guardar de ellos sino las quintaesencias. Inefable tortura para la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, por lo que deviene, entre todos, el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito –y el supremo Sabio!–” (1955). Rimbaud dirige esta carta al profesor Paul Demeny y es fechada originalmente en 1871.

aniquilar a aquél que se introduce en ella. En estos casos, el ejercicio de la poesía más que favorecer la comunión entre el escritor y los demás hombres, opera sobre la vida del artista la profundización de un desajuste susceptible de derivas tales como la demencia o incluso, la propia muerte.

Las trayectorias de poetas que se suicidan o fallecen de forma trágica, parece constituir otra respuesta ofrecida por el grupo editor al interrogante apuntado en la única encuesta que la revista presenta a lo largo de su existencia y que expresa, tal como Aguirre postula años después del término de la empresa, “la preocupación, (...), de dilucidar la profunda relación” que los realizadores veían entre “el poema como letra escrita y el poeta como ser humano” (Aguirre, 1979: 85). A la pregunta “¿Qué consecuencias tiene la poesía en su vida privada?” (s.a., 1952c),¹⁸ la revista ofrece, en efecto, perfiles de escritores cuya actividad creadora más que acompañar su proceso vital, actúa sobre éste de manera decisiva y concluyente, hasta el punto de que el poeta deviene en un personaje desterrado del mundo, confinado a una existencia errática que no encuentra salvación en la sociedad de las apariencias y de la servidumbre de palabras. Tal caracterización se muestra claramente trazada en el comentario que Aguirre realiza a la “Carta del vidente” escrita por Rimbaud y recogida en el número 18 (verano de 1955) de *Poesía Buenos Aires*:

Ver demasiado, penetrar en la realidad hasta ese extremo donde la vida y la conciencia se funden y adquieren ese color próximo al estallido, sigue siendo la irreparable distinción por la cual algunos hombres se han condenado al destierro y a una lengua difícil de conocer para los otros.

(...) Así, estos inmensos y lúcidos desventurados inician ese

¹⁸ La encuesta incluida en el número 9 (primavera de 1952), constaba en realidad de dos interrogantes, el mencionado más arriba y el enunciado como “¿Qué consecuencias tiene su vida privada en su poesía?”. Los escritores encuestados son tanto activos integrantes de la publicación –Alonso, Bayley, Vanasco– como colaboradores menos sistemáticos –Omar R. Aracama, Milton de Lima Sousa–. De los cinco autores consultados, sólo de Lima Sousa no otorga respuesta alguna.

viaje que, por una ruta mortal, les conduce a la costa de la patria de la sombra y de los torbellinos (Aguirre, 1955).¹⁹

En diálogo con el retrato del “poeta vidente” forjado por Rimbaud y acogido por Aguirre, pueden ser examinados la producción y los perfiles de autores presentados por los animadores en los números 15, 16-17, 18 y 19-20, editados a lo largo de 1954 y 1955. Es el caso tanto del nicaragüense Alfonso Cortés (1893-1969) como los del norteamericano Hart Crane (1899-1932) o del madagascuino Juan José Rabéarivelo (1901-1937).²⁰ En las poesías de estos tres autores parece realizarse el designio de Rimbaud: hallar una lengua poética mediante el trastocamiento de los sentidos y el cultivo del reino interior,²¹ movimientos necesarios para acceder, según Rimbaud, al misterio de lo desconocido. En ellas está ausente el tono celebratorio respecto de la sociedad moderna que muestran, según señalamos más arriba, las composiciones de Apollinaire. Por otra parte, presentan metáforas y sinestesias que complejizan la comunicabilidad de las imágenes allí proyectadas.²² Ya sea impulsados por preocupaciones metafísicas

¹⁹ Las negritas son del autor.

²⁰ En diálogo con los retratos de poetas arriba mencionados, se erigen las figuras de escritores anodinos, “personas reales e imaginarias, y también personas reales a las que se atribuyeron imaginarias aventuras” (Aguirre, 1979: 201) en las notas sintéticas que a cargo de colaboradores como Francisco Urondo, integran la sección “El poeta y los días”. También aquí toma predominancia la imagen del creador errático que incomprendido por su medio, se refugia en su interioridad. Así, por ejemplo, los artículos de Urondo dedicados al compositor y músico irlandés Turlough O’Carolan (incluido en el número doble 16-17, invierno-primavera de 1954), y a un poeta santafecino identificado como Miguel (incluido en el número doble 19-20, otoño-invierno de 1955), evocan a hombres de origen pueblerino, de temperamento melancólico y con una natural inclinación al lirismo; de espíritu libre, son frequentadores de tabernas y están incapacitados para la vida conyugal; eternos adolescentes, gozan de una “insobornable juventud” (Urondo, 1954) que los inhabilita para el ejercicio de trabajos remunerados. Hastiados de “los condicionamientos, el ambiente provinciano, la gente, la siesta” (Urondo, 1955), emprenden viajes con destino incierto, de los que nunca regresan, ya sea a causa de su muerte misteriosa (O’Carolan) o de su desaparición (Miguel).

²¹ “El primer estudio del hombre que quiere ser poeta, es su propio conocimiento, entero: buscar su alma, inspeccionarla, tantearla, aprenderla. ¡Y cultivarla desde el momento en que la conoce!” (Rimbaud, 1955).

²² “¿Qué ratón invisible/venido de los muros de la noche,/roe el pastel lechoso de la lu-

–acerca del ser, el tiempo, el espacio–, como ocurre con los versos de Cortés, o bien por la voluntad para apropiarse de “un mundo radicalmente quebrado” (Aguirre, 1954b), como en la producción de Crane o de Rabéarivelo, los poemas conceden un lugar privilegiado a los símbolos oníricos, los que, de manera semejante a lo señalado por Dobry respecto del papel del sueño en la poesía de Alejandra Pizarnik, constituyen una “vía de acceso al sí mismo y la dislocación de la identidad del sí mismo” (2007:166); así, el poeta en tanto sujeto de la poesía deviene en un personaje capaz de ocupar el centro de la escena.²³ Como en Pizarnik –de quien se recoge en el número 23 (primavera de 1956) su composición “La enamorada” –, hay en ellos una puesta en acto de diferentes imágenes de aniquilamiento y de muerte que acompañan a la simbología del sueño.²⁴ Dichas figuraciones refuerzan la lectura de los poemas ofrecida por los realizadores en la clave de un destino trágico hacia el que ineluctablemente tiende la persona del escritor:

El 28 de abril de 1932, Hart Crane se arroja al mar desde un barco que regresa de México a su patria. Su derecho a la inmensidad está reconquistado, esta vez para siempre. Las líneas de **Voyages**, uno de sus poemas de **White buildings** adquirirán ahora su exacta significación:

na?” (Rabéarivelo, 1954); “Los sauces transportaban un pausado sonido,/sobre la hierba el viento segaba zarabandas./No pude nunca recordar/aquella hirviente, fija chatura de las ciénagas/hasta que me llevaron los años hacia el mar” (Crane, 1954); “El sol enreda sus cabellos en los tilos/del parque, y los enfría en el agua de la taza/en que se ven soñar los viejos peristilos/de cobre; entre las ramas, rápidamente, pasa.” (Cortés, 1954a).

²³ Por ejemplo, en la poesía “Cuadro”, de Cortés: “El pajarito cuyas alas eran caricias,/que tiraba el carrito del divino Flechero/y que me trajo a diario manojos de delicias/que dejaba a mi cuarto, ha vuelto ahora, pero/fatigado ha caído junto a mí; alcé los ojos/y vi sus alas rotas, el pecho desplumado,/y en el carrito, dulces y muertos, los despojos/del niño, y el cadáver de una serpiente al lado.” (Cortés, 1954b).

²⁴ “(...) Y memoria de los ásperos bosques/donde el ciprés tomaba parte en la meridiana/tiranía; lleváronme casi hasta los infiernos./Y las tortugas gigantescas, trepando sobre sueños/de azufre, sucumbieron, mientras el aluvión/solar las esparcía.” (Crane, 1954); “El sueño es una roca solitaria/en donde el águila del alma anida/soñad, soñad, entre la vida diaria.” (Cortés, 1954c).

Unidnos en el tiempo, oh Estaciones, completos y aterrados,
Oh galeones Juglares del fuego del Caribe
No nos leguéis a orilla alguna hasta que sea
Contestada en el vórtice de nuestra sepultura
La amplia y circular mirada de la foca hacia el paraíso
(Aguirre, 1954b).

La demencia en Cortés,²⁵ o el suicidio en Crane y en Rabéarivelo, parecen habilitar, en efecto, la lectura de las imágenes construidas en sus poemas como signos premonitorios del desenlace fatal ocurrido a la persona del poeta. Más allá de ello, las trayectorias de estos tres escritores bosquejadas en la revista, ponen énfasis en la idea de que tales desenlaces expresan el desgarramiento experimentado por el artista cuando éste intenta apropiarse de “un mundo que parece rehusar el trato con el hombre” (Aguirre, 1954b). Frente a esto, la adopción de una conducta ética por parte del poeta involucra, a ojos de los editores, la decisión de no pactar con un orden al que se concibe como condenatorio de su vida²⁶ y relega al escritor a un lugar marginal respecto del resto de la sociedad. Es, paradójicamente, este saberse posicionado en un sitio apartado de sus contemporáneos, lo que origina la “mala conciencia, la necesidad de postración y de expiación, la sed de martirio”

²⁵ En las notas sobre Cortés, la demencia en la que incurre el autor actúa como el detonante y a la vez, como secuela, de su producción poética metafísica. Aquí, como en otros segmentos de la revista, aparece la idea de que sólo aquél que se ha adentrado en el conocimiento de sí y ha destruido “los límites de la realidad inmediata”, puede experimentar verdaderamente la poesía. En este sentido, su “locura” es interpretada paradójicamente como una “cordura”: “Poesía de la gran claridad, sólo accesible a quien ha pagado su precio. Y para Alfonso, que escribía en los álbumes de las muchachas pequeños poemas triviales, pero que había comenzado a percibir cómo hay en todas las cosas ‘profundamente inmensas’, el precio de este conocimiento –como para Hölderlin, Van Gogh o Nietzsche– es la razón. La demencia de un solitario frente a Dios –así, en esta forma pura– deviene, una vez más, poesía” (s.a., 1954).

²⁶ Así, el suicidio de Rabéarivelo es leído como un acto de desesperación del poeta frente a las condiciones de vida adversas que se le imponen: “Víctima de graves dificultades materiales, negada su salida de Madagascar por las autoridades coloniales, enfermo y solo en medio de sus sueños, el autor de las **Viejas canciones de los países de Imerino**, príncipe de los poetas de su isla lejana, se suicidó el 22 de junio de 1937. Su muerte hay que sumarla a la sombra “ya densa” de este siglo” (Aguirre, 1954c).

que caracterizan, como una colaboradora de la revista advierte, al “intelectual” (Chamorel, 1955)²⁷ y que podríamos hacer extensivo, de acuerdo con los términos delimitados por los propios realizadores, al poeta actual.

En relación con esta situación de inadecuación o de desajuste del creador respecto de su entorno, la noción de poesía, tal como es delimitada por el grupo editor, es reconceptualizada en las páginas correspondientes a los últimos números de la revista. Ésta es la propuesta que Aguirre desarrolla en “Una continua obsesión”, texto perteneciente al número 25 (primavera de 1957):

La poesía es algo maldito, y es necesario explicar de nuevo este lugar común. Maldita por ser la moral más pura en un mundo inmoral, el rostro único en un mundo de máscaras, la hombría cierta ante la intelectualidad bufona y pierdetiempo. Maldita por ser la inteligencia y el amor fundiendo juntos. Maldita por sus exigencias, por su avidez de conciencia y de verdad, por su necesidad de existir sin condiciones (1957: 128).

Como se ve, el “malditismo” aplicado ahora a la actividad creadora connota un mayor fervor que el empleo del mismo término destinado al trazado de la figura del poeta.

Designios y anhelos del grupo editor. El proyecto cultural y la búsqueda de un lugar para el creador

Sobre la base de lo examinado hasta aquí, podemos proponer que los retratos de los autores arriba mencionados muestran la posición desgarrada

²⁷ El texto de Julia Chamorel está dedicado a *El Oficio de Vivir*, el diario literario de Cesare Pavese (1908-1950) publicado póstumamente, en 1952. La revista recoge en su número doble 19-20 (verano de 1955) dos poemas de Pavese (“Verás la muerte y tendrá tus ojos” y “You, wind of March”) y “El estado de gracia”, un escrito ensayístico originalmente perteneciente al libro de ensayos y relatos *Feria de agosto* (1946) e incluido más tarde en el ya mencionado diario de Pavese. Este autor es otro de los poetas que se suicidan difundido por la publicación. Su figura, sin embargo, no es trazada por los integrantes de *Poesía Buenos Aires*.

del escritor que hace de la poesía un modo de vida resistiendo “la dictadura y la anarquía, la melancolía y la carcajada sin brazos, la muerte y la vida” (s.a., 1950), y que al mismo tiempo, intenta “habitar el mundo” mediante la creación de un lenguaje concebido como “eficaz instrumento de comunicación humana” (Aguirre, 1951). El sentimiento de fracaso adviene justamente cuando, situado frente a un mundo al que percibe como adverso –sea por las condiciones materiales imperantes, o bien, por las espirituales–, el artista se muestra imposibilitado para llevar a cabo el propósito de estar entre sus semejantes y ejercitar, en consecuencia, una poesía capaz de aumentar “el número de los que pueden ver a expensas del número de los que no pueden ver” (La dirección, 1952).

La confianza y el optimismo que muestra el gesto arriba analizado de reivindicación de la poesía como algo maldito, contrasta así con el resque-
mor expuesto por los realizadores respecto del éxito que pueda alcanzar el poeta en su intento de integración del mundo contemporáneo por la poesía. A pesar de que los directores proclaman “la igualdad de valor” entre “la poesía vivida, transitada, y la poesía escrita”, ésta última parece fagocitar a la primera, adquiriendo, contra lo que ellos mismos sostienen en las páginas de números inaugurales, la impostura de “un acto de jerarquía” de una significación tal que termina por sustituir cualquier “otro ademán posible en aquel que lo escribe” (La dirección, 1952).²⁸

El conflicto antes examinado puede, por último, ser puesto en diálogo con la posición que asumen los propios integrantes de la publicación frente a la cultura de masas propiciada, según ellos afirman, por el régimen peronista de la primera mitad de la década de 1950. De acuerdo con el planteo realizado por nosotros al comienzo del trabajo, la afirmación de una actitud ética del escritor que hace de la poesía un modo de vida, confor-

²⁸ En “Apuntes para una situación de Poesía Buenos Aires”, recogido en el número 6 (verano de 1952), los directores explicitan su concepción vitalista de la poesía. Las expresiones parafraseadas más arriba son extractos de este texto: “Ponemos en igualdad de valor la poesía vivida, transitada, y la poesía escrita. No queremos dualidad entre el hombre y su obra. Queremos una relación reversible en cuanto a responsabilidad entre poetas y poemas. Un poema es un acto de jerarquía entre otros actos distintos pero que pueden tener tanta o más significación” (La dirección, 1952).

ma una de las premisas destinadas a fundamentar el valor de *Poesía Buenos Aires* en tanto órgano de expresión del grupo de poetas allí reunidos. Ellos encarnan, según el perfil que se ofrece en el recuerdo de los colaboradores más cercanos, una figura próxima al modelo del poeta maldito arriba examinado; según esos testimonios, sus conductas muestran, en efecto, una absoluta coherencia entre lo propuesto por el núcleo editor en sus ensayos y lo actuado en sus vidas. Así lo expresa Rodolfo Alonso –activo colaborador desde el número 8 de la revista– en una entrevista concedida a María del Rosario Martínez:

Pensemos en gente tan desmedidamente pura como Max Ernst o tipos que en la vida han hecho ninguna concesión a nada. Por ejemplo, en *Poesía Buenos Aires* era habitual... no se podía colaborar en suplementos literarios, estaba en el aire, no se daban reportajes, no se daban entrevistas. Ninguno de nosotros fue a la universidad, abandonamos la facultad. Yo abandoné Arquitectura y después Letras. Había toda una actitud, una ética. Para nosotros había una cosa que estaba en el aire, había una frase de Tristan Tzara: “La poesía es una manera de vivir”, un compromiso mucho más profundo que el compromiso simplemente político (Martínez, 2008: 7).

Tal como se apunta en éste y en otros reportajes realizados a los integrantes de *Poesía Buenos Aires*, el éxito de ventas, la participación en concursos literarios o la colaboración en publicaciones o suplementos culturales identificados con lo que ellos delimitan como “oficialismo” literario,²⁹ resultan acciones tan repudiables como el uso político o propagandístico del arte. Colocados frente a un gobierno que instituye un “estado totalitario” tendente a coartar la libertad del artista, relegándolo al lugar de la aliena-

²⁹ En la entrevista que Rodolfo Alonso otorga a *Diario de Poesía* para el citado “Dossier Poesía Buenos Aires”, el autor identifica al oficialismo cultural con los suplementos literarios de grandes diarios como *La Nación* o bien, con un órgano como la revista *Sur*. Su posición es por tanto coincidente con la esgrimida por Aguirre en el ya citado reportaje al autor difundido por ese mismo número de *Diario de Poesía*. Cfr., al respecto, la nota al pie número 7 del presente trabajo.

ción o bien, de la indiferencia, como también frente a una industria que ha hecho del arte una mercancía, ellos proponen forjar un arte destinado a “lograr un lenguaje estético, efectivamente viable en función de los intereses de la comunidad, (...). Un arte hecho por todos, en razón de la individualidad humana de cada uno” (Bayley, 1954).³⁰ Este propósito cuya enunciación se reitera en los ensayos y artículos programáticos presentes en los diversos números editados a lo largo de diez años, si bien actúa como uno de los ejes que otorga continuidad al ideario de *Poesía Buenos Aires*, permanece al momento de cierre de la publicación como anhelo más que como designio efectivamente alcanzado. En el texto de Aguirre que anuncia el término de su empresa, aparece una vez más la sospecha de que la búsqueda del grupo de poetas que él lideró haya sido efectiva. A pesar de ello, no descarta la posibilidad de que su empeño rinda sus frutos en el futuro. Entre la perspectiva esperanzadora y la mirada desencantada, vuelve a afirmar la tarea del escritor como algo esencial en la sociedad:

Aquí venimos a reconocernos para luego morir. Alienados, distantes unos de otros, y aún sin salir de eso, sin poder sustraernos de la nada a la que se nos destina, ciertas urdimbres del amor son todavía posibles, ciertas zonas de la existencia están todavía a nuestra disposición (Aguirre, 1960: 316).³¹

³⁰ Al respecto, resultan significativos los dos textos que a modo de editoriales abren el número 21 (verano de 1956) de la revista: “Poetas del subsuelo”, escrito por Aguirre (1956b) y “Para una libertad en vigencia”, firmado por Bayley. Ambos artículos conforman tomas de posición en relación con el peronismo. Asoma en ellos la idea de que una vez apartado el peronismo del poder, los poetas han recuperado la libertad expropiada por aquellos que aliados al régimen estaban “dispuestos a replicar en términos de violencia y miseria cualquier presencia del hombre” (Bayley, 1956: 4).

³¹ Las negritas son del autor.

Bibliografía

Textos de *Poesía Buenos Aires*

- Aguirre, Raúl Gustavo (1951): "Nota del traductor", 4, sin número de página.
- (1952): "Violencia de la poesía", 7, sin número de página.
- (1954a): "Poesía, escritura sagrada", 15, sin número de página.
- (1954b): "Dos poemas de Hart Crane", 15, sin número de página.
- (1954c): "Juan José Rabéarivelo", 16-17, sin número de página.
- (1955): sin título, 18, sin número de página.
- (1956a): "Oliverio Gironde", 21, p. 14.
- (1956b): "Poetas del subsuelo", 21, p. 3.
- (1957): "Una continua obsesión", 25, pp.126-128.
- (1960): sin título, 30, pp. 315-316.
- Bayley, Edgar (1950): "Invencionismo", 1, sin número de página.
- (1952): "Realidad interna y función de la poesía", 7, sin número de página.
- (1954): "Riesgo y ventura del poeta contemporáneo", 16-17, sin número de página.
- (1955): "El arte, fundamento de la libertad", 18, sin número de página.
- (1956): "Para una libertad en vigencia", 21, p. 4.
- Chamorel, Julia (1955): "El oficio de vivir según Cesare Pavese", 18, sin número de página.
- Cortés, Alfonso (1954a): "Desde la orilla", 15, sin número de página.
- (1954b): "Cuadro", 15, sin número de página.
- (1954c): "La gran plegaria", 15, sin número de página.
- Crane, Hart (1954): "Descanso de los ríos", 15, sin número de página.
- "Ediciones Poesía Buenos Aires" (1951): 3, sin número de página.
- Espiro, Nicolás y Raúl Gustavo Aguirre (1953-1954): "Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953", 13-14, sin número de página.
- La dirección (1951): sin título, 5, sin número de página.
- (1952): "Apuntes para una situación de Poesía Buenos Aires", 6, sin número de página.
- Móbili, Jorge Enrique (1950): "La energía del espacio en nuestra ciudad", 1, sin número de página.
- Rabéarivelo, Juan José (1954): sin título, 16-17, sin número de página.

- Rimbaud, Arthur (1955): "Carta del vidente", 18, sin número de página.
- S.a. (1950): "El poeta", 1, sin número de página.
- (1952a): "Una oportunidad para los poetas jóvenes", 8, sin número de página.
- (1952b): "Aniversario", 9, sin número de página.
- (1952c): "Encuesta", 9, sin número de página.
- (1954): "Alfonso Cortés, un gran poeta americano vive, desconocido, en un hospicio de Managua", 15, sin número de página.
- Urondo, Francisco (1954): "Turlough O'Carolan", 16-17, Buenos Aires, sin número de página.
- (1955): "Miguel", 19-20, sin número de página.

Fuentes secundarias

- Aguirre, Raúl Gustavo (1979): *Literatura Argentina de Vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Fraterna.
- Bürger, Peter (2000): *Teoría de la vanguardia*. "Historia, ciencia, sociedad 206". Barcelona: Península.
- Calbi, Mariano (1999): "Prolongaciones de la vanguardia". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik ed. Volumen 10. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella ed. Buenos Aires: Emecé, pp. 235-255.
- Dobry, Edgardo (2007): *Orfeo en el kiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- "Dossier Poesía Buenos Aires" (1988-1989): *Diario de Poesía* 11, pp. 13-24.
- Fondebrider, Jorge (1988-1989): "Reportaje a Jorge Enrique Móbili". "Dossier Poesía Buenos Aires". *Diario de Poesía* 11, pp. 14-15.
- (1988-1989): "Reportaje a Rodolfo Alonso". "Dossier Poesía Buenos Aires". *Diario de Poesía* 11, pp. 15-16.
- Freidemberg, Daniel (1988-1989): "27 notas al pie de un mito". "Dossier Poesía Buenos Aires". *Diario de Poesía* 11, pp. 22 y 24.
- Jitrik, Noé, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo (1993): "El rol de las revistas culturales". *Espacios de crítica y producción* 12, pp. I-XVI.
- Martínez, María del Rosario (2008): "Entrevista a Rodolfo Alonso". *Orbis Tertius* XIII/14, pp. 5-13.
- Mignolo, Walter D. (1982): "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* XLVIII/118-119, pp. 131-148.
- "Raúl Gustavo Aguirre: tres reportajes" (1988-1989): "Dossier Poesía Buenos Aires". *Diario de Poesía* 11, p. 24.

Resumen

El ideario vanguardista del grupo de escritores constituido en torno a la revista argentina *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) puede ser delimitado a partir de las figuraciones acerca del poeta y de la labor creadora, presentes en los textos programáticos y de carácter ensayístico que la publicación recoge a lo largo de sus treinta números. Teniendo en cuenta aspectos de la doctrina susceptibles de ser vinculados con aquellos que las vanguardias históricas reivindican (compromiso vital, inconformismo, rechazo de todo tipo de convencionalismos), el presente trabajo examina la construcción en las páginas de la revista de un modelo de escritor próximo al arquetipo del “poeta maldito” conformado en la Modernidad y cultivado por las figuras más relevantes del simbolismo francés. En esta dirección, indaga en los retratos de poetas y propone que dichas figuraciones, en parte destinadas a fundamentar el valor de la empresa impulsada por los realizadores, dan cuenta al mismo tiempo del desgarramiento de los productores culturales quienes, situados frente la cultura de masas propiciada por el peronismo de la década de 1950, reivindican la “actitud ética” del escritor que hace de su creación un modo de vida y atribuyen a su práctica simbólica una misión redentora y liberadora. El artículo muestra que tal posicionamiento, pasible de ser identificado con el que asumen los miembros del grupo editor, no llega a resolver una de las problemáticas caras a la publicación: la de la constitución de una “poesía nueva” capaz de integrar la experiencia caótica del mundo contemporáneo y de restituir a la vez la comunicación esencial entre los hombres.

Palabras clave: representaciones acerca del poeta - proyecto cultural, modernidad y peronismo - vanguardias estéticas en Argentina

Abstract

The avant-garde ideology of the group of writers constituted around the Argentine journal *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) can be delimited from the figurations about the poet and the creative labor, present in the programmatic texts and essays that the publication collects along its thirty numbers. Bearing in mind aspects of the doctrine, capable of being linked with those that the historical avant-gardes demand (vital commitment, non-

conformism, rejection of all kinds of conventionalisms), the present work examines the construction of a model of writer, in the pages of the magazine which stands near the archetype of the “damned poet” constituted in the Modernity and cultivated by the most relevant figures of French symbolism. In this direction, it inquires into the poets' portraits and proposes that those figurations, partly aimed at founding the value of the undertaking stimulated by the producers, give account, at the same time, of the splitting of the cultural producers who, placed before the culture of masses encouraged by Peronism of the 1950s, demand “the ethical attitude” of the writer who makes a way of life out of his creation and attribute a redeeming and liberating mission to its symbolic practice. The article reveals that such a position, sensitive of being identified with that assumed by the members of the publishing group, does not solve one of the dear problems of the publication: the constitution of a “new poetry” capable of integrating the chaotic experience of the contemporary world and of giving back, at the same time, the essential communication among men.

Keywords: Poet's Representations - Cultural Project, Modernity and Peronismo - Aesthetic Avant-Gardes in Argentina

El mundo es un hilo de nombres: lenguaje y poesía en José Kozer

DENISE LEÓN

Este breve ensayo condensa varios años de trabajo y lectura de la obra del poeta judeo-cubano José Kozer (La Habana, 1940) guiados por el asombro y el interés en su peculiar modulación de la palabra poética¹. Me propongo en este recorrido pensar la obra del poeta sobre todo como un sistema de ausencias acosado por el fantasma de la totalidad. Sus poemas, abigarrados y atestados de todo tipo de citas y rememoraciones funcionan como las sucesivas capas de la cebolla: se curvan unos sobre otros ocultando un centro imposible. Sentado en algún rincón de su casa, junto a una mesa tendida donde un libro siempre permanece abierto, el poeta le pide a las palabras alguna noticia de su casa. Y las palabras de Kozer se extienden sobre todas las cosas, se entienden como un hilo de nombres que lo envuelven y lo rodean: JK quiere nombrarlo todo, quiere decir todas las cosas o su ausencia, que es lo mismo.

Como he señalado en trabajos anteriores se trata de una poesía de lo pequeño, de lo disminuido, de lo cotidiano. Como he desarrollado en otro lugar, considero que el “método Kozer” consiste sobre todo en enumerar minuciosamente las pequeñas cosas, pegando su nariz a ellas hasta que le entregan sus historias, sus secretos, su saber sobre lo que las rodea. Los ruidos y los olores de la cocina, cada fruta y cada aroma, los parientes que entran y salen, las rutinas del barrio y de la casa, todo cabe en el poema. Kozer, atento al sabor de los nombres, convierte la enumeración en un procedimiento poético.

¹ Los resultados de mi investigación sobre la obra de Kozer se vienen publicando en forma sostenida en artículos de revistas nacionales e internacionales; cfr. León (2008; 2009; 2011).

Este “desenfreno lingüístico” puede pensarse como síntoma de su condición de exiliado y, a la vez, como escudo contra el desarraigo. Se trataría así de una poesía mestiza donde reverberan múltiples tradiciones, múltiples exilios que el poeta “criba, trilla, tritura, machaca, reconvierte y respira”; y que, a la vez, descansa en una meditada y profusa reflexión ensayística. Afirma Kozer:

Nosotros, los que hacemos hoy en día poemas, no cantamos a los grandes dioses, ni a la grandeza militar o la grandeza y miseria de las naciones, no cantamos el Amor o la Muerte (con mayúsculas) sino que hacemos, como de refilón, nuestros poemas: poemas atibados, poemas de medio lado, y en ellos celebramos un desayuno (¿hay mayor acontecimiento que no haber muerto anoche y estar ahora mismo desayunando?) o un paseo (Diegues y Montesino, 2002: 73).

Tanto en los poemas como en los ensayos o entrevistas donde Kozer aborda la construcción tópica de la “escena de escritura”, se reiteran las ideas citadas como ingredientes fundamentales de la autofiguración² del poeta. Kozer deconstruye las prerrogativas extraordinarias que la tradición romántica (y más tarde el Modernismo o las primeras vanguardias) atribuyeran al poeta: ese ser especial, bohemio, diferente o elegido. Se presenta como un “sujeto común” o una “persona normal” siguiendo la tradición elaborada por Auden y Eliot.

Si actualmente el sujeto ha perdido su capacidad de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace difícil pensar que las producciones de ese sujeto puedan ser otra cosa que montones de fragmentos o una práctica de lo heterogéneo y lo aleatorio. En los poemas de Kozer

² Entiendo las autofiguras como “imágenes potentes y reiteradas del yo que recorren los textos. Se trata de construcciones que provienen de las opciones del sujeto que escribe. Éste, podría decirse, intenta hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su genealogía, sus adhesiones y rechazos y, sobre todo, de sus relaciones con la literatura y con la tradición. Las *autofiguras* serían entonces tanto el *producto final*, como la *figura inicial* que rige la escritura de los textos estudiados” (León, 2007: 15-16).

se produce un lento adensarse del texto donde las palabras generan palabras y las imágenes generan imágenes, las repeticiones dan vuelta sobre su propio eje hasta producir un texto esfera, un texto oval, un recipiente en el que todo cabe, un paisaje lleno de fantasmas.

Frente a lo efímero de la existencia, la sensación que deja el gesto de Kozler es que no hay que abandonar *nada* fuera del poema. En tiempos de evanescencia, pocas poesías con una voluntad tan clara de acumulación como la suya. Sus poemas se instalan así como *experiencias de la recuperación*: todo debe estar ahí, todo debe quedar registrado. Hecho de retazos, figuras y desperdicios su arte se contenta con el desorden amable del coleccionista o del sastre:

Mis hijas a punto de despertar, muy temprano mi mujer
semidormida
pronto saltará de la cama se sobará las palmas de
las manos que hace frío en su camisón de dormir
sus primeros meados de un matutino violeta que yo
beso: bebo, es tan limpio el himen imperfecto de
mi muchacha que hurgué cuando aún era joven de
postura erguida en mi número seis en mi número
siete (ya viene) (va llegando, el milenio): me moriré,
y Usted, toque a esta puerta brinde conmigo sin
pieles ni ornamentos, la pura fiesta: yo lo sabía
(no hay muerte) (carece) sólo libros o reposición
de palabras pequeños alimentos de sobrevivir o
mucho quemazón que parece quemarnos (nos)
lava (nos) escuece (mucho) nos purifica; es la verdad.

(Kozler, 2001: 91)

La poesía de Kozler se alimenta de Kozler, se alimenta de su padre y de su madre, de La Habana y de Babel, todo lo devora, todo lo nombra: curvas, pliegues y repliegues. Los versos recorren ese ritmo como un hilo que se enrolla alrededor de sí mismo y coquetea con el vacío cada vez que su poesía enumera los objetos del mundo. Usa el lenguaje para poder recostar

la cabeza, alzar la mano, mirar las aves en el horizonte. Eje de fuerzas incongruentes y de mestizajes diversos, Kozler hace poemas como casas, como techitos en el desierto.

El lenguaje poético funciona aquí como un acto cosmogónico. Nombrar poéticamente significa extraer una cosa, un recuerdo, una palabra del fondo indiferenciado y caótico del mundo visible, del mismo modo en que el Golem deja de ser un puñado de barro desde el momento en que quien lo invoca da con el nombre apropiado para llamarlo. Nombrar es hacer aparecer algo para que luego el poema pueda referirse a ello o, eventualmente, contar su historia. Nombrar significa discernir. Con el nombre las cosas comienzan a ser en el poema como islas que hasta el momento no aparecían en ninguna carta de navegación.

Se trata de una poesía que por momentos parece estar alimentada por la dinámica y el espíritu de esa obra mayor de la tradición judía que es el *Talmud*. La premisa fundamental de la manera talmúdica es, tal vez, la no linealidad: diálogos, conversaciones y textos cruzados entre sabios, discípulos y rivales conviven, se desarrollan y superponen a lo largo de sus infinitas páginas. Por esto la dirección de lectura es múltiple y diaspórica.

El *Talmud* ha sido llamado también *Shuljan Aruj* que quiere decir “la mesa tendida”. Esta idea del texto concebido como un lugar de lectura pero también como un lugar de alimento compartido resulta muy próxima a la poesía de Kozler quien frecuentemente invoca la imagen del libro abierto sobre la misma mesa donde la familia comparte los alimentos. Anota Tamara Kamenszain al referirse a sus versos:

Los versos en la poesía de José Kozler siempre dibujan una mesa. Debajo del primero, que despliega el límite de la horizontal, se acomoda el pie de apoyo de los otros. Como recordándole al judío la presencia ineludible de un límite, este primer verso es a la vez libro abierto o techo que, a ras de la cabeza, impide al ego crecer más allá de los límites (...)Y habrá que escribir debajo de ese libro, como elaborando notas al pie de una mesa servida (2000:77).

Escribe Kozler: “Nací sobre el lomo de alguna palabra como yagua”, y quiere decir, tal vez, predestinado a un sonido, a una condición verbal. Por lo general, estamos acostumbrados a leer y pensar la poesía de acuerdo a determinados ritmos, sin embargo en una poesía como la de Kozler –que opta voluntariamente por el aquelarre o por el robo– el lirismo resulta ineficaz. Estos crímenes son inimputables. No hay culpabilidad en un yo que, por definición, es un desborde. Imposible alcanzar la estatura del ladrón cuando, como postuló Jacques Derrida en su bellissimo ensayo sobre Artaud, toda palabra es siempre soplada por otros, inclusive la propia.

Es decir que la estructura del robo se aloja ya en la lengua. El poema es robado, robado a la lengua que al mismo tiempo es robada a ella misma, al ladrón que ha perdido desde siempre su propiedad y su iniciativa. Claro que el robo de la palabra no es un robo entre otros, se confunde con la posibilidad misma del robo y define su estructura fundamental. El poeta se relaciona con una palabra que siempre le es soplada, esto es inspirada a partir de otra voz que lee ella misma un texto más antiguo que el poema, que el gesto del poeta.

El robo estaría así en el origen del lenguaje: desde que hablo, las palabras que encuentro, desde el momento que son palabras, ya no me pertenecen, son originariamente repetidas, robadas. La palabra oculta su origen y su sentido, no dice jamás de dónde viene ni adónde va, ante todo porque no lo sabe y porque esa ignorancia es lo que la constituye. Ya en un memorable poema de juventud, Kozler confesaba:

He sentido un miedo grande de leer a Neruda.
Ahora me tengo que apretar la faja.
Me tengo que poner de pie con la piel estirada.
También tengo que alzar mi voz desgañitada de poeta.
Y fracasar, fracasar, fracasar.
Robando y esquivando y maquinando mis poemas.

(1975:13)

El fracaso se propone en el poema como una especie de destino volun-

tario y manifiesto ante cierta tradición poética triunfalista moderna (cuyo símbolo es Neruda) y se abraza como meta anticipada, como punto de partida y elemento eficaz de escritura. “Escribir y fracasar, o mejor dicho, escribir *para* fracasar” nos remite inevitablemente, según Carlos Battilana (2001: 41), a esa noción que parece estar reñida con el propio acto de la escritura en tanto dicho acto culmina en un texto cierto. Sin embargo, las nociones de fracaso y decadencia alumbran toda la poesía de Kozer.

Este temprano reconocimiento del fracaso parece provenir al menos de dos premisas que lo acompañarán en su oficio de poeta desde los comienzos: una desconfianza radical en el lenguaje como medio de expresión y la certeza de que *todo* ha sido escrito y que, por lo mismo, petrifica cualquier tentativa de originalidad. Afirma Kozer en la entrevista ya citada con Douglas Diegues y Javier Montesino:

Estamos aquí para hacer lo mismo que hace el artesano: vasija de barro. No lo planeo, no lo proyecto: ocurre. No se me ocurre a mí sino que ocurre fuera de mí: “se me dicta” y yo lo acato, lo recojo. Soy una concavidad que recoge en un momento dado una cascada, una fina llovizna, una garúa; o lava volcánica en erupción; o alud de nieve o barro (2002: 71).

Entonces, la tarea que cabría al poeta, tal como pudo entreverla Tamara Kamenzain en el fragmento citado, es la ardua labor del talmudista quien, en un acto de devoción, inclina la cabeza para escribir comentarios en los márgenes de un libro eterno que es, a la vez, todos los libros:

Yo opto yo opto por leer yo opto este atardecer bajo el formidable peso (sobrepeso verdadero) de todas las escritoras criaturas compositoras o estudiosas criaturas yo opto por leer en voz baja (queda) (queda) el breve poema de Koran Shiren (poeta Gozan) donde refiere en breve cómo la firmeza de las cosas pierde el pie o cómo en el temor (verdadera lección de tinieblas) la ausencia absoluta de ruido o viento permite oír la lejana

campana que a todos anuncia la conservación de una y todas las cosas forjadas de intangibilidad.

(Kozler, 2002: 111,112).

Para la tradición mística judía, leer e interpretar implican ante todo un desplazamiento, un ponerse en marcha; recorrer el texto es atravesar sus diferentes etapas deteniéndose en cada una de ellas. La lectura es un ritual iniciático y el místico es el viajero astuto que busca incansablemente aproximarse a un misterio. En esta perspectiva (como en la de Derrida que mencionamos anteriormente) toda escritura es comentario de una escritura anterior, no hay nada más que comentario del comentario. El origen (la *alef*) está perdido o al menos queda fuera de las posibilidades humanas. El terreno del hombre en su acción y su pensamiento se despliega a partir de la *bet* en un mundo ya creado y regido por una legalidad que se impone como una ética.³

Ahí donde el libro se abre o se oscurece, el poeta (como el místico) es llamado a intervenir porque el texto y la creación no son sino procesos ininterrumpidos de lectura y escritura. “En mi caso, yo escribo un solo libro, el de todos mis poemas, que habría que publicar en orden cronológico, uno tras otro, tal como salieron. Un solo libro, y casi te diría que sin título. Este libro contendría cuatro, cinco mil poemas, pongamos. Y se leería en cualquier orden y desorden, como se lee una biblia o un libro cualquiera de poemas”, afirmará Kozler (Sefami, 2002: 81).

Este carácter inconcluso y desplazado de la escritura que lleva al poeta a “apretarse la faja”, a “robar” y a “maquinar” desde su juventud, también lo conduce a “alzar su voz desgañitada de poeta”. El libro abierto permanentemente sobre la mesa de trabajo evitará la soberbia de creerse un único autor. Así, hecho de muchos, el poeta ladrón –hijo del sastre– abrazará la imperfección y el fracaso pero también la persistencia de escribir.

³ Diana Sperling reflexiona sobre estos asuntos en *Filosofía de cámara* (2008).

Bibliografía

- Battilana, Carlos (2001): "Poesía y fracaso". *Abyssinia* 2, pp. 41-46.
- Cohen, Esther (1994): *La palabra inconclusa*. México: Taurus.
- Derrida, Jacques (1989): "La palabra soplada". *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.
- Diegues, Douglas y Jorge Montesino (2002): "Un uni/verso se desdobra. Entrevista a José Kozer". *More Ferarum* 7-8, pp. 68-77.
- Kamenszain, Tamara (2000): *Historias de amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Kozer, José (1975): *Este judío de números y letras*. Tenerife: Nuestro Arte.
- (2001): *No buscan reflejarse*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2002): *Ánima*. México: Fondo de Cultura Económica.
- León, Denise (2007): *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*. Buenos Aires: Simurg.
- (2008). "El hogar, el pan y los poemas. Algunas notas sobre la poesía de José Kozer". *Revista de Estudios Literarios Espéculo* XIII/39 // www.ucm.es/info/especulo/numero39/jokozer.html
- (2009): "Las dos casas. Lenguaje y utopía en la poesía de José Kozer". *Antropología Siglo XXI. Cruce de saberes*. Cristina Bulacio ed. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, pp. 297-303.
- (2011): "Entrevista a José Kozer". *Los gajes del oficio*. Osvaldo Aguirre y Sonia Scarabelli, eds. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, pp. 122-140.
- Sefami, Jacobo (2002): *La voracidad grafómana: José Kozer. Crítica, entrevistas y documentos*. México: UNAM.
- Sperling, Diana (2008): *Filosofía de cámara*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo Editores.

Resumen

Por lo general, estamos acostumbrados a leer y pensar la poesía de acuerdo a determinados ritmos, sin embargo en una poesía como la de José Kozer (La Habana, 1940) –que opta voluntariamente por la acumulación y el robo– el lirismo resulta ineficaz. Estos crímenes son inimputables. No hay culpabilidad en un yo que se piensa a sí mismo como una multitud, como un desborde. Imposible alcanzar la estatura del ladrón cuando, como postuló Jacques Derrida en su bellissimo ensayo sobre Artaud, toda palabra es siempre soplada por otros, inclusive la propia. Las nociones de robo, fracaso y decadencia alumbran toda la poesía de Kozer y se proponen como una especie de destino voluntario y manifiesto ante cierta tradición poética triunfalista moderna (cuyo símbolo es Neruda) y se abrazan como meta anticipada, como punto de partida y elemento eficaz de escritura. Este temprano reconocimiento del fracaso parece provenir al menos de dos premisas que acompañarán a Kozer en su oficio de poeta desde los comienzos: una desconfianza radical en el lenguaje como medio de expresión y la certeza de que *todo* ha sido escrito y que, por lo mismo, petrifica cualquier tentativa de originalidad. La tarea que cabría al poeta entonces es la ardua labor del talmudista quien, en un acto de devoción, inclina la cabeza para escribir comentarios en los márgenes de un libro eterno que es, a la vez, todos los libros.

Palabras clave: poesía - lenguaje - utopía

Abstract

Generally, we are used to reading and thinking poetry according to set rhythms; however in the kind of poetry like José Kozer's (La Habana, 1940) –in which he voluntarily chooses for accumulation and theft– the lyricism, becomes ineffective. These crimes are not imputable to the poet. There is no guilt in a subject who thinks of itself as a multitude, as overflowing. It is impossible to reach the thief when, as Jacques Derrida proposes in his essay about Artaud, every word is dictated by others, even his own. The notions of theft, failure and decadence shed light on Kozer's poetry and they are suggested as a sort of voluntary destiny and manifesto against a certain triumphal poetic tradition (whose symbol is Neruda) and

embrace as an anticipated goal, as a starting point and efficient element of writing. This early recognition of failure seems to come at least from two premises that accompany Kozer in his craft as a poet from the beginning: a radical distrust in language as a means of expression and the certainty that everything has already been written and that, for the same reason, petrifies any attempt to be original. All that is left for the poet to do is the arduous task of the Talmudist who, in an act of devotion, bows his head to write comments on the margins of an eternal book which is at the same time, all the books.

Keywords: Poetry - Language - Utopia

Mirada y objetos en *Escenarios* de Santiago Sylvester¹

SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI

A la luz de la pregunta por los modos de inscripción y representación del sujeto en la poesía, propongo en estas páginas un recorrido por un conjunto de poemas del libro *Escenarios* (1993) de Santiago Sylvester.² Mirada

¹ Una primera versión de este trabajo, considerablemente más breve, fue publicada en 2008 en el segundo número de la revista cultural tucumana *1300 kilómetros. Escrituras desde la frontera*, bajo el título “Fascinación e incertidumbre de los objetos. Notas sobre la mirada en algunos poemas de Santiago Sylvester”.

² Nacido en Salta en 1942, Santiago Sylvester vivió durante más de veinte años en Madrid y actualmente reside en Buenos Aires. Ha publicado los libros de poesía: *En estos días* (Salta, 1963), *El aire y su camino* (Buenos Aires, 1966), *Esa frágil corona* (Salta, 1971), *Palabra intencional* (Salta, 1974), *La realidad provisoria* (Buenos Aires, 1977), *Libro de viaje* (Madrid, 1982), *Perro de laboratorio* (Buenos Aires, 1986; reeditado en 2008), *Escenarios* (Madrid, 1993), *Café Breñaña* (Madrid, 1994), *Número impar* (Buenos Aires, 1998), *El punto más lejano* (Madrid, 1999), *Calles* (Buenos Aires, 2004), *El reloj biológico* (Buenos Aires, 2007). Parte de su producción poética fue reunida en las antologías *Entreacto* (Madrid, 1990) y *Antología poética* (Buenos Aires, 1996). Sylvester es también autor del volumen de cuentos *La prima carnal* (Barcelona, 1987) y del libro de ensayos *Oficio de lector* (Córdoba, 2003). Elaboró además las antologías *El gozante*, *Antología de Manuel J. Castilla* (Buenos Aires, 2000), *Poesía del Noroeste Argentino. Siglo XX* (Buenos Aires, 2003) y *Poesía Joven del Noroeste Argentino* (Buenos Aires, 2008). El estudio sistemático de su obra –valiosa y prolífica– parece constituir una tarea todavía pendiente para la crítica. No obstante, se han elaborado ya en tal sentido aportes significativos, como (y dejando de lado breves aunque sugerentes reseñas críticas), los artículos de Alicia Chibán (1984), Paloma Lapuerta (2000) y Gustavo Zonana (2007) –artículos referidos en general a la poesía del autor y, en el caso del firmado por Zonana, a un libro en particular: *Café Breñaña*–, y el dossier “Presencia de Santiago Sylvester” proyectado por la revista salteña *Diálogos. Letras, Artes y Ciencias del Noroeste Argentino* (I/4, septiembre 1993). Dicho dossier reúne artículos breves –dedicados sobre todo a la producción poética del autor, y en menor medida a sus cuentos– de Octavio Corvalán, Alicia Poderti, Herminia Terrón de Bellomo, Alicia Chibán, Elena Altuna, y reproduce además comentarios, intervenciones en homenajes y notas periodísticas de autores como Blas Matamoro, Genevieve Despinoy, Arturo Álvarez Sosa, Luis Justo, José F. Ruiz Casanova, Raúl Aráoz Anzoátegui, Walter Adet, Manuel J. Castilla, Juan Antonio Masoliver Rodenas, Ramón Acín. Resta

y objetos –esto es, el análisis de la singularidad de la mirada del sujeto y de su relación con los objetos de los que habla el poema– configuran dos variables adecuadas para abordar el problema del sujeto en el corpus delimitado. En efecto, la mirada es, tal como plantea Jorge Monteleone, “uno de los articuladores de la subjetividad poética” (2004a: 43). Y, según propone el mismo autor, las figuraciones del objeto en el poema permiten también describir “el tipo de subjetividad lírica representada” (2004b: 334). Respecto de este último aspecto, Käte Hamburger advierte acerca de la necesidad de una indagación más detenida en los términos en que se desenvuelve la relación sujeto-objeto en el poema y en las modulaciones que tal relación supone en la enunciación lírica, que, como todo sistema enunciativo, se caracteriza por presentar una estructura de tipo sujeto-objeto. Para Hamburger, explorar esa relación permite arrojar más luz sobre la “hechura y el comportamiento del sujeto enunciativo lírico” y sobre “la génesis (lógica) del poema lírico en cuanto obra de arte verbal” (1995: 164).

Tal enfoque, decía al comienzo, resulta apropiado para pensar *Escenarios*, muchos de cuyos poemas no parecen en principio estar centrados directamente en el sujeto, en la representación o autorrepresentación del sujeto que enuncia. Se trata, por el contrario, de textos que giran sobre todo en torno a determinados objetos en los que el sujeto posa su mirada: una silla, una mesa, los alimentos de la cocina, la ropa colgada luego del lavado, los elementos que componen una escena marítima durante la siesta, así como un conjunto de figuras eventuales que habitan el paisaje urbano frecuentado por él: adolescentes que tocan el violín en el parque, un niño que toma helado, los integrantes de un circo, una mujer que se peina en el tren. La actitud del sujeto ante tales objetos oscila, como se verá más adelante, entre la fascinación y la incertidumbre, entre el afán de conocer y la imposibilidad de hacerlo. Pero es siempre una actitud de interrogación. Y la interrogación no es un rasgo ajeno a lo que el mismo Sylvester (2009) llama “poesía de pensamiento” –una poesía indagatoria, que tiende a la reflexión y revela, en tal sentido, cierta cercanía con al ensayo– y a la que bien podría

mencionar que Octavio Corvalán dedica algunas páginas a los cuentos de Sylvester en su volumen sobre la literatura del Noroeste argentino (Corvalán, 2008).

adscribirse la propia producción del autor.

Pero volvamos a los objetos. Interesa el sentido etimológico del término, derivado de *objectum*, participio pasado del verbo *objicio*, que significa “echar hacia delante, ofrecerse, exponerse a algo, *presentarse a los ojos*” (Ferrater Mora, 1994: 2603, énfasis mío). Esta última acepción resulta especialmente sugerente, por cuanto varios poemas de *Escenarios* no parecen sino hablar de aquello que se presenta a los ojos del sujeto que los enuncia. Podría pensarse que no hay en el corpus una decisión deliberada de hablar de ciertos objetos y que, por el contrario, el sujeto parece tan sólo dejarse llevar por el divagar de su mirada: sería ella acaso la encargada de imponer los “temas” al poema. Tal es el caso de “La silla vacía”:

La señora del retrato, aún en el tiempo de los aeroplanos, sonrío
con un allegro ma non troppo en las mejillas.

Por la ventana, en cambio, el atractivo proviene de la
excitación: el ojo retráctil del semáforo, la
población moviéndose como una digestión difícil,
las luces de los automóviles en plena cacería, la
adolescente que suena sin defensas, agitada y
sexual.

La señora del retrato: un soberbio asunto en su belleza
estática.

Mientras tanto, en la calle, el giro imprevisible.

Pero ¿qué ocurre en esta silla sospechosamente ingenua?
Se yergue como una curva aérea, inicia un coqueteo con la
forma inacabada, y luego cae a pique con las
cuatro patas y se aferra.

Está vacía, ¿pero de quién? ¿Quién no ocupa esta silla, tan
sobrecargado de sí mismo que no deja ver ni
siquiera que se oculta?

La señora del retrato, la ventana hacia la calle: cada una
con la carga visible de su euforia.

Esta silla, en cambio, no ayuda: nos deja sin saber

quién no está cuando no hay nadie.³

El sujeto describe lo que su campo de visión le ofrece: un retrato, la agitación de la calle perceptible a través de una ventana, y la silla vacía, el objeto por el que se interesa el poema. A él se oponen los dos primeros: aunque el estatismo del retrato contrasta con la excitación callejera, tanto el retrato como la calle constituyen objetos que se dejan ver, aprehender, decir. La silla, en cambio, “no ayuda”. De ella no puede afirmarse nada, tan sólo resulta posible esbozar interrogantes en torno a aquello que se ignora. La silla interesa por lo que no muestra, por lo que no deja saber, por la historia que acaso oculta y no permite conocer ni contar. ¿La silla no ayuda porque esconde las historias de sus ocupantes?, ¿porque es esquiva al sujeto y escamotea información para su poema? Atraído, quizás, por tal carácter esquivo, el sujeto se interesa precisamente por la silla. Pero no por la silla en sí misma, sino en la medida en que está vacía. Es la mirada del sujeto poético la que hace que la silla no sea una simple silla sino una silla vacía. Tal mirada perfila una actitud subjetiva que va de la fascinación a la ignorancia y la conciencia de imposibilidad. La silla vacía ejerce una innegable atracción en el sujeto, pero él se reconoce, no obstante, incapaz de saber qué esconde. Ignora, de igual modo, qué procura la gaviota en “La siesta”:

La gaviota busca rumbo, elige itinerario, y se pierde sobre el mar
con ritmo lógico.

El caballo muerto se hamaca en la rompiente: buena carne
para la fauna acuática.

Las constelaciones se amontonan dando cara a la ventilación
universal, sin otro sentido a la vista que el de crear
intemperie, sin confiar en la casualidad; la
casualidad sólo existe aquí abajo, entre criaturas
paradojales, mientras arriba gobierna la lenta
prepotencia del que sabe a dónde va, o no le

³ Cito, en este caso y en el de los siguientes poemas de *Escenarios* transcritos, por la edición de 1993 (Madrid, Verbum).

importa ignorarlo.

La gaviota reaparece y seguimos sin saber qué procura, qué
opinión le merecemos, qué idioma prefiere de
esta vasta incomunicación; y el caballo flota y se
hunde en la marea con la importancia desmesurada
de cualquier comida.

Todo esto tiene seguramente un motivo
de reunión, una armonía
menos obvia que la necesidad;
pero es domingo, la siesta
impone su ley abúlica
y el sol crepita sobre nosotros sin tomarse un descanso.

Cualquier idea argumental ha sido excluida,
el futuro es una amenaza indiscriminada
que hemos borrado con cerveza, viento del mar
y pistas falsas.

Los objetos aparecen representados figurativamente en este poema, como en el anterior, pero son también índice de otra cosa. Siguiendo la propuesta de Monteleone (2004a), quien postula una tipología de los modos en que los objetos son mirados en el poema, es posible afirmar que hay en estos textos de Sylvester una “transposición figurativa” de los objetos que abre paso a una de tipo “simbólica”.⁴ Pero, ¿qué simbolizan la silla vacía o la gaviota?, ¿de qué son índices? Lo interesante en este sentido es que el sujeto percibe la condición simbólica de los objetos de los que habla, pero ignora precisamente cuál es el significado que poseen: asume que hay algo

⁴ El crítico propone que la mirada del sujeto poético “podría manifestarse en cuatro tipos de transposición de su objeto –aquello que se mira–” y que denomina *icónica*, *figurativa*, *simbólica* y *ciega* (Monteleone, 2004a: 33). Interesan aquí la transposición “figurativa”, dominante en la poesía objetivista, que está referida a los objetos representados en el poema y permite definir, al mismo tiempo, “la mirada que los representa y compone” (2004a: 35); y la transposición “simbólica”, en la que los objetos representados son el índice o el símbolo que organizan una vista segunda, que excede lo aparente (2004a: 37).

detrás de los objetos pero declara desconocerlo. Éstos parecen estar regidos por una ley que escapa la esfera de acción del sujeto. Lejos de poder decirlos y dominarlos, los objetos dejan al sujeto sumido en la incertidumbre. Pero no hay en él un afán de superar tal estado y de responder a las preguntas que ellos suscitan. Prefiere abandonarse a la ley abúlica que impone la siesta del domingo y conformarse con la mera constatación de su falta de respuestas. Tiene una actitud indolente, se deja llevar por la inercia, lo invade la abulia. “La siesta” no plantea una relación jerárquica en la que el sujeto impone su voluntad al objeto. Por el contrario, el sujeto –que aparece diluido en un nosotros que pretende aludir acaso al hombre en general, cuyo mundo de “criaturas paradójales” se opone al propio de los objetos– muestra las limitaciones del hombre para conocer y comprender las leyes que rigen ambas realidades. El poema traza la imagen de un hombre que no asume la posición de dominio respecto del mundo que fue característica de la “edad moderna” y consecuencia de la instalación del reinado de la técnica, como advierte, siguiendo a Heidegger, Alain Badiou (1990: 25 *et passim*). Los rasgos de tal imagen construida en “La siesta” parecen impugnar, en tal sentido, la centralidad de la que la categoría de sujeto gozó durante la modernidad.

En efecto, en los poemas de *Escenarios* los objetos ya no están al servicio del sujeto. Por el contrario, éstos “no ayudan”, ocultan la voluntad que los rige, y llegan incluso a burlarse del sujeto, como la enagua de “Ropa colgada”:

Sería fácil decir que la camisa suelta abrazos y que los
pantalones inician una caminata por el mundo.
Pero sería falso.
La camisa cuelga con el cuello roto mientras la sogá,
inocente a pesar de las sospechas, sólo atina a
balancear su delgadez neurótica.
La señora extiende las sábanas, ya libres del pecado original;
se mueven majestuosas como las carabelas de
Colón, pero nadie grita *tierra*: todo grito o
susurro, cualquier palabra indiscreta, se ha ido

con el agua por el resumidero.

La ropa limpia tiene olor a mar, aunque aquí no hay
gaviotas ni rompientes; todo el parecido consiste
en el recuerdo de otra tarde, ya inmóvil para
siempre como una ola de vidrio.

Una enagua se encrespa, se adelanta como si trajera una
noticia, pero sólo es un reflejo involuntario,
hilaridad secreta, y nos quedamos sin saber qué pasa.

Después llega la noche
y una paloma se asienta sobre el techo
como un aplauso que se deteriora.
La ropa colgada avanza hacia una atmósfera
de decepción instantánea;
y luego de un momento, como el suicida
que dice *sálvese quien pueda*,
brinca hacia el vacío.

Ávido de saber, el sujeto interroga de modo permanente a los objetos, pero no obtiene respuestas. Tal avidez lo lleva a sentirse burlado por esperar el anuncio de una noticia en la ondulación de la enagua. La imposibilidad de dominar los objetos aparece en este poema como la imposibilidad de hacerlos decir, sin caer en la falsedad, lo que el sujeto quiere. Si el hombre no domina ya el mundo, el sujeto poético no puede decidir sobre los objetos de su poema. Es posible leer en este texto una suerte de poética cuya eventual postulación giraría alrededor de la necesidad de atenerse a lo que el objeto muestra y de evitar su manipulación. Dicho de otro modo, no habría que embellecer las cosas, sino mostrarlas tal como se ofrecen a la mirada. Y si hay aspectos que se ocultan a los ojos, lo único que al sujeto le resta hacer es registrar esa ignorancia e inscribir en el poema la perplejidad en que la contemplación del objeto lo sume.

“La cocina” delinea una poética similar al proponer la necesidad de saber mirar al objeto y de adecuarse a su condición. Como ante la “sospechosamente ingenua” silla vacía, la gaviota “que nos deja sin saber qué pasa”, la enagua y su “hilaridad secreta”, la figura del sujeto poético se ve

también de alguna manera disminuida en este poema en la medida en que sus posibilidades enunciativas se estrechan frente a la realidad objetiva a la que debe responder:

El ají, ansioso como una respiración.
La sémola, austera como la palabra sémola, con la memoria
 llena de caseríos de adobe.
La pimienta aturdiendo en contra de su voluntad
La papa hervida: una superstición doméstica apegada
 irremediablemente a la tierra.
El pastel de choclo presidiendo la casa como un santo en
 su hornacina.

Ninguna desmesura en estas cosas,
no hay propuestas de salvación
ni estrategia inusitada.
La sabiduría consiste aquí
en adecuar las proporciones.

Nada ofende al buen tono;
no hay crispaciones en el peso de la sartén,
y la tabla de picar, modestamente,
vive orgullosa con sus quehaceres de comadre.
Hasta el tumulto de la carbonada
infunde confianza en el reino natural.

Los elementos no arrebatan
ni incurren en catástrofes: cada uno
ocupa su lugar
y corrige comedidamente
la euforia atolondrada de la naturaleza.

En “La cocina”, el sujeto aparece nuevamente fascinado por los objetos. De modo puntual, en este caso, su fascinación obedece a la percepción de la armonía del mundo objetivo, del buen tono, de la justeza de dimensio-

nes, de la complacencia de los objetos. Pero, y a diferencia de los textos citados con anterioridad, en este poema la transposición de los objetos parece ser sólo figurativa. Más aún, se habla específicamente de la necesidad de no hacer decir a los objetos lo que el sujeto poético quiere y de no servirse de ellos como excusa –¿símbolo?– de sus preocupaciones. Sucede que en este texto –también a diferencia del resto de los considerados hasta aquí– el sujeto no presenta conflicto alguno con los objetos. El ají, la sémola, la papa hervida o el pastel no enfrentan al sujeto con la conciencia de sus propias limitaciones y son, tal vez por este motivo, objeto de una representación figurativa. La silla vacía, la gaviota o la enagua emergen en cambio, según se dijo antes, como índices de otra cosa que el sujeto declara ignorar. El contraste de los modos de transposición de los objetos en “La cocina” con aquellos presentes en los tres poemas analizados con anterioridad permite conjeturar que aquello de lo que se habla en “La silla vacía”, “La siesta” y “Ropa colgada”, y aquello que simbolizan los objetos de los que se ocupan, no es, quizás, otra cosa que las limitaciones y dificultades del sujeto. Los objetos parecen estar ahí para mostrar al sujeto que no puede conocerlo y dominarlo todo, para recordarle que ha perdido la centralidad de la que venía gozando.

En el poema “Esta mesa”, que propone una verdadera fusión entre sujeto y objeto, la ignorancia del objeto está ligada a la ignorancia del sujeto acerca de sí. Como los objetos de los poemas anteriores, la mesa es también centro de interrogantes y búsquedas, pero, en este caso, el sujeto no busca otra cosa que a sí mismo. La contemplación del objeto surge así como el espacio donde se despliega un proceso de búsqueda de la propia subjetividad:

Esta mesa ha llegado a ser mi espejo: tiene ojeras, llaves que
sirven para huir o defender sospechas, conoce el
viento de agosto por el olor a quemazón y se
apoya en los codos rumiando sus propósitos.

Me busco en su moldura oyendo a Schubert,
me instalo en la duda metódica como un nudo en la madera

y en los cajones encuentro la forma de evitar el colapso de
la especie.

Sobrecargado de paradojas
como esta época en la que he venido a vivir,
compruebo que estoy aquí tomando sol en día
nublado,
viendo llover hacia el oeste en una tarde sin
nubes,
sin saber si esta mesa es una mesa,
la opinión que tengo de las cosas
o mi opinión sobre mí mismo.

Por el contacto cotidiano, tal vez, la mesa y el sujeto han llegado a parecerse. Si bien ella es presentada como el espejo en el cual el sujeto busca construir su propia imagen, tal afán se ve frustrado y abre paso al sinsentido de tomar sol en día nublado, a las paradojas de la época, y nuevamente, al igual que en los textos ya analizados, al no saber, a la ignorancia y la incertidumbre, a la imposibilidad de conocer y conocerse. Si “La silla vacía”, “La siesta” o “Ropa colgada” muestran las limitaciones del sujeto para conocer y entender el funcionamiento del mundo de las cosas, “Esta mesa” delinea un sujeto también limitado para conocerse a sí mismo. En conjunto, estos poemas parecen valerse de los objetos para hablar en realidad del sujeto. Aunque de un modo menos directo que en este último, en todos los textos considerados el sujeto inscribe algún tipo de representación de sí mismo. Los objetos importan acaso sólo en la medida en que, aun en su elusión, son capaces de mostrar algo al sujeto. En definitiva, el interés parece estar puesto precisamente en aquello que vincula a los objetos con el sujeto. Y tal vinculación encuentra en la mirada su principal sustento.

Varios poemas de *Escenarios* presentan una estructura similar: comienzan con la enumeración y descripción de una serie de elementos que se ve seguida de una suerte de reflexión acerca de su condición. Las primeras estrofas de algunos de los textos citados, destinadas a la descripción de las series (retrato/agitación de la calle/silla vacía, o gaviota/caballo muerto/

constelaciones, por ejemplo) son más bien objetivas, y parecen más cercanas al “polo del objeto”. Las estrofas finales, que introducen la reflexión, son, en cambio, más subjetivas, por cuanto el sujeto, si bien no habla directamente de sí mismo, adquiere mayor espesor al evidenciar su actitud hacia el objeto que mira. Y es en estas últimas estrofas donde sale a la luz aquello que liga los elementos de las distintas series. Tal punto de unión no es otro que el sujeto y su mirada. “[P]orque yo soy el que junta todo en un vistazo”, reza el poema “Naranjas”. Pero es sobre todo el texto “La reunión” el que hace explícita esta condición:

Dos adolescentes tocan el violín en un parque,
una mujer se peina en un vagón de segunda,
un mendigo me pregunta la hora,
un niño me mira
mientras come un helado en su inquietante
círculo de reminiscencias.
Todos a la deriva en el escaparate
que yo recorro sin premeditación, ávidos
de multiplicidad,
de no ser confundidos entre sí
como un rostro hueco sobre otro.

Los adolescentes que tocan el violín ¿proponen algo?
El mendigo que pregunta la hora
¿qué pregunta en realidad?
Y yo que los incluyo a todos, que sé
de esos instantes más que nadie,
¿qué puedo hacer para advertirles que huyan de mí,
el punto de reunión
que los condena a la vida simultánea?

Vidas asiladas que prolijamente uno
para el error de mi conocimiento,
sabiendo que yo también debiera huir de ellos
para no ser, entre todos,

la unidad equivocada
de andar perdido sin moverse de sitio.

El sujeto se presenta como un *voyeur* que pasea su mirada por los objetos expuestos en el “escaparate” que recorre “sin premeditación”. Tal presentación reafirma la conjetura señalada a propósito de “La silla vacía” –pero aplicable también a otros poemas– que sugiere que la elección de los objetos de los cuales hablar en los poemas no parece ser fruto de una decisión meditada por el sujeto, sino que éstos se le imponen al presentarse ante sus ojos e invadir su campo de visibilidad. Pero el sujeto de este texto se muestra además como el punto de reunión de todo lo que mira y como el encargado de dar vida simultánea a los objetos del poema. Sólo su mirada da cohesión a la serie de elementos dispares que describe: los adolescentes, la mujer, el mendigo, el niño. Así, es en la mirada donde el poema encuentra su sentido y también su origen: de la mirada subjetiva nace el poema. En palabras de Monteleone (2004a: 31), la mirada “constituye una fuente de sentido del mundo, toda vez que una red de visibilidad establece su cohesión significativa”, cohesión que “se fundamenta a partir del acto de mirar, de lo mirado y del ser mirado”. Bajo esta luz, es posible afirmar que la mirada constituye la fuente de cohesión y sentido de muchos de los textos incluidos en *Escenarios*. Más aún, el libro mismo parece encontrar su sentido en la mirada. En efecto, si se relacionan entre sí los poemas analizados, puede advertirse que aquello que une los elementos diversos de los que hablan es precisamente el hecho de constituir objeto de una mirada que dibuja una actitud subjetiva similar, cuyos rasgos peculiares se reiteran en los distintos textos: fascinación por los objetos y por el acto de mirar, ignorancia del objeto y del sujeto, conciencia de las propias limitaciones, entre los ya mencionados.

La mirada constituye además objeto de representación en ciertos textos del libro, que en ocasiones incluyen reflexiones diversas sobre el ojo, el sujeto que mira, o los elementos que sirven de marco a su mirada: “Y sobre todo el ojo: órgano de traslación/ que mezcla nuevamente todo, confunde/ mano con diseño fuera del programa,/ número premiado con inestabilidad,/ y hay que aprender una vez más/ a no sentirse imbécil por errar el

golpe,/ si vale la pena el golpe,/ si el golpe existe” (“El ojo”); “Este rectángulo para hacer comprensible el equilibrio/ incierto:/ aquietar la angustia por el ojo,/ el ojo, por la curiosidad de escribir para ver qué/ se escribe/ o, como dice la copla, por si acaso muera yo. (...) Este rectángulo hacia la calle, es decir/ hacia el fondo de la cuestión:/ un diálogo poblado de rectificaciones/ entre un descubrimiento/ y la fascinación de ver lo mismo por segunda vez” (“Ventana del cuarto piso”). Entre éstos, se destaca un poema, “El circo”, en el que la mirada aparece dotada de una facultad verdaderamente fundante:

El payaso reitera su momento célebre.
El trapecista arrebata, una vez más, su doble salto a la
muerte.
El malabarista: una broma de la exactitud.
La ecuyère tiende un arco panteísta y cae de pie sobre el
caballo.
El mago inventa una coincidencia de ventanas por donde
asomo mi expectación.
La bailarina tiene algo de campana rural, como un sonido
que piensa en otra cosa.
Y yo, el público secreto, compenso el apogeo de todos
con un juicio que, a mi pesar, me engloba.

Nada ocurre fuera de órbita;
y si soy el que mira, el que se ríe,
también soy el trapecista, el domador, la ecuyère flotante;
una coincidencia sin estrépito
en la que cada uno es un fragmento de los otros,
mundo reflejo, noción independiente
compelida a la solidaridad.

Cuando cierro los ojos,
desaparecen todos;
pero yo también: un precio
que está incluido en el espectáculo.

Intercalado en esta legendaria estridencia,
abro los ojos y me reconozco.

Todo se funda en la mirada: los objetos y el sujeto mismo. Los objetos no son si no son mirados. En otras palabras, sólo son y están en la medida en que alguien los mira. Y ese alguien, sujeto de la enunciación y de la mirada, existe en tanto se mira a sí mismo. Si todos los elementos del poema se sostienen en la mirada, acaso el poema mismo penda también de ella. En efecto, este texto no depende de las cosas sino de la mirada que se posa sobre cosas y objetos, y que constituye al sujeto poético. Interesa, por último, detenerse en el final del poema, donde surge por primera vez, en relación con los textos citados antes, un gesto afirmativo respecto de la posibilidad de conocer. “La silla vacía”, “La siesta”, “Ropa colgada” y “Esta mesa” están atravesados por la idea de imposibilidad, por la conciencia de las propias limitaciones y por la asunción del lugar de la ignorancia y el no poder –o no querer, como en el caso de “La siesta”– saber. El sujeto de “El circo” logra, en cambio, reconocerse en su mirada. Ella brinda, en este texto, un horizonte de posibilidades que los otros poemas clausuran y permite al sujeto identificarse en el acto de mirar, y concebir, de ese modo, una imagen de sí en tanto sujeto de la mirada.

La mirada surge así como un dispositivo de articulación de la subjetividad. Es a partir de ella que el sujeto puede constituirse y asumirse como tal. Pero se trata de una mirada que adquiere un cariz particular: no es ya esa mirada concentrada en objetos como la silla, la enagua, la gaviota, la mesa o los adolescentes que tocan el violín en el parque, que dejan al sujeto insatisfecho, con un gesto permanente de interrogación, y sin poder saber ni comprender, o bien sumido en un estado poco fértil de abulia e indolencia. Es ésta, por el contrario, una mirada concentrada en sí misma, en el acto de mirar. En “El circo” el sujeto deja de buscarse en los objetos para buscarse –y encontrarse– en la mirada. La naturaleza de una mirada de índole tal sugerida en este poema se torna central en algunos de los que integran el libro siguiente de Sylvester, *Café Breaña*, de 1994. Ellos dan cuenta de un sujeto que se asume ya, con seguridad y de modo explícito, a partir de su condición de sujeto de la mirada (“El tiempo cobrando peaje es infalible;/

y yo mismo, a mi pesar, sin ser el tiempo cobro peaje:/ no soy el tiempo, pero soy el que mira”), y se muestra capaz de reconocer que el objeto último de la mirada no es más que el sujeto que mira: (“el ojo del que mira sólo se abarca a sí mismo”).⁵ Quisiera terminar con la cita de un fragmento de otro texto de *Café Bretona* que puede ser leído como una metáfora del modo como la mirada poética apresa su objeto para dar a luz al poema: “Y no hay más, salvo una mirada que sale a la superficie como un sábalo, caza una mosca y vuelve con su bocado al fondo”. Y es que acaso “no hay más” que buscar en la mirada la génesis enunciativa del poema.

⁵ Cito los poemas de *Café Bretona*, que no llevan título, según la *Antología poética* de 1996 (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes).

Bibliografía

- Badiou, Alain (1990): *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chibán, Alicia (1984): “La poesía de Santiago Sylvester: entre la protección y el desamparo”. *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires* X, pp. 27-38.
- Corvalán, Octavio (2008): *Contrapunto y fuga. Poesía y ficción del NOA*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Ferrater Mora, José (1994): *Diccionario de Filosofía*. Tomo III. Barcelona: Ariel.
- Hamburger, Käte (1995): *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Lapuerta, Paloma (2000): “Las palabras y la identidad en la poesía de Santiago Sylvester”. *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* VI/23, pp. 11-30.
- Monteleone, Jorge (2004a): “Mirada e imaginario poético”. *La poética de la mirada*. Yvette Sánchez y Roland Spiller eds. Madrid: Visor, pp. 29-43.
- (2004b): “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik ed. Volumen 9: *El oficio se afirma*. Sylvia Saítta ed. Buenos Aires: Emecé, pp. 333-372.
- “Presencia de Santiago Sylvester” (1993): *Diálogos. Letras, Artes y Ciencias del Noroeste Argentino* I/4, pp. 3-25.
- Sylvester, Santiago (1993): *Escenarios*. Madrid: Verbum.
- (1996): *Antología poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- (2009): “Poesía de pensamiento”. *Cuadernos hispanoamericanos* 707, pp. 77-84.
- Zonana, Gustavo (2007): “Cafés, confiterías, bares, fondas de la lírica argentina contemporánea. Aproximación a *Café Bretaña* (1994) de Santiago Sylvester”. *La ciudad imaginaria*. Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, pp. 303-327.

Resumen

El artículo examina un conjunto de poemas del libro *Escenarios* (1993) del autor salteño Santiago Sylvester a partir de la pregunta por la singularidad de la mirada del sujeto poético y de su relación con los objetos de los que habla el poema. Mirada y objetos configuran dos variables adecuadas para abordar el problema de la inscripción y la representación del sujeto en *Escenarios*, muchos de cuyos poemas no parecen en principio estar centrados directamente en el sujeto que los enuncia. Se trata, por el contrario, de textos que giran sobre todo en torno a determinados objetos en los que el sujeto posa su mirada: una silla, una mesa, los alimentos de la cocina, la ropa colgada luego del lavado, así como un conjunto de figuras eventuales que habitan el paisaje urbano frecuentado por él: adolescentes que tocan el violín en el parque, un niño que toma helado, los integrantes de un circo, una mujer que se peina en el tren. La actitud del sujeto ante tales objetos oscila, como muestra el análisis, entre la fascinación y la incertidumbre, entre el afán de conocer y la imposibilidad de responder los interrogantes que los objetos suscitan. Los poemas sugieren así la imagen de un sujeto que si bien se muestra incapaz de conocer y dominar el mundo de los objetos, constituye su propia subjetividad precisamente en el acto de mirarlos.

Palabras clave: poesía - sujeto - representaciones

Abstract

This article analyses a group of poems from the book *Escenarios* (1993) by Santiago Sylvester (author born in Salta, Argentina) regarding to the question of the singularity of the poetic subject's view and his relationship with the objects the poem speaks about. Objects and view are adequate variables to approach the problem of the inscription and representation of the poetic subject in *Escenarios*. In effect, most of the book poems do not seem to be directly focused on the subject who enunciates them. On the contrary, they are centered in certain objects on which the subject rests his view: a chair, a table, the food in the kitchen, the clothes hanging after being washed, as well as certain figures that inhabit the urban landscape frequented by him: teenagers who play the violin in the park, a child having an ice-cream, the members of a circus, a woman who combs her hair in the train.

The article shows that the subject's attitude towards those objects oscillates between fascination and uncertainty, between the desire of knowing and the impossibility of responding to the interrogations the objects provoke. Thus, the poems suggest the image of a subject who even though he appears to be incapable of knowing and dominating the world of the objects, he manages to constitute his own subjectivity precisely in the act of looking at them.

Keywords: Poetry - Poetic Subject - Representations

3. OTRAS PROBLEMÁTICAS

La escritura de mujeres en América Latina: un viaje del silencio a la palabra¹

SELENA MILLARES

*Olvida, olvida, olvida, Padre y Rey:
los dioses dan, como flores mellizas,
poder y ruina, memoria y olvido.*

Gabriela Mistral, "Antígona"

1. Introducción. Un historial de silencios

Insertas en una doble marginalidad –la de su género y la de su espacio geográfico–, las escritoras de América Latina han vivido a través de los siglos un historial de silencios que, a su modo, parece perpetuar la privación de la palabra aplicada a la legendaria Antígona, cuyo mensaje reivindicativo quedó, sin embargo, grabado para siempre en la memoria colectiva; no obstante, en las últimas décadas ese maleficio empieza a conjurarse a partir de estrategias transgresoras que definen este periodo.

¹ Un extracto de este texto se ha publicado en 2009 en las actas *Escritoras y compromiso*. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel eds. Madrid: Visor, pp. 57-70, bajo el título "Las voces de Antígona".

El testimonio más lejano de ese historial podría tal vez encontrarse en la poeta mexicana Juana de Asbaje, cuya condición de mujer y de religiosa no le impidió demostrar su inmenso talento, y convertirse en la voz más notable del barroco colonial, y tampoco ser perseguida, y amonestada públicamente por el obispo al que debía obediencia, que le recordó, con palabras de San Pablo, que las mujeres deben callar en la iglesia: “mulieres in Ecclesiis taceant” (Cruz, 1992: 840). Ella se sumergió entonces en un silencio que tenía más de rebeldía que de sumisión, no sin antes escribir una respuesta demoledora donde, con una incisiva ironía, defendió el derecho de la mujer a la creación artística y a la tarea intelectual, e hizo una sutil exposición de los sentidos de ese silencio en que se enclaustró a partir de entonces: “el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir” (1992: 828). La carta incluye una significativa mención a Jesucristo, que fue aborrecido porque destacó sobre los otros –“multa signa facit”–, y coronado con espinas para humillar el lugar de su sabiduría: “cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas” (Cruz, 1992: 836). El viaje de las escritoras hispanoamericanas desde el silencio hasta la palabra está signado desde entonces por el gesto combativo, y cuenta con otros muchos casos señeros.

Puede recordarse, en esa estirpe de mujeres que en su momento cuestionaron la norma social, a la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que en 1853 vio denegado su ingreso en la Real Academia Española por ser mujer, y que en 1860 escribió el ensayo “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria”, donde se lamenta de la actitud discriminatoria de las “academias barbudas”, y concluye: “En los países en que la mujer está envilecida, no vive nada que sea grande; la servidumbre, la barbarie, la ruina moral es el destino inevitable a que se hallan condenados” (1991: 34). No puede tampoco olvidarse la trascendencia de su novela *Sab*, de 1841, considerada piedra fundacional de la corriente abolicionista, cuyo alegato por la justicia y la igualdad no se limita a la discriminación de raza sino que se extiende a la de género, al igual que había hecho Sor Juana, que dignificó en sus versos a mujeres, indios y negros. En *Sab* se deslegitima

la esclavitud de estos últimos, que se parangona además a la opresión de la mujer; su impacto fue tal que la entrada del libro en Cuba fue prohibida por sus ideas “subversivas y contrarias a la moral”, según se lee en el expediente de retención y reembarque, de 1844, en unas consideraciones motivadas por pasajes como el que sigue, en boca del mulato protagonista: “¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida”, con un agravante: “El esclavo, al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad” (Gómez de Avellaneda, 1997: 270-271).

Por su parte, la peruana Clorinda Matto de Turner, también comprometida con los derechos de la mujer y de los humildes, y también condenada al silencio, apostó igualmente por la denuncia explícita de la injusticia social en la novela *Aves sin nido*, de 1889, pionera del indigenismo, donde hace un audaz alegato contra la opresión del indio, y particularmente contra el abuso sexual de las indias, en especial por parte del clero, hasta llegar al extremo de proponer “el matrimonio de los curas como una exigencia social” (1968: 36). Excomuniación y destierro fueron las consecuencias inmediatas para la autora, que moriría en el exilio argentino; su legado, sin embargo, ha permanecido, y se alza firme desde el Proemio de la obra, donde hace una declaración de amor hacia la raza indígena y delata con crudeza “la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes” (1968: 36).

El protagonismo de las voces femeninas en las letras hispanoamericanas será en lo sucesivo una realidad ineludible, y el movimiento modernista incluirá grandes nombres, que las historias de la literatura a menudo han arrinconado bajo marbetes insólitos, de modo que la vocación fáustica de Delmira Agustini, el intimismo gozoso de Juana de Ibarbourou, el feminismo de Alfonsina Storni y el telurismo ascético de Gabriela Mistral son englobados en el dudoso capítulo –casi gueto– de “poetisas del modernismo”, aunque sus poéticas son completamente disímiles. Además, frecuen-

temente se da prioridad a las curiosidades biográficas frente a su obra, incluso en el caso de Mistral, a pesar de ser la primera voz hispanoamericana galardonada con el Premio Nobel, en 1945. Sus propuestas, ajenas a modas y escuelas, a menudo han sido desvirtuadas e incomprendidas, por el empeño tradicional de encasillarla como autora de canciones de cuna y de plegarias de maestra rural, o de atender a los aspectos más legendarios o morbosos de su vida, y no al hecho de que su trayectoria vital supuso un apostolado por los derechos de los marginados: su primer gesto de rebeldía tiene lugar cuando, muy joven, intenta ingresar en la Escuela Normal de La Serena para estudiar Magisterio y es vetada a causa de sus ideas supuestamente heterodoxas vertidas en la prensa; entonces, ella publica su artículo “La instrucción de la mujer”, donde reivindica el derecho de las mujeres a la educación, y logra ser admitida.

Su labor en los terrenos intelectual y humanitario fue intensa: Pedro Salinas la enaltecíó como maestra tanto de poesía como de conducta, y Miguel Ángel Asturias la elogió porque, “en medio del coro de los que festejaban en ella lo intrascendente [...] con su voz magisterial se levantó y preguntó [...] si ya le habían devuelto las tierras a los campesinos” (1972: 45). En su periplo vital, una combativa Gabriela Mistral dictó conferencias y publicó artículos en numerosos foros europeos y americanos, fue represaliada por el gobierno de Mussolini, ayudó a los refugiados españoles que huían de la guerra civil, destinó los derechos de autor de sus obras a los niños desfavorecidos, y se alineó con los desposeídos, incluso a través de su defensa de la impureza idiomática; entre sus célebres “Recados para América” sobresale el titulado “La palabra maldita”, donde defiende una “militancia de paz” que “llene el aire denso y sucio y vaya purificándolo”, contra viento y marea.

Otras voces beligerantes suceden a las mencionadas, en las décadas siguientes, siempre desde los márgenes. El renombrado *boom* de la literatura hispanoamericana no incluye voces femeninas, como ya lo anotó José Donoso con sorna, cuando se refería al *machismo* de su generación literaria, y quedan como testimonio anecdótico –y tal vez injusto– las desafortunadas afirmaciones de Julio Cortázar en el capítulo 79 de *Rayuela* sobre el lector *hembra*, pasivo y burgués, que “se quedará con la fachada y ya se sabe

que las muy bonitas, muy *trompe l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*” (Cortázar, 1979: 453-454), que él rechaza para preferir el lector activo y cómplice, presupuestamente masculino.

Pero llegan nuevos tiempos a partir de los sesenta, que llevan el foco a la periferia, y es entonces cuando la voz de las mujeres, junto con la de otros grupos antes silenciados, empieza a ser atendida. Y emerge con espíritu a menudo combativo e irreverente, acogiendo temas y estrategias discursivas antes negadas para ella. Insiste en lo político (que incluye la memoria histórica) y lo erótico, terrenos ambos tradicionalmente masculinos, que se incorporan con espíritu transgresor y una inusitada intensidad, en la estela de aquellos modelos lejanos del mundo antiguo, la *Antígona* de Sófocles –que opuso el sentido ético a la sinrazón política–, y la *Lisístrata* de Aristófanes –cuyo nombre significa ‘la que disuelve los ejércitos’, y que promovió una jocosa huelga sexual de las mujeres de los soldados que mantenían una larga guerra entre Esparta y Atenas, logrando así la anhelada paz–: ambas apuestan por la vida y contra la muerte. Además, las nuevas voces frecuentan el humor, la ironía y la parodia, que Elzbieta Sklodowska analiza en la escritura de mujeres como un modo de subversión: “desde posiciones estéticas e ideológicas muy diversas las escritoras de la promoción más reciente [...] tratan de sustituir el discurso anteriormente *usurpado* y *manipulado* por los hombres con la expresividad *auténtica* de la mujer hispanoamericana” (1991: 142). Incorporan también las mujeres el lenguaje de la calle, que incluye los vocablos malsonantes o los tabúes e incluso lo obsceno; comenta a este respecto la portorriqueña Rosario Ferré que “si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer [...] ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla” (González y Ortega, 1997: 148). La argentina Luisa Valenzuela, por su parte, insiste en rebelarse contra el clisé de “aquellas azucaradas palabras con las que hemos sido recubiertas a lo largo de los siglos”, y la prohibición de las “palabras malas, aquellas que podrían perturbar el preestablecido orden del discurso masculino” (1982: 89-91). Entre las manifestaciones de las autoras más recientes cabe señalar las de la nicaragüense Daisy Zamora, que recuerda el juicio descalificador de Mariátegui, uno de los primeros críticos marxistas ameri-

canos, frente a las escritoras: “La poesía de la mujer está dominada por un pudor estúpido. Y carece por esta razón de humanidad y fuerza. Mientras el poeta muestra su ‘yo’, la poetisa esconde y mistifica el suyo. Envuelve su alma, su vida, su verdad, en las grotescas túnicas de lo convencional”. Por su parte, Zamora observa que entre las poetisas de su país –de las que destaca un poderoso talante feminista– “exaltar el cuerpo, celebrar la sensualidad y sexualidad del cuerpo [...] tiene una intención subversiva y de allí surge su expresividad [...] Hablar del natural funcionamiento del organismo de una mujer como mujer, supone desgarrar velos que cubren el ‘pudor’ o la ‘moral’ burguesa y, por lo tanto, los motivos se tornan subversivos” (1992: 43).

2. La conquista de la palabra

Reivindicación de la libertad del cuerpo, de las ideas y de las palabras, por parte de quienes antes tuvieron esos terrenos vetados: esos son, en fin, los tres signos centrales de su transgresión. La literatura como un arma de combate contra la muerte, tal y como la consagrara otra figura mítica: Scheherezade. El auge de las nuevas teorías críticas y el “efecto péndulo” han llevado a la escena de la fama a numerosas escritoras que se han convertido en verdaderos éxitos de ventas, en tanto los narradores muestran un cambio de rumbo al ocuparse también del punto de vista de la mujer, incluso los del *boom*; así lo demuestran publicaciones recientes, como *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de 1995, un título de Gabriel García Márquez que es ya elocuente, o *Madama Sui*, de 1996, donde Roa Bastos reconstruye la vida de una de las amantes del tirano Alfredo Stroessner, o la novela que publica Fuentes en 1999, *Los años con Laura Díaz*, con una mujer como protagonista, que revisa la historia de México desde un ángulo nuevo, o *El paraíso en la otra esquina* de Vargas Llosa, de 2003, que recupera la figura de la feminista Flora Tristán. Por otra parte, las escritoras más recientes se ocupan de la problemática feminista con frecuencia, frente al silencio un tanto resignado o displicente de autoras anteriores, como Dulce María Loynaz, que evitaba la temática habitualmente, o se limitaba a calificar con cierta sorna a la poesía como actividad angélica, es decir, sin sexo. Cabe

recordar las reflexiones de otras escritoras en torno a estos temas, como Elena Poniatowska, que en 1983 reflexiona sobre “Mujer y literatura en América Latina”, y considera que las escritoras latinoamericanas no pueden escindirse de la realidad de represión y miseria que domina sus países, con palabras donde resuena de nuevo el legado de Antígona y Scheherezade; recuerda los encarcelamientos, desapariciones y asesinatos que sustentan una infamia cotidiana sobre la que es preciso escribir:

Somos, lo sabemos, los condenados de la tierra y así escribimos, como alucinados. Somos las Locas de la Plaza de Mayo en torno a quienes se hace el silencio todos los jueves. Nadie se asoma a la Plaza a la hora en que se reúnen y sacan sus pañuelos blancos y las maltratadas fotografías de sus hijos, de sus hijas con las esquinas dobladas, por el uso. Escribimos en América Latina para reclamar un espacio, para descubrirnos ante los demás, ante la comunidad humana, para que nos vean, para que nos quieran, para integrar la visión del mundo, para adquirir alguna dimensión, para que no se nos borre con tanta facilidad. Escribimos para no desaparecer (Poniatowska, 1991: 315).

La autora se queja asimismo de la vigencia de los mitos que condenan o dañan la figura de la mujer, como Coatlicue, diosa azteca de la muerte, o la *Malinche*, la india que se entrega a Cortés y se convierte en símbolo de traición, y habla de una integración en la que también insiste, en otro plano, la colombiana Marta Traba, que en “Hipótesis de una escritura diferente”, de 1984, rechaza la división tradicional que asimila lo intelectual a lo masculino y lo sensible a lo femenino, y se refiere a la escritura femenina como integrada en la contracultura, al igual que lo popular o lo contestatario, en tanto que la puertorriqueña Rosario Ferré insiste en que no hay literatura masculina ni femenina, pues un soneto ha de tener catorce versos, más allá de la identidad del autor; la diferencia, para ella, está en la experiencia exclusivamente. Cabe también recordar a Griselda Gambaro, que en sus declaraciones, niega que la literatura tenga sexo, y da algunos ejemplos: la escritura de Yourcenar se caracteriza por la inteligencia y la abstracción, lo

que llevaría a identificarla con el discurso masculino, en tanto que la de Proust se define por sus matices, detallismo y sutileza, lo cual lo identificaría con el discurso femenino.

Estas y otras disquisiciones dan fe de un debate abierto y vigente: la conquista de la palabra ha sido difícil y no está consolidada. En los ensayos de *Sitio a Eros* recuerda Rosario Ferré, invocando a Virginia Woolf, que en siglos pasados una mujer que deseara cumplir su vocación literaria, “se hubiese vuelto loca, o se hubiese suicidado, o hubiese acabado sus días en alguna casa solitaria a las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto del temor y de la burla” (Ferré, 1980: 13). Julia Kristeva, en la misma estela, considera que “la mujer es una disidente perpetua con respecto al consenso social y político; es exiliada de la esfera del poder y por ello es siempre singular, dividida, diabólica, una bruja” (Skłodowska, 1991: 147); en la misma línea, comentará Luisa Valenzuela (1982: 90): “El hombre siempre se encargó de amordazar a las mujeres, muchas veces acusándolas de brujas. Brujas primero, histéricas más tarde”. En definitiva, el sujeto femenino tuvo dos opciones básicas frente a los ojos de la sociedad: angélica –ángel del hogar, *domina angelicata*– y maligna, con todas sus variantes desde las antiguas harpías, hidras, *gorgonas*, *circes* y *medusas*, hasta las hechiceras y las brujas de todos los tiempos.

3. Las voces de Antígona

La rebeldía de Antígona se acoge a ese segundo grupo, y ha sido objeto de diversas interpretaciones en el siglo XX, entre las que se cuenta la emblemática *Antígona furiosa* de la argentina Griselda Gambaro. En la tragedia de Sófocles, ella encarna el sentido ético, frente a la irracionalidad del tirano, Creonte, representante del poder político y también del patriarcal: es hermano de Yocasta y ocupa el trono tras la muerte de Edipo, padre de Antígona. Su cruento mandato de no dar sepultura al cadáver de Polinices, como castigo ejemplar para un supuesto enemigo del Estado, está destinado a someter por el miedo a una población reticente a aceptarlo como nuevo gobernante. Antígona defiende el derecho de enterrar a su hermano, y se enfrenta incluso a su hermana Ismene, que objeta resignada: “nacimos mu-

jeros, lo que implica que no estamos preparadas para combatir contra hombres” (Sófocles, 2007: 149). Irónica y osada, Antígona se enfrenta a Creonte en pasajes climáticos:

CREONTE.– Tienes que saber que jamás el enemigo, ni aun muerto, es amigo.

ANTÍGONA.– Tienes que saber que nací no para compartir con otros odio, sino para compartir amor.

CREONTE.– Entonces ve allá abajo y, si tienes que amar, ámalos a ellos, que, mientras viva, en mí no ha de mandar una mujer [...] no hay mal peor que la rebeldía a la autoridad [...] y ¡claro!, no hay que dejarse avasallar ni por lo más remoto por una mujer (Sófocles, 2007: 165, 170).

El tirano hace encerrar a Antígona en una gruta que cumpla las veces de túmulo, de manera que se asegura su silencio y no se hace responsable directo de su muerte: ella se quita la vida como último gesto de rebeldía, y su suicidio arrastra el del hijo y la esposa del tirano; en la obra de Sófocles, Creonte encarna la arbitrariedad del poder, la violencia y la crueldad, y Antígona, la defensa del amor y de la vida. Hay, no obstante, otras interpretaciones, como la de José Vara, que en su edición hace una curiosa interpretación, según la cual “su obstinación, su altanería, la sinrazón de su razón y su escasa inteligencia” (Sófocles, 2007: 145) caracterizan a Antígona y evitan que se gane el favor del público”; a su modo de ver, Antígona y Creonte se sitúan en la misma dimensión al atentar contra la moderación, la reflexión y la inteligencia.

En el siglo XX han proliferado las nuevas versiones de los mitos clásicos, impulsadas por quienes ven en ellos modelos propicios para la reescritura o la transgresión. Valgan como ejemplos las propuestas de Jean Anouilh sobre Eurídice y Medea, de Jean Giraudoux y Virgilio Piñera sobre Electra, de Jean Cocteau sobre Orfeo y Edipo, o de Emilio Carballido sobre Teseo y Medusa. El caso de Antígona ha sido especialmente fecundo, con curiosas versiones como la de Jean Cocteau (1922), quien justifica su adaptación de Sófocles como un experimento, en los siguientes términos:

“Fotografiar a Grecia desde un aeroplano es empresa tentadora. Puede descubrirse un aspecto enteramente nuevo. Así he querido traducir *Antígona*. A vista de pájaro, desaparecen algunas grandes bellezas y surgen otras” (1952: 20). Cocteau insiste en identificar la actitud del personaje con la locura; “tu corazón te pierde”, le dice Ismena a Antígona; “no hay ningún hombre suficientemente loco como para buscarse la muerte”, apostilla el coro, descartando la posibilidad de una razón distinta a la oficial, dictada por Creonte, que también descalifica a Antígona como loca una y otra vez. Jean Anouilh, por su parte, hace en 1944 una interpretación de Antígona que la desautoriza como loca e incluso histérica, al tiempo que dignifica el papel de un Creonte paternal que desea salvarla y hacerla entrar en razón: obedecer las leyes, abandonar su propósito de enterrar a su hermano –al que denigra–, y casarse cuanto antes con Hemón, al que dirá: “Lo he intentado todo para salvarla, Hemón. Lo he intentado todo, te lo juro. No te quiere. Hubiera podido vivir. Prefirió su locura y la muerte” (Anouilh, 1956: 117). Mientras, en tanto el coro desdramatiza la tragedia: “Muertos parecidos, todos, bien rígidos, bien inútiles, bien podridos. Y los que viven todavía comenzarán despacito a olvidarlos y a confundir sus nombres” (Anouilh, 1956: 126).

Incluso Bertolt Brecht haría en 1947 su versión de la tragedia de Sófocles, basada a su vez en la versión de Friedrich Hölderlin, y también en el ámbito español dos autores recuperan su simbolismo tras la guerra civil: Salvador Espriu en 1939, tras la caída de Barcelona en manos de las tropas franquistas, para hablar del perdón y la conciliación frente al odio, y negar la calidad de traidores para los vencidos, y María Zambrano, en el ensayo *Delirio de Antígona* (1948), para articular una alegoría del destierro, a la que luego da forma teatral en *La tumba de Antígona* (1967), donde anota:

Entre todos los protagonistas de la Tragedia griega, la muchacha Antígona es aquella en quien se muestra, con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propia del género [...] La guerra civil con la paradigmática muerte de los dos hermanos, a manos uno de otro, tras haber recibido la maldición del padre. Símbolo quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero. Y el

tirano que cree sellar la herida multiplicándola por el oprobio y la muerte. El tirano que se cree señor de la muerte y que sólo dándola se siente existir” (Zambrano, 1967: 4).

En el espacio latinoamericano, su simiente es fecunda: el argentino Leopoldo Marechal, con su *Antígona Vélez* (1951), adapta la tragedia a la pampa argentina, y el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, con *La pasión según Antígona Pérez* (1968), recurre al modelo griego para hacer una parábola de las dictaduras latinoamericanas, desde los códigos del teatro épico brechtiano. La protagonista da sepultura a dos guerrilleros –los hermanos Tavárez–, sus hermanos en un sentido simbólico, y se convierte en emblema de la lucha contra el poder absoluto y por la libertad. En este caso su antagonista es el generalísimo Creón Molina, que es también su tío, de modo que se enfrenta al poder político y patriarcal; su propia madre le indica: “Si fueras hombre [...] excusaría mis ruegos, los ocultaría. Inventaría el valor necesario para gritarte: sigue, hijo mío, sigue. Si fueras un hombre. Pero eres nada más que una mujer. Callar y bordar, Antígona” (Sánchez, 1973: 28).

4. El caso de Griselda Gambaro

Son numerosas las propuestas dramáticas de la argentina Griselda Gambaro articuladas por la figura emblemática de una protagonista que representa esa doble rebeldía de Antígona, contra el poder despótico y el patriarcal, identificados en una misma persona, índice de un compromiso con la causa de las libertades que llevó a la dramaturga al exilio en España entre 1977 y 1980, cuando la dictadura militar prohibió su novela *Ganarse la muerte* y ella fue incluida en la lista negra de escritores sospechosos. Perteneció a la generación del Nuevo Teatro Hispanoamericano, junto con Emilio Carballido, Egon Woolf, Osvaldo Dragún, Mario Benedetti, Jorge Díaz, Eduardo Pavlovsky y José Triana, y es una de las voces más notables del teatro latinoamericano del siglo XX. Se formó al calor de las propuestas de vanguardia, con referentes como Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Antonin Artaud, así como los argentinos Armando Discépolo o Francisco Defilippis –maestros

del grotesco criollo–, y sus piezas son propuestas inquietantes que se alejan de cualquier atisbo de sensiblería o didactismo, y con una crudeza inusitada denuncia el miedo, la violencia, la opresión y la irracionalidad. El compromiso de Gambaro con la causa de la libertad escapa a servidumbres ideológicas o localistas, y su recurrencia al absurdo y la crueldad se aleja de las motivaciones existencialistas o primitivistas, para delatarlos como parte definitiva de una realidad terrible que se quiere conjurar.

La evolución de su tratamiento de los conflictos de género determina la sucesión de dos momentos en su producción: en el primero, la mirada femenina contempla un mundo de violencia y horror protagonizado por personajes masculinos, como los de *Los siameses* (1967), de algún modo asimilables a los bíblicos Caín y Abel: se trata de una de sus obras más difundidas, como paradigma del teatro del absurdo, y en ella el horror se presenta como una fatalidad, y el lenguaje como inútil. La cobardía, el cinismo, la impiedad y la violencia más cruenta y gratuita imperan, y actúan al modo de una descarga eléctrica en el espectador, mucho más eficaz que cualquier didactismo ya obsoleto. Después, en piezas tan emblemáticas como *El campo*, *La malasangre* o *Antígona furiosa* la causa de la mujer se convierte en protagonista, en una actitud que explica la propia Gambaro:

A medida que tuve mayor conciencia de esta condición particular necesité contar la historia, que involucra por igual a hombres y mujeres, a través de protagonistas femeninos [...] que padecen esas ignominias, pero no ya sumisamente. Si son derrotadas, no asumen la derrota como fracaso sino como aprendizaje. Saben adónde van y qué es lo que quieren. Incluso el suicidio de Antígona en *Antígona Furiosa* (1986) es una protesta ante el oprobio de la mentira y el silencio (*Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*, 1991: 149).

Esta última constituye una pieza breve, hábilmente tejida desde los mecanismos de la intertextualidad: fusiona el título de la tragedia de Sófocles con el *Orlando furioso* de Ariosto –de evocación inevitable–, de modo que se establece una dignificación o elogio de la locura de la joven griega, ahora parangonada con la del héroe épico, y en su desarrollo también, sutilmente,

con la del *Hamlet* de Shakespeare. La obra insiste en uno de sus motivos recurrentes: la mujer doblemente prisionera, oprimida por el poder despótico y dominada por la figura patriarcal. Su único gesto de libertad posible, ante la condena al silencio de la muerte, es el suicidio, que provoca la maldición eterna de su victimario. En su propuesta, las técnicas vanguardistas habituales en la autora se reiteran, en especial ese humor negro despiadado que con su revulsivo pone en jaque al espectador. La historia presentada comienza a partir del suicidio de la joven, que poco a poco vuelve a la vida, reinterpreta su drama y vuelve a morir, en un proceso circular que parece preludiar un nuevo regreso, es decir, su permanencia en la memoria. El Corifeo, que la mira burlón, simula confundirla con Ofelia, emblema de amores desgraciados; su ironía tiene sentido en una época de desublimación de los afectos, y combate el sempiterno marbete de sentimentalismo aplicado a la escritura de mujeres. La Antígona de Gambaro es voz de la conciencia social, que se afirma en su misión liberadora e insurgente; el hermano al que defiende puede entenderse figuradamente como símbolo de todos sus semejantes, y se hace inevitable la evocación de los desaparecidos de la dictadura argentina, a pesar de que la obra se sitúa en los parámetros de la universalidad: “¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?” (Gambaro, 1989: 201). No obstante, el sentido trágico original está aquí quebrantado por lo grotesco, encarnado en el Corifeo, que hace el papel de bufón, como en su parodia de los versos rubendarianos:

ANTINOO.– ¡Sí! Hija de Edipo y de Yocasta. Princesa.

CORIFEO.– Está triste,/ ¿qué tendrá la princesa?/ Los suspiros se escapan de su boca de fresa... (Gambaro, 1989: 204).

El final de la obra consagra a Antígona, desde un ángulo nuevo, como símbolo del amor y la rebeldía:

ANTINOO.– ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!

ANTÍGONA.– Porque soy mujer, nací para compartir el amor y no el odio [...] *Siempre* querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil

veces y él muera mil veces [...] Nací para compartir el amor y no el odio. [...] Pero el odio manda. (*Furiosa*). ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia.*) (Gambaro, 1989: 204)

El homenaje de la obra a la sublime locura de Hamlet, ya insinuada en la mención a Ofelia, retorna en las palabras finales, que reiteran las de Shakespeare: *the rest is silence*; al fin y al cabo, hay un vínculo neto: *Hamlet* está inspirado en una leyenda sobre un príncipe que quiere vengar la muerte de su padre a manos de su tío, y las afinidades son evidentes. La locura o furia de Antígona se ve reflejada en la del príncipe de Dinamarca en un sutil juego de espejos; ambos se enfrentan a los poderes fácticos para defender lo que les dicta la sangre: piedad y justicia para los muertos. Gambaro dignifica la locura de Antígona en una propuesta que conjuga lo ético y lo poético, sin dejar de señalar la situación de la propia patria, como ocurre igualmente en *El campo* y *La malasangre*.

En *El campo* (1967) se incluye uno de los personajes femeninos más sugestivos de la dramaturgia de Gambaro: su nombre es Emma y, como Antígona, está doblegada por la prisión y la locura; en su caso, el dramatismo se intensifica por su pérdida de la memoria, que la anula como ser humano. Las escenas iniciales son enigmáticas: Martín, nuevo administrador invitado por un militar –que le recibe con uniforme nazi, y se hace llamar Franco–, llega a una estancia cerrada e inquietante, rodeada por ladridos de perros, ruido de persecuciones y olor a carne quemada; pronto el lugar se revelará como una trampa siniestra de la que no hay escapatoria, un campo de concentración, situado en un espacio sin determinar, y la única referencia temporal –una alusión a la guerra de Vietnam– nos habla de los años sesenta. Con cinismo, Franco promete obsequiar con música de piano a su invitado, y hace venir a Emma, que llega descalza, con la cabeza rapada y un camisón de burda tela gris, marcada a fuego y con heridas violáceas en la piel. Hace gestos de diva que son índice de su locura, mientras se rasca todo el cuerpo por picores que atribuye a las luciérnagas; está tan enajenada que ni siquiera es consciente de su propio calvario. Como en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, la música juega aquí un papel importante, y recuerda aquella doble condición que hacía de los nazis unos

exquisitos aficionados a las artes y unos implacables verdugos. Las teclas apenas producen sonidos sordos, el mundo de Emma carece de sonidos, y el tirano se divierte. La tortura psicológica y la vejación se imponen, y las víctimas se encuentran acorraladas en un callejón sin salida. En 1972, Griselda Gambaro insiste en esa figura de la prisionera torturada en su escalofriante *Información para extranjeros*, “crónica en veinte escenas”, vertebrada por las noticias sobre los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina. Los actores se nos presentan como grupos de turistas que, tras pagar una entrada de mil pesos, se introducen en un edificio con un guía que dice “La pieza responde a nuestro estilo de vida: argentino, occidental y cristiano. Estamos en 1971” (Gambaro, 1995: 70). El grupo va visitando habitaciones donde se presentan escenas de una gran dureza, desde los mecanismos del absurdo y el grotesco; entre las escenas hay una muchacha empapada en agua, humillada y vejada, a la que han dejado una pistola a mano para invitarla al suicidio, su extrema debilidad sólo inspira cinismo en sus visitantes. La sucesión de escenas sórdidas y cruentas, interrumpidas por las idas y venidas de los turistas curiosos, genera un clima de pesadilla, en un círculo vicioso enloquecedor. La barbarie se convierte en fiesta y espectáculo, en un laberinto infernal, y los recursos del grotesco, como la intermitencia de versos ripiosos que con su retintín provocan un efecto de rechifla, colisionan frontalmente con la conciencia herida del espectador, que no puede quedar indiferente:

MUCHACHA. Tengo sed.

GUÍA. Después meás y te mojás más. (*Ilumina las paredes con su linterna*). Tampoco aquí hay nada. Pero juro que había. ¡Y no esa inmundicia! (*Le tira un manotón a la pollera.*) ¡Seguro que no sos virgen, vos!

MUCHACHA. Tengo sed....

(Gambaro, 1995: 89).

Finalmente, cabe recordar los ecos de *Antígona* incluidos en *La malasangre* (1981), pieza preludiada por otra anterior, *Real envido* (1980), que insiste en la crueldad y el absurdo del poder totalitario, con su “solem-

ne ridículo” en términos de Gambaro, unido a la corrupción y las “transgresiones más graves y dolorosas”. La obra, estrenada en 1983 en Buenos Aires, nos presenta a un rey miserable y canalla, que busca recuperar algo de la fortuna perdida con el casamiento de su hija, en un remedo de los cuentos de hadas, distorsionados en clave grotesca. La obra se mueve en el terreno del absurdo; después, *La malasangre* recupera la comunicación al presentar una historia más sólida, aunque con restos de lo macabro, lo cruel y lo absurdo, donde la violencia implícita se anuncia desde el título, así como en el color rojo que domina la escena. En ella, la familia se presenta como microcosmos que figura el Estado; también se parodian aquí los cuentos de hadas, particularmente la historia de amor de la bella y la bestia, representados por la hija del tirano y su instructor, jorobado, del que se enamora, lo cual desencadena la tragedia final, y se ha visto además, en la relación del tirano con su hija, una alegoría sobre Juan Manuel de Rosas y su hija Manuela, en un distanciamiento brechtiano que alumbra situaciones de la Argentina de los ochenta, aunque la obra carece de referencias espaciotemporales. El pequeño universo familiar es trasunto, o parábola, del poder absoluto y su ignominia. El padre, patriarca y tirano, tiene en su poder los hilos que mueven las vidas y las muertes de quienes lo rodean, sean serviles –como la esposa consentidora–, sean rebeldes, como la hija, que a pesar de todos sus esfuerzos no logra escapar de su poder casi sobrenatural.

En la trama se puede distinguir un doble proceso: la historia que ocurre frente a nuestros ojos, y la otra, la invisible, la terrible realidad que se adivina, la de los torturados y los muertos que, una y otra vez, evoca el paso de un carro que lleva su mercancía siniestra a la mansión del tirano, las víctimas del martirio y de la irracionalidad. Su sirviente, y lacayo, Fermín, hace las veces de delfín o favorito. No tiene escrúpulos a la hora de cumplir con las tareas más perversas, que además, parecen divertirle:

(Entra Fermín. Trae una bolsa granate, que mantiene alejada del cuerpo.)

FERMÍN.– Permiso, señorita.

DOLORES.– *(Ve la bolsa, se incorpora con sobresalto.)* ¿Qué traés ahí, Fermín?

FERMÍN.– *(Con una sonrisa.)* ¡Melones! *(Mete la mano en la bolsa, la*

saca ensangrentada).

DOLORES.– (*Pálida*.) ¡Llévate eso! (*Se cubre la boca con la mano*.) ¡Huele mal! ¡Cómo...?

[...] FERMÍN.– (*Muy contento*.) ¡Niña! ¡Si fue su padre! Me dijo andá a divertir a la niña y al jorobado. ¡Estudian mucho! [...] ¡Le voy a decir al señor que no se divirtieron! La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza! (Gambaro, 1991: 167-168)

El carácter de esa joven *Antígona*, que se rebela contra el poder monolítico, es apasionado y rebelde, y se enfrenta con la presencia consentidora de la madre, también humillada y ultrajada, que en su resignación se asimila a la figura de Ismene: no es capaz de liberar la rabia, el miedo la domina. El cuestionamiento del poder masculino no se limita al padre, sino que se extiende también al hombre rico con quien aquél decide casarla: mezquino y lascivo, para él la joven es parte de una transacción comercial, mercancía de cambio. Cuando la joven protesta, el padre la sujeta con fuerza y apostilla: “Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro*). Y no sólo las damas” (Gambaro, 1991: 181). La rebelión de la joven, tras el asesinato de su tutor y amante, se acoge a un silencio clamoroso:

DOLORES.– [...] ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

[...] PADRE.– ¡Silencio!

DOLORES.– ¡Te lo regalo el silencio! ¡No sé lo que haré, pero ya es bastante no tener miedo! (*Ríe, estertorosa y salvaje*). ¡No te esperabas ésta! ¡Tu niñita, tu tierna criatura...! [...] ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita! (Gambaro, 1991: 197)

Tal y como lo apunta en sus reflexiones, Griselda Gambaro (1991: 158) articula esta obra con variaciones sobre sus temas obsesivos –el poder arbitrario, la crueldad, la delación, el escarnio, la opresión–, a los que añade los del amor y la rebeldía, en un homenaje implícito a aquella *Antígona*, lejana y actual, cuyo legado antiguo aún está vigente.

Bibliografía

- Anouilh, Jean (1956): *Teatro, 3 (Nuevas piezas negras. Jezabel. Antígona. Romeo y Jeannette. Medea)*. Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- Asturias, Miguel Ángel (1972): *América, fábula de fábulas*. Caracas: Monte Ávila.
- Brecht, Bertolt (1973): *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur "Antigone"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cocteau, Jean (1952): *Antígona. Reinaldo y Armida*. Traducción de Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel. Prefacio de R. Chacel. Buenos Aires: Emecé.
- Cortázar, Julio (1979): *Rayuela*. Barcelona: Edhasa.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1992): "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz". *Obras completas*. México: Porrúa, pp. 827-848.
- Esprui, Salvador (1955): *Antígona. Fedra*. Moll: Palma de Mallorca.
- Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (antología crítica)* (1991): Elba Andrade y Hilde F. Cramsie, eds. Madrid: Verbum.
- Ferré, Rosario (1980): *Sitio a Eros. Trece ensayos literarios*. México: Joaquín Mortiz.
- Gambaro, Griselda (1989): *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1991): *La malasangre*. Elba Andrade y Hilde F. Cramsie, eds. Madrid: Verbum, pp. 159-197.
- (1995): *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1991): "La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria". *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral eds. Volumen 1. México: Ediciones del Norte / Fondo de Cultura Económica, pp. 31-34.
- (1997): *Sab*. Edición de José Servera. Madrid: Cátedra.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega (1997): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Bogotá: Huracán.
- Los novelistas como críticos* (1991): Norma Klahn y Wilfrido H. Corral eds. Dos volúmenes. México: Ediciones del Norte / Fondo de Cultura Económica.
- Matto de Turner, Clorinda (1968): *Aves sin nido*. Buenos Aires: Solar.
- Mistral, Gabriela (1991): *Lagar II*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Poniatowska, Elena (1991): "Mujer y literatura en América Latina". *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral eds. Volu-

- men 2. México: Ediciones del Norte / Fondo de Cultura Económica, pp. 308- 317.
- Sánchez, Luis Rafael (1973): *La pasión según Antígona Pérez. Crónica americana en dos actos*. Río Piedras-Barcelona: Cultural / Ariel.
- Skłodowska, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Sófocles (2007): *Tragedias completas*. Edición de José Vara Donado. Madrid: Cátedra.
- Valenzuela, Luisa (1982): "Mis brujas favoritas". Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Michigan: Bilingual Press (Eastern Michigan University), pp. 88-95.
- Zambrano, María (1967): *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.
- Zamora, Daisy (1992): *La mujer nicaragüense en la poesía*. Managua: Nueva Nicaragua.

Resumen

Hasta tiempos recientes, la escritura de mujeres en Hispanoamérica ha supuesto un historial de silencios, en el que gravita simbólicamente la figura de la heroína consagrada por Sófocles, Antígona, condenada al silencio por el despotismo de Creonte, y sin embargo emblema de humanismo y compromiso, retomado por autoras como Griselda Gambaro. Exiliadas de la esfera del poder y la palabra, desde el descubrimiento del Nuevo Mundo hasta la actualidad, las escritoras hispanoamericanas evolucionan hacia un nuevo estatuto donde, al fin, han de conquistar su propio espacio.

Palabras clave: escritoras hispanoamericanas - Antígona - Griselda Gambaro

Abstract

Until last decades, the writing of women in Spanish America is a history of silences, in which we can find the symbol of Sofocles' Antígona, who was condemned to silence by Creonte's despotism. However, she remains as a symbol of humanism and engagement, and has been recovered by several writers, like Griselda Gambaro. Exiled out of the world of power and word, since the discovery of America until today, women writers in Spanish America have changed their situation and they have conquered their own space.

Keywords: Spanish-American Women's Writing - Antígona - Griselda Gambaro

6. RESEÑAS

Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas. Alberto Giordano. 2006. Rosario: Beatriz Viterbo.

Las diversas formas del registro de la intimidad por parte de escritores es el hilo conductor de la serie de ensayos que Alberto Giordano reúne en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Su aproximación a variadas modalidades de “escritos del yo” (cartas familiares, memorias, autobiografías noveladas, diarios íntimos, entre otras), posibilita al autor reafirmar la idea de que el acontecimiento literario sólo puede realizarse en una relación estrecha entre experiencia personal –íntima– y escritura.

En su indagación, Giordano procede mediante la búsqueda, según anota en el Epílogo, de “las formas en que ciertas experiencias impersonales (la del amor, la de la enfermedad, la de la infancia) desvían, descomponen o suspenden los juegos de autofiguración en los que se sostiene el diálogo de los escritores con las expectativas culturales que orientan la valoración social de sus obras” (199). Frente a las retóricas de la memoria, conceptualizadas aquí como estrategias discursivas a través de las cuales la narración se orienta a construir la vida de un sujeto con un sentido y un valor inequívocos, el relato autobiográfico problematiza e incluso descompone las imágenes subjetivas, posibilitando al mismo tiempo el impulso interrogador que Giordano califica como propio de un modo de narrar literario. Esto es lo que el autor encuentra, por ejemplo, en *Íntima*, una obra perteneciente al uruguayo Roberto Appratto y a la que él valora como “una de las más perfectas y conmovedoras narraciones del género ‘mi padre y yo’” (66). Giordano entrevé, respecto de la evocación de la figura del padre en esa autobiografía, la elaboración de una trama en la que los recuerdos se entretajan azarosamente en la forma de asociaciones circunstanciales y encadenamientos que no alcanzan a cristalizar en una imagen bien definida. En esto consiste el acto de narrar, arriesga el autor –en relación tanto con la

obra de Appratto como también con los escritos autobiográficos de Tununa Mercado–, es un ejercicio doble de reflexión e impersonalidad por medio del cual el yo narrativo se aproxima a lo desconocido de sí y, en el encuentro con la literatura, experimenta lo íntimo de cada vivencia. En este sentido, advierte, se puede decir que la literatura habla de la intimidad cuando para contar una vida renuncia al biografismo y se aventura a la narración de un proceso.

A lo largo de los catorce ensayos recogidos en la obra, dedicados a textos de escritores argentinos en su mayor parte (aunque los hay también uruguayos, franceses y norteamericanos) –están presentes las cartas familiares de Manuel Puig, las memorias de Adolfo Bioy Casares, dos narraciones autobiográficas de Tununa Mercado, una carta de Julio Cortázar, el ya mencionado relato de Appratto, el diario íntimo de Ángel Rama, de Pablo Pérez y de John Cheever, las novelas autobiográficas de Hervé Guibert, la autobiografía de Héctor Bianciotti–, Giordano pone en consideración el concepto de “lo íntimo” propuesto por José Luis Pardo. Según aquél advierte, “lo íntimo” no constituye en el planteo de Pardo “una sutil degradación de lo privado”, sino “una dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse” (207). Polemizando con la crítica académica que ignora, desde su perspectiva, el sentido de la intimidad reivindicado en estos ensayos, Giordano delimita “lo íntimo” como aquello que escapa a la lógica de la representación, en tanto instancia indecible capaz de transformar “la performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad” (207).

En el transcurso de su abordaje, despliega el gesto que el autor entrevé como propio del crítico que no renuncia a la escritura literaria, esto es, según el planteo ya aludido, a la posibilidad de interrogarse acerca de sí mismo. Como en los relatos de la intimidad en los que él indaga, acontece, en la enunciación de *Una posibilidad de vida...*, la coexistencia compleja, aunque “sin fricciones ni disonancias, del pensamiento con la emoción” (67), de las impresiones –siempre subjetivas– del lector de relatos autobiográficos con la mirada reflexiva propia del ensayista. Así, en este estudio tanto como en los “escritos del yo” en él considerados, la narración dialoga

con el ensayo y con la autobiografía. En zonas diversas de la obra, se verifica, en efecto, la emergencia de una voz que se desvía de la perspectiva crítica para aproximarse a la vivencia personal del ensayista y para mostrar, al mismo tiempo, la imposibilidad de *representar* la experiencia pasada a través de la escritura.¹ Esa misma voz establece, paradójicamente, sin embargo, que tal “imposibilidad esencial es, antes que el término ya establecido de un recorrido, la condición de posibilidad para una nueva tentativa de desbordar el límite de lo posible, es decir, la posibilidad de un recomienzo” (170).

El recorrido delineado por Giordano en este libro expone justamente diferentes condiciones de posibilidad de la escritura autobiográfica. Tanto cuando advierte, en relación con las cartas de Puig dirigidas a la madre, acerca de la búsqueda de afecto y complicidad, o de la consabida dialéctica entre proximidad y lejanía, entre presencia y ausencia que caracteriza a los epistolarios amorosos, como cuando, frente a las memorias de Bioy Casares, establece que en ellas la intimidad constituye “una dimensión a la que el relato de su vida no tiene acceso, pero que lo mueve y siempre encuentra formas de manifestarse en él” (157).

La performance autobiográfica, como la literatura misma, muestra el autor, viabiliza posibilidades tan diversas como contrapuestas: a veces el impulso de dominación de la escritura por parte del sujeto enunciador conduce a “trampas de la subjetividad” que bloquean el encuentro auténtico consigo mismo; otras, y éstas resultan las más interesantes y productivas en términos literarios, las heridas secretas, las obsesiones y los temores que acompañan al escritor desde los primeros años de infancia, se revelan en la forma de una ajenidad próxima, aquello íntimamente desconocido que “aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir” (207).

Mariana Bonano
CONICET - Universidad Nacional de Tucumán

¹“Tal vez la imposibilidad de comunicar la verdad de un hecho del pasado a través de la escritura autobiográfica no sea más que un caso particular de la imposibilidad de comunicar la verdad de cualquier hecho (...) a través de la escritura” (170-171).

***Lucía Miranda (1860)*. Eduarda Mansilla. 2007. Edición de María Rosa Lojo y equipo. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.**

En torno al mito de Lucía Miranda –la “cautiva blanca” disputada por dos caciques indígenas que muere inmolada junto a su esposo cristiano–, Eduarda Mansilla construye una novela narrada con sutileza y encarnada por personajes complejos y verosímiles –lo que no es poco para un texto temprano de una autora argentina decimonónica–, y que propone además una reflexión lúcida y matizada sobre los orígenes de la cultura nacional, remontándose a las relaciones entre conquistadores y aborígenes y a la pregunta por el papel cumplido por la mujer en ese marco. El texto de *Lucía Miranda* se publica inicialmente como folletín en el diario *La Tribuna*, entre mayo y julio de 1860. Es editado luego en volumen, como “novela histórica”, en 1882 y sólo volvería a ser publicado en 1933, en una edición popular, hoy de difícil acceso. El libro aquí reseñado recupera ese texto olvidado y ofrece también las herramientas para una cabal aproximación a la novela a partir de una cuidada edición crítica, que incluye numerosas y útiles notas, así como un extenso estudio introductorio. La edición constituye el resultado de una investigación rigurosa, realizada por un equipo dirigido por María Rosa Lojo e integrado por Marina Guidotti, Hebe Molina, Claudia Pelossi, Laura Pérez Gras y Silvia Vallejo.

La primera parte de la Introducción está dedicada a la vida y la obra de la autora. “Criolla y cosmopolita”, descollante desde muy joven en el campo de la música y las letras, Eduarda Mansilla, casada con el diplomático Manuel García Aguirre, vivió en Estados Unidos y en distintas ciudades de Europa. Es presentada como una figura “biográficamente excéntrica” en tanto su dedicación a la escritura así como su filiación federal –era sobrina de Juan Manuel de Rosas– la situaban, al igual que a su hermano Lucio Victorio, en una posición marginal dentro del patriciado porteño al que pertenecía. Es descripta también como una “transgresora”, en la medida en que en 1879 decide volver sola a la Argentina, sin sus hijos y separada de su marido, para darse a conocer como escritora y “hacer algo diferente con su propio destino individual”, al igual que Nora Helmer, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen. Para entonces, Mansilla ya había publicado *Lucía*

Miranda y *El médico de San Luis*, ambas en 1860, y *Pablo, ou la vie dans les pampas*, novela elogiada por Víctor Hugo, escrita en francés y publicada en Francia en 1869. Más adelante daría a conocer su libro *Cuentos* (1880), dedicado a los niños, *Recuerdos de viaje* (1882), *Creaciones* (1883), la novela breve *Un amor* (1885), además de diversos textos teatrales y de obras musicales.

Entre los méritos de la producción sobre todo narrativa de la autora, el estudio destaca su lucidez para cuestionar un proyecto civilizador que implicaba hacer “tabla rasa” de las viejas formas culturales hispanocriollas y relegar, a favor del inmigrante, a la población nativa. También su capacidad para desarrollar una mirada atenta a la problemática del “subalterno”, con una particular sensibilidad hacia la posición de género, y para articular una voz propia a partir de una singular condición mediadora. Respecto de esto último, afirma María Rosa Lojo:

Durante toda su vida, Eduarda –como su personaje Lucía Miranda– actuó como mediadora entre sociedades y culturas. Escritora viajera que vincula mundos y lenguas, mantiene siempre la inteligencia de la doble crítica. Sin rechazo chauvinista, ni admiración irrestricta por lo extranjero, la mirada va de un lado al otro, sopesa y valora, para desembocar en un proceso innovador que conduce a la afirmación de la voz autorial, capaz de crear un espacio único desde donde hablar por cuenta propia (18-19).

La Introducción se detiene por otra parte en el mito de Lucía Miranda, que desde su primera aparición en *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán (1612) continúa presente en la cultura y la literatura argentinas hasta entrado el siglo XX. Se ofrece un análisis exhaustivo de las diferentes versiones y recreaciones, históricas y literarias, del mito –además de *La Argentina manuscrita*, el poema *Argentina* de Martín del Barco Centenera, el drama *El Charrúa* del poeta y militar uruguayo Pedro P. Bermúdez (1853) y, entre otros, los textos de cuatro historiadores jesuitas de los siglos XVII y XVIII (Nicolás del Techo, Pedro Lozano, Pierre François-Xavier de Charlevoix, José Guevara)–, análisis que pone de manifiesto las transformaciones que sufre la historia según la cosmovisión de los autores, los

distintos contextos sociohistóricos y “los deseos y temores de cada época”. Se examinan también las conexiones presentes entre ciertos aspectos de esa historia y obras en lengua inglesa como *The Tempest* (1611) de William Shakespeare y una tragedia de Thomas Moore de 1718. Hay un interés especial en la confrontación de la *Lucía Miranda* de Mansilla y la novela homónima de otra escritora argentina, Rosa Guerra, que aparece el mismo año, cuando el público del país comenzaba a familiarizarse con las novelas históricas. Se destaca la importancia que ambas escritoras adjudican, en un momento en que se está intentando consolidar un proyecto nacional, al personaje de Lucía Miranda, en cuya leyenda “se jugaban a un tiempo el futuro del género y el futuro de la nación”.

De las distintas recreaciones del mito, la novela de Mansilla es propuesta en el estudio introductorio como aquella que mayor interés detenta debido a su complejidad literaria y al alcance de su reconstrucción histórica. Las complejas redes intertextuales que traza la novela a partir de los epígrafes tomados de fuentes clásicas y románticas –que preceden a casi todos los capítulos y expanden el significado de la acción, proyectándolo sobre el amplio horizonte de la tradición universal–, la sofisticación de los procedimientos narrativos, la ramificación de episodios en el tiempo y el espacio, la multiplicación de intrigas y subtramas, la anticipación de situaciones cuya estructura se repetirá y espejará en el decurso de la novela, son algunos de los aspectos destacados. En otro orden, se resalta el gesto pionero de llevar a la narrativa el ámbito aborígen como espacio humano, social y cultural. Mansilla se aparta así de la visión hegemónica del indígena como símbolo de todos los vicios y disvalores, presentando, por el contrario, personajes indígenas que gozan de razón y no carecen de virtudes morales ni tampoco de belleza física. La novela propone además el protagonismo activo de la mujer, por encima de la función épica viril. El personaje de Lucía –lenguaraz e intérprete, dotada de una sensibilidad especial, de cierta condición de líder y de una notable valentía– encarna a la mujer educadora, mediadora entre dos mundos, que alienta “la formación de un linaje mestizo donde no sólo se entretrejen los cuerpos sino las culturas”.

El impecable trabajo de edición crítica se completa con un glosario de personajes, espacios y conceptos históricos (que incluye referencias a figu-

ras ligadas a la conquista como Juan Díaz de Solís o Pedro de Mendoza, a escritores del siglo XIX como Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez o Juana Manuela Gorriti, al conflicto entre unitarios y federales, a la evolución de Buenos Aires, por citar algunos ejemplos), con un prolijo análisis de los planos gráfico, morfosintáctico y semántico del texto, con una completa bibliografía general y especializada, con apéndices relativos a la recepción inmediata de la novela en diarios de la época y a la visión de la propia autora sobre el texto en dos cartas dirigidas a Vicente F. López, y con un árbol genealógico de Eduarda Mansilla. Una referencia particular merece la labor realizada en torno a los ya mencionados epígrafes (de autores como Dante Alighieri, Garcilaso de la Vega, Lamartine, Shakespeare, Virgilio, Horacio, Byron, entre otros), de los que no sólo se ofrece una traducción sino que se interpreta su significado explicando la relación que ellos guardan con lo que acontece en el capítulo.

En suma, el valor de la novela, el interés de la figura de su autora y el imprescindible aporte del trabajo de María Rosa Lojo y su equipo en la recuperación y el análisis del texto hacen de esta edición crítica de *Lucía Miranda* un libro fundamental para todo estudioso de los procesos experimentados por la literatura y la cultura argentinas.

Soledad Martínez Zuccardi
CONICET - Universidad Nacional de Tucumán

El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930). Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni eds. 2007. Rosario: Beatriz Viterbo.

Investigar una problemática en torno a la cual el discurso de la crítica ha dejado como legado lecturas fundacionales, estudios clásicos o puntos de vista profundamente arraigados constituye el desafío asumido a lo largo del

volumen colectivo *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)* compilado por Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni. Puede efectivamente afirmarse que, en su conjunto, los trabajos reunidos en este libro establecen un productivo diálogo con el estado de la cuestión y logran aportes significativos para la configuración de un mapa de prácticas culturales y literarias –dominantes, emergentes y contrahegemónicas– propias de un tejido social heterogéneo, afectado por un proceso de modernización desde los últimos veinte años del siglo XIX hasta la década de 1930. Operaciones críticas como el hallazgo de nuevos archivos documentales, la revisión de tesis aceptadas en búsqueda de comprender con mayor pertinencia diferentes aspectos de las manifestaciones literarias, la recuperación de la perspectiva procesual en la consolidación de movimientos estéticos, la consideración y recuperación de autores simplificados en fórmulas clichés, la puesta en diálogo de diferentes contextos temporales o espaciales, permiten no dar por acabada la visión respecto del pasado sino, por el contrario, concebir la producción de conocimiento como “lecturas siempre en proceso y como debates que prosiguen” (19).

Las transformaciones acaecidas en el campo cultural y literario argentino son analizadas a la luz de su articulación con el mundo social. La aparición de nuevos actores –los inmigrantes y las poblaciones rurales emigradas a la ciudad–, el éxito en la implementación del proyecto alfabetizador, la emergencia de una nueva estratificación de clases, definen un panorama caracterizado por la presencia de un público heterogéneo. Diversidad de lenguas y nuevos consumos culturales, como la prensa y el folletín, coexisten y se entrelazan con las prácticas literarias de elite. Todos estos fenómenos, resultantes de la acelerada modernización que atraviesa el país, son al mismo tiempo inscriptos en un proceso de mayores dimensiones con el fin de trazar conexiones entre la historia local y la del resto de la América Latina y Europa.

Los ensayos incluidos en la compilación han sido organizados en cuatro partes atendiendo a la “familiaridad genérica de las principales prácticas (...) que en cada caso se estudian”. No obstante, estos apartados no excluyen otros cruces ligados a problemáticas o contextos compartidos. La primera de las secciones “Debates y nuevos públicos” reúne tres trabajos:

“Entre Bogotá y Buenos Aires: debates sobre los usos literarios de la lengua popular”, de Graciela Salto; “Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann Nitsche: panóptico de la literatura popular”, de Gloria Chicote; y “Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos”, de Miguel García. En líneas generales ellos enfocan problemáticas ligadas a la presencia de los mencionados nuevos sujetos sociales, ya sea la polémica desencadenada en los círculos letrados tradicionales respecto a la representación de las diferentes hablas en el discurso literario, ya sea el estudio de los consumos culturales de estos sectores. Salto examina en una serie de documentos pertenecientes a dos centros de enunciación, Bogotá y Buenos Aires y dos momentos históricos específicos, 1825 y los primeros años del siglo XX, una serie de propuestas de figuras de la ciudad letrada alrededor de la postulación de una lengua común de alcance continental y diferenciada de la variedad de prestigio metropolitana, y por otra parte la consecuente instauración de la lengua literaria como paradigma de la normativización. Este debate adquiere en la Argentina del 900 una resonancia particular por la presencia de múltiples hablas. El trabajo de Chicote procura delinear el perfil del “nuevo lector” y definir sus gustos e intereses a través de la consulta de un valioso archivo documental, conformado en parte por folletos que circularon entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Son de interés en ellos las interacciones entre circuito letrado y popular. Enfocando este mismo corpus, el ensayo de García se centra en una colección de grabaciones de música popular registrada mediante un fonógrafo en la que entrevé la pervivencia del “viejo oyente”, concepto propuesto en contrapunto con el de “nuevo lector” de Adolfo Prieto, y procura reconstruir algunos mecanismos de la performance.

La segunda parte titulada “Poetas y poéticas” agrupa cuatro trabajos: “Un precoz ‘complementario’: Fernández Moreno lector de Machado”, de Laura Scarano; “*Las iniciales del misal y Aldea española: ecos machadianos en la poesía de Baldomero Fernández Moreno*”, de Liliana Swiderski; “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso”, de Ana Porrúa y “Letrado, literato, literatura. A propósito de algunas relecturas de Lugones”, de Miguel Dalmaroni. Los dos primeros trabajos reparan valoraciones reduccionistas de la obra poética de Baldomero Fernández More-

no y ahondan en aquella reincidente analogía con Antonio Machado formulada por la crítica. Ambos artículos destacan que estas coincidencias hicieron de ambos autores paradigmas divergentes en sus respectivos campos literarios en los que la vanguardia se instaura como estética dominante. Por su parte, la aproximación de Porrúa a la propuesta vanguardista de *Martín Fierro* prescinde de la selección de textos construida por la historia literaria y se enfrenta con la revista en su totalidad. El examen de un corpus diverso compuesto por los poemas y las reseñas que incluye lleva a complejizar el carácter rupturista del grupo realizador. También Dalmaroni reflexiona sobre un escritor que despierta controversias: Lugones. Reconoce dos modos de leer su figura y su obra en los que subyace una concepción determinada respecto de la literatura, del escritor y de la historicidad del arte. Esta cuestión queda planteada en el siguiente interrogante: “¿hay algo en Lugones o en sus escritos que pertenezca a la poesía y, luego, a la historia artística de la literatura? ¿O debe confinárselo, en cambio, a la historia intelectual, a una historia ideológica, institucional o sociológica de la literatura en la que, por supuesto, ya sabemos que tiene un lugar asegurado?” (150).

La sección siguiente, dedicada a la narrativa, se titula “Narradores y miradas”, y está compuesta por “En torno a la definición del ‘pudor artístico’: Quiroga, 1916-1917”, de Sandra Contreras; “Postales iluminadas, paisajes de la mirada y cuadros de color. Roberto Arlt y el viaje a España” de Laura Juárez; y “Son cuentos chinos. La recepción del relato del viaje de Elías Castelnuovo al país de los soviets”, de Sylvia Saïtta. Guiada por la aspiración de precisar el concepto de “pudor artístico” concebido por el propio Horacio Quiroga hacia 1916, Contreras aporta en el rastreo de esta noción un material poco frecuentado en la producción del autor, sus notas sobre cine, en las que logra identificar puntos medulares de su *ars narrativa*. Los dos siguientes ensayos trabajan con el género del relato de viaje ligado al quehacer periodístico. En un caso, Juárez estudia las tensiones en el relato de Arlt entre su registro comprometido con el presente histórico de los ciudadanos, el mundo del trabajo, la realidad política, económica y social y un modo de representación que tiende a la tarjeta postal, incursionando en lo exótico, lo pintoresco. En el otro caso, Saïtta analiza las impugnaciones recibidas por el relato del viaje de Castelnuovo a la Unión

Soviética, las que pueden ser vistas a la luz de la dificultad para conciliar el escritor y el intelectual comprometido, la experiencia y la subordinación a principios ideológicos incuestionables.

La última sección, titulada “Ideas e ideologías”, está integrada por “El ensueño universalista de Manuel Ugarte. La invención de una geografía triangular para los intelectuales latinoamericanos hacia 1900”, de Margarita Merbilháá; “Entre la exuberancia y el vacío. Identidad nacional y alteridad en tres ensayistas latinoamericanos: Gilberto Freyre, Fernando Ortiz y Ezequiel Martínez Estrada”, de Alejandra Mailhe; y “Modelación ideológica y movilización de públicos. Reflexiones y problemas acerca de las estrategias del fascismo en Argentina”, de Leticia Prislei. Los compromisos que los propios intelectuales asumen en diferentes coyunturas históricas es el punto en común de los trabajos de Merbilháá y Mailhe. A comienzos de siglo, sostiene Merbilháá, Ugarte avizora el advenimiento de mejores condiciones de existencia para Occidente. Liga los destinos de América hispana a España y a Francia, formando una geografía triangular, debido a la existencia de un fluido intercambio intelectual. En este tránsito, el intelectual es un profeta que orienta a la sociedad. Mailhe, a su vez, estudia el ensayo de consolidación nacional producido por intelectuales de la década del treinta: Gilberto Freyre (Brasil), Fernando Ortiz (Cuba) y Ezequiel Martínez Estrada (Argentina). Estos dan cuenta de la emergencia de nuevas perspectivas epistemológicas en la interpretación del lugar del colectivo popular, y de su cultura, en el diseño de las identidades de cada país. Desde un abordaje sensible al papel de la prensa como instrumento de difusión ideológica, Prislei estudia la publicación en Argentina del periódico *Il Mattino d' Italia* y la progresiva constitución en el período 1930-1943 de una red fascista en el país.

El recorrido a través de los trabajos permite advertir los múltiples aspectos que quedan aún por indagar en “el proceso de formación de la Argentina moderna” y a la vez la importancia del ejercicio de una lectura crítica renovadora sobre el pasado.

María Carolina Sánchez
CONICET - Universidad Nacional de Tucumán

COLABORADORAS DE ESTE NÚMERO

Mariana Bonano: Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Es becaria postdoctoral del CONICET y ha sido seleccionada recientemente para ingresar a la carrera del investigador científico del CONICET. Se desempeña como docente en las cátedras «Periodismo» y «Producción Periodística» de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha publicado artículos sobre temas de literatura y crítica literaria argentina en compilaciones y revistas especializadas, en especial sobre la producción de Francisco Urondo y las intervenciones críticas de la nueva izquierda intelectual durante la década de 1960.

Denise León: Es Magíster en Lengua y Literatura y Doctora en Letras e Investigadora del CONICET. Ha publicado *La historia de Bruria* y numerosos ensayos en revistas nacionales e internacionales sobre literatura, poesía, género y tradición judía en el siglo XX. Actualmente se desempeña como docente en las cátedras de *Literatura Hispanoamericana II* y *Teoría de la Comunicación II* en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

María Rosa Lojo: Doctora en Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) e Investigadora del CONICET. Entre sus libros de corte académico se cuentan *La «barbarie» en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994), *Sábato: en busca del original perdido* (1997), *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (1997), *Los «gallegos» en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa* (directora, en colaboración con Marina Guidotti de Sánchez y Ruy Farías) (2008), edición académica de *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla (directora, junto a equipo) (2007), edición crítica de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato (coordinadora) (2008). Es autora además de numerosos artículos. Como narradora y poeta publicó libros de microficciones y poema en prosa (*Visiones, Forma oculta del mundo, Esperan la mañana verde* y *Bosque de Ojos*) así como de cuento (*Marginales, Historias ocultas en la Recoleta, Amores insólitos, Cuerpos resplandecientes*) y novelas (*Canción perdida en Buenos Aires al Oeste, La pasión de los nómades, La princesa federal, Una mujer de fin de siglo, Las libres del Sur, Finisterre, Árbol de Familia*).

Soledad Martínez Zuccardi: es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, donde se desempeña como docente en las cátedras de Lengua y Comunicación y de Introducción a la Investigación Literaria. Es becaria postdoctoral del CONICET y ha sido seleccionada recientemente para ingresar a la carrera del investigador científico del CONICET. Autora del libro *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán, 1904-1907)* (2005), ha publicado además diversos trabajos sobre revistas culturales y vida intelectual y literaria en Tucumán durante la primera mitad del siglo XX.

Selena Millares: Doctora en Filología Hispánica, es profesora en la Universidad Autónoma de Madrid y autora de los libros *La génesis poética de Pablo Neruda* (1992), *La maldición de Scheherazade* (1997), *Rondas a las letras de Hispanoamérica* (1999), *Al son de los poetas* (2002), *Páginas de arena* (2003), *Alejo Carpentier* (2004), *Neruda: el fuego y la fragua* (2008), *La revolución secreta. Prosas visionarias de vanguardia* (2011) y *De Vallejo a Gelman. Un siglo de poetas para Hispanoamérica* (2011), así como de numerosos artículos, ediciones y capítulos de libro en torno a temas muy diversos de las letras hispánicas.

María Carolina Sánchez: Doctora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Es becaria postdoctoral del CONICET y ha sido seleccionada recientemente para ingresar a la carrera del investigador científico del CONICET. Se desempeña como Auxiliar Docente Graduado en la cátedra de Periodismo en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UNT. Entre sus publicaciones recientes pueden mencionarse «EL viaje de Francisco de Miranda y el proyecto de emancipación del Nuevo Mundo», «EL *Diario* de Francisco de Miranda y la representación ilustrada del mundo» y «Prensa y Opinión Pública: historia de un desencuentro».

Laura Scarano: Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y Master of Arts (USA). Catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora del CONICET. Autora de más de sesenta artículos científicos, docenas de exposiciones en congresos y conferencias en España, USA y Latinoamérica. Profesora visitante en la Universidad de Valencia, Santiago de Compostela, Nova de Lisboa, Tucumán, La Plata, Viedma, Buenos Aires, La Pampa. Autora de libros de teoría literaria

(sujeto, autorreferencia, autobiografía, semiótica de la poesía, crítica cultural) y sobre poesía española contemporánea (modernismo, vanguardia, poéticas sociales, hiperrealismos, etc.) tanto en Argentina (Biblos, Beatriz Viterbo, Eudem) como en España (Visor, Atrio, Renacimiento, Maillot amarillo, KRK, Pretextos).

Normas para la entrega de artículos

1. Los trabajos tendrán una extensión máxima de veinte páginas (Times New Roman 12 a doble espacio, márgenes superior e inferior: 2,5 cm., izquierdo y derecho: 3 cm.).
2. Las referencias correspondientes a las citas bibliográficas (márgenes izquierdo y derecho: 1 cm., superior e inferior: doble interlineado) se ofrecerán parcialmente en el cuerpo del texto, incluyendo, entre paréntesis, el apellido del autor o autora, el año de publicación y el número de página (Auerbach, 1942: 36). Si el nombre y el apellido del autor hubiesen sido mencionados en el texto sólo se consignará entre paréntesis el año y el número de página (1942: 36), o sólo el año. El resto de los datos se brindará en la bibliografía colocada al final del artículo, de acuerdo con el siguiente orden: Autor/a/ Año/ Título/ Ciudad/ Editorial/ Número de página, y tomando en cuenta los modelos expuestos a continuación:
 - a. Ejemplo para aludir a título de libro: Mercado, Tununa (1994): *La letra de lo mínimo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
 - b. Ejemplo para aludir a título de artículo incluido en libro: Domínguez, Nora (1998): "Extraños consorcios: cartas, mujeres y silencios". *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. N. Domínguez y Carmen Perilli eds. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 35-58.
 - c. Ejemplo para aludir a título de artículo incluido en revista: Castilla del Pino, Carlos (1996): "Teoría de la intimidad". *Revista de Occidente* 182-183, pp. 15-30. O bien, si la revista se numera de acuerdo al volumen: Croquer, Eleonora (1994): "Artifícios del deseo: la formación del sujeto en *Querido Diego, te abraza Quiela*". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* II/3, pp. 111-134.
 - d. Ejemplo para aludir a título de artículo incluido en uno de los volúmenes o tomos de una obra colectiva aunque editada al cuidado de ciertos autores: Hufton, Olwen (2000): "Mujeres, trabajo y familia". *Historia de las mujeres*. Georges Duby y Michelle Perrot eds. Tomo 3. *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Arlette Farge y Natalie Zemon Davis eds. Madrid: Taurus, pp. 33-74. Si se tratase de una obra en varios volúmenes de un mismo autor, se citará de la siguiente forma: Cutolo, Vicente Osvaldo (1985): *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. Tomo 7 SC-Z. Buenos Aires: Elche.
 - e. Las aclaraciones respecto a colección, a fecha de edición original de la obra, o bien a la edición utilizada de una obra se harán de la siguiente forma: Santa Teresa de Jesús (1986): *Obras Completas*. Transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios, O. C. D. y Otger Steggink, O. Carm. Biblioteca de Autores Cristianos. 8ª ed. Madrid: La Editorial Católica. O: Butler, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. México: Paidós/Universidad Nacional Autónoma de México.Si se incluyesen dos o más títulos de un/a mismo/a autor/a editados en idéntico año, se los distinguirá mediante las letras a, b, etc.: 1995a, 1995b.
3. Las notas deben colocarse preferiblemente a pie de página y se reducirán, en lo posible, a las indispensables. Las referencias bibliográficas se harán en ellas del mismo modo que en el texto; si debiera citarse, eventualmente, el conjunto de los datos, estos serán consignados de igual manera que en la bibliografía final.
4. Los artículos podrán ser enviados en un disquete 3.5", procesado en Microsoft Word 97, 2000 o XP, y en copia impresa, a Carmen Perilli- Catamarca 170- 2 2do. Piso Dpto. 15 (4107) San Miguel de Tucumán o bien, por e-mail a la siguiente dirección electrónica: carmenperilli@arnet.com.ar