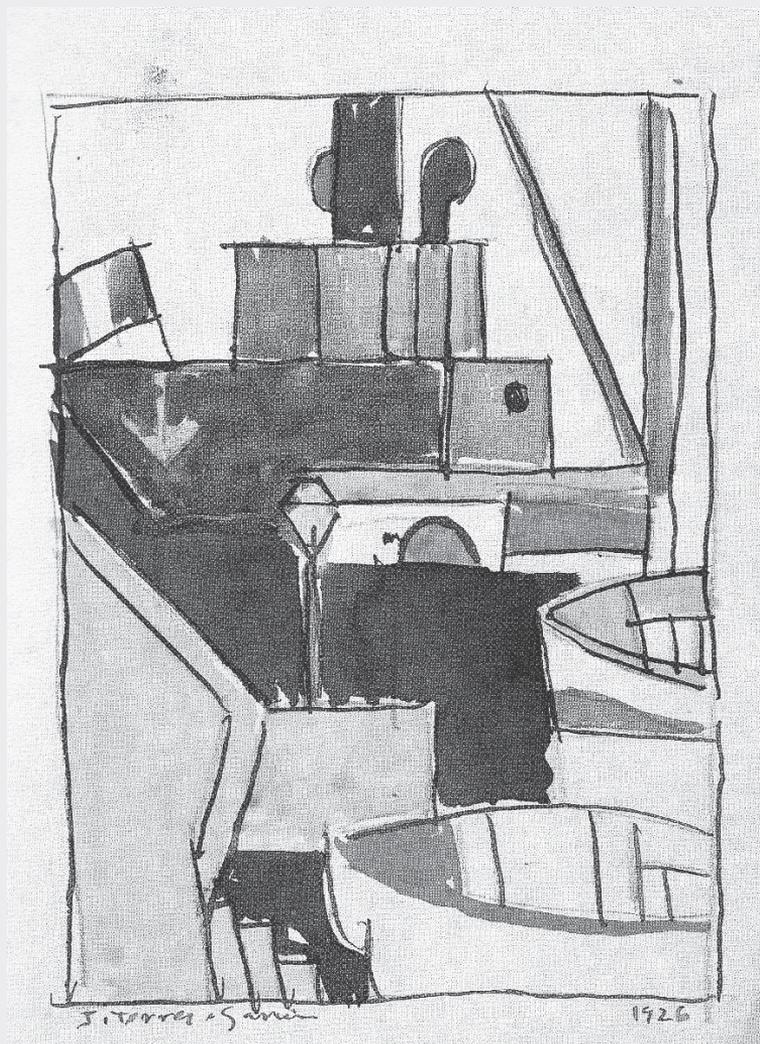






# Humanidades

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO



ISSN 1510-5024 (En papel)  
ISSN 2301-1629 (En línea)  
Montevideo,  
Diciembre 2012  
Año XII

**Periodicidad y descripción:** *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo* es una publicación anual de la Facultad de Humanidades. Cada volumen contiene al menos tres secciones. La primera, denominada "Estudios", corresponde a un tema monográfico encargada a uno de los Departamentos de la Facultad: Filosofía, Historia y Filología. La segunda, "Artículos", se compone de trabajos misceláneos. Finalmente, cada número incluye una sección de actualidad bibliográfica "Reseñas".

**Redacción y suscripciones:**

*Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*

Universidad de Montevideo

Dr. Prudencio de Pena 2544

(11600) Montevideo, URUGUAY

Fax: (598) 2708-3842

Tel.: (598) 2707-4461

E-mail: [revistahumanidades@um.edu.uy](mailto:revistahumanidades@um.edu.uy)

[http://fhum.um.edu.uy/publicaciones/revista\\_humanidades/](http://fhum.um.edu.uy/publicaciones/revista_humanidades/)

La revista no asume necesariamente las opiniones expresadas en los trabajos publicados.

Diseño: Ser Gráficos

Impresión: Impresos DIB

Depósito legal:

Comisión del papel

Edición amparada al decreto 218/96

Permiso MEC N° 01703

ISSN: 1510-5024 (en papel)

ISSN: 2301-1629 (en línea)

Año XII – Diciembre de 2012

# Humanidades

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO

---

## CONSEJO EDITORIAL

Fernando Aguerre (DIRECTOR)  
Universidad de Montevideo

Juan Manuel Casal  
Universidad de Montevideo

Juan Francisco Franck  
Universidad de Montevideo

Eugenia Ortiz Gambetta  
Universidad de Montevideo

Ramiro Podetti  
Universidad de Montevideo

Mónica Salinas  
Universidad de Montevideo

## SECRETARIO DE REDACCIÓN

Ignacio Pérez Constanzó  
Universidad de Montevideo

## EDITOR ASOCIADO

Eugenia Ortiz Gambetta  
Sistema Nacional de Investigadores, ANII

## CONSEJO ASESOR Y CONSULTOR

Rafael Alvira  
Universidad de Navarra, España

Jordi Canal  
École des Hautes Études en Sciences Sociales,  
Centre de Recherches Historiques, Francia

Jorge Cañizares-Esguerra  
University of Texas at Austin, EE. UU.

Christián C. Carman  
Universidad Nacional de Quilmes / CONICET, Argentina

Daniel Corbo  
Universidad de Montevideo

Bárbara Díaz Kayel  
Universidad de Los Andes, Chile

Mariano Fazio  
Pontificia Università della Santa Croce, Italia

Miguel Ángel Garrido Gallardo  
Instituto de Lengua Española del CSIC, España

Alberto Gil  
Universität des Saarlandes, Alemania

Nilda Guglielmi  
CONICET, Argentina

Carlos Melches  
Hochschule Magdeburg-Stendal, Alemania

William Rey  
Universidad de la República/  
Universidad de Montevideo

Rogelio Rovira Madrid  
Universidad Complutense de Madrid, España

Jorge Siles Salinas (†)  
Academia Boliviana de la Historia, Bolivia

Josep Ignasi Saranyana  
Universidad de Navarra, España / Pontificio Comité de Ciencias  
Históricas

Arno Wheling  
Universidade Federal do Rio de Janeiro/  
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Brasil

*Las ilustraciones de este volumen se publican como homenaje al pintor uruguayo Joaquín Torres García (Montevideo 1874-1949), a quien pertenecen. La figura de cubierta es "Puerto" (1926), acuarela y tinta sobre papel, 22,5 x 16,2 cm.*

## Agradecimientos:

La redacción de *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo* agradece a los siguientes alumnos y profesores que han colaborado generosamente con este número y con el anterior.

María Lucía BERVEJILLO TERRA

Sofía RODRÍGUEZ MACÍAS

Michael WIJMA CARVALLO

Rocío COLINO URRUTY

Natalia FRANCOLINO BUGALLO

Lucía ELHORDOY TEMPONE

Nicolás ARENAS DELEÓN

Eugenia ORTIZ GAMBETTA

---

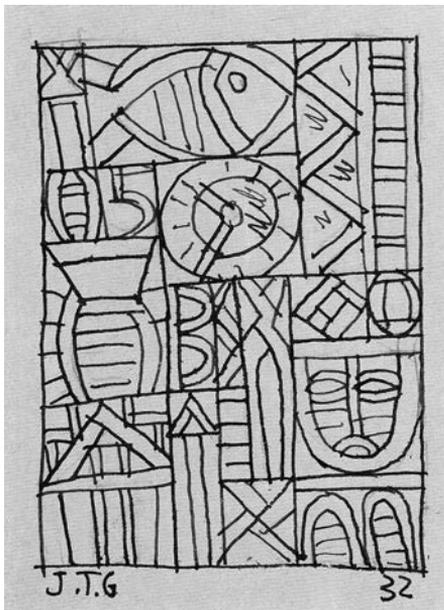
# SUMARIO

|   |           |  |            |
|---|-----------|--|------------|
| <b>Proemio</b>  |           | <b>Artículos</b>   | <b>99</b>  |
| • <b>El escritor extraterritorial: una tendencia en la literatura mundial</b>   | <b>9</b>  | • <b>El asombro agradecido como conversión: una lectura de <i>Manalíve</i>, de G. K. Chesterton</b>  | <b>101</b> |
| <i>Eugenia ORTIZ GAMBETTA</i>   |           | <i>Juan Pablo SERRA</i>  |            |
| <b>Estudios: Migraciones y transnacionalidades: textos y desplazamientos en la literatura hispánica</b>   | <b>17</b> | <b>Reseñas</b>   | <b>133</b> |
| • <b>Picaresca y sujeto migrante en <i>Veneno</i> de Hugo Fontana</b>   | <b>19</b> | • <b>Clemencia</b>   | <b>135</b> |
| <i>Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA</i>  |           | <i>Raúl WALEIS</i>   |            |
| • <b>Modos de narrar la nación y configuración del drama pasional porteño: <i>El hombre que está solo y espera</i> de Raúl Scalabrini Ortiz</b> | <b>35</b> | [Martina GUSMÁN]   |            |
| <i>Ivana INCORVALA</i>  |           | • <b>Trashumantes en busca de otra vida</b>  | <b>137</b> |
| • <b>Extraterritorialidad y extimidad: el monolingüismo del otro como política de la lengua</b>   | <b>75</b> | <i>Stalin ALVEAR</i>   |            |
| <i>Lorena FIORETTI KATZ</i>   |           | [Carlos FERRER HAMMERLINDL]  |            |
|   |           | • <b>Centenario del Museo Nacional de Artes Visuales</b>   | <b>140</b> |
|   |           | <i>AA. VV.</i>   |            |
|   |           | [Carolina PORLEY]  |            |
|   |           | • <b>Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses</b> | <b>143</b> |
|   |           | <i>Roman SETTON</i>  |            |
|   |           | [Leticia MONETA]   |            |



**Eugenia ORTIZ GAMBETTA**

Sistema Nacional de Investigadores, ANII



Joaquín Torres García  
*Dibujo Constructivo*, 1932,  
tinta sobre papel.

## PROEMIO

# El escritor extraterritorial: una tendencia en la literatura mundial

## La escritura apátrida

Cuando Fernando Aínsa vino a la Universidad de Montevideo a dar su curso “Palabras nómadas: nuevas cartografías de la pertenencia”, le señalé con sorpresa el adjetivo que había elegido para el título. En Uruguay se suele usar el término “nómade” más que “nómada”, aunque la segunda es una variación empleada en España, lugar de residencia del crítico y escritor nacido en Montevideo. Este título, además, pertenece al libro publicado

por Iberoamericana/Vervuert en 2012, que el autor vino a presentar en aquella ocasión. El mentado adjetivo fue la clave del seminario y también de varias conversaciones que tuvimos con Aínsa por esos días, junto con alumnos y exalumnos de la Universidad de Montevideo y de la Universidad de la República que asistieron al curso de posgrado.

Sin duda que el crítico uruguayo había escrito “nómada” por el contexto editorial de la publicación;

pero, además, el estudio se centra en un fenómeno moderno de la literatura y novedoso en el sistema hispánico. Ahí se recoge la tendencia de los últimos treinta años en los que se ha multiplicado el número de escritores de origen latinoamericano que producen y publican fuera de sus países de origen y, a veces, en un idioma diferente al materno.

Así pues, el estudio aborda aquello que ya había comentado George Steiner en su ensayo “Extraterritorial”<sup>1</sup> sobre ciertos autores europeos. La tesis del crítico parisino es que, desde cierto punto de vista, casi todos los autores son extraterritoriales en cuanto que sus posibles hipotextos se han originado en otras lenguas, y sus ideas se han leído y trasladado a otros idiomas. Y, por otro lado, desarrolla el caso de autores como Nabokov o Wilde que efectivamente escribieron parte de su obra en una lengua diferente a la materna por preferencia estilística o por migraciones elegidas u obligadas<sup>2</sup>.

Steiner menciona también a Jorge Luis Borges como uno de estos autores *extraterritoriales* en relación a la infancia del autor, a sus influencias y gustos literarios. Pero en el siglo XX, y más aún el XXI, se engrosa la lista de estos

autores, entre los que podríamos mencionar a Alejo Carpentier, Héctor Bianciotti y Juan José Saer, entre otros latinoamericanos.

La realidad descentrada de ciertas escrituras recientes, como percibe y analiza Aínsa, no es sólo un fenómeno posmoderno desde una perspectiva ideológica sino que, ya sea por la facilidad de los desplazamientos y la rapidez de las comunicaciones, ya por las características de la cultura global, es cada vez más frecuente. A su vez, las editoriales favorecen la circulación de textos de autores multilingües o que no son fáciles de identificar con un estado-nación.

## El cruce entre nación e identidad literaria

Quizás por necesidades de renovación o por el exotismo latente que conserva el lector occidental, hemos conocido en los últimos tiempos una serie de autores africanos y asiáticos que no se habían traducido antes al español. Así como el *boom* latinoamericano respondió a una necesidad estética y editorial europea de las décadas del 60 al 80, algo similar sucedió con las literaturas llamadas (a veces, apresuradamente) *poscoloniales*, es

<sup>1</sup> George STEINER: “Extraterritorial”, en *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Traducción de Edgardo Russo, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000, pp. 15-25.

<sup>2</sup> George STEINER: “Extraterritorial”, pp. 16-20.

decir, los textos de autores de antiguas colonias europeas de Asia y África que tratan de su compleja identidad religiosa y cultural. Casos como los de John Coetzee, Michael Ondaatje y V. S. Naipaul se convirtieron en los nuevos escritores que atrajeron la atención de críticos y lectores del mundo en los últimos quince años. La lista de estos autores, y la de otros que aprovecharon el nuevo interés del mercado, fue creciendo y así se fue instalando, en el ámbito académico y periodístico, la pregunta por la conveniencia de seguir etiquetando textos de acuerdo a una identidad espacial.

En la tradición latinoamericana hoy es casi excluyente hablar de sistemas literarios vinculados con nacionalidades existentes. Las categorías de literatura uruguaya, venezolana o chilena surgieron de la necesidad de los grupos que gestaron las independencias y que planificaron las organizaciones nacionales. Los primeros movimientos independentistas no hablaban de identidades nacionales en los términos de hoy en día. Es común ver en documentos, periódicos y proclamas como, por ejemplo, las de la Asociación de Mayo de Esteban Echeverría en la que se mencionaba una identidad americana por sobre cualquier otra

categoría nacional<sup>3</sup>. Con el tiempo y la modernización de los estados, se comenzó a dar aquello que Benedict Anderson conceptualizó como comunidades imaginarias, es decir, una identidad colectiva y local compartida en los medios de prensa de su época. Esa identidad en cada país latinoamericano fue insertándose en los discursos del estado-nación, en los que la identidad se construía a partir de la comunión de un espacio, una lengua y una cultura.

En el caso de América Hispánica, como comentan varios críticos e historiadores de la cultura del continente, el idioma no podía ser una herramienta de diferenciación identitaria entre los jóvenes países del siglo XIX. En primer lugar, por la evidente elisión de las lenguas aborígenes del horizonte cultural, por las diferencias dialectales coexistentes y la falta de definición de fronteras físicas, y la aparición de novedades sociales y étnicas como consecuencia de las inmigraciones masivas. Así, las primeras literaturas canonizadas por los gobiernos (necesarias para acrecentar la identidad en la escolarización de los ciudadanos) fueron aquellas que representaban, en primer lugar, realidades espaciales únicas con las que el estado central se vinculaba.

<sup>3</sup> AA. VV.: *El Salón Literario*, Félix WEINBERG (ed.). Hachette, Buenos Aires, 1958.

Y, en segundo lugar, realidades modélicas y políticas deseables<sup>4</sup>.

A partir del regionalismo como fenómeno de autodescubrimiento del escritor en su tierra y en su lengua, y de la creciente circulación de la literatura latinoamericana como un todo diferente pero indistinto entre sus partes para el lector europeo, se tendió a vincular el espacio de América Latina como generador exclusivo de una literatura de realismo mágico y mundos míticos, subversión y dictaduras, marginalidad y subdesarrollo. Esos temas y sus derivados caracterizaron *grosso modo* la producción cultural vista *desde afuera* (y a veces asumida internamente), aunque *desde adentro* no todos los creadores aceptaran ese papel.

Lo que sigue, pues, es ver qué pasa hoy con la llamada literatura latinoamericana. Algunas respuestas posibles son las que se congregan en blogs, redes sociales y revistas, como nuevas plataformas de diálogos entre autores en habla y/o cultura

hispanica; desde el punto de vista de la crítica, la creciente mirada que supera la equivocidad de lo poscolonial, como las revisiones de Walter Mignolo<sup>5</sup> y Mabel Moraña<sup>6</sup>, y también perspectivas aportadas desde América Latina o desde Israel, como el renovado concepto de transculturación y la teoría de los polisistemas.

## De la teoría de los polisistemas a la *Weltliteratur*

A partir de lo dicho, se vienen congregando diversas voces desde la crítica y la academia para superar las etiquetas nacionales, aunque estas tengan una fuerza de comunicación inmediata. Esta mirada responde a diversas cuestiones y una de ellas es la necesidad de entender un sistema literario ya no como en el siglo XIX y XX, es decir, como un marco de canonicidad que aseguraba la representación de un colectivo y un grado de calidad. La

<sup>4</sup> Sobre la función de la literatura en la conformación social y política de los siglos XVIII y especialmente, del XIX, se puede mencionar el célebre trabajo de Nancy ARMSTRONG: *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford University Press, 1987 y, en la órbita latinoamericana, los de Doris SOMMER: *Fundational Fictions. The National Romance in Latin America*. University of California Press, Berkeley / Los Ángeles, 1993, y Raúl IANES: *De Cortés a la huérfana enclaustrada. La novela histórica del romanticismo latinoamericano*. Peter Lang, New York, 1999, por mencionar algunos representativos.

<sup>5</sup> Walter MIGNOLO: "Herencias coloniales y teorías poscoloniales". En: Beatriz GONZÁLEZ STEPHAN, *Cultura y Tercer Mundo. 1. Cambios en el Saber Académico*, Nueva Sociedad, Caracas, 1996, pp. 99-136; y "Postoccidentalismo: el argumento desde América latina". En Santiago CASTRO-GÓMEZ / Eduardo MENDIETA (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Miguel Ángel Porrúa, México, 1998.

<sup>6</sup> Mabel MORANA: *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericana*. Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2004.

desterritorialidad es cada vez más un fenómeno omnipresente que se encuentra con el límite propio de una categoría de sistema cerrado, al decir de Even-Zohar<sup>7</sup>.

Un sistema de literatura nacional entendido como *corpus* y unas prácticas culturales que se asocian semióticamente con una identidad fueron funcionales en un momento determinado. Sin embargo, entender las realidades semióticas como sistemas no estáticos sino dinámicos habilita otro modo de comprender los textos. Para la escuela israelí que propuso esta teoría hablar de polisistemas permite, entonces, estudiar por ejemplo las publicaciones de autores de élites junto con los *bestsellers*, a partir de lo cual se podrían entender las dinámicas internas de una cultura. Además, permite entender un sistema literario más allá de la producción en un solo idioma, cultura o espacio. Esta mirada busca superar las dicotomías del centro y la periferia, ya que “un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones”<sup>8</sup>. Así, por ejemplo,

sería más conveniente hablar de literaturas regionales, dialectales o globales, y tener en cuenta aquello que Mary Louise Pratt retoma de la lingüística al referirse a las “zonas de contacto”<sup>9</sup>, es decir, aquellos espacios semióticos en los que lo local se encuentra con lo global y se producen nuevas realidades.

En esta línea, es curioso cómo se ha dado en la academia anglosajona un alegre encuentro con el término “transculturación”, tan conocido e integrado por los latinoamericanistas. Ese término, que condensa el concepto de una realidad nueva que surge del contacto de una cultura con otra, sin desplazamientos sino con hibridaciones, fue mentado por Fernando Ortiz<sup>10</sup>, valorado por Malinowski, y estudiado en la narrativa modernista por Ángel Rama<sup>11</sup>. Actualmente, tiene un lugar de preferencia en la academia norteamericana y europea, y se han creado centros de investigación sobre estudios transculturales en varias universidades de prestigio. Lo transcultural, luego de lo poscolonial, lo post-occidental o la globalización, es un concepto de adecuada plasticidad para entender

<sup>7</sup> Itamar EVEN-ZOHAR: *Polisistemas de cultura*. Universidad de Tel Aviv, Tel Aviv, 2007-2011, pp. 23-52. En: < [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf) >.

<sup>8</sup> Itamar EVEN-ZOHAR: *Polisistemas de cultura*, p. 6.

<sup>9</sup> Mary Louise PRATT: “Arts of the Contact Zone”, en *Profesión 91* (1991), pp. 33-40. En < [http://learning.writing101.net/wp-content/readings/pratt\\_arts\\_of\\_the\\_contact\\_zone.pdf](http://learning.writing101.net/wp-content/readings/pratt_arts_of_the_contact_zone.pdf) >.

<sup>10</sup> Fernando ORTIZ: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cátedra, Madrid, 2002.

<sup>11</sup> Ángel RAMA: *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego, Buenos Aires, 2007.

no sólo el mundo contemporáneo o los procesos de modernización, sino también cualquier realidad de permeabilidad entre dos identidades en interacción.

Un paso más es el que han dado Pascale Casanova con su *La République mondiale des lettres*<sup>12</sup> o Franco Moretti y sus textos recogidos en *Distant Reading*<sup>13</sup> en donde proponen considerar los sistemas literarios como fenómenos con un dinamismo propio. Así, por ejemplo, Moretti retoma el término goethiano *Weltliteratur*, literatura mundial, para volver a considerar ya no las literaturas de acuerdo a producciones nacionales o idiomáticas, sino desde el punto de vista de lo que se tiene en común. Goethe había utilizado el término en una serie de escritos a principios del siglo XIX, cuando comenzaban a circular entre sus allegados textos de diversas partes del mundo oriental y los extremos del occidental. Goethe veía que ese contacto con cosmovisiones diversas, a partir de novedosos textos, mostraba que la poesía no era patrimonio de un solo estado o nación, sino de toda la humanidad. Aunque lejos estaba de considerar un modo de estudio arquetípico ni globalizado en el sentido actual del término, el escritor alemán estaba anunciando

una realidad que se volvió evidente a finales del siglo XX.

La reinstauración del concepto de *Weltliteratur*, ya conocido en programas universitarios hispanoamericanos, se da en Estados Unidos y en Europa no sin controversias. Si bien puede encubrir una estrategia para abaratar costos en los centros universitarios del mundo, también sirve goethianamente para hacer lecturas integrales que partan de la consideración de constantes antropológicas y superen las etiquetas o los prejuicios; sin dejar de lado, desde luego, su contexto.

## Un movimiento pendular

En América Latina, y por las mismas décadas en las que se celebran los bicentenarios de las independencias, se nota cada vez más la globalización de los autores. Como en un movimiento pendular, esta reivindicación de lo propio convive con una descentralización de las producciones culturales y su circulación más ágil en diversos medios. Ya no pareciera existir, en general, ese dudoso superyó del autor en cuanto a temas o asuntos a tratar. Está claro que la historia general, la política y la microhistoria

<sup>12</sup> Pascale CASANOVA: *Le république mondiale des lettres*. Éditions du Seuil, Paris, 1999.

<sup>13</sup> Franco MORETTI: *Distant Reading*. Verso, London, 2013.

se entrelazan y motivan argumentos y caracterizaciones, pero no son asuntos exclusivos.

Por otro lado, como se nota en el estudio y en la vida de Fernando Aínsa, el interés por el nomadismo en la literatura, los transvases, las migraciones obligadas o autoimpuestas, sustentan la escritura en un punto que debe ser considerado. Muchos autores hispánicos escriben desde España, Estados Unidos, Francia u otro país latinoamericano. Muchas veces, los autores escriben en idiomas o dialectos no maternos, o convierten en idioma literario un *argot* o usos expresivos cotidianos hasta el límite de la estandarización, como el caso del espanglish o el portuñol. La intromisión de léxicos y dialectos, las traducciones de expresiones, las combinatorias lingüísticas que se producen en la mente son constantes

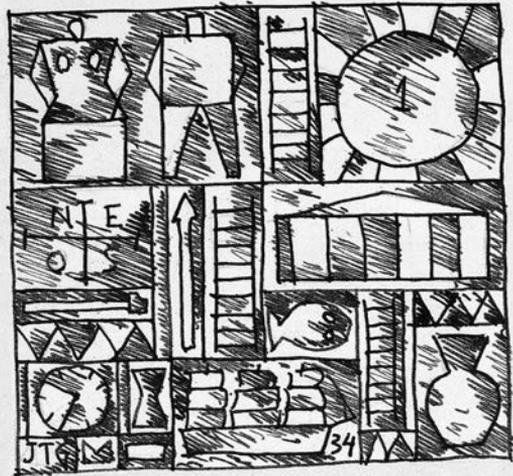
y pueden generar grandes hallazgos para la lectura crítica.

Los artículos de este número de *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo* responden a una convocatoria hecha a partir del mentado curso de posgrado y como respuesta a la tendencia transnacional de la cultura. Así, las colaboraciones que respondieron al llamado recogen la actualidad de este abordaje, ya que cualquier tipo de desplazamiento se palpa en obras contemporáneas. Con todo, será necesario seguir estudiando los fenómenos de esta “era del refugiado”<sup>13</sup>, porque desde esta perspectiva surgen identidades plurales, al decir de Aínsa<sup>14</sup>, que permiten una comunicación horizontal, más allá de los tópicos sobre los orígenes estatales o monoculturales.

<sup>13</sup> George STEINER: “Extraterritorial”, p. 25.

<sup>14</sup> Fernando AÍNSA: *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2012, p. 11.





*Havi' estímulos unicos  
Mr. Fructuosi simpáticos unicos  
J. Torres García*

Joaquín Torres García, *Composición Constructiva*, 1934,  
tinta sobre papel.

**Migraciones y transnacionalidades:  
textos y desplazamientos en la literatura hispánica**

**Picaresca y sujeto migrante en**

***Veneno* de Hugo Fontana,**

*Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA*

**Modos de narrar la nación y  
configuración del drama pasional  
porteño: *El hombre que está solo  
y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz**

*Ivana INCORVAIA*

**Extraterritorialidad y extimidad:**

**el monolingüismo del otro como  
política de la lengua**

*Lorena FIORETTI KATZ*



---

**Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA**

Hobart and William Smith Colleges (EE.UU.)

[mansilla@hws.edu](mailto:mansilla@hws.edu)

## Picaresca y sujeto migrante en *Veneno* de Hugo Fontana

**Resumen:** Este artículo analiza la presencia del género picaresco en *Veneno* (2000) de Hugo Fontana y la pone en contacto con la representación del sujeto migrante, categoría acuñada por Antonio Cornejo Polar. El protagonista de *Veneno*, Jorge Eduardo González Broemberg, mejor conocido como Tapita, encarna las fortunas y adversidades de un individuo que se hace a sí mismo –cual un pícaro- y que debe luchar no solo contra las dificultades que enfrenta un migrante proletario, sino también contra la eterna nostalgia frente a su país natal, vuelta casi una enfermedad.

**Palabras clave:** Hugo Fontana / *Veneno* / Picaresca / Sujeto migrante / Novela uruguaya

**Abstract:** This article analyses the influence of the picaresque genre in the short novel *Veneno* (2000) by Hugo Fontana, as well as discusses it as a representation of the migrant subject, a concept coined by Antonio Cornejo Polar. *Veneno's* protagonist, Jorge Eduardo González Broemberg, also known as Tapita, embodies the fortunes and misfortunes of an individual that, like a traditional pícaro, fights hard not only against the usual difficulties of a poor immigrant, but also against an eternal nostalgia towards his homeland, which seems almost like a sickness.

**Keywords:** Hugo Fontana / *Veneno* / Picaresque Novel / Migrant Subject / Uruguayan Novel.

Observa Giuseppe Gatti, en un artículo reciente, la ausencia de términos clasificatorios para las generaciones recientes de la literatura uruguaya<sup>1</sup>. Esta falta de peculiaridades o consignas produce una miríada de proyectos narrativos que auscultan la realidad contemporánea con una libre adopción de recursos estilísticos y tradiciones literarias de diverso calado. En la obra de Hugo Fontana (Canelones, 1955), en particular, se percibe una versatilidad narrativa que se refleja, solo por citar tres ejemplos, en la recreación del espacio ficcional de Juan Carlos Onetti en *La última noche frente al río* (2006), en la fragmentación narrativa fundamental para reflejar las múltiples imágenes de Héctor Amodio Pérez en *La piel del otro* (2001), o más recientemente en el manejo del género negro y el minimalismo narrativo en *El noir suburbano* (2009).

En este artículo nos ocuparemos de analizar la presencia de la picaresca en *Veneno* (2000) y ponerla en contacto con la representación del sujeto migrante<sup>2</sup>, categoría acuñada por Antonio Cornejo Polar. El protagonista de *Veneno*, Jorge Eduardo González Broemberg, mejor conocido como Tapita, encarna las fortunas y adversidades de un individuo que se hace a sí mismo —cual un pícaro— y que debe lidiar no solo contra las dificultades que enfrenta un migrante proletario, sino también contra la eterna nostalgia frente a su país natal, vuelta casi una enfermedad, o una ponzoña precisamente, que va mellando su espíritu.

La estructura narrativa de *Veneno* refleja, por un lado, el testimonio autobiográfico y nostálgico de Tapita el migrante, con marcas que lo identifican con la narrativa picaresca clásica (un relato episódico en primera persona que revela un aprendizaje y un proceso de autoconocimiento, impregnado de tono confesional, con afán de entretener a la vez que aleccionar al lector)<sup>3</sup>, y, por otro, la voz de un narrador cronista que lo desmonta, glosa y reviste para ponerlo en contacto con la historia más reciente del país y complementar así la voz del sujeto migrante. Conviene aclarar que estamos lejos de postular

<sup>1</sup> Giuseppe GATTI: *Grandes literaturas y pequeños espacios: la vexata quaestio de las fronteras culturales. El caso de Uruguay en la obra de Hugo Burel*. En *Cuadernos de ALDEEU*, n° 23, 2011, pp. 9-11.

<sup>2</sup> El concepto de sujeto migrante ha gozado de notable fortuna crítica en los últimos años. Postulado por Cornejo Polar para analizar las migraciones del campo y la ciudad en el contexto de las literaturas andinas, se ha dinamizado y aplicado a fenómenos migratorios mucho más amplios y recientes. Una buena introducción al concepto se encuentra en el libro de Raúl BUENO: *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Además, para una indagación más general, es útil el volumen compilado por Liliana Bela FELDMAN-BIANCO: *La construcción social del sujeto migrante en América Latina. Prácticas, representaciones y categorías*. Flaco-Ecuador, Quito, 2011.

<sup>3</sup> Los elementos del género picaresco que empleamos para analizar *Veneno* son diseccionados y debatidos en Claudio GUILLÉN: *Toward a Definition of Picaresque*. En: Claudio GUILLÉN: *Literature as System*. Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 71-106; Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach*. En *PMLA*. Vol. 89, n° 2, 1974, pp. 243-244; y Francisco RICO: *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona, 1970.

a *Veneno* como una novela picaresca. El propósito de este trabajo, en todo caso, es iluminar algunos aspectos de su construcción apelando a temas y recursos narrativos asociados con el género picaresco. De la mano de estos elementos propios del relato del pícaro, abordaremos luego el segundo aspecto primordial de la obra, que es la presencia del sujeto migrante y su condición liminar en el texto.

Remitámonos al inicio de *Veneno*, el cual –como en tantas narraciones picarescas o de crónica policial novelada (*Crónica de una muerte anunciada*, *El túnel* o *A sangre fría*)– nos revela su situación final.<sup>4</sup> Tapita, el muchacho de Toledo, está en una prisión de Tejas esperando la pena de muerte. Su caso, según lo señala el narrador, supone la ingrata novedad de ser el primer uruguayo condenado a pena de muerte en los Estados Unidos. El delito, horripilante, se nos anuncia también, aunque solo se promete revelar sus motivaciones (lo que convencionalmente se llama *la historia detrás del crimen*) a lo largo de la novela. Tal es el estímulo o reclamo narrativo, en apariencia simple, que ofrece el narrador para captar nuestra atención: como el pícaro Lázaro cuando anuncia, en las páginas iniciales del *Lazarillo de Tormes*, que nos explicará el “caso” que origina su relato contándonos su vida.

Sin embargo, el planteamiento de los capítulos de *Veneno*, así como la disposición de la diégesis a cargo de tres narradores, producen un efecto envolvente en el lector, hasta el punto de provocar la sensación de que el caso de Tapita rebasa lo meramente anecdótico –propio de la “crónica de suceso” que la novela juega a ser<sup>5</sup>– y permite postular, por el contrario, el carácter absurdo y tragicómico de los hechos en los que el protagonista se vio comprometido. En ese aspecto tal vez es en el que debiera comprenderse la influencia de *Crónica de una muerte anunciada*, cuya narración también aspira a cuestionar la posibilidad real de comprender un crimen, debido a prejuicios sociales y morales que mellaban la autoridad del narrador y su intento de elaborar un relato coherente.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Se trata de un detalle estructural advertido originalmente por Francisco RICO: *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona, 1970.

<sup>5</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion: Veneno de Hugo Fontana*. En *Les Langues Néo-Latines*. n° 362, 2012, pp. 82- 85.

<sup>6</sup> Esta interpretación de la novela de García Márquez se desarrolla en Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA: *Sobre la escritura en Crónica de una muerte anunciada*. En *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Vol. 22, n° 2, 2006, pp. 299-306. Por su parte, Raúl CAPLÁN (*Injection létale pour un pays sous perfusion...*, pp. 66-68) contextualiza *Veneno* adecuadamente como parte de una serie de novelas de “sucesos” que se producen después del periodo de la dictadura (1973-1985) e identifica *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez como un probable hipotexto para la obra de Fontana.

La estructura de la novela se distribuye a través de los discursos de tres voces bien distintas. En primer lugar, contamos con la narración de tintes picarescos de Tapita, que queda plasmada en una carta dirigida a sus amigos, testimonio de sus peripecias de migrante, desde que partió inicialmente a Buenos Aires, luego a Caracas y finalmente a Nueva Jersey y Nueva York. Tapita envía la misma carta a cada uno de ellos, empleando un colectivo “ustedes”, en un ejercicio autobiográfico, como una botella lanzada al mar: “Il n’entame pas un vrai dialogue ni n’attend de réponse”<sup>7</sup>. Este texto, que ha enviado Tapita repetidas veces, como quien toca la puerta con insistencia sin conseguir que le abran, sin cambiar siquiera una coma, se encuentra segmentado por el narrador principal (un *yo* que, puede inferirse, es el propio Hugo Fontana) y distribuido entre los capítulos 3, 7 y 9. Luego, contamos con el testimonio de vida del viejo Caravajal, el soldado y policía, “milico doble”, que narra su historia en el capítulo 6.

Este capítulo bisagra, el sexto, presenta el discurso de Caravajal, modulado por el narrador, quien al mismo tiempo se refiere a las opiniones y noticias que genera el encierro de Tapita entre los habitantes de Toledo. Al final del capítulo, tras la primera y única apelación de su abogado, “un cerrado silencio envolvió la historia [de Tapita] hasta hacerla casi transparente, virtual”, en contraste con el monólogo del viejo Caravajal, que cuenta su vida, mezclada con el desarrollo de la política del país. Solo al final del capítulo escuchamos la voz de Tapita: “Es poco lo que ha cambiado el pueblo en estos años [...] O de pronto es que yo vengo muy seguido y no doy tiempo a que las cosas sean de otra manera”<sup>8</sup>. Mientras, Caravajal cuenta su vida activa dentro del pueblo, aún ahora que está jubilado, y atestigua sus cambios. El capítulo 6, al presentar a los dos personajes uno junto a otro, anticipa su enfrentamiento en el capítulo 10, apenas se cierra el último fragmento autobiográfico, es decir, justo cuando Tapita acaba de relatar “sus fortunas y adversidades”.

Sin embargo, por encima de ambas narraciones –la extensa experiencia migratoria de Tapita y la sucinta, sedentaria, de Caravajal– se encuentra la voz del narrador, quien dispone los hechos con la autoridad de un demiurgo en los capítulos restantes. Aquel *yo* narrador que se identifica como parte del grupo de amigos de infancia de Tapita, e identificable con el autor implícito, Hugo Fontana, se atribuye un conocimiento bastante completo de los hechos y las

<sup>7</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 75.

<sup>8</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 105.

motivaciones del protagonista, hasta el punto de que raya en omnisciencia<sup>9</sup>, arrogándose desde las primeras páginas de *Veneno* la capacidad de auscultar los pensamientos de su protagonista y sus propios actos:

*Sé que nunca nadie causó tanta decepción a sus investigadores, como si ellos pensaran encontrar en su pasado y en algunos erráticos incidentes de su infancia y de su juventud las razones que terminarían explicando la ferocidad de aquellas llamas [...] Pero creo que yo sé cuándo empezó todo, cuándo y dónde se originó tamaña y equívoca crueldad, de qué modo sucedieron en realidad los hechos.*<sup>10</sup>

El narrador desbarata explicaciones psicológicas desde el inicio, aunque resalta, a lo largo de su propio discurso narrativo, cómo Tapita es, antes que un monstruo asesino de veinte personas, una víctima: por sus orígenes y condiciones culturales y familiares, la realidad económica que tuvo que enfrentar como inmigrante, el sistema judicial norteamericano y hasta el azar.<sup>11</sup> Como parte de esta estrategia, más bien de índole periodística, la primera anécdota que ofrece es emblemática de la vida del protagonista: una noche de parranda en los quilombos de Pando, Tapita invita alcohol a sus amigos (uno de sus grandes placeres) y luego ofrece pagarles la visita a los burdeles (su segunda gran afición). La melancolía de una de esas noches perdidas, aunada a la sensación de vacío de la juerga, acaba mal: una riña absurda, motivada por el efecto del alcohol en Tapita, que lo pone furioso, violento, agresivo. Acaba escapándose de la bronca, golpeado, malherido, se ríe y luego rompe a llorar. Otro ejemplo de esta agresividad se muestra en el capítulo 5 (cuando, otra vez borracho, golpea a un hombre que le observa sin razón aparente). Más adelante, el mismo narrador se encarga, por ejemplo, de contar uno más de los episodios de la adolescencia de Tapita en Toledo, cuando es testigo del incendio feroz de un galpón y ve a una pobre vaca corriendo envuelta en llamas.<sup>12</sup> Se trata de una imagen que se trae a cuento

<sup>9</sup> El narrador nunca se identifica con su propio nombre. No obstante, cuando Tapita enumera a sus amigos, subido en lo alto del Empire State, el único que llama la atención en la lista, por no haber sido referido antes, es Hugo Fontana, a quien correspondería el *yo* del narrador (Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 139). Esta misma deducción se lleva a cabo en Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 79. Para el concepto de autor implícito, entendido como la imagen (variable de obra a obra) que nos hacemos del autor real (en *Veneno* curiosamente coinciden narrador y autor implícito) puede consultarse Michael TOOLAN: *Narrators and Narration*. En: Michael TOOLAN: *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Routledge, London & New York, 1988, pp. 76-84.

<sup>10</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, pp. 17-18.

<sup>11</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 74.

<sup>12</sup> Cfr. Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 43.

cuando relata, al final de la novela, el incendio del hotel Navarro, donde la cama se estaba incendiando “como un galpón de madera y lata, como una vaca enloquecida”<sup>13</sup>, evocando aquella memoria juvenil de Tapita. Como se ve, el discurso del narrador modula el relato de Tapita, lo complementa y hasta sirve para encontrar justificación a sus acciones.

Examinando ahora a fondo la narración a cargo de Tapita (expuesta en capítulos 3, 7 y 9), empecemos por evidenciar cómo el relato autobiográfico del protagonista está marcado por el género picaresco. Muestra patente de ello es que sus aventuras están signadas por la mala suerte. Es como Sísifo, quien sube la cuesta con mucho esfuerzo y, apenas llega a la cumbre, se cae para volver a empezar. Tal es el ritmo narrativo de las peripecias de Tapita, de subidas y bajadas, triunfos y fracasos, en sube y baja constante, víctima de la diosa fortuna, lugar común de la picaresca.<sup>14</sup> Este rasgo picaresco clásico, el de la vida como un viaje con varias subidas y bajadas, se fusiona con el discurso del sujeto migrante, propio de la realidad hispanoamericana de las últimas décadas, el cual también está marcado por la hostilidad del nuevo espacio que acoge al individuo recién llegado. Efectivamente, la retórica tradicional en torno a la migración:

*normalmente comprende el punto de llegada —la ciudad— como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales.*<sup>15</sup>

En el caso de Tapita, sus experiencias en las grandes urbes a las que migra conllevan desgracias, producto de la susodicha hostilidad inherente a ellas. En Caracas, luego de acumular dinero con la pensión para estudiantes universitarias, invierte todo en un camión, que se vuelca. Casi pierde toda su inversión y debe quedarse a vigilar la mercancía, ya que corre peligro de lo saqueen. Como él mismo comenta, el hecho es de “pura mala suerte y bastante miedo”<sup>16</sup>. En Nueva York, le roban el taxi con el que se ganaba la vida, a lo que cual le dicen los policías que “hoy no es su día de suerte”<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 177.

<sup>14</sup> Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach*. En *PMLA*. Vol. 89, n° 2, 1974, pp. 243-244.

<sup>15</sup> Antonio CORNEJO POLAR: *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno*. En *Revista Iberoamericana*. Vol. 63, n° 176-177, 1996, p. 839.

<sup>16</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 118.

<sup>17</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 141.

Por último, cuando instala su perfumería y parece que está alcanzando la estabilidad y el éxito económico, le roban y dejan vacía la tienda<sup>18</sup>, otro duro revés de la fortuna.

Además de la consciencia de ingresar a un espacio urbano peligroso, el discurso del sujeto migrante, como lo es Tapita, es un discurso descentrado, ya que posee más de un lugar de enunciación: “El desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece y lo condena a hablar desde más de un lugar”<sup>19</sup>. He aquí una muestra de cómo se mezclan el aquí y el allá en *Veneno*:

*Yo sé dónde estaba mi casa, cuál era la esquina, qué se veía desde el patio del fondo y qué desde las ventanas del frente, porque son cosas que he venido observando desde muchos años cada vez que miraba para afuera desde la ventanilla de un avión o de un ferrocarril, o desde la vereda de la pensión José Tomás Boves de Caracas o en las noches sin luna de Nueva Jersey cuando íbamos con mi mujer a ver cómo se iban encendiendo las luces de los edificios de Manhattan.*<sup>20</sup>

Por eso se comprende que Tapita intente preservar la casa familiar en Toledo, a toda costa<sup>21</sup>, aunque se trate, en realidad, de una vivienda humilde, propia de una familia de escasos recursos. Pero el protagonista sigue confundiendo lugares: “A veces pienso que mi casa tenía un jardín a la entrada, con césped y con flores rojas y anaranjadas y con una senda para el garaje como en los barrios residenciales de Hoboken y de Union City”<sup>22</sup>. El protagonista admite que memoria y deseo se mezclan, sin poder separarse: “Es asombroso cómo mi memoria se ha transformado en una máquina de hacer trampas y la mayoría de las veces las cosas no coinciden con lo que realmente eran”<sup>23</sup>. Como podemos comprobar, su discurso está totalmente descentrado, en la medida en que sus orígenes están confundidos entre recuerdos de veracidad y localización sumamente dudosas.

De hecho, la confusión entre el aquí y allá del migrante puede relacionarse con el problema de la identidad: el protagonista constantemente duda de quién

<sup>18</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 146.

<sup>19</sup> Antonio CORNEJO POLAR: *Una heterogeneidad no dialéctica...*, p. 841.

<sup>20</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 45.

<sup>21</sup> Cfr. Hugo FONTANA: *Veneno*, pp. 45-46.

<sup>22</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 46.

<sup>23</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 47.

es, de sus recuerdos, de las características inherentes a su propio origen. Tapita, ya encerrado, tiene acceso restringido a los espejos y sostiene que “necesitaba el espejo todo el día, [...] me tenía que mirar a la mañana y a media tarde y de noche antes de que apagaran la luz, porque no podía ser que solo me pudiera mirar cada cuarenta y ocho horas, [...] un día me iba a mirar y no iba a saber quién estaba del otro lado”<sup>24</sup>. Más adelante, en su entrevista con un periodista, el narrador interpreta el acto de mirarse al espejo que urge a nuestro protagonista. Esta interpretación aparece en el capítulo 4, que resulta una glosa o comentario del capítulo anterior, que es de corte autobiográfico. Ante la pregunta de por qué Tapita venía todos los años a su pueblo, el narrador responde: “Venía por la misma razón por la que usted se mira todas las mañanas al espejo”<sup>25</sup>. Volver al pueblo es identificarse, reconocerse, como verse en el espejo.

El influjo de la picaresca se refleja en varios lugares comunes que catalogó Ulrich Wicks en un trabajo ya clásico sobre dicho género<sup>26</sup>. En primer lugar, ya hemos resaltado el patrón estructural que hace de la situación final (Tapita preso esperando su castigo) el punto de partida de su relato. Nuestro protagonista, como un pícaro convencional, necesita narrar su historia para dejar testimonio de quién es. Además, la vida de Tapita, como la de un pícaro, es de constante movimiento, reinventándose y creándose maneras de sobrevivir. Pero siempre viene la fatalidad: le roban, lo despojan y cada despojo es más duro. Al final, después de mucho trabajar, vivir a salto de mata y malgastar, Tapita no ha ahorrado nada y acaba en la cárcel. A continuación, algunos rasgos picarescos adicionales presentes en *Veneno*:

El primer riesgo es una infancia inusual que, si bien el narrador la descarta, hasta el punto de afirmar que “no hay mayor intriga en ninguna saga familiar”<sup>27</sup>, nos cuenta que Tapita es testigo de la infidelidad de su madre, que le debió causar una decepción profunda en el género femenino, un resentimiento (habría que pensar si allí se encuentra su vocación por las mujeres venales, en un gesto de venganza). Con sabiduría, el narrador despliega la primera parte de la historia (Tapita niño llegando de sorpresa a su casa por la mañana, cuando nadie lo espera) en el capítulo 1 e introduce la parte siguiente (Tapita y su hermana regresan inesperadamente y llegan a escuchar la voz de un hombre que no es su padre) al inicio del último capítulo, el 11, cerrando el círculo.

<sup>24</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 54.

<sup>25</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 69.

<sup>26</sup> Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative*, pp. 246-247.

<sup>27</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 27.

Irónicamente, el narrador comenta lo siguiente: “Tampoco creo que ningún narrador llegue algún día a plantearse la posibilidad de convertir su vida en una novela, vida a la que seguramente, y tras la menor investigación, termine por considerar anodina o decididamente insignificante”<sup>28</sup>. Adicionalmente, una de las explicaciones del nombre de Tapita se orienta a connotar la condición existencial del personaje: coleccionaba tapitas para elaborar felpudos –esas alfombrillas que se colocan frente a las puertas para recibir a la gente, como un hito fronterizo- y él mismo se queda en el umbral el día del incendio<sup>29</sup>. Siempre fuera, en el umbral, condición marginal del migrante, que ya no está ni en un sitio ni en otro.

Otra característica picaresca es el ejercicio de trucos y roles: Tapita busca maneras de ganarse la vida, con argucias y a veces en el límite de lo legal; en Estados Unidos, en particular, es un inmigrante al margen del sistema. En lo que se refiere a interpretar roles, cada viaje implica para Tapita asumir nuevos oficios. Así como el pícaro es “mozo de muchos amos”, el protagonista de *Veneno* ejerce muchos empleos, de los que suele salir por la puerta falsa. Como señala Wicks: “The very ability of the picaro to perform in as many jobs as he does and to play as many tricks as he can resides in this large repertoire of many masks”<sup>30</sup>. Desde sus años en Uruguay, Tapita desempeña trabajos varios: vendedor de puerta en puerta, guarda en la compañía de ómnibus. En Venezuela, siendo mozo en un club privado, se pelea con un alemán que lo veja y abandona el trabajo tras esa mala experiencia. En Nueva York, es taxista al inicio y se jacta de su nuevo rol: “¿Se dan cuenta, Tapita chofer de taxi en una ciudad en la que no conocía una sola calle ni una sola esquina?”<sup>31</sup>. Luego, antes de cometer el crimen, será vendedor ambulante y dueño de una perfumería.

Un nuevo rasgo picaresco es el incidente grotesco u horrible: incluyamos aquí todos los momentos de las farras, con golpizas y situaciones confusas en ambientes lumpenescos, que analiza acertadamente Caplán<sup>32</sup>. En estos incidentes nocturnos entre alcohol y mujeres de mal vivir, Tapita se nos revela como un individuo cerril y machista, además de insinuarse una pulsión homosexual no resuelta en él, que se manifiesta en radical homofobia<sup>33</sup>. Es

<sup>28</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 59.

<sup>29</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 77.

<sup>30</sup> Ulrich WICKS: *The Nature of Picaresque Narrative*, p. 247.

<sup>31</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 138.

<sup>32</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 79.

<sup>33</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, pp. 80-82.

un aspecto que nunca se precisa, pero que el crimen en el hotel Navarro viene a poner en primer plano. De tal forma, Tapita no puede escapar de ser denigrado por la opinión pública debido a la interpretación homofóbica que se le da al crimen, que también resulta, en sí mismo, grotesco y espantoso.

La salida del hogar es otro rasgo de la picaresca: Tapita es consciente de que entra en un mundo hostil, aunque esté lleno de esperanza. En Buenos Aires, las argentinas no le hacen caso y él se siente un marginal. Después, Caracas, según él, posee “edificios enormes, avenidas de diez carriles, comercios de toda clase, un frenesí sin control”<sup>34</sup>. Más tarde, al final del capítulo 7, Tapita alcanza una revelación sobre su futuro. Al llegar a Nueva York, Tapita sostiene que “estábamos llegando a un mundo en donde ya no podríamos volver la cabeza atrás y en donde la memoria ya no tendría el menor sentido”<sup>35</sup>, con lo cual da fe de entrar a un punto de no retorno. De allí que el capítulo 9, el último segmento autobiográfico, configure su descenso hacia la nada. Sus años en Estados Unidos son exagerados, cursis, y de subidas y bajadas más intensas que las anteriores.

Esta sensación se plasma en el decepcionante encuentro de Tapita con la colonia uruguaya de Elizabeth, en Nueva Jersey: “Elizabeth siempre me pareció el lugar más detestable del mundo”, afirma, debido al pretendido y falso color local, repleto de negocios con nombres típicos donde uno “podía ser atendido como en su paisito”<sup>36</sup>. Lo que busca Tapita son sus auténticas raíces (las del país que abandonó y no las que se recrean, en vano, fuera), que ya ha perdido, aunque regrese a Uruguay año tras año para buscarlas, infructuosamente. Luego de tantos años de haber emigrado, así es recibido en su última visita: “No fue nadie al aeropuerto y llegué solo a Montevideo y creo que más solo al pueblo. Juro que nunca me había sentido tan extranjero, ni siquiera cuando me perdía en las calles de Nueva York”<sup>37</sup>. Un ejemplo del desapego que empieza a sentir es que, cuando monta su perfumería, se niega a darle un nombre que revele su origen, contra el deseo de su esposa, quien prefería nombres algo más típicos (“Primavera del Plata”, “El Ceibo” o “Aromas del Sur”). Luego del robo a la perfumería, que les obliga a volver a empezar y a reubicarse en Elizabeth (donde a Tapita no le gustaba vivir), se siente urgido de volver de visita a Toledo. “No viene al caso dar detalles y repetir que todo lo que encontré en el pueblo fue lo mismo que había hallado

<sup>34</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 109.

<sup>35</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 120.

<sup>36</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 142.

<sup>37</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 143.

en mis viajes anteriores y en los de diez años atrás y en los de veinte años”<sup>38</sup>. Lo que no nos revela aquí, porque le avergüenza, es su choque con Caravajal, que supone la expulsión del pueblo.

Esta ocurre en el capítulo 10, cuando se narra la última visita de Tapita a Toledo. Como en el pasado, el protagonista vuelve para llevar a cabo aquel cansino ritual de irse de farra con sus amigos de infancia, lo que renueva, para él, su vínculo con el pasado. Por eso, cuando ya no lo espera nadie y no puede irse a perder a los burdeles por más que exhiba todo su dinero, nos encontramos ante su catástrofe vital, la revelación de que ya no tiene amigos. No es casualidad de que este encuentro sea narrado apenas acaba el relato autobiográfico de Tapita: al discurso picaresco, desarraigado y migrante se le opone la voz ancestral, autoritaria, firme y sedentaria de Caravajal. Como comenta el narrador sobre la última vista de Tapita a Toledo: “Yo sé que regresaba una vez más para que alguien o algo lo ayudara a combatir esa sensación de extranjería que venía experimentando desde mucho tiempo atrás y que había empezado a sospechar que jamás lo abandonaría”<sup>39</sup>. Esta vez el viejo ritual ya no se puede cumplir. Tapita ofrece parranda, alcohol y mujeres para sus amigos, corriendo él con todos los gastos. Ninguno acepta su invitación. El protagonista insiste y Caravajal lo rechaza en el bar del pueblo, diciéndole: “Vos no conocés a nadie aquí”<sup>40</sup>. Esto enerva a Tapita, lo saca de sus casillas. “¡Pero vos, qué vas a conocer antes que yo! ¡Aquí nadie conoce a nadie antes que yo!” replica Tapita<sup>41</sup>, pero nadie lo apoya en ese momento.

Luego de esa vejación, Tapita se la pasa encerrado los siguientes días y, apenas puede, regresa a Estados Unidos. Naturalmente, se siente expulsado de su pueblo y también herido en su orgullo, ya que nadie ha secundado su rito machista, que en este caso buscaba hacerle sentir que su éxito valía de algo; de allí su insistencia en ofrecer pagarles todos los gastos a su amigos, mostrándoles un fajo de billetes, que no obstante a nadie convencen. Precisamente, el sujeto migrante transmite experiencias contrapuestas: el éxito –social o económico– y el desarraigo y la nostalgia, a la vez. De forma que “triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante”<sup>42</sup>. En *Veneno* esta cohabitación de éxito y desarraigo se plasma como tragicómica, cruel y conmovedora, con Tapita ofreciendo derrochar su dinero

<sup>38</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 149.

<sup>39</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 153.

<sup>40</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 164.

<sup>41</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 166.

<sup>42</sup> Antonio CORNEJO POLAR: *Una heterogeneidad no dialéctica...*, p. 839.

(ganado ilegalmente con mucho esfuerzo) con alguien que quiera acompañarlo. Otra muestra de aquella heterogeneidad no dialéctica del discurso migrante –sujeto descentrado, entre la nostalgia por la aldea y el confort de su nueva vida– se presenta tal vez en la actitud negativa frente a la imagen del país en el extranjero (en Elizabeth, en los uruguayos reunidos en la plaza de Buenos Aires, en la persistencia de su mujer de ponerle a la perfumería un nombre que evoque la tierra) y la nostalgia que lo embarga tanto y no le permite avanzar. El éxito económico, ya lo vimos, no le sirve de nada, luego de tantos golpes de mala suerte, levantarse y superarlos. Patéticamente, cuando en 1997 tiene un fajo de dólares que muestra con orgullo y hasta vanidad de borracho en el pueblo, nadie acepta su invitación para irse de parranda.

Tapita, como migrante, empaña todo su texto de nostalgia, de necesidad de recuperar sus orígenes y de reconocerse en una imagen anclada en el pasado, que en su caso es su pueblo, su casa familiar y los amigos. Considerando la tragedia que se desata, pareciera que la nostalgia sufrida por el protagonista de *Veneno* no poseyera alivio posible. Esto resulta, en principio, difícil de entender, dado que el Uruguay contemporáneo es un país cuya identidad está ligada precisamente a la nostalgia y a volver la mirada permanentemente al pasado, tema que encuentra su máxima expresión en la narrativa de Hugo Burel. En obras como *Tijeras de plata* (2003) o *El club de los nostálgicos* (2011), este último autor recrea un Montevideo que se fue y que, subrepticamente, sigue presente. Tal es uno de los más notables contrastes entre los mundos ficcionales de Burel y de Hugo Fontana. La singularidad –o mejor dicho, la soledad literaria– del protagonista de *Veneno* radica en su extracción rural y al mundo al que se remiten, por ende, sus recuerdos. Esto revela un vacío en el imaginario cultural del Uruguay, el cual está signado por la memoria, solo que ésta se ha desarrollado, casi exclusivamente, en torno al espacio urbano de Montevideo<sup>43</sup>, dándole al espalda al interior. No existe, para un sujeto como Tapita, un paliativo que no esté circunscrito a la capital, un espacio que le resulta ajeno. Por eso su nostalgia incurable lo destruye, hasta el punto de conducirlo a aquel horripilante crimen que va a purgar con la muerte.

Todo el tiempo, el protagonista necesita recordar para sentir que el tiempo no ha pasado y que él puede seguir reconociéndose. El inicio de la carta autobiográfica no puede ser más conmovedor en ese sentido: “Dios: creo que a veces olvido cómo era la casa de mis padres”<sup>44</sup>. Pero el país en su conjunto

<sup>43</sup> Fernando AÍNSA: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Trilce, Montevideo, pp. 29-49.

<sup>44</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 44.

le da la espalda. Eso se ve a través del narrador, que resalta la condición minúscula e insignificante de Tapita (encarnada en su propio apelativo, un diminutivo), con fina ironía, a la luz de guiños a la historia e identidad del país. Tapita escapa a San Antonio, Tejas, inexplicablemente el 1 de mayo (designado día del trabajo en todo el mundo, menos en Estados Unidos, y Tapita se pasa toda la vida trabajando duro). Más adelante, se le aplica la pena de muerte el 25 de agosto, día de la independencia, totalmente lejos de la patria. Observa bien Caplán que “la vie et la mort de ‘Tapita’ fonctionnent comme des révélateurs de tout un pan de la réalité uruguayenne pendant trois bonnes décennies”<sup>45</sup>. Los hechos de Tapita, sus intentos de progresar, su relativo éxito provisional y su fracaso, hasta caer en la ignominia, se corren en paralelo, sin rozarse, con la evolución histórica del país, de la dictadura a la democracia. El camino de Tapita es del desarraigo, característico de buena parte de la migración colectiva que es fenómeno del país oriental desde hace tres décadas. Por otro lado, quienes se quedaron sufren de un malestar algo distinto al desarraigo:

*Es indudable que el país parece vivir un estado de permanente melancolía en el que destaca la abúlica falta de acción y, sobre todo, una suerte de resignación en la que se mezclan las actitudes críticas y la reflexión desencantada, generando un estado de mesocracia. Esa melancolía se resume en la reivindicación de una especificidad local como expresión del país.*<sup>46</sup>

A este propósito, pensemos en uno de los amigos de Tapita, Roque, muestra de un particular activismo que hace de la pasividad su modo de protesta, tan mediocre como el pueblo en el que vive y la desesperanza que lo rodea. Aquí también contamos con una ironía sugerente, ya que la antítesis del trashumante Tapita es Roque, quien se queda inmóvil<sup>47</sup>. Las vidas de ambos también corren paralelas o parecen sintomáticamente conectadas, como el haz y el envés de la misma moneda (el migrante inquieto que es Tapita y el postrado meditabundo que es Roque). En 1984, Wilson Ferreira Aldunate es arrestado apenas regresa al país. Ese mismo año, Tapita y su esposa Silvia se marchan a Nueva York. Entonces Roque hace su protesta pacífica de inmovilismo en la plaza del pueblo. El comisario lo interrumpe,

<sup>45</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 72.

<sup>46</sup> Giuseppe GATTE: *Grandes literaturas y pequeños espacios...*, p. 19.

<sup>47</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 72.

diciéndole que “Uruguay necesitaba otras ofrendas diferentes a la de quedarse quieto durante semanas enteras a la sabia sombra de un prócer menor”<sup>48</sup> y conminándolo a retirarse. Al final de *Veneno*, el día que ajustician a Tapita, es nuevamente Roque el único en el país que realiza una protesta por aquella víctima de las circunstancias. En medio de las celebraciones patrióticas, su acto de disenso no es secundado por nadie: “Ya ninguno de nosotros se le acerca. Nadie intenta disuadirlo”<sup>49</sup>. Se trata de la última muestra de que la patria de Tapita, o lo que queda de ella, le ha abandonado también. El día de la fiesta nacional, Uruguay cumple con los ritos patrióticos y uno de sus hijos muere lejos y olvidado de todos.

Podríamos quizás, con esa imagen, aproximar el significado de *Veneno* al de aquella tendencia que se encuentra en otro escritor de la misma generación de Fontana, Hugo Burel (1951), quien desarrolla “un discurso de cohabitación entre dos momentos, el del recuerdo nostálgico y el de una observación desencantada y autocrítica del presente”<sup>50</sup>, aunque en el caso de la obra de Hugo Fontana en clave provinciana y de nostalgia destructiva. La historia de Tapita, aparentemente insignificante, más allá del escándalo que los medios de comunicación intentan hacer para obtener beneficio económico de la noticia, condensa, al extremo, el drama del migrante y sus vicisitudes existenciales, con una nostalgia que no logra plasmarse exitosamente (como en Burel), sino como un descenso hacia la nada, que lleva a la tragedia del personaje: Tapita, muchacho humilde, hecho a los golpes de la vida, hombre de múltiples trazas para sobrevivir que acaba por cometer un crimen espeluznante, azuzado por un desarraigo feroz, por el que debe pagar con la muerte. Con *Veneno*, Hugo Fontana no solo aborda un problema actual asociado con la identidad del país (la condición migrante, la melancolía, el desencanto), sino que demuestra también la vitalidad de una tradición literaria, la picaresca, capaz de encarnar —mejor ninguna otra— los conflictos que aquejan a la sociedad.

<sup>48</sup> Raúl CAPLÁN: *Injection létale pour un pays sous perfusion...*, p. 135.

<sup>49</sup> Hugo FONTANA: *Veneno*, p. 182.

<sup>50</sup> Giuseppe GATTI: *Grandes literaturas y pequeños espacios...*, p. 13.

## Bibliografía

- AÍNSA, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Trilce, Montevideo, 2008.
- BUENO, Raúl: *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004.
- CAPLÁN, Raúl: *Injection létale pour un pays sous perfusion: Veneno de Hugo Fontana*. En *Les Langues Néo-Latines*. n° 362, 2012, pp. 65- 85.
- CORNEJO POLAR, Antonio: *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno*. En *Revista Iberoamericana*. Vol. 63, n° 176-177, 1996, pp. 837-844.
- FELDMAN-BIANCO, Liliana Bela (comp.): *La construcción social del sujeto migrante en América Latina. Prácticas, representaciones y categorías*. Flacso-Ecuador, Quito, 2011.
- FONTANA, Hugo: *Veneno*. Sudamericana, Montevideo, 2007.
- GATTI, Giuseppe: *Grandes literaturas y pequeños espacios: la vexata quaestio de las fronteras culturales. El caso de Uruguay en la obra de Hugo Burel*. En *Cuadernos de ALDEEU*. n° 23, 2011, pp. 9-25.
- GUILLÉN, Claudio: *Toward a Definition of Picaresque*. En: Claudio GUILLÉN: *Literature as System*. Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 71-106.
- RICO, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona, 1970.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando: *Sobre la escritura en Crónica de una muerte anunciada*. En *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Vol. 22, n° 2, 2006, pp. 299-306.
- TOOLAN, Michael: *Narrators and Narration*. En: Michael TOOLAN: *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Routledge, London / New York, 1988, pp. 76-84.
- WICKS, Ulrich: *The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach*. En *PMLA*. Vol. 89, n° 2, 1974, pp. 240-249.



---

Ivana INCORVAIA

Universidad Autónoma de Entre Ríos (Argentina)

ivana.incorvaia@gmail.com

# Modos de narrar la nación y configuración del drama pasional porteño: *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz

**Resumen:** El presente artículo analiza *El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz, ensayo argentino publicado en 1931. Específicamente, lleva a cabo una indagación partiendo del modo singular de narrar la nación argentina y fundar un mito de origen para definir la identidad nacional. A través de la metáfora como recurso recurrente, el texto traza un conflicto identitario profundo, denominado aquí drama pasional porteño, signado por el período de entreguerras, la primera gran crisis capitalista mundial y el nuevo impacto inmigratorio local. Atravesado por este contexto, Raúl Scalabrini Ortiz crea un hombre-arquetipo oriundo de la moderna ciudad de Buenos Aires habitada por inmigrantes, pero caracterizado como encarnación de lo argentino. A partir de este modelo de reflexión sobre lo nacional, reivindica lo propio, elabora una visión metafísica de la tierra, medita sobre la voz porteña y su habla, sospecha del capital extranjero y toma distancia de los intelectuales. Así, cada uno de estos puntos, tópicos centrales del ensayo, se desglosarán aquí junto a una idea de la pasión, propuesta como herramienta para definir y resguardar lo propio nacional.

**Palabras clave:** identidad nacional, drama pasional porteño, arquetipo porteño.

**Abstract:** This article looks at *El hombre que está solo y espera* by Raúl Scalabrini Ortiz, an Argentine essay published in 1931. Specifically, it investigates such a unique way of narrating the Argentine nation and found a myth of origin to define national identity. Through metaphor as recurring resource, the text draws a deep identity conflict, called here drama pasional porteño, passionate drama of the native or inhabitant of Buenos Aires, marked by the interwar period, the first major global capitalist crisis and the new local immigration impact. Crossed by this context, Raúl Scalabrini Ortiz creates a man-archetype, a native of the modern city of Buenos Aires inhabited by immigrants, but characterized as the embodiment of the Argentinean. From this model of reflection on the national, claims the own, produces a metaphysical view of the earth, meditates on the porteña voice and speech, suspects of the foreign capital and takes distance from the intellectuals. Thus, each of these points, central issues of the essay, will be broken down here next to an idea of passion, proposed as a tool to define and safeguard the national self.

**Key Words:** National Identity, Drama pasional porteño, Porteño Archetype.

Recibido: 02/09/2013 - Aceptado: 28/10/2013

# 1. La nación como problema

*El hombre que está solo y espera* (1931), de Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959), es uno de los textos ensayísticos más importantes sobre la nación argentina y su identidad, que postula y desarrolla una hipótesis original y única entre sus contemporáneos. Si bien la crítica literaria argentina desarrolló cierto interés por la producción del autor ingresándolo como canon institucionalizado en la organización del sistema literario como *historia de la literatura* (desde la historia de la literatura argentina publicada en los años sesenta por el Centro Editor de América Latina, hasta las más recientes, mencionan sus escritos), este interés ha resultado parcial. A diferencia de otros textos del período, que proporcionaron una vasta proliferación de estudios, los trabajos de investigación literaria acerca de *El hombre...* son pocos y escuetos (entre ellos, encontramos artículos como los de: Prieto, 1969, Sarlo, 1988 y Blanco, 2002). Conjuntamente, se generaron lecturas cristalizadas que, o bien tendieron a fijarlo como relato profético de las multitudes peronistas de 1945, surgido entonces sin más como contracara de la llamada *década infame*, o mero precursor del pensamiento nacional y popular (es el caso de una vertiente del llamado revisionismo histórico argentino y de los textos militantes peronistas), o bien lo establecieron en oposición a esta lectura, sólo en función de su contexto literario anterior: es decir, ligado exclusivamente al programa del grupo *Florida*, espacio vanguardista en el que el autor participó durante los años veinte.

La trayectoria y producción de Scalabrini Ortiz es heterogénea; sus escritos incluyen ficción, cuentos, poemas, artículos periodísticos disímiles, ensayos e investigaciones ligadas al campo de la política y la economía. Por ello, vale aclarar que en este trabajo sólo nos abocaremos a indagar su ensayo publicado en 1931, como reflexión singular de la nación y su identidad en un momento específico de la Argentina moderna; pero sorteando lecturas estereotipadas, contribuyendo con esto, desde una distancia crítica necesaria, a cubrir un lugar de relativa vacancia.

En principio, conviene precisar desde qué punto de vista se conciben algunas nociones operativas fundamentales. Pensar la nación, concepto crucial en la historia moderna, pone en marcha un ejercicio complejo. Quizás no haya fenómeno más intenso que movilice y despierte tanto interés en la búsqueda de definiciones precisas o convincentes. Sin embargo éstas, tan pronto como se afirman se desvanecen en un mar de contradicciones y réplicas varias, entre las que conviven desde postulados científicistas hasta las aseveraciones más

irracionales. Introducir el problema de la identidad nacional vuelve el asunto más escurridizo, sobre todo al considerar las distintas posturas nacionalistas y los modos en que ellas han configurado diversos mitos de origen sobre la nación. Un *mito de origen* puede considerarse un relato fundante de algunos aspectos de la civilización, entre los que se destacan aquellos dedicados a la identidad nacional. Según Parek, un nacionalista relata su nación preocupado por preservar la integridad de la familia nacional y definir quién es un verdadero integrante de ésta. Su concepción sobre ellos se vuelve la base de su moralidad colectiva, dando forma a sus visiones sobre cómo deben constituirse la familia, las relaciones entre los sexos, la escuela, la vida civil y política, etcétera.<sup>1</sup>

Al decir de Hobsbawn,<sup>2</sup> los criterios objetivos para definir la nación han fracasado, bien porque los casos no se ajustan a las definiciones, o debido a la presencia de excepciones recurrentes, o porque no se dan las combinaciones de criterios objetivos que serían necesarias para alcanzar una definición sólida.<sup>3</sup> Aun así, no se dejó de especular ni de insistir sobre este asunto, como tampoco se abandonó la voluntad de proponer algún aserto. No obstante, parecen ser más recurrentes, hasta mayormente exitosas, las consideraciones de orden emotivo antes que las de orden racional. La nación, lo nacional, la nacionalidad, el nacionalismo, son construcciones o creaciones modernas que generaron profundos sentimientos de apego y amor, con frecuencia desligados de la reflexión histórica, despertando además pasiones diversas, a veces encontradas, por momentos hasta inexplicables.

Anderson afirma que la construcción de una nación, como la de su identidad, implica una tarea de *imaginación*, en tanto se imaginan su origen, unidad y homogeneidad y se le adjudica la comprensión de un todo, aun cuando nada de esto llegue a refrendarse empíricamente ni a demostrarse

<sup>1</sup> Cf. Bhikhu PAREKH: *El etnocentrismo en el discurso nacionalista*. En: Álvaro FERNÁNDEZ BRAVO (comp.): *La invención de la nación Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial, Buenos Aires, 2000.

<sup>2</sup> Cf. ERIC HOBSBAWM: *Nación y nacionalismos desde 1780*. Crítica, Barcelona, 1991, pp. 13 y 14.

<sup>3</sup> Puede citarse, a modo de ejemplo, la definición de Stalin, quizás la más significativa respecto de una voluntad de delinear criterios objetivos: “Una nación es una comunidad estable, fruto de la evolución histórica, de lengua, de territorio, vida económica y composición psicológica que se manifiesta en una comunidad de cultura”, en *El marxismo y el problema nacional y colonial*, de 1912.

de modo fehaciente.<sup>4</sup> De este modo, se cubriría el vacío emotivo que deja la comunidad real, cuya comunión, uniformidad y homogeneidad resultan objeto de un anhelo profundo, tanto como ilusorio.

Por eso quizás la recurrencia en establecer, definir o simplemente aludir a *lo* nacional, un neutro que sugeriría una grupalidad sin fisuras o la inevitabilidad de suprimir *lo* heterogéneo. Señala Rosa que, justamente, el intento de borrar tal heterogeneidad del todo social, “un colectivo imaginario que puede llamarse en la historia de su constitución pueblo o nación y, jurídicamente, Estado, es la forma que subyace en la ideología fuerte de la grupalidad, de la tribu, sobre el fundamento de la homogeneidad imaginada del mismo”.<sup>5</sup> Si detrás de una idea de nación se trata de fijar o cerrar grupalidades o entidades que son históricamente nuevas y cambiantes en “una estructura de permanencia y universalidad”,<sup>6</sup> ¿cómo lograr una definición o una identidad estable, uniforme y homogénea de algo tan dinámico sin apelar a cierto artificio o a la imaginación?

<sup>4</sup> Cf. Benedict ANDERSON: *Comunidades imaginarias Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993. Aunque el trabajo de Anderson haga foco en el desarrollo de la imprenta como dispositivo clave en la imaginación de comunidades homogéneas y refiera al surgimiento de las naciones americanas y sus nacionalismos durante los siglos XVIII y XIX (véase el capítulo “Los pioneros criollos”), importa aquí su postulación general —desarrollada principalmente en su primer capítulo— de que las naciones no serían producto de condiciones sociológicas dadas, como la lengua, la raza o la religión, sino que habrían sido imaginadas en su existencia. Desde dicha perspectiva, la nación resulta una comunidad imaginada porque aunque sus miembros nunca lleguen a conocerse tienen en sus mentes una imagen de la comunión; se imagina limitada porque no hay deseo ni pretensiones de incluir a la humanidad toda; se imagina soberana porque surge en el contexto de la Ilustración que deslegitima los reinados dinásticos; y se imagina como comunidad porque a pesar de las desigualdades económicas, sociales, culturales, etc., se presupone una igualdad o camaradería horizontal. *Comunidades imaginadas* entiende la nación, la nacionalidad, el nacionalismo, como *productos culturales*, como *artefactos*, en términos de construcción o creación, que deben abordarse desde una perspectiva histórica, para poder comprender también su legitimidad emocional, sin caer en apreciaciones atemporales. Patricia Funes señala que “visiones cristalizadas por la educación, la historia, el sentido común, parecen clausurar la temporalidad de las naciones. Pareciera entonces, que han existido por siempre y que jamás dejarán de existir. Es que, en parte, el esfuerzo de ingeniería política que supone la creación de «comunidades imaginadas» reside precisamente en elaborar rotundas e intemporales imágenes de autorreconocimiento que permanezcan más o menos indemnes ante el vertiginoso cambio inherente a las sociedades modernas” (Cf. Patricia FUNES: *El pensamiento latinoamericano sobre la nación en la década de 1920*. En: *Boletín Americanista*, Año II. Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia de América, Barcelona, 1999, p. 106). Bhabha, por su parte, propone estudiar las naciones a través de sus discursos narrativos, es decir a partir de estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estrategias figurativas, en la medida en que la nación, como forma de *elaboración cultural*, es una agencia de narración ambivalente que sostiene la cultura en su posición más productiva (Cf. Homi BHABHA: *Narrando la nación*. En: Álvaro FERNÁNDEZ BRAVO (comp.) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial, Buenos Aires, 2000, pp. 211-219. Así, suponiendo a la nación y su identidad como construcciones imaginadas, lo que concierne a este trabajo no es postular ni inmiscuirse en la verdad o la mentira de una nación. Al concebirla como producto histórico y cultural, interesa pensar cuál es la forma en que se la imaginó y de qué modo ha sido narrada, aún en el siglo XX.

<sup>5</sup> Nicolás ROSA: *La sinrazón del ensayo*. En: Nicolás ROSA (ed.): *Historia del ensayo argentino: intervenciones, coaliciones, inferencias*. Alianza, Buenos Aires, 2002, p. 41.

<sup>6</sup> Cf. Eric HOBBSBAWM: *Nación y nacionalismos...*, p. 18.

Las reflexiones sobre la nación han puesto en marcha, a lo largo de la historia, multiplicidad de relatos que pueden enmarcarse dentro de distintas especificidades genéricas. En Argentina, el ensayo fue el género que meditó sobre sus avatares con mayor preponderancia. Desde los escritos surgidos luego de los sucesos de independencia —fundamentalmente, el *Facundo* de Sarmiento— hasta los distintos hitos que conforman el caudal ensayístico del siglo XX, la presencia de una expresividad y vehemencia discursivas como valor de peso indiscutible podría sugerir que, allí donde los criterios objetivos fracasan, la imaginación es capaz de lograr algo inusitado, dar cuerpo a aquello que en la experiencia se vuelve un observable imposible: la afirmación de lo nacional como manera de otorgar sentido y explicación a las preguntas de quiénes somos y adónde vamos.<sup>7</sup>

Hacia 1916, antesala del contexto en el que aparecen los primeros escritos de Scalabrini Ortiz, el radicalismo propiciaba el surgimiento de corrientes de corte nacionalista o de reivindicación de lo nacional, distanciadas de argumentos hispanófilos o postulaciones elitistas y aristocratizantes. En este nuevo escenario, signado por el estallido de la Gran Guerra y la Revolución Rusa de 1917, toman protagonismo en el terreno de la cultura algunas polémicas literarias de Buenos Aires representadas a través de los grupos de *Boedo* y *Florida*. Mientras *Boedo* difundía la literatura catalogada como *social*, principalmente los clásicos revolucionarios rusos, *Florida* introducía de la mano de Borges el ultraísmo español, condenando categóricamente la estética

<sup>7</sup> Específicamente, la meditación sobre lo nacional argentino se remonta a los mismos procesos de organización posteriores a la independencia. La tradición interpretativa inaugurada en este momento, dentro y fuera del ámbito literario, desplegó una serie de modos de narrar la nación que adquirió modulaciones diversas a lo largo de la historia, aunque con la constante de la configuración de un *otro* como responsable de los males de la nación. La denominada *Generación del 37* —Echeverría o Sarmiento, entre otros— propuso modelos de nación y gobierno específicos, ideando posibles soluciones a los conflictos civiles suscitados por la presencia de lo que consideraban bárbaro: el indio y el gaucho. Tal lectura originaba una dicotomía resonante en distintos aspectos, una lógica binaria ordenadora de la cultura argentina que habría de perdurar significativamente: la contradicción o el enfrentamiento entre la civilización y la barbarie. En la década del ochenta, el problema nacional se redefine y las operaciones narrativas parten de modelos cientificistas ligados al positivismo. Con la constitución definitiva del Estado moderno y la consumación de lo que sus mentores catalogaron como *Conquista del desierto*, en la pluma de Bunge, Ramos Mejía o Cambaceres, por ejemplo, fueron los inmigrantes y su supuesta inferioridad racial el obstáculo fundamental del tan aludido progreso de la nación, que prácticamente nadie discutiría hasta la Primera Guerra Mundial. Ya en los albores del centenario, las controversias se reanudan, aunque desde perspectivas diferentes. En la primera década de siglo, en Latinoamérica se difunden corrientes como el arielismo, el espiritualismo y el regeneracionismo español del 98. La crisis producida por la Gran Guerra llevó a revisar varias nociones hasta el momento incuestionables, objetándose así la idea de progreso indefinido, la confianza en la Razón y las certezas impuestas por el orden liberal. En Argentina, Manuel Gálvez o Ricardo Rojas, por ejemplo, manifestaron un rechazo exacerbado a la ciudad cosmopolita, que dejaba de ser *la gran aldea* y se convertía en el centro de la expansión del progreso económico y cultural. Ahora el gaucho, como lo muestra *El payador* (1916), de Lugones, no representaba la realidad bárbara, sino que se convertía en símbolo de la tradición nacional que el progreso, y esencialmente la inmigración, amenazaban destruir.

modernista y convirtiendo el arrabal en materia poética. Con búsquedas renovadoras, el grupo nucleado alrededor de la revista *Martín Fierro* definía un programa literario propio que Sarlo y Altamirano denominaron *criollismo urbano de vanguardia*,<sup>8</sup> fórmula que aspiraba a dar cuenta de la singularidad con la cual la literatura nativa, urbana y moderna, procesó las propuestas novedosas de la literatura europea, sin cortar por ello con ciertos legados propios de la tradición nacional.

En 1928, año de sucesión presidencial, al concluir el gobierno de Marcelo T. de Alvear (representante del sector aristócrata del radicalismo), el grupo *Florida* se disuelve como tal (*Martín Fierro* deja de publicarse debido a los debates, en los albores electorales, sobre el apoyo o no a una candidatura), e Irigoyen obtiene un nuevo triunfo. Sólo dos años después de asumida la presidencia se produce un golpe militar que interrumpe el mandato. Tanto este acontecimiento, como la gran crisis capitalista del año 1929, suelen considerarse cruciales para la interpretación de la década del treinta en Argentina. Hay discusiones y distintos puntos de vista en relación con el condicionamiento de los factores históricos para definir las nuevas inquietudes en el campo literario. Es dable aseverar que no hay una sincronía mecánica entre la serie histórica y la literaria. Las expresiones suscitadas a partir de este vínculo no se presentan de forma directa y homogénea, ni siempre pueden circunscribirse exclusivamente, ni de forma aislada, a una década en particular. En la reflexión puntual sobre el decenio de los treinta, existen debates historiográficos profundos, principalmente en lo referido a la fórmula acuñada por el historiador José Luis Torres: *década infame*. Para ejemplificar uno de los aspectos de esta cuestión desde la investigación literaria, puede citarse el texto de María Teresa Gramuglio (2001) “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura argentina de los años treinta”,<sup>9</sup> el reajuste de la década que la autora produce en función de un nuevo análisis del campo literario. La autora discute con lo que considera lugares comunes reproducidos por cierta historiografía y, principalmente, con la visión que tuvieron algunos *contornistas* sobre la literatura y el ensayo de los años treinta, como por ejemplo, la de Juan José Sebreli y su texto sobre Martínez Estrada. El debate radica puntualmente en cuál fue o habría sido el nivel de influencia que tuvieron la crisis capitalista o el golpe del treinta en la escritura de la época, y el lugar que en estos años

<sup>8</sup> Cf. Carlos ALTAMIRANO / Beatriz SARLO: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel, Buenos Aires, 1997, p 241.

<sup>9</sup> María Teresa GRAMUGLIO: “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura argentina de los años treinta”. En: Alejandro CATTARUZZA (dir.): *Nueva historia argentina*, Tomo VII. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

habría ocupado el ensayo de interpretación nacional. Gramuglio considera, por un lado, que más poderoso que la crisis o el golpe (lo que el lugar común señala que habría signado un dejo pesimista) son las imágenes críticas que los viajeros europeos construían de la Argentina, siendo de tal manera que los ensayos se constituirían como respuesta a tales opiniones. Por el otro, la crítica relativiza la preponderancia o el lugar paradigmático del género ensayístico, proponiendo leer la literatura del período a través de la revista *Sur*.

Señala Gramuglio, en el mismo artículo, que suele armarse una tríada de ensayos de interpretación nacional característica de los años treinta, con *El hombre que está solo y espera* (1931), *Radiografía de la pampa* (1933) e *Historia de una pasión argentina* (1937), englobada y definida por el contexto de la crisis y el golpe de 1930, adjudicándoles de conjunto, como rasgo central, cierto desencanto, o pesimismo llano, frente a los dilemas de la nación. Esbozar una generalidad de este calibre sin dudas achataría las singularidades de los textos. Sin embargo, considerar el contexto de la crisis y el golpe como los cambios producidos durante el período de entreguerras —más allá de la pertinencia o no en cuanto a la unidad de ese *corpus*—, lejos de simplificar una lectura, la enriquece. No negamos que sea atinado considerar el impacto que la visión de los viajeros produjo en el campo intelectual local. Pero del mismo modo que no sería acertado mecanizar un vínculo entre los sucesos históricos y la serie literaria, tampoco lo parece reducir la inquietud vernácula de pensar y narrar la nación a la voluntad de responder a la mirada de los extranjeros.

*El hombre que está solo y espera* bien puede inscribirse en la saga de ensayos indagatorios sobre la nación que intentaron responder y darle sentido al quiénes somos y adónde vamos. Hay en el texto un fuerte fundamento de la homogeneidad imaginada a partir de la constitución de un mito de origen acerca de lo porteño, presentado en el ensayo como correlato, o metonimia, de lo nacional, sin ser por ello contradictorios ni opuestos, mucho menos excluyentes, pues lo porteño se constituye aquí como manifestación del ámbito de máxima expresión de la nacionalidad. En *El hombre...* las referencias a los viajeros son explícitas. Aparecen citados Keyserling, Ortega y Gasset, Waldo Frank, entre otros, y en algunos casos se los cuestiona o bien se comparte algún punto de vista. Sin embargo, la réplica a sus lecturas no pareciera ser la empresa dominante del ensayo, siendo posible postular que éste fundamentalmente intenta comprender la nación y su identidad. Busca dar respuesta o cubrir el vacío producido por algunos procesos históricos contemporáneos cruciales, tanto nacionales como internacionales: desde las repercusiones de la Primera Guerra Mundial, que ponen en cuestionamiento las certezas decimonónicas y

el poder de la Razón, hasta el derrumbe económico en el año 1929 (la primera gran crisis del capitalismo en el siglo XX), pasando por el golpe a Irigoyen y la crisis identitaria específica en el marco del impacto inmigratorio de la Argentina moderna. En cierta medida, el inmigrante sigue siendo el *otro* social que desafía el problema de la nación. Al pensar la nación como problema, Scalabrini Ortiz se pregunta cuál es el colectivo imaginario argentino y qué lugar tienen los inmigrantes en él, quiénes son parte integrante de ese todo social y qué hacer con lo que se considere ajeno. Pero si la nación es una entidad un tanto oscura, una existencia que reúne teorías y estéticas, razones y emociones, alegrías y sufrimientos, pasión y pasividad, *El hombre...*, como síntoma de estas conjunciones, más que dar respuestas o resoluciones precisas, esboza un nuevo replanteamiento de la propia crisis de identidad.

Pocos años después, a partir de su intervención en el alzamiento del Coronel Bosch, en 1933, de su posterior exilio a Europa, en 1934, y de su participación en FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), desde su fundación en 1935, el autor propondrá resoluciones precisas en base a análisis políticos y económicos concretos. En este tipo de artículos,<sup>10</sup> producidos sin descanso desde 1934 hasta su muerte en 1959, denunciará esencialmente las políticas liberales y la intromisión del capitalismo británico, lo que definió una estructura dependiente y nociva para el país, habilitada, según su perspectiva, por cómplices locales.

Entre la fecha de publicación de *El hombre...* y la de sus primeros escritos políticos y económicos pasan tan sólo dos años. Con todo, más allá de algunos tópicos en común o de ciertas anticipaciones respecto de su antiimperialismo, se produce un cambio significativo luego del ensayo del año 1931, tanto en las formas discursivas como en los modos de narrar. Antes de su exilio y posterior participación en FORJA, sus inquietudes sobre lo nacional están claramente presentes (él mismo retoma tópicos desarrollados en *El hombre...*), pero sus propuestas dialogan con espacios más diversos, sitios o revistas culturales como *El Mundo* o *Noticias Gráficas*, incluidos aquellos de renombre literario como *Florida* y la revista *Martín Fierro*. Sin embargo este trabajo no pretende circunscribir el ensayo de Scalabrini Ortiz a ningún programa estético, o ideológico, ni previo, ni específico.

<sup>10</sup> Por ejemplo, los incluidos en *Cuadernos de FORJA* y *Señales*, publicaciones gravitantes como *Política británica en el Río de la Plata* (1936), *Historia de los ferrocarriles argentinos* (1940), culminando con la producción periodística posterior al golpe a Perón en el año 1955, *El Líder*, *El federal*, *Qué*, entre otros.

Debido a algunos rasgos estilísticos particulares (el lugar preponderante de la metáfora, la preocupación por la lengua oral de Buenos Aires, cierta configuración de una confianza u optimismo en el porvenir y el contexto específico de su redacción) los estudios literarios de mayor gravitación señalan que aunque publicado en 1931, pertenece al ciclo martinfierrista, lo que pareciera contribuir a restarle esa *rareza* o pesimismo propio de los ensayos llamados *ontológicos* o *telúricos* característicos de los años 30. Si así se ha señalado, es porque Scalabrini Ortiz escribe *El hombre...* durante su participación en el grupo literario *Florida*, la expresión vanguardista emblemática que propone la ciudad moderna en la década del veinte, y colabora en la revista *Martín Fierro*. Adolfo Prieto advierte que, aunque publicado en 1931 el ensayo denota un clima distinto al generado luego de la crisis económica capitalista mundial de 1929 y el golpe militar que produce la quiebra del régimen irigoyenista en 1930. Si bien hay referencias vinculadas con este contexto histórico, como son las alusiones al segundo triunfo presidencial de Irigoyen y otras referidas a los sectores golpistas, el crítico afirma que predomina otra línea de intereses, relacionada principalmente con las preocupaciones estético-culturales de la década anterior, aquella que coincide con la del *Evaristo Carriego* de Borges, es decir, con una de las preocupaciones fundamentales del grupo martinfierrista: el criollismo. Se suele también considerar que las ideas fundamentales plasmadas en *El hombre...* fueron bosquejadas con anterioridad a los acontecimientos históricos que habrían condicionado una producción literaria menos optimista. En 1928 el autor da a conocer un borrador y ese mismo año Carlos Mastronardi hace una referencia a éste en un artículo titulado *Reflexión inocente sobre tipos literarios*, en la *Revista Síntesis*, n° 18.<sup>11</sup> Tal análisis es contrario a la interpretación que ha tenido menor peso en este terreno y que lo considera una prueba llana y cabal del intuicionismo de los años 30 sin vincularlo estéticamente con la vanguardia. En este sentido, Juan Carlos Portantiero, en *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, publicado en 1961, bajo el título “El camino de la intuición” ubica a Scalabrini Ortiz, junto con otros escritores considerados intuicionistas, Martínez Estrada y Mallea, como un exponente de la crisis que conmovía al país y contrario al *optimismo panglossiano* tradicional de las élites vernáculas dominantes hacia el Centenario. Considera el *vacío* (dado por el fracaso del partido político que representaba el ascenso de la clase media y por lo que generaba mirar hacia atrás y ver la precariedad de algo que no era ya la seductora barbarie ni tampoco la cultura) como la marca constitutiva de la literatura de estos años y respuesta contundente al fracaso

<sup>11</sup> Cf. Adolfo PRIETO: *Estudios de literatura argentina*. Galerna, Buenos Aires, 1969, pp. 59 y 60.

del pensamiento liberal.<sup>12</sup> Otra de las interpretaciones realizadas desde el PCA unos años antes muestra consideraciones similares. Héctor Agosti observa que a partir de 1930 comienza a padecerse “la metafísica telúrica del ser nacional, en lo que supieron coincidir congruentemente los representantes del liberalismo, como Mallea, y los epígonos del nacionalismo, como Scalabrini Ortiz”.<sup>13</sup> Agosti considera a *El hombre...* expresión de la *telurización de la historia*, fundamentalmente por presentar un elemento denominado *espíritu de la tierra* como núcleo de todas las explicaciones. Esta *telurización*, posible proyección del *Facundo* en tanto se impone la soledad pampeana del hombre argentino, implicaría “la pérdida de las sustancias reales del país”. Porque si el *desierto* había sido una vastedad que era preciso llenar con hombres y cosas, la “telurización de la historia implica aquí, por el contrario, la pérdida de esos soportes reales y la presumible hipótesis de que los argentinos somos hombres en soledad por la persistencia de nuestra infinita llanura abrumadora”.<sup>14</sup>

Los cruces y préstamos palpables con diversos tópicos de la época evidencian su heterogeneidad. Encuadrarlo en un paradigma particular obstaculizaría, además, percibir lo que tiene de singularidad intransferible. Hay, sin duda, asuntos y preocupaciones comunes con la vanguardia martinfierrista, fundamentalmente respecto del problema de la lengua,<sup>15</sup> y en particular, con relación al interés y la confianza en la lengua propia. Esta inquietud estuvo motivada también por el impacto inmigratorio y algunas discusiones, principalmente con España, acerca de la tradición cultural. Pero, asimismo, es posible reconocer un universo semántico vinculado con aquel ensayo denominado *intuicionista* o *espiritualista*: centralmente, en la oposición a la razón utilitaria o materialista y en la presencia de un llamado *espíritu de la tierra* y de cierto determinismo de la naturaleza. Aunque en el caso de Scalabrini Ortiz no se reparten pecados ni culpas como en Martínez Estrada, si bien comparte con Mallea —quizás como su absoluto contrario— la necesidad de escribir otra *historia de una pasión argentina*.

<sup>12</sup> Cf. Juan Carlos PORTANTIERO: *El camino de la intuición*. En: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Eudeba, Buenos Aires, 2011, p. 82.

<sup>13</sup> Héctor AGOSTI: *Nación y cultura*. CEAL, Buenos Aires, 1994, p. 220.

<sup>14</sup> Héctor AGOSTI: *Nación y cultura*, p. 221

<sup>15</sup> Beatriz SARLO: *Una modernidad periférica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 118: “El problema de la lengua es uno de los centrales para la vanguardia argentina, en primer lugar, porque también lo es para la sociedad: la lengua parece insegura no por razones de purismo castizante sino por la situación de puerto franco, entrada inmigratoria, que la ciudad adquirió en las décadas anteriores”.

No obstante, y como un elemento también del mismo fenómeno inmigratorio, la soledad resulta ser la marca distintiva del *El hombre...*<sup>16</sup> No se niega cierta expectativa en un porvenir, pero más allá de la esperanza de la propia espera, ésta, en el aislamiento, también se torna sufriente. Desde esa perspectiva, la soledad se reviste de un condicionamiento telúrico que por momentos pareciera recubrir al hombre de un sino inexorable y desalentador. En esa soledad y espera donde el todo aún es una sumatoria yuxtapuesta de individualidades, lo europeo se constituye como fuerza contraria, a la que hay que oponerse y de la que hay que defenderse, para que lo propio pueda surgir.

La pasión —término que, en su acepción vulgar, quizás resulte un tanto obvio, sin dejar de ser igualmente impreciso, no obstante de gran riqueza semántica, y que Scalabrini Ortiz nunca define con exactitud— se podría pensar como parte de aquello que conforma el apego inexplicable por la nación, pero también, al menos en este caso, como el padecimiento de su propio proyecto: un hombre de *contextura pasional* sufre los avatares de esta tierra pero sostiene, a su vez, esta misma característica como resguardo de su identidad.

Afirma Grüner, en “Entredichos sobre la decadencia del ensayo argentino”, que la pasión es instrumento y objeto del ensayo argentino y su ensayista.<sup>17</sup> También señala que, desde Sarmiento, la Argentina ha sabido cultivar un cierto tipo de ensayo que “es casi un invento argentino”, y a pesar de la heterogeneidad de los ensayistas que entran en la lista, hay algo que los une: “una *pasión* —afirma el crítico—, término, contra lo que se dice, de resonancias estoicas, lo cual no obliga a ningún sufrimiento: nada hay allí de *pasivo*, pese a la ilusión etimológica, salvo que se acepte la aporía de una *pasividad activa*: un apasionado «ir hacia» un reposo (que sólo podría ser el del guerrero) *de y en la palabra*”.<sup>18</sup>

Este sintagma inviable desde el punto de vista racional, *pasividad activa*, podría traducirse también como una espera activa o expectante, supuesta inmovilidad que encierra al mismo tiempo una esperanza. El hombre que está solo pero a la espera de algo, está actuando —o vigilando— en la aparente o

<sup>16</sup> Nicolás ROSA: *La sinrazón del ensayo*, p. 75: “La macrocefalia de Buenos Aires señala [Martínez Estrada], es un obstáculo para el desarrollo de la historia argentina. Las grandes urbes encierran un morbo silente, «soledad» y el «encierro» donde se agotan las «virtudes» de la campaña. Todos los ensayistas argentinos revelan este síntoma: el hombre que está solo y espera, pero no todos coinciden en las causas: al pampa, el desierto, la incomunión, la inmigración, las diferencias sociales, la «ghettificación» de los suburbios y los barrios”.

<sup>17</sup> Cf. Eduardo GRÜNER: *Entredichos sobre la decadencia del ensayo argentino*. En: *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Homo Sapiens, Rosario, 1996, p. 25.

<sup>18</sup> Cf. Eduardo GRÜNER: *Entredichos...*, pp. 24 y 25.

tenza quietud. La pasión radicaría en la insistencia y certidumbre de aquello que *talla* la palabra que se anuncia proféticamente en esa espera a pesar de todo, pues el advenimiento de ese algo parece inminente. Pero la pasión también *talla* la identidad del arquetipo de la argentinidad, para convertirlo en singularidad que trascienda su doble destino de sangre europea y pampa taciturna. Dice Scalabrini Ortiz en *Martín Fierro*, en 1927: “no es ni puede ser motivo de nuestro orgullo la mucha largura de nuestra ascendencia intelectual; muy prontito arribamos al gauchaje. Carecemos de tradición cultural, pero en cambio poseemos uno de los materiales humanos de más extraordinaria contextura pasional”.<sup>19</sup> Este material humano quizás sea la invención necesaria desde la cual se narre la nación posible o al menos el conflicto de su posibilidad.

## 2. La creación del arquetipo de la nacionalidad

Frente a la ausencia de una larga tradición cultural, este material humano intentaría trascender su doble destino de sangre europea y pampa taciturna. Por eso, forjado en tiempo presente, resulta la invención necesaria desde la cual se narre la nación posible. Pues si su existencia radica en la posibilidad de poder definirla y narrarla, su relato deberá asumir un principio u origen preciso y los protagonistas compartir, bajo la óptica de lo propio, los requisitos esenciales de aquello que se admita como lo nacional. Más aún; si la propia historia no parece aportar elementos de peso para configurar un origen y determinar cuál es la identidad nacional que nos agrupa, habría que realizar un ejercicio de imaginación. Quizás por ello, Scalabrini Ortiz admite sin ocultamientos que el protagonista del ensayo fue un producto de su invención: “[...] para no desorientarme en la maraña de variedades porteñas que a veces simulan desdecirse de un barrio y aun de una cuadra a otra, me dilaté en la nada fatua sino imprescindible creación de un hombre arquetipo de Buenos Aires: el Hombre de Corrientes y Esmeralda”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *Despedida de un meridiano*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 385.

<sup>20</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*. En: *El hombre que está solo y espera. La manga. Tierra sin nada, tierra de profetas*. Fundación Ross, Rosario, 2008, p. 30.

Una creación, admitida o deliberada, que además le permite generalizar sobre la identidad nacional pero a partir de la indagación de una particularidad: “el que mira todo el bosque de manzanas, no ve más que el bosque. Pero el que se reduce a mirar profundamente una sola manzana puede inferir el régimen de todas las manzanas”.<sup>21</sup> Sin embargo, el todo y la parte no resultan contradictorios ni opuestos: el hombre-arquetipo de Buenos Aires mantiene una relación metonímica con la nación. Con esto, se intenta lograr una suerte de traslación de significado: una identificación del hombre porteño con la nacionalidad, para que resulten cercanos o continuos o las características del porteño se proyecten como rasgos generales de cualquier argentino. Vale decir: se intenta generar una filiación imaginaria con ese hombre-arquetipo para crear una sensación de pertenencia y comunidad. Por eso se señala que lo importante “es que todos sientan que hay mucho de ellos en él”, que vean a su creación como un *croquis activo* de las líneas genéricas de las muchedumbres, que sientan a ese hombre “como la columna vertebral de sus pasiones”.<sup>22</sup>

Según Scalabrini Ortiz, este hombre-arquetipo resulta el protagonista de una novela planeada por él mismo,<sup>23</sup> alguien que no figura en ningún padrón ni en cuentas de los bancos, pero que sin embargo se constituye como el motor del relato de la Argentina moderna, pues se establece como el vértice donde se precipita el torbellino de la nacionalidad, como el centro espinal de las pasiones nacionales que permite visualizar la *viva carne* de la actualidad: en el hombre-arquetipo de Buenos Aires se concentra el drama moderno pero también el resguardo de lo nacional.

En este juego de referencias concretas y declaraciones de inventiva, el autor parece consciente de que el objeto de su pesquisa puede confundir al lector, entonces insiste, dirigiéndose a éste directamente: *no se describe a usted*, por el contrario, aquello que se describe es un arquetipo que *no es usted*, pero que al mismo tiempo *es todos*. Se advierte que tal artificio —aquella manzana a observar para inferir el régimen de todas las manzanas—, además de ser un producto creado, intenta generar zonas de identificación para verosimilar su apuesta indagatoria buceando entre algunos reservorios típicos. Tal vez por ello mismo se recurre al término *arquetipo*, aunque nunca se lo defina con exactitud ni se lo conceptualice de forma precisa. Pareciera ser utilizado en su sentido más básico, es decir como modelo, pero no en el sentido platónico

<sup>21</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 30.

<sup>22</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 30.

<sup>23</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 30.

de ejemplar y eterno. El arquetipo aquí resulta ser un croquis que, lejos de encarnar una idea de lo virtuoso, insiste en generar identificación con el denominado *hombre porteño medio*. Este hombre, construido en base a hechos concretos, como los cambios urbanos y la inmigración, podría pensarse como una emergencia<sup>24</sup> o señalización de un punto de surgimiento, como el principio de una aparición, que designa también un lugar de enfrentamiento. Podría decirse que, en este caso, las fuerzas enfrentadas que dieron lugar al emergente o arquetipo de Buenos Aires, son el sujeto colectivo de la ciudad y el sujeto colectivo de la inmigración.<sup>25</sup>

En ese lugar y a partir de tal enfrentamiento, se diseña una argentinidad desde la cual se imaginan sus límites y establecen las diferencias entre quienes se alejen del punto neurálgico. No se niega que el resto del país sea parte de la nación, pero se postula que es en Buenos Aires donde habita lo más genuino o representativo de la nacionalidad<sup>26</sup>. Sin embargo, a pesar de este planteo no se oculta la heterogeneidad del territorio argentino; se configura un mito de origen fuertemente centralizado en el que, no obstante, se contiene el caudal inmigratorio de la época sin embarcarse en la típica exclusión al estilo xenofóbico de muchos de sus antecesores. ¿Pero cómo se logra entonces una idea de lo nacional si el territorio es habitado por sujetos que en su mayoría no comparten ni tienen en común una historia de larga data? ¿Cómo se localiza una identidad común en el punto urbano donde confluye semejante heterogeneidad y lo nacional parece tan difuso? Para alcanzar estos objetivos, se utiliza una herramienta clave, aunque difusa e indefinida, que funciona como catalizador del hombre porteño, o aglutinador de la nacionalidad: el *espíritu de la tierra*.

<sup>24</sup> Cf. Michel FOUCAULT: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. En: *Microfísica del poder*. Ediciones de la piqueta, Madrid, 1980.

<sup>25</sup> Cf. Oscar BLANCO: *Scalabrini Ortiz: la esencialización de la identidad porteña*. En: ROSA, Nicolás (ed.): *Historia del ensayo argentino: intervenciones, coaliciones, inferencias*. Alianza, Buenos Aires, 2002, pp. 171-188.

<sup>26</sup> Señala Blanco: “si Buenos Aires estuvo en peligro de perder su identidad ante la inmigración, este ensayo es la confirmación y la estabilización de una demarcación: colocar el *espíritu de la tierra*, la esencia y la pureza de la identidad justo allí donde la frontera múltiple que fue Buenos Aires ubicaba antes el cruce y la mezcla de la inmigración. Allí donde la ciudad estuvo en trance de europeizarse” (Oscar BLANCO: *Scalabrini Ortiz: la esencialización de la identidad porteña*. En: Nicolás ROSA (ed.): *Historia del ensayo argentino...*, p. 180). Aunque se utilicen recursos vinculados con el espiritualismo de las primeras décadas, lejos de rechazarse la ciudad moderna (colocando la profundidad de la nación en las provincias del interior, como lo hacían Gálvez o Rojas, por ejemplo), se realiza una operación que centraliza la identidad nacional en un espacio cosmopolita. Este cosmopolitismo no polemiza con el nacionalismo, como lo hiciera buena parte del “cosmopolitismo estético” (Gonzalo AGUILAR: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina...*); quizás por el contrario, puede decirse que al no negarse *lo ajeno* en tanto componente asimilable de la nacionalidad, el cosmopolitismo ingresa en el texto (la ciudad cosmopolita no se constituye como sospecha que valga la pena negar) como cosmopolitismo de *lo particular*.

*No catalogue vacío de sentido a lo que en el interior de este libro llamo espíritu de la tierra. Si por ingenuidad de fantasía le es enfadoso concebirlo, ayúdeme usted y suponga que “el espíritu de la tierra” es un hombre gigantesco. Por su tamaño desmesurado es tan invisible para nosotros, como lo somos nosotros para los microbios. Es un arquetipo enorme que se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos, de ingleses, de franceses, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo.*<sup>27</sup>

Pide al lector que, ayudado de su imaginación, se figure a este *espíritu* materializado en un hombre hercúleo, nutrido por el aporte inmigratorio, pero que nunca dejó de ser idéntico a sí mismo; como un hombre que mantuvo su singularidad a pesar de la tan variada ingesta. Se hace posible proyectar una identidad propia sorteando la heterogeneidad, porque el *espíritu de la tierra* resguarda lo propio e impide la conversión del territorio en factoría extranjera. Cuando anota que el hijo porteño de padre europeo “no es hijo de su padre, es hijo de su tierra”,<sup>28</sup> decide realizar un corte para poder dar origen a una identidad por fuera de la sangre y su herencia, una identidad exclusivamente porteña que no le debería nada al extranjero, sino exclusivamente al espíritu de su propio suelo; opinión que cobra un sentido histórico pues el autor está pensando la nacionalidad de un país conformado en su mayor parte con la absorción de grandes caudales inmigratorios.<sup>29</sup>

Este *espíritu de la tierra* es lo que resguarda la argentinidad del territorio y le aseguraba a su creación humana un rostro, una edad, un gesto y una voz propios. Porque el hombre-arquetipo es un varón definido, que tiene más de 25 años de edad y menos de 50: franja etaria delimitada para no ser *los más europeos de los criollos*, como sucede con los mayores de 50, ni estar en riesgo de *norteamericanización*, como puede ocurrirle a los menores de 25. Conlleva una idiosincrasia particular: es el que se reúne con amigos en algún café, gusta del fútbol, del box, se reconoce en las letras de tango y rechaza las *sofistiquerías* intelectuales. Está ubicado en una zona geográfica precisa, la esquina de

<sup>27</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 21.

<sup>28</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 33.

<sup>29</sup> Con posterioridad, en 1957, a propósito de algunos convenios que le quitarían ciertos derechos a los hijos de extranjeros nacidos en el país, Scalabrini Ortiz sostendrá esta postura, aunque de modo más consistente, arguyendo que tanto su ensayo de 1931, como su idea general de la nacionalidad, es un alegato a favor de la doctrina del *jus soli*. Desde su punto de vista, se *es argentino* plenamente por el hecho de haber nacido en esta tierra, cualquiera sea la religión, raza o región del globo de los antecesores, siendo esto posible, no sólo por una cuestión constitucional, sino también por el poder telúrico de la tierra; su capacidad de absorber, resumir y adaptar a quienes la habitan.

Corrientes y Esmeralda<sup>30</sup>: la más céntrica de Buenos Aires, “el vértice en que el torbellino de la argentinidad se precipita en su más sojuzgador frenesí espiritual”. La ubicación y distancia respecto del punto neurálgico se convierte en parámetro de lo nacional, diseñándose una idea y justificación precisas acerca de quiénes son los verdaderos miembros de la comunidad imaginada. El hombre-arquetipo habita en el “centro de la cuenca hidrográfica, comercial, sentimental y espiritual que se llama República Argentina”<sup>31</sup> y claramente lo que se distancie de este punto, tendrá más sabor peruano, boliviano o chileno, suficiente para volver a los más alejados de la capital menos porteños y en consecuencia menos argentinos.

Más una imagen que un concepto, este *espíritu de la tierra* es el catalizador diseñado para definir quiénes son los más argentinos de los argentinos, es el elemento elegido para aglutinar, digerir y homogeneizar a los inmigrantes. Ellos no son aquí elementos perniciosos a erradicar para que la nación progrese, mucho menos en beneficio de sectores elitistas o aristocratizantes, pero deben transformarse o diluirse en el mismo agrupamiento para definir una nueva identidad nacional. Como resultado de tal cohesión, surge el Hombre de Corrientes y Esmeralda, arquetipo porteño representativo de la nacionalidad. Se acepta la estancia moderna del arquetipo y se admite al europeo como parte del colectivo, aunque deba ser conquistado por el *espíritu de la tierra*, digerido, asimilado y luego despachado rápidamente para convertirse en un porteño más *hijo de su tierra*. Se circunscribe así, a pesar de la sangre europea, un conflicto identitario exclusivo entre el hombre-arquetipo de esta tierra, columna vertebral de las pasiones de las muchedumbres modernas, licuadas entre lo nacional y lo europeo, y su propio suelo que pareciera que lo define.

<sup>30</sup> Scalabrini Ortiz ubica al arquetipo-porteño en un espacio que tiene una historia real y compartida, plagado de rasgos considerados esencialmente porteños: los encuentros entre amigos, las tertulias, el tango, los bares. En esa esquina estuvieron los bares más emblemáticos de la ciudad: el bar Rosendo, el café Cabildo y, cercano al momento en el que Scalabrini Ortiz escribe este ensayo, el Royal Keller, un café con una larga tradición en los espacios literarios y artísticos de Buenos Aires.

<sup>31</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, pp. 30 y 31.

### 3. El drama metafísico de la tierra

En mayo de 1926, en el número 27-28 de la revista *Martín Fierro*, Antonio Vallejo<sup>32</sup> publica un texto titulado “Criollismo y metafísica”. A modo de parábola, el escritor relata una escena breve en la que alguien está esperando a un amigo en un bar. El personaje, apesadumbrado, se ubica en el principio de una espera cuya extensión le resulta desconocida. Como su amigo no llega, decide contemplar el vacío de su vaso y reflexionar algunos posibles métodos para extraerlo de allí: “diez teorías en una hora”, se indica que agotó. Y cuando resuelve extender ese vacío transportándolo al tamaño de la sala, su amigo irrumpe en el bar. Rápidamente se sienta en la mesa y le reprocha que lo haya esperado, hasta ese punto y con el vaso vacío. Sin dejarlo hablar pasa a llenárselo abruptamente; quien había estado esperando se ruboriza. Al finalizar el relato, Vallejo advierte una suerte de moraleja: “nos llevaríamos por delante al metafísico, con esta juventud que está sobrando a Europa [...] con este orgullo «ateniense» que me decía Scalabrini Ortiz, de ver desparramarse nuestro Centro, y madurar su pubertad en el sol de las cúpulas y la alegría de los rascacielos”.<sup>33</sup>

Si bien el artículo circula algunos años antes de la primera edición de *El hombre...*, de todos modos ciertas referencias permiten establecer un diálogo. Vallejo define a Scalabrini Ortiz como expresión de la juventud que irrumpe frente al metafísico entretenido en la inacción o la *gimnasia mental*. Lo ubica entre quienes admitirían la *pubertad* de lo propio situado como centro. Resulta, entonces, un exponente de lo que Vallejo denomina *criollismo ametafísico*, rótulo asignado para quien no evoca calles muertas y transita bajo “el sol de las cúpulas y la alegría de los rascacielos”.<sup>34</sup> El criollismo que según Vallejo debe reivindicarse, es aquel que se posiciona en el presente, pero ambiciona un futuro; criollismo de visión contraria al patriotismo que *anhela el pasado* o aspira al *museo histórico*.<sup>35</sup> Si como ya se dijo, Scalabrini Ortiz ubica a su personaje en la esquina más céntrica y cosmopolita de Buenos Aires, es la ciudad moderna la que se erige como escenario. El hombre-arquetipo no

<sup>32</sup> Cf. Antonio VALLEJO: *Criollismo y metafísica*. En: *Revista Martín Fierro*, Segunda época, Año III, n° 27/28. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p.197.

<sup>33</sup> Cf. Antonio VALLEJO: *Criollismo y metafísica*, p. 197.

<sup>34</sup> Cf. Antonio VALLEJO: *Criollismo y metafísica*, p. 197.

<sup>35</sup> Aquí Vallejo implícitamente pareciera discutir con Borges. Cf. Antonio VALLEJO: *Criollismo y metafísica*, p. 197.

evade sus transformaciones, sino que las vive y observa<sup>36</sup>. Este ubicarse en el presente, al parecer lo diferencia de aquella actitud que Vallejo denomina irónicamente *frente ciega y espalda vidente*, lo aleja del estilo de quienes dan la espalda a la actualidad volviéndose hacia los antepasados y lo separa de quienes resultan portadores de una *nostalgia ñoña* opuesta a la mirada de aquellos que *ven crecer los edificios en la gimnasia del progreso*.

Scalabrini Ortiz explicita no querer “desenterrar tipos criollos ya fenecidos”<sup>37</sup> y su objetivo declarado es “indagar las modalidades del alma porteña actual”<sup>38</sup>. Desde la perspectiva de Vallejo, anclarse en el presente implicaría alejarse del riesgo metafísico o de la gimnasia contemplativa, y el vínculo con la modernidad garantizaría correrse del lugar del que está varado en el vacío, distanciarse del estancamiento, la inacción y la espera subsumida. Sin embargo, a pesar de explicitarse una indagación actual y de admitirse la estancia moderna de su creación, podría decirse que hay un acento metafísico que recorre el ensayo de Scalabrini Ortiz.<sup>39</sup> ¿Cuál sería ese acento? ¿El hombre-arquetipo no está también a la espera de algo?

<sup>36</sup> Por momentos también la padece; por eso se señala: “la afluencia de extranjeros turistas le agrada y le incomoda, simultáneamente. Su concurrencia testimonia el prestigio creciente de la ciudad, pero le duele que la ciudad carezca de cosas bellas que susciten encantamiento”, en Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 47.

<sup>37</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 23.

<sup>38</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 23.

<sup>39</sup> Su presencia por momentos se hace explícita e incluso se asocia a algunas personalidades veneradas del mundo literario, como en el caso de Macedonio Fernández. En “Libretas de apuntes”, último apartado de *El hombre que está solo y espera* se le rinden honores a este autor considerándolo *el primer metafísico argentino*. El vínculo entre ambos escritores nos es una novedad. Es conocida su amistad pero también el reconocimiento e intercambio intelectual que practicaban. En muchas ocasiones anecdóticas, o en los propios textos, uno hace referencia del otro. Por ejemplo, en uno de los prólogos de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, de 1928, se dice: “Raúl Scalabrini Ortiz, de quien hurtada, pues sin méritos, poseo la amistad fervorosa, debe decir algo aquí...”. No falta, también, quien afirme que no habría acento metafísico en *El hombre...* sin Macedonio, como tampoco su particular antiintelectualismo. Señala Camblong que Macedonio rescata los escombros de un saber metafísico para construir lo que llama *Idealismo Absoluto*. Más allá de la paradójica y alquimia filosófica, Camblong también señala que “la Pasión ocupa el máximo rango valorativo en el pensar-escribiendo de Macedonio; vestigio romántico, que se amalgama con ecléctica y desprejuiciada libertad, con propuestas estoicas, con rasgos heracliteanos, con posturas cínicas, con conceptismo barroco, con creencias pragmáticas, con juicios estéticos vanguardistas, con una impronta nietzscheana [...] Una rara alquimia paradójica que abomina, con vigorosa obstinación, del racionalismo, del empirismo, de las categorías de la Ilustración kantiana [...] Este complejo universo encuentra en la Pasión [...] el motor, el impulso genuino, la fuerza invencible de toda empresa humana que se precie y a la vez, el principio rector, el poder omnímodo al que responde el accionar más excelso de hombres y mujeres en búsquedas epistémicas”. Cf. Ana María CAMBLONG: *Ensayos Macedonianos* (selección). Buenos Aires, Corregidor, 2006, p. 185. Volviendo a su veneración en *El hombre que está solo y espera*, allí, p. 91 (el subrayado es nuestro), como primer punto de esa “Libreta de apuntes”, dice: “Macedonio. El primer metafísico de Buenos Aires y el único filósofo auténtico es Macedonio Fernández. Su libro «No todo es vigilia la de los ojos abiertos» es ya una biblia esotérica del espíritu porteño. Todo lo que se pueda decir, ya está en él. Lástima que sólo pocos elegidos pueden salvar el escollo de su idioma enmarañado. *Es un alegato pro pasión*, un ataque al intelectualismo extenuante. Su filosofía es la filosofía de un porteño: es la quintaesencia, lo más puro, lo más acendrado del espíritu de Buenos Aires. Por eso está solo y espera; él es también, en gran parte, un eslabón en que el espíritu de la tierra se encarna”.

*El café es un templo en atrición. Los hombres encorvan ligeramente sus testas y distraen sus ojos en el borde de la taza en que desprenden la ceniza de los cigarrillos. Meditan. Están ensimismados. Hurgan sus días irreconciliablemente distanciados de la realidad. Divagan. En su fantasía moldean sus vidas como una miga de pan. La desunen, la reconstruyen, la llenan de perspectivas. Son artistas sin otra materia plástica que sus propias existencias. Sueñan. Es una decepción más que se infiltra en sus ánimos. Cuando el tango termina, los ojos cansados tienen rastros de un desgano que conoció la ventura. Alguien comenta: “Este pasquín, tiene pocas noticias de fútbol”. Y siguen esperando otro tango.<sup>40</sup>*

En este fragmento, los hombres contemplan una taza con restos de cigarrillos. Son varios alrededor de la mesa, aunque hay cierta inconexión. Reunidos en el café, definido como una suerte de santuario, el hombre está solo, entre otros hombres que también están solos, meditando abstraídos de la realidad. El hombre está solo en una mesa donde no caben las mujeres, porque la ciudad entera está desprovista de ellas. Alrededor de la mesa, estos hombres se sientan y comunican desde el silencio, desde una elipsis que por momentos se intensifica y colma el café, desde el cansancio y el hastío de sus ojos a la espera de que otro tango por fin comience. Parece constituirse un clima de espera sin más acción que la de sostener un cigarrillo y contemplar la taza, el vacío y silencio presentes. En un lugar donde el tiempo no actúa como la simple sucesión lógica de los acontecimientos, el mismo ambiente da la impresión de estar anclado en una espera contemplativa con cierto dejo de nostalgia. Curiosamente, para esta actitud, el texto ofrece una significativa explicación: habría una predestinación irremediable definida por la naturaleza.<sup>41</sup>

¿La pampa moldea los modos de ser porteños? El 10 de junio de 1931, en un artículo de *Noticias Gráficas*, escribe Scalabrini Ortiz:

*La ciudad está contristada y por primera vez en el transcurso de su historia, piensa. Una desazón la perturba. Su reposo es intranquilo [...] Es un sueño suavemente vapuleado por un escosor que no alcanza a ser recelo: la inquietud de una conciencia*

<sup>40</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 50.

<sup>41</sup> Horacio GONZÁLEZ: *Restos Pampeanos*. Buenos Aires, Colihue, 1999, p. 8: “La idea de que hay un carácter colectivo que se presenta como continuidad con la naturaleza es, por otra parte, una de las más ancestrales ideas de la humanidad sobre las imágenes encadenadas que prolongan el mundo natural en la conciencia animada y la conciencia borrascosa en la naturaleza excitada”.

*que aún no se arrepiente de nada, pero que ya ha adquirido la responsabilidad de saber que existe [...] La perplejidad y la indecisión cercenan el espíritu de los más emprendedores [...] Hay simultáneamente la revelación de un gran dolor. La ciudad acaba de descubrir que su esplendor es una servidumbre del campo, lo acaba de comprender por una molestia como el hombre maduro va conociendo sus propios órganos a través de sus malestares: una puntada en el estómago, un fastidio en el riñón [...] La ciudad sabe ahora que ella es también un fruto de la pampa, una gigantesca espiga de trigo, una mazorca de maíz. Al desentrañar el origen de su opulencia, al explorar la inestabilidad de su materia corruptible, la ciudad ya no se siente dueña de sí misma. Sus dos millones de habitantes se arremolinan, confundidos, sin disciplina, sin jerarquías. El escalafón de los temas ha sido arramblado. Ingenieros y zapateros, abogados y mecánicos tienen la atención pendiente de los mismos asuntos [...] La ciudad sigue atónica, apagada y meditativa, como si recién advirtiera en esta transitoria flacura que el destino de cualquier destino es sucumbir.*<sup>42</sup>

Scalabrini Ortiz presenta a la ciudad como un ente vivo, con la particularidad de poder apenarse, moverse y pensarse a sí misma. Ella se asume como un fruto del campo, con la certeza de su sometimiento y caducidad inexorables. Los hombres se amontonan anárquicamente y todos, sin importar posición social o profesión, parecen preocupados por los mismos asuntos. ¿Qué cambió tanto a la ciudad? ¿De qué asuntos están pendientes los hombres? Además de las consecuencias producidas por el ingreso de grandes masas inmigratorias, el país había vivido algunos sucesos significativos que también producirían cambios evidentes. Este fragmento parece estar haciendo referencia a ello: la crisis capitalista de 1929 y el Golpe de Estado de 1930. En efecto, en 1929, en el diario *La Nación*, respecto de las consecuencias de la crisis económica señalaba claramente Scalabrini Ortiz:

*Eran empleados, vivían dentro de una ajustada felicidad mensual y en el peor de los casos con algunas trampas y con algún acierto fortuito en las carreras solían equilibrar su siempre descosido presupuesto. Ahora penden del crédito que los comerciantes se esfuerzan por cerrar y ellos se ingenian por conservar. En torno de cada uno de ellos una secuela de posibles clavados plañe inútilmente. Los cesantes cumplidores se desvelan evocando los fantasmas de los carniceros, sirvientes, dueños*

<sup>42</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ, citado en Norberto GALASSO: *Vida de Scalabrini Ortiz*, ..., p. 105.

*de casa, verduleros. Casi diez mil personas rondan sin trabajo en la ciudad [...] Es una plaga más: la de los cesantes.*<sup>43</sup>

En el ensayo de 1931 se afirma que el hombre se encuentra subsumido en un *drama metafísico*, pues el arquetipo de la ciudad sobrellevaría la influencia de su tierra; llamativamente, incluso habitando en el punto más cosmopolita del país, el porteño posee *la comprensión fatalista de gaucho antiguo*; Buenos Aires se convierte en capital de la pampa. Además, se señala que tal conversión, sucede también porque la ciudad siente la tragedia metafísica del extranjero que inmigra y percibe la situación del inmigrante que trabaja sobre una tierra que en general no le pertenece. El europeo residente en Europa, al contrario, cuenta con un fragmento reducido de ella y por eso se vincula con el tiempo y la naturaleza física de un modo distinto a como sucede en Argentina.

El europeo urbano reproduce las características del que habita en el campo: “el hombre rural europeo no pierde tiempo en pensar”, la “premura de su trabajo le impide ser consumido por el pensamiento de su brevedad”, “no tiene tiempo para saberse preceder”.<sup>44</sup> En cambio aquí, la lucha se define en virtud de la naturaleza espiritual y no de la naturaleza física. La tierra invadida por el extranjero fascinado por su extensión y su riqueza genera algo en el hombre; es una tierra “que amilana los sentidos, que postra la sensualidad, una tierra invisible aún para el cuerpo que la holla, una tierra casi inhumana, impía, chata, acostada panza arriba bajo un cielo gigantesco”.<sup>45</sup> La tierra resulta un elemento animado que determina a la vida misma y al mismo tiempo se presenta muda e inmóvil. El hombre, “frente a ese sosiego pródigo en beneficios materiales”, se dice que “queda alelado por los pensamientos

<sup>43</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ, citado en Norberto GALASSO: *Vida de Scalabrini Ortiz...*, p. 90. Al respecto, puede agregarse que, en la misma biografía, GALASSO, p. 116, relata que Scalabrini Ortiz, en el bar *Los 36 billares*, una noche como muchas, conversando con amigos mientras fumaba y escuchaba tangos, anota desprolijamente en un papel, unas líneas que luego irían a su archivo personal: “las letras de tango son distintas”, “algo cambia en el tono de la ciudad”, “al final nuestro espíritu antitrascendente y enemigo de toda frase con ribetes de ampulosidad, hace que nuestra metafísica y nuestro conocimiento filosófico se refugie en las letras de tango”. Es durante este período, agrega el biógrafo, que suenan algunos tangos que resumirían el drama de la época: ¿*Qué sapa, señor?*, *Qué vachaché y Yira, yira*, de Discépolo; *Al mundo le falta un tornillo*, de Cadícamo y ¿*Dónde hay un mango, viejo Gómez?*, de Canaro y Pelay. Cada uno de ellos expone una sensación de malestar, incertidumbre y desorientación frente a la debacle económica. Se dice que el arquetipo-porteño se identifica con las letras de tango, aunque quizás para Scalabrini Ortiz esto pueda deberse a características intrínsecas del porteño que exceden cualquier coyuntura. De todos modos, tal como señala en *El hombre que está solo y espera*, p. 26, el tango es la “música que dice las amarguras de todos los porteños”.

<sup>44</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 35.

<sup>45</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 35.

y las emociones que flotan como vahos deletéreos”.<sup>46</sup> Entonces la llanura le dice *todo pasa*, porque su invisibilidad parece generar una idea específica del tiempo, siendo ésta la conciencia de su fugacidad: “la pampa no promete nada a la fantasía; no entrega nada a la imaginación. El espíritu patina sobre su lisura y vuela. Arriba está la fatídica idea del tiempo”.<sup>47</sup>

Parece entonces que el carácter del hombre-arquetipo se conformaría a partir de un azar externo o una suerte ineludible que le asigna la naturaleza, pues habría “una predestinación inexcusable que destempla el sino individual del hombre, un determinismo exterior”<sup>48</sup>. Más todavía: la naturaleza aturde con las emociones que sobrevuelan como emanaciones fatales, porque “deprime al hombre que está notoriamente ubicado en la sucesión de la historia natural”; la planicie le impone *su despotismo de silencio y de quietud*, le da hijos *ociosos, taciturnos, sufridos y altaneros*, hombres allanados por la misma tierra. Esta relación de continuidad entre el carácter y la naturaleza —el *conjuro irresistible de esa metafísica de la tierra*, dice el autor— adquirió una preeminencia que quebró la continuidad de la sangre y logró, “tras el gran sacudón inmigratorio que descompaginó su tono”, reafirmar la pampa y que los hombres puedan recomponer su “espíritu de siempre”.<sup>49</sup> Quizás sea éste el acento metafísico más evidente: el carácter del porteño conformado a la naturaleza misma del país<sup>50</sup>, en una ciudad en la que está solo y a la espera, sobrellevando su suerte, económica, política y social, con un dejo de meditación. La experiencia conflictiva con el tiempo (la fugacidad podría simbolizar la ausencia de una tradición milenaria), y en cierta manera con el espacio (no se *es* ni europeos ni originarios de América), conforma un carácter doblemente dramático y una suerte de temperamento meditativo particular arrastrado del desierto pampeano pero que cobra presencia en la ciudad más moderna del país.

<sup>46</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 36.

<sup>47</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 36.

<sup>48</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 56.

<sup>49</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 36.

<sup>50</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 59.

## 4. El habla porteña y la voz de la pasión

Los posicionamientos respecto de la lengua —criterio medular en la definición moderna de la nacionalidad— han sido particularmente significativos tanto en *El hombre...* como en otros textos del período.<sup>51</sup> Resulta paradigmática, fundamentalmente por una intervención precisa de Scalabrini Ortiz, una de las discusiones en *Martín Fierro* motivada por la propuesta de *La Gaceta Literaria de Madrid*, del 15 de abril de 1927. En ella, se plantea que España —Madrid específicamente— debería constituirse como meridiano intelectual de Hispanoamérica o de la América Española, concebida, en un supuesto afán de igualdad, como “prolongación de España”.<sup>52</sup> Las distintas intervenciones que reaccionaron frente a tal pretensión, se separaron de la concepción hispanista respecto de la identidad en general, poniendo de manifiesto la importancia de la lengua como criterio de pertenencia. Más específicamente, ubicaron en la lengua hablada el criterio medular de la nacionalidad.

<sup>51</sup> Para ilustrar este clima de ideas pueden seleccionarse tres escritores cruciales que en los años 20 intervinieron para reflexionar sobre la identidad nacional, específicamente sobre la lengua. En “Carta abierta a «La Púa»”, epístola a modo de presentación para la primera edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Girondo manifiesta el anhelo de cortar lazos con la tradición hispana, pero también la confianza en la propia fonética rioplatense, reivindicando los modos singulares del ámbito territorial y cultural específicos. Dice al preguntarse para qué publicar, en Oliverio GIRONDO: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Losada, Buenos Aires, 1997, p. 22: “Porque es necesario declararle como tú le has declarado la guerra a la levita, que en nuestro país se lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España, cuando no se escribe de golilla, de sotana o en mangas de camisa. Porque es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de «americana», con la «americana» nuestra de todos los días”. En *El idioma de los argentinos*, de 1926, Borges también expone su preocupación por el lenguaje configurando dos grandes enemigos, el academicismo español y la artificialidad arrabalera: “Dos conductas del idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español”. Jorge Luis BORGES: *El tamaño de mi esperanza. El idioma de los argentinos*. Debolsillo, Buenos Aires, 2012, p. 231. Su preocupación resulta centrada en la disociación entre la palabra escrita y la palabra hablada, razón por la cual reivindica a quienes denomina *nuestros mayores*, porque *el tono de su escritura fue su voz*, porque *su boca no fue la contradicción de su mano*. Por último, en las *Aguafuertes porteñas*, de 1928, puntualmente en su “Idioma de los argentinos”, Arlt, a partir de una entrevista de Monner Sans en donde explicita que el idioma en Argentina estaría pasando por momentos críticos frente a la amenaza del *español* lunfardo, compara la gramática con el boxeo. Allí reivindica la creatividad, sencillez y superioridad del lenguaje popular despreocupado por la técnica: “Éste que se escapa de la gramática del boxeo, con sus golpes de «todos los ángulos», le rompe el alma al otro, y de allí que ya haga camino esa frase nuestra de «boxeo europeo o de salón», es decir, un boxeo que sirve perfectamente para exhibiciones, pero para pelear no sirve absolutamente nada, al menos frente a nuestros muchachos antigramaticalmente boxeadores”. Roberto ARLT: *Aguafuertes*. En: *El jorobadito. Aguafuertes porteñas, El criador de gorilas*. Colihue, Buenos Aires, 1994, p. 87.

<sup>52</sup> Guillermo DE TORRE: *Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica*. En *La Gaceta Literaria*, Año I, n° 8, Madrid, 15 de abril de 1927, p. 1. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/hem/dep/gac/index.htm>>.

El 31 de noviembre de 1927, se vuelcan en la revista algunas de las réplicas de mayor significación sobre este debate. Bajo el título “Asunto fundamental”, el director, Evar Méndez, publica una nota extensa en la que considera la aspiración madrileña y afirma que semejante pretensión “sólo puede caber en la cabeza de piedra de intelectuales cavernarios”, que de concretarse dicha empresa, se conmovieran “los cimientos de nuestra organización mental” y se torcería “la orientación ideológica y estética de nuestra cultura tradicional que tiene las más altas aspiraciones”, lo cual, finalmente, “equivaldría a borrar de golpe la obra de dos o más siglos de elaboración de nuestra personalidad como pueblo y un siglo por lo menos de pensamiento nacional independiente”.<sup>53</sup>

En este mismo número, escriben González Tuñón, González Lanuza, Rojas Paz y Scalabrini Ortiz. En todas las intervenciones, además de manifestarse diversas concepciones antihispanistas y ridiculizarse la pretensión del meridiano, aparecen puntos de coincidencia en varios aspectos. Rojas Paz afirma que “mientras no se es viejo la vida es un afán de realización y un fervor en el porvenir”,<sup>54</sup> celebrando la confirmación de un pueblo joven que *habla en futuro* y que puede construirse a partir de un impulso expectante y no desde el estancamiento de la vejez. González Lanuza, por su parte, apunta: “¿nuestro meridiano en Madrid? No nos conviene, viviríamos una vida más vieja, nuestro día, es siempre cuatro horas más joven que el suyo”.<sup>55</sup> Vale decir; se acepta la carencia de una tradición de larga data, pero se admite ser parte de una cultura en proceso de formación, reivindicando su juventud. Por eso, González Lanuza plantea la dificultad de encontrar criollos más criollos que los hijos de los turcos (aquí también habría una idea de corte respecto de los padres). América toda resulta un *país de síntesis* y el idioma también es pensado desde esta óptica, como una entidad vital y dinámica que sufre transformaciones inevitables. En este sentido, señala González Tuñón que aunque el idioma sea de España, “nosotros queremos enriquecerlo”,<sup>56</sup> y por

<sup>53</sup> Evar Méndez, en este artículo no sólo retoma los interrogantes acerca de la identidad sino que además defiende la existencia concreta de una *mentalidad argentina*, de un *pensamiento nacional* o una *personalidad como pueblo*. Advierte la necesidad de un nuevo 25 de mayo en el plano moral e intelectual, asumiendo la presencia de una estricta tradición nacional conformada “por la acción y la obra de todos nuestros más grandes hombres de pensamiento, de Sarmiento, Alberdi, Mitre, hasta J. V. González, Agustín Álvarez, Lugones”. Bajo el rótulo de *neoconquistadores*, también acusa a España de ignorar la composición social argentina. Recuerda la afirmación de Gironde en el “Manifiesto” publicado en el N° 4 de la revista: “Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética” y retoma la encuesta llevada a cabo en los números 5 y 6. Indica que “necesitando definir la mentalidad argentina”, la encuesta aportó las opiniones de muchos escritores que “afirmaron categóricamente su existencia y definieron sus características”. Evar Méndez: *Asunto fundamental*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45, p. 375.

<sup>54</sup> Pablo ROJAS PAZ: *Carta a los españoles de la Gaceta Literaria*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45, p. 385.

<sup>55</sup> Eduardo GONZÁLEZ LANUZA: *Liquidando un meridiano*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45, p. 385.

<sup>56</sup> Raúl GONZÁLEZ TUNÓN: *A Benjamín Jarnés*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45, p. 385.

eso deviene otro, porque justamente es otro el componente social y cultural de Argentina, cosa que España (y esto lo aseguran todos) desconoce totalmente.

En una columna breve, titulada “Despedida de un meridiano”,<sup>57</sup> Scalabrini Ortiz propone su descargo. En ella, parecen anticiparse esbozos de su propia concepción acerca del lenguaje y de lo propio, centrales en la conformación del arquetipo y en la reivindicación de su habla desarrollados en 1931. Afirma aquí que *carecemos de tradición cultural*, razón por la cual no puede ser motivo de orgullo la extensión o largura de *nuestra ascendencia intelectual*. Al contrario, señala que debe apreciarse lo que efectivamente se posee: “uno de los materiales humanos de más extraordinaria contextura pasional”. Tal contextura, se enfrenta a la frialdad de la razón que en el idioma se manifestaría en la letra impresa: “hay veces que nuestra pasión no se aviene a la injustificada espera de un examen de corrección. El idioma cotidiano —a pesar de los gramáticos— se aleja cada vez más del idioma escrito”. Así, la disociación resulta ser entre la palabra escrita, prestigiosa pero sin fuerza al pronunciarse, y la palabra hablada, bárbara y apasionada, que cuando se escucha y consigue “prenderse a un recuerdo su riqueza en sugerencias las vuelve insustituibles, aunque nuestro conocimiento proponga su rechazo”.<sup>58</sup>

El conocimiento y la pasión resultan dos polos antagónicos que tienen asidero también en el modo de concebir la lengua. Aunque en ningún momento del artículo Scalabrini Ortiz explicita cuál es ese *material humano de extraordinaria contextura pasional* que debe enorgullecernos, todo parece indicar que se refiere al hombre-arquetipo que luego sería el protagonista de *El hombre...*; el tipo criollo, señaló, de arquitectura pasional. Así, el material constitutivo o edificación, sería una suerte de pasión esencial, característica del hombre argentino y de su propio lenguaje, disposición emocional intrínseca a sus modos de ser.

En el artículo de la revista, Scalabrini Ortiz indaga sobre lo propio pero no sólo como réplica coyuntural. Se pregunta: “nuestra alma, indiscutiblemente nueva, ¿logrará crearse una voz propia?”<sup>59</sup> Y con este interrogante, ubica lo propio en la figuración de un *alma*, admitiendo también lo nuevo de su constitución. Pero la efectivización de tal logro es en función de la posibilidad de *crear*, es decir, de construir, modelar, diseñar, en este caso, una *voz* propia. *Voz*, palabra que entre sus varias acepciones también indica un accidente

<sup>57</sup> Cf. RAÚL SCALABRINI ORTIZ: *Despedida de un meridiano*, p. 385.

<sup>58</sup> RAÚL SCALABRINI ORTIZ: *Despedida de un meridiano*, p. 385.

<sup>59</sup> RAÚL SCALABRINI ORTIZ: *Despedida de un meridiano*, p. 385.

gramatical que expresa si el sujeto del verbo es agente o paciente, activo o pasivo. La creación de una voz propia, entonces, puede figurarse como la construcción de un sonido particular o de un modo de sujeto específico del propio enunciado.

Si como él mismo señala, “vivíamos de prestado” y “recién hemos dado en saber que la primavera nos llega en septiembre y no en abril”,<sup>60</sup> la reivindicación de lo propio radica también en la distancia que se tome de Europa, en el desligamiento o despreocupación por una estética ajena. El planteo se vincularía con lograr una autonomía de los modelos y prácticas foráneos o, en otros términos, lograr ser un sujeto agente o activo de lo propio. Pero este ejercicio debe llevarse a cabo de modo espontáneo y sin esfuerzo: “seamos los primeros de lo propio sin decirlo”,<sup>61</sup> señala Scalabrini Ortiz, afirmando, explícitamente, a través de la construcción con el neutro *lo*, la sustantivación de tipo abstracto de algo propio. Habría cosas propias que hay que descubrir y crear al mismo tiempo; cosas como la voz o como la lengua misma que habitan esencialmente la contextura pasional del hombre porteño.

A partir de esta reivindicación, se manifiesta una reflexión específica e independiente de España, configurando un léxico orientado al ámbito de valorización de lo nacional y de anhelo e imaginación de una pertenencia colectiva y autónoma. Por eso en *El hombre...*, en consonancia con aquello que en el “Manifiesto” del n° 4 redactado por Gironde la revista declaraba: “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética”,<sup>62</sup> y consecuente con su postura sobre el lenguaje volcada en la réplica citada, Scalabrini Ortiz mantiene esta visión frente al problema de la lengua y la pone en acción en la voz del arquetipo de mayor *contextura pasional*. Tiene *fe* en el idioma propio, pero no en cualquiera de sus expresiones sino en la que formula la genuina idiosincrasia del hombre porteño, valorizando la oralidad frente a la *momificación* de los cánones que la rechazan. Por eso, al reivindicar el lenguaje hablado, pasa revista de una serie de frases populares, y en el capítulo “La rehumanización de la vida”, rescata vocablos representativos de los porteños. El lenguaje es entendido como “la primera fisonomía de sus sentimientos depuradores”,<sup>63</sup> razón por la que se propone llevar a la práctica su acción depuradora con iniciativa lúdica e

<sup>60</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *Despedida de un meridiano*, p. 385.

<sup>61</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *Despedida de un meridiano*, p. 385.

<sup>62</sup> Oliverio GIRONDE: *Manifiesto Martín Fierro*. En: *Revista Martín Fierro*, Segunda época, n° 4, mayo de 1924 [sin firma]. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 25.

<sup>63</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 83.

infantil: la voz porteña inventa, *crea, retoca, refugia*, “retasa el palabrerío huero y mitiga la oquedad resonante del idioma castellano”.<sup>64</sup>

El porteño desconfía de las palabras que en los libros se retienen; entonces, “las que él emplea, las quiere rebosando intuiciones, sensaciones directas, imágenes vividas y no rótulos de definiciones”.<sup>65</sup> Por eso se reconocerá más en las letras de tango que en cualquier *sofisticuería* intelectual, pues presume “que todas las dudas de Hamlet son tonterías retóricas ante el cúmulo de perplejidades que se arremolinan, se ciernen y se desvanecen en el más mínimo instante de la vida de cualquier patán”.<sup>66</sup> Los vocablos se conciben como ambiguos y equívocos. Cada uno de ellos (*reo, desgraciados, macaneador, pelotudo, macanudo*) involucra infinidad de adjetivos: “no más de cincuenta son estas voces porteñas que aisladas, en la soledad de un diccionario, carecen de significación”.<sup>67</sup> No sería posible encerrar las voces en una acepción, porque las significaciones dependen del *estado de ánimo del que habla*, varían “con la intención que las acentúa, con el gesto que las acompaña, y, sobre todo, con los episodios y anécdotas ya relatados o añadidos o supuestos, referentes a la persona que se califica”.<sup>68</sup> Las palabras se convierten en una cuestión lúdica, de iniciativa verbal y práctica: vocablos concebidos como “pases magnéticos verbales en que se transfunde de un interlocutor al otro una sensación humana completa”.<sup>69</sup>

Al diferenciarse fundamentalmente de la pereza intelectual, su terminología será vivaz y colorida, pues se advierte en la lengua oral el reflejo de una suerte de magia o alquimia que se opera en el hablante. Precisamente, la lengua es valorada como oposición emotiva a la práctica discursiva de los intelectuales. Aunque el porteño no tenga facilidad de palabras, es sumamente vivaz, porque el lenguaje, en realidad, tiene que ver con su actitud: el porteño es el hombre que manifiesta la arquitectura pasional adecuada para configurar una voz opuesta a la razón fría de la letra impresa intelectual.

<sup>64</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 83.

<sup>65</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 83.

<sup>66</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, pp. 83-84.

<sup>67</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 85.

<sup>68</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 85.

<sup>69</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 85.

## 5. La tierra contra el capital extranjero y el problema del imperialismo

Uno de los temas que con mayor ímpetu se proyecta en el resto de su obra y más allá de ella es la postura contra el imperio y la actitud defensiva frente al capital extranjero. Pero puntualmente en *El hombre...* todavía no se especifica cuál es el capital foráneo que sojuzgaría al país, ni los postulados se muestran como el resultado de investigaciones políticas y económicas concretas. Podría decirse que lo que hace aquí Scalabrini Ortiz es configurar virtualmente una base ideológica desde la cual elaborará luego su tesis antiimperialista, apuntada principalmente contra la política británica. Sus fundamentos antiimperialistas en *El hombre...* están relacionados más con la exhortación de una dependencia cuyo responsable es el ideario materialista opuesto al espiritualismo humanista, un dictamen, cabe pensar, constituido principalmente desde cierta óptica crítica surgida durante el período de entreguerras, antes que con teorías económicas concretas o específicas.

El hombre-arquetipo de Buenos Aires se conforma en un escenario donde la tierra y el capital están fatalmente enfrentados. Aquella fuerza o entidad de magnitud espiritual, le hace frente al capital que, aunque lo intenta, *no puede torcer la voluntad del espíritu de la tierra*. Si la tierra no se convirtió en una *factoría extranjera*, fue tanto por este espíritu como por la intuición del hombre. Porque el porteño, según Scalabrini Ortiz, siente que el capital es poder de ingratiudes, por eso su sentimiento no desfallece frente a él, pues *palpita* que el capital es energía internacional. Este enfrentamiento entre el hombre y el capital extranjero tiene un paralelo en la dicotomía *espiritualismo vs. materialismo*: lo material es el capital y todo aquello que en su afán de progreso inanimado avasalla y se opone al espíritu.

Esto se ubica en el marco de la nueva sensibilidad difundida en la primera década del s. XX, de rechazo al liberalismo y al credo del progresismo de 1880. En 1900, el *Ariel* de Rodó contribuía a propagar una reacción antipositivista en los ámbitos intelectuales de América Latina, favoreciendo la conformación de este nuevo ideario que encontraba en la espiritualidad un refugio ante el materialismo y la modernización capitalista, ambos identificados con los

Estados Unidos y representados en el texto de Rodó con la figura de Calibán.<sup>70</sup> Estas observaciones fueron promovidas durante el período de posguerra, en donde distintas y eclécticas búsquedas coincidían en que el positivismo ya no podía dar respuesta a los nuevos fenómenos. Tanto Rodó como Scalabrini Ortiz contraponen a los valores materialistas un fuerte espiritualismo. No obstante, el primero no reniega del liberalismo y hace advertencias inquietantes contra los peligros del cosmopolitismo y la democracia. Por el contrario, Scalabrini Ortiz nunca explicita restricción civil alguna en las decisiones políticas y, tal como se señaló, lejos de renegar del cosmopolitismo en sí mismo, ubica a su arquetipo de la nacionalidad en su punto más vital.

En el espacio más cosmopolita, Scalabrini Ortiz sitúa el *espíritu de la tierra* como fuerza antiimperialista opuesta al materialismo antihumanista, aunque no sólo estadounidense, sino también soviético. Señala en “Libreta de apuntes”, bajo el rótulo de “Abstención”, que “hay una lucha enorme ya planteada y entablada entre dos gigantescas potencias materialistas: EE.UU. y la Rusia Soviética. Ninguna de las dos tiene una migaja de espíritu”.<sup>71</sup> De tal modo, en el contexto posterior a los primeros enfrentamientos bélicos mundiales, en la lucha entablada por el *espíritu de la tierra* contra el capital foráneo, en la vereda del enemigo Scalabrini Ortiz ubica por igual tanto el materialismo norteamericano como el soviético, pues no sería posible, bajo su punto de vista, encontrar soluciones propias con dogmas materialistas y teorías importadas.<sup>72</sup>

Bajo el título “La defección política”, plantea: “Dos fuerzas convergentes en su punto de aplicación, pero divergentes en la dirección de sus provechos, apuntalan la prosperidad del país. Una es la tierra y lo que a ella está anexado y es su índice. Otra, el capital extranjero que la subordina y explota”.<sup>73</sup> Ambas fuerzas, aunque reunidas, tienen direcciones diferentes respecto del bienestar de Argentina: una es la tierra, y su espíritu, la otra es el capital foráneo que

<sup>70</sup> El libro uruguayo surge en un momento en el que el discurso antiimperialista había establecido algunos presupuestos con obras disímiles como las de Renan, Groussac y Martí. Por eso el *Ariel* —como quizás también *El hombre...*— debe entenderse en un contexto político y cultural que ya cuestionaba fuertemente el materialismo norteamericano. Por aquellos años, era común escuchar términos como autonomía, autodeterminación, soberanía, independencia, conceptos que se reforzaron frente a los desafíos de un *afuera* imperial, el nuevo *otro* externo. La oposición rodosiana Ariel-Calibán o latinos-sajones, el iberoamericanismo de José de Vasconcelos, el antiimperialismo de José Carlos Mariátegui, presentado en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana reunida en Buenos Aires entre el 1 y 12 de junio de 1929, intentan fundar una nueva identidad latinoamericana concebida ontológicamente sobre la base del rechazo al imperialismo.

<sup>71</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 93.

<sup>72</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 103.

<sup>73</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 66.

intenta disciplinarla. Pero existen sectores concretos que quieren corromper el *espíritu de la tierra*, lo que sería traicionar lo propio para reafirmar el capital extranjero. Esta es la actitud que adoptan muchos de los políticos del país, y es allí donde radica la *defección política*. Por eso, la vara para medir tal perfidia será el vínculo que los políticos establezcan con el capital extranjero.

En este mismo capítulo, a propósito del rechazo del porteño al poder del capital extranjero, pueden leerse ciertas referencias precisas a los políticos y al contexto de los años 30:

*[...] los radicales perduraron mientras tuvieron presente la idea de su responsabilidad. El pueblo excusaba las pequeñas incorrecciones, el arribismo desafortado, porque dieron al país una cohesión espiritual como jamás había tenido. Pero Yrigoyen, ya muy anciano, se mareó con los ochocientos mil votos de su candidatura. La altanería lo perdió. Su segunda presidencia fue una tanda inacabable de infatuamientos. Soberbia era menoscaba en vano al Parlamento; soberbia, valerse de los hombres menos enteros de su partido. Ahora estamos frente a una soberbia peor. El capital extranjero está en el poder. ¡Quiera Dios que al pueblo no le cueste mucha sangre y desorganización desalojarlo!*<sup>74</sup>

Por otra parte, en una conferencia del 17 de febrero de 1941, Scalabrini Ortiz dijo: “uno de los propósitos que me incitó a escribir *El hombre...* fue el de contrariar las ideas antidemocráticas y reaccionarias que el general Uriburu proyectaba imponernos desde el gobierno”<sup>75</sup>. Más allá de que el autor haya podido resignificar los propios móviles que lo impulsaron a escribir el ensayo, en aquel fragmento las referencias a la segunda presidencia de Yrigoyen, la crítica a algunos vicios y virtudes del radicalismo, y la advertencia acerca de las relaciones entre el gobierno de Uriburu y el capital extranjero parecen muy claras. Acerca del vínculo del texto con estos hechos históricos, puede agregarse que con motivo del Concurso Municipal de diciembre de 1931, por el cual se disparan intensos debates entre los miembros del jurado, debido a la decisión del primer lugar, Scalabrini Ortiz, quien recibe el segundo premio, refiriéndose a la presidencia de Uriburu, en una entrevista radial de ese momento, señala: “yo no había escrito el libro con miras a premio alguno. No pensaba siquiera presentarlo al concurso. Si lo hubiera pensado no hubiera incluido en él frases de oposición al gobierno...”<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 68.

<sup>75</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ, citado en Norberto GALASSO: *Vida de Scalabrini Ortiz*, ..., p. 110.

<sup>76</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ, citado en Norberto GALASSO: *Vida de Scalabrini Ortiz*, ..., p. 116.

Como se señaló, tal como el mismo autor advirtiera, el hombre-arquetipo de Buenos Aires *palpita* que el capital es energía internacional. Cuando un político entra en combinaciones con él: acepta directivas de compañías o representaciones de las empresas, se contrata como abogado, etc., le retira su delegación.<sup>77</sup> Porque el hombre-arquetipo, más allá de su ignorancia en materia de finanzas, *palpita* que el capital extranjero no está al servicio del país y que los políticos plegados a sus mandatos incurren en felonía: “la subconsciencia de la multitud sabe que lo esencialmente argentino es la tierra y el hombre que se apega a ella. Por eso el Hombre de Corrientes y Esmeralda, que tolera la infidencia de todo, es implacable para juzgar la traición política”.<sup>78</sup>

De los papeles personales de Scalabrini Ortiz, Galasso toma estas palabras referidas a *El hombre...*:

*Yo realizaba en mi libro las virtudes de la muchedumbre criolla y demostraba que su valoración no debía emprenderse de acuerdo a las reglas y cánones europeos: daba una base realista a la tesis esencial de la argentinidad, al negar la continuidad de la sangre quebrada entre nosotros por el imperio metafísico de la tierra y sentaba la tesis de que nuestra política no es más que la lucha entre el espíritu de la tierra, amplio, generoso, henchido de aspiraciones aún inconcretadas y el capital extranjero que intenta constantemente someterla y sojuzgarla.*<sup>79</sup>

La lucha aparece planteada entre lo propio (metaforizado en el *espíritu de la tierra*) y lo extranjero (como la otredad utilitaria que oprime a través del capital esclavizador), concluyéndose con la advertencia de que quien no lo denuncie se encuentra a su favor. Si la traición política se mide en función del vínculo con el capital extranjero, si lo propio se encarna en el *espíritu de la tierra* que enfrenta lo foráneo que sojuzga la nación, se anticipa aquí un modo de percibir el dilema nacional en los términos de enfrentamiento entre imperialismo y nación. Scalabrini Ortiz sostiene una posición humanista respecto del capital en sí mismo. No opondrá a él el trabajo,<sup>80</sup> sino más bien advierte que es posible un capital humanista, o la humanización del capital. Por eso su denuncia principal pasa por el carácter extranjero de éste, con la

<sup>77</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 67.

<sup>78</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 67.

<sup>79</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ, citado en Norberto GALASSO: *Vida de Scalabrini Ortiz...*, pp. 105-106.

<sup>80</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 102: “dignifiquemos la palabra patria. Dejémosla que en el reposo se empape nuevamente del espíritu de la tierra. El que la enuncie para disimulo de sus intereses personales, el que la pronuncia como tapujo de sus conveniencias de gremio, de querellas económicas o en simples discordias entre el capital y el trabajo debe ser condenado a cien tundas en las nalgas”.

certeza de que el desarrollo nacional garantizaría por sí mismo la resolución de la lucha de los distintos intereses de clase. Por lo tanto, el enfrentamiento resulta ser entre el capital —no cualquiera sino el extraño, imperial en términos también de su carácter invasivo— y la tierra, lo propio que a ella está anexado, independientemente de la clase.

Lo esencial resulta ser la tierra y el hombre que se apegue a ella. El hombre intuye que el capital es dañino para la nación y no necesita datos ni argumentaciones racionales, porque el hombre porteño conoce, no por la razón sino por la *corazonada*. Quienes no compartan este modo de percibir la realidad serán sus oponentes declarados y denotarán ser un material antagónico al diseñado desde la pasión. Las consecuencias de esta manera de fundar lo esencialmente argentino en relación con la formación de un pensamiento nacional trazan una profunda divisoria de aguas respecto de la figura del intelectual típico.

## 6. El intelectual ante la construcción de lo propio y como oponente de la pasión

Bajo el título “La apostasía intelectual”, Scalabrini Ortiz propone su tesis más contundente respecto de los intelectuales, al tiempo que termina de ceñir una comprensión de la pasión por lo propio. Esa suerte de abandono, retracción y deslealtad que el intelectual portaría como característica inequívoca, se explica también en función de las propias singularidades del hombre-arquetipo. El porteño de Scalabrini Ortiz es *un sentimental*, aunque no quiera serlo, es *hombre de improvisaciones, no de planes*, y consecuentemente con estos atributos, el porteño, además, *no piensa, siente*. Por eso, su aforismo más apropiado no resulta ser el cartesiano, sino aquél que deja a la razón en un segundo lugar: “siento, luego existo”.<sup>81</sup>

También es éste el carácter conformado a la naturaleza del país, o a esa “vida de la ciudad que avanza de azar en azar”, por eso indica: “pampa llana sin mojones para la inteligencia”, “en el caos inextricable de la vida porteña, la inteligencia es incapaz de soluciones”.<sup>82</sup> Puesto que se niega a la razón y ni siquiera los planes son puntos de partida para la existencia misma, su

<sup>81</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 59.

<sup>82</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 59.

norte o guía será aquello ligado completamente a la intuición: “el palpito es la brújula”.<sup>83</sup> Tal cosa no implicaría anular el pensamiento o desvalorizar la inteligencia. Se trataría de orientar estas herramientas al servicio de otra cosa, direccionarlas de manera distinta, trabajarlas en otro sentido: “el porteño admira la inteligencia que actúa desprevenida en un hecho inesperado: la sutileza, la sagacidad, la astucia, «la ranada», la industria, la elección acertada, la elocución persuasiva, y las quisiera para sí”<sup>84</sup>.

Esta suerte de *viveza criolla* menosprecia la inteligencia inspirada en los libros y teorías que están lejos de la práctica y de los sentimientos del común: “el porteño desdeña la inteligencia que se vanagloria de sí misma, la inteligencia que no se aboca a los planteamientos de la vida común, esa inteligencia conceptual que se nutre de libros, de teorías, y no de sensaciones”.<sup>85</sup> La inesperada intuición que guía al hombre porteño se opone a los modos del intelectual que desestima la improvisación y sus perspicacias: “un fondo de desprecio es el honorario que entrega a los intelectuales que al modo europeo improvisan habladerías contra la improvisación. Y esa es una de las causas que en inavenible divorcio separa lo intelectual de lo porteño”<sup>86</sup>; presentándose así su sentencia de desunión.<sup>87</sup>

<sup>83</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 60.

<sup>84</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 60.

<sup>85</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 60.

<sup>86</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 60.

<sup>87</sup> Carlos Altamirano propone recorrer algunas etapas en las cuales la disputa entre elites culturales y pueblo ha sido innegable, comenzando con aquella que el crítico localiza como *una apertura evidente*: las declaraciones que Ramón Doll brindó en “Reportaje publicado en la *Literatura argentina*” (1930), en *Lugones, el apolítico y otros ensayos*. Carlos ALTAMIRANO: *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 64: “Para mí la historia de la inteligencia argentina es una historia de deserciones, de evasiones. Jamás, en país alguno, las clases cultas viven y han vivido en un divorcio igual con la sensibilidad popular, es decir, con su propia sensibilidad”. Puede decirse que la reflexión de Doll se encuentra en sintonía con aquello que Scalabrini Ortiz plantea en *El hombre...* Ambos, y en fechas muy cercanas, afirman la deserción del intelectual y el consecuente divorcio con lo popular, ámbito sin dudas polisémico que en Scalabrini Ortiz se traduce como *lo porteño*. Se sabe que el boceto de *El hombre...* fue dado a conocer un par de años antes de su publicación, pero lo cierto es que no puede asegurarse si esta postura figuraba en aquel bosquejo; resulta difícil, entonces, sospechar quién comenzó con la mención de tal divorcio. Aunque la opinión poco satisfactoria que Doll postula sobre el ensayo de Scalabrini Ortiz pueda dificultar ponerlos en paralelo, es posible sostener que existen proposiciones similares en ambas intervenciones respecto de la visión de los intelectuales, posiblemente vinculadas con las condiciones históricas: los cambios políticos a partir del sufragio universal y la victoria del radicalismo, la conmoción de la guerra, la revolución en Rusia y la experiencia fascista, acontecimientos que ponían en jaque el orden liberal hegemónico. Halperin Donghi, en *La Argentina y la tormenta del mundo*, cita lo expresado por Ramón DOLL en la revista *Claridad*, N° 229, 25/IV/1931 acerca de *El hombre que está solo y espera* y su éxito, citado por Tulio HALPERIN DONGHI: *La Argentina y la tormenta del mundo, ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, p. 245: “mientras la crítica debió aplastar en el huevo o al salir del cascarón este libro por infantil y verborragico [...] Scalabrini logró la complicidad de posiciones periodísticas estratégicas, donde la bulla tiene mayor resonancia, habló por radio, se hizo reportear, hizo antenas en los pasquines, y hoy nos encontramos frente a un lance de librería que no es, pero que parece un acontecimiento literario”.

El divorcio se plantea en términos de deserción, deslealtad o traición del intelectual, que de una manera o de otra siempre termina alejándose de los problemas de la nación. Desde este punto de vista, el divorcio con lo nacional es el divorcio con lo propio, por eso se advierte que los intelectuales incurren en una suerte de abandono o defección de los sentimientos más elementales: “han sido infieles a los miramientos y emociones nucleares de su infancia, de su adolescencia y de su juventud y quieren sentirse a sí mismos, constantemente, paladear en todo momento el premio de su apostasía”.<sup>88</sup> Habría algo tan esencial como las propias emociones de la niñez que el intelectual traiciona y que Scalabrini Ortiz visualiza a partir de un principio fundamental que definirá el divorcio inexorable entre ellos: escoltar o no escoltar el *espíritu de la tierra*:

[...] el intelectual no escolta el espíritu de la tierra, no lo ayuda a fijar su propia visión del mundo, a pesquisar los términos en que podría traducirse, no lo sostiene en la retasa de valoraciones que ha emprendido. Por eso el Hombre de Corrientes y Esmeralda se reconoce más en las letras de tango, en sus jirones de pensamiento, en su hurañía, en la poquedad de su empirismo, que los fatuos ensayos o novelas o poemas que interfolian la antepenúltima novedad francesa, inglesa o rusa.<sup>89</sup>

Se repudia la erudición vanidosa del intelectual, principalmente juzgada por improductiva, pues su utilidad la define el vínculo con el *espíritu de la tierra*, es decir su apego a la nación o a la reproducción de esquemas extranjeros. En el esquema de *vicios y virtudes* que Scalabrini Ortiz pone a funcionar, la jactancia del intelectual se opone al empirismo, sencillez y naturalidad del porteño que no gusta de barajar novedades europeas ni de sus presunciones.<sup>90</sup> Pero además de esta homologación entre lo intelectual y lo europeo ubicados como definiciones en el espacio de lo anti-nacional, hay en *El hombre...* una

<sup>88</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 64.

<sup>89</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 63.

<sup>90</sup> Más allá de la singularidad de *El hombre...* hay rasgos de su argumentación que devienen colectivos, los cuales se proyectan en cierta discursividad de la interpretación histórica nacionalista, particularmente en su vertiente democrática y popular [para esta caracterización cf. María Inés BARBERO y Fernando DEVOTO: *Los nacionalistas*. CEAL, Buenos Aires, 1983], que adoptó un lenguaje ideológico con valores, rituales, terminologías y creencias específicas. Puntualmente, en esta postura de oposición entre lo intelectual y lo propio, Scalabrini Ortiz diagrama uno de los trazos centrales en el universo de creencias y valores culturales y políticos de una de las corrientes nacionalistas posteriores: FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina); postura en la que se reconoce un saber auténtico y nacional, el que portarían los hombres sencillos y de ninguna manera los hombres pertenecientes al ámbito de la intelectualidad.

singularidad que conforma este oponente para el hombre porteño. Se afirma que hay un presente caótico y que “nadie puede vaticinar lo contingible”.<sup>91</sup> Si la naturaleza material de este país está en proyecto, si *los problemas son infinitos*, como se afirma, y de una complejidad demasiado heterogénea, no hay inteligencia que pueda captar el conjunto de tanto caos, ni nadie que pueda pronosticar lo que vaya a suceder: “en el caos inextricable de la vida porteña, la inteligencia es incapaz de soluciones. Solamente el arrojo del instinto induce probabilidades y propicia rutas”.<sup>92</sup>

El porteño atinó con la intuición, única fuente de conocimiento confiable, por eso fomentó la memoria de sus emociones y no la de los conceptos. En cambio, a los intelectuales argentinos les extirparon “todos los sentimientos que en ellos podían alimentar una creencia”. Es, entonces, el mejor oponente para un hombre cuya contextura es la pasión: pasión por el fútbol, por el box, por el café, por el tango, por la amistad, por lo porteño, pasión hasta por la misma figura del caudillo, “ídolo impersonal —dirá Scalabrini Ortiz—, otro símbolo de la misma pasión”.<sup>93</sup> Porque el hombre-arquetipo se emociona no por los hechos, sino por las mismas emociones que igualan a todos los porteños: “todos los porteños se coligan en la fusión de un sentimiento común que soslaya todo descreimiento intelectual”.<sup>94</sup> El intelectual es el antagonista de esta pulsación porteña, porque lo porteño se cifra en las emociones y los

Arturo Jauretche fue uno de los más destacados representantes de esta corriente. Su particularidad radica en que sus escritos contienen un registro cotidiano cargado de ironías, digresiones y una ruptura con las formas tradicionales, característica dada no sólo por proponer ideas contra hegemónicas que impugnaron a la cultura letrada, sino también por participar de una suerte de provocación lingüística a la que le correspondió un nuevo lenguaje político. En sus textos también se manifiesta un rechazo hacia los intelectuales, Arturo JAURETCHÉ: *Los profetas del odio y la yapa (La colonización pedagógica)*. A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1967, pp. 45 y 46: “En el lenguaje llano de todos los días, hilvanando recuerdos, episodios o anécdotas, diré mis cosas como se dice en el hogar, en el café o en el trabajo. Seré muy feliz si el lector adquiere, en esta modesta lectura, el hábito de someter las suyas a la crítica de su modo de pensar habitual, utilizando la comparación, la imagen, la analogía y las asociaciones de ideas con que se maneja en su modo cotidiano. Le bastará esto para salir de la trampa que le tienden los expertos de la cultura”.

Los *expertos en cultura* son los intelectuales que representan la falta de compromiso con la realidad nacional, evasión característica del sector que manifiesta una postura contraria al pensamiento cotidiano, único medio de acercamiento a la verdadera realidad. Para Jauretche, existe un modo nacional de ver las cosas, y aquellos que no se ubiquen en el ángulo de lo propio, y desdeñen esta óptica, decodificarán erróneamente la propia realidad. Los intelectuales trabajarían desviando al pueblo de los problemas reales o, más precisamente, sin comprender ni al pueblo ni a las dificultades existentes. Tanto en Scalabrini Ortiz como en Jauretche, la interpretación de una desconexión entre la mentalidad foránea de los *letrados* y la realista de los *iletrados* se traslada a todos los ámbitos y esferas con la fórmula que enfrenta lo propio, lo nacional, aquello que escolta el *espíritu de la tierra*, con lo extranjero, tanto el capital como las ideas, que lo sojuzga y oprime. A los intelectuales, claramente, se los ubica en la vereda contraria al espíritu porteño y popular.

<sup>91</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 59.

<sup>92</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 59.

<sup>93</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 49.

<sup>94</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 49.

pulsos y no en la fachada o en la fisonomía que parece *tejida en órdenes europeos*: quien sólo mire la superficie creerá estar en Europa, pero no quien se adentre, pues allí únicamente encontrará la esencia argentina.

El *espíritu de la tierra*, metáfora de otra metáfora, del hombre gigantesco nutrido por la inmigración que conforma el arquetipo nacional, es inaccesible para la inteligencia: “no nos une a él más que la cuerda vital del sentimiento” y “cuando discrepemos con sus terminaciones, quizás en el corazón tengamos una avenencia”.<sup>95</sup> Quizás se basen en esta misma y exclusiva unión sentimental y emotiva la advertencia y el llamado final a fortalecer la *creencia* en lo propio, a defender una suerte de *credo nacional* como contrario a la razón foránea: “estas no son horas de perfeccionar cosmogonías ajenas, sino de crear las propias”, “son horas de Biblias y no de orfebrerías”,<sup>96</sup> afirma Scalabrini Ortiz. Lo propio tiene la *contextura pasional* del hombre porteño, metonimia del hombre argentino. Así, trasladado a la esfera de la construcción de lo nacional, el desafío será definir y defender una identidad que *crea* en esa pasión y acepte no confiar en la racionalidad entendida como valor absoluto. Al parecer, la consigna resultaría ser, entonces: crear y creer en lo propio y desde lo propio sin más.

## Conclusión

*El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz, es uno de los ensayos argentinos fundamentales acerca de la identidad nacional. Desde perspectivas singulares, aborda una reflexión sobre lo nacional argentino que abarca y excede su coyuntura. Como se puntualizó, el *espíritu de la tierra*, elemento clave que nunca se define con precisión en este ensayo, resulta la herramienta central creada para lograr que la nación no se convierta en *factoría extranjera*, ya que puede enfrentar la materialidad antihumanista del imperio y la fuerza antagónica que asfixia el suelo propio: el capital extranjero. Más una imagen que un concepto, este *espíritu* es un elemento catalizador elegido y diseñado por el autor para aglutinar, digerir y homogeneizar a los inmigrantes, que no son aquí elementos perniciosos a erradicar para que la nación progrese, mucho menos en beneficio de sectores elitistas o aristocratizantes, sino que deben

<sup>95</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 21.

<sup>96</sup> Raúl SCALABRINI ORTIZ: *El hombre que está solo y espera*, p. 65.

transformarse (o quizás diluirse) en el mismo agrupamiento para definir una nueva identidad nacional.

Como resultado de tal cohesión, surge un tipo criollo particular, una de las invenciones más novedosas de este ensayo: el hombre de Corrientes y Esmeralda, arquetipo porteño representativo de la nacionalidad, ubicado en el centro más cosmopolita del país. Opositor de los modelos ajenos, pero también de la razón intelectual, este hombre hace que la pasión tenga un cuerpo; él es la materialización corpórea o *contextura pasional* de la nación. La *pasión* se convierte en elemento constitutivo del arquetipo porteño; asimismo, en un resguardo de lo nacional. Scalabrini Ortiz lo presenta como portador de un lenguaje, un rostro, un gesto y una voz específicos anclados fundamentalmente en el instinto y las emociones. Encarna lo propio y se resguarda en el *espíritu de la tierra*, pero también está atado y determinado por la misma tierra *inasible, inhumana, chata*, que impone su *despotismo de silencio y quietud*, por eso la sufre; características que, aquí juzgamos, están signadas por el clima de la época, vale decir: por el conflicto identitario frente al caudal inmigratorio, por el período de entreguerras y el descrédito de la razón científica, por la primera crisis capitalista mundial y el primer Golpe de Estado argentino. Así, pudo decirse entonces que en este ensayo se relata el desencadenamiento de un trance identitario profundo, en un contexto específico de la Argentina moderna, denominado aquí dilema, conflicto o drama pasional de la existencia porteña, configurado, en efecto, como metonimia del drama nacional.

## Bibliografía

- AGOSTI, Héctor: *Nación y cultura*. CEAL, Buenos Aires, 1994.
- AGUILAR, Gonzalo: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2009.
- ALTAMIRANO, Carlos: *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- ALTAMIRANO, Carlos / SARLO, Beatriz: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel, Buenos Aires, 1997.
- ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginarias Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

- ARLT, Roberto: *Aguafuertes*. En: *El jorobadito. Aguafuertes porteñas, El criador de gorilas*. Colihue, Buenos Aires, 1994.
- BHABHA, Homi: *Narrando la nación*. En: Fernández Bravo, Álvaro (comp.) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial, Buenos Aires, 2000, pp. 211-219.
- BARBERO, María Inés / DEVOTO, Fernando: *Los nacionalistas*. CEAL, Buenos Aires, 1983.
- BLANCO, Oscar: *Scalabrini Ortíz: la esencialización de la identidad porteña*. En: Rosa, Nicolás (ed.): *Historia del ensayo argentino: intervenciones, coaliciones, inferencias*. Alianza, Buenos Aires, 2002, pp. 171-188.
- BORGES, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza. El idioma de los argentinos*. Debolsillo, Buenos Aires, 2012.
- CAMBLONG, Ana María: *Ensayos Macedonianos* (selección). Corregidor, Buenos Aires, 2006.
- DE TORRE, Guillermo: *Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica*. En *La Gaceta Literaria*, Año I, n° 8, Madrid, 15 de abril de 1927. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/hem/dep/gac/index.htm>>.
- FOUCAULT, Michel: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. En: *Microfísica del poder*. Ediciones de la piqueta, Madrid, 1980.
- FUNES, Patricia: *El pensamiento latinoamericano sobre la nación en la década de 1920*. En: *Boletín Americanista*, Año II. Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia de América, Barcelona, 1999, pp. 103-120.
- GALASSO, Norberto: *Vida de Scalabrini Ortíz*. Colihue, Buenos Aires, 2008.
- GIRONDO, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Losada, Buenos Aires, 1997.
- *Manifiesto Martín Fierro*. En: *Revista Martín Fierro*, Segunda época, n° 4, mayo de 1924 [sin firma]. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.
- GONZÁLEZ, Horacio: *Restos Pampeanos*. Colihue, Buenos Aires, 1999.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo: *Liquidando un meridiano*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.

- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl: *A Benjamín Jarnés*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.
- GRAMUGLIO, María Teresa: *Posiciones, transformaciones y debates en la literatura argentina de los años treinta*. En: Cattaruzza, Alejandro (dir.): *Nueva historia argentina*, Tomo VII. Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- GRÜNER, Eduardo: *Entredichos sobre la decadencia del ensayo argentino*. En: *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Homo Sapiens, Rosario, 1996.
- HALPERIN DONGHI, Tulio: *La Argentina y la tormenta del mundo, ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.
- HOBBSAWM, Eric: *Nación y nacionalismos desde 1780*. Crítica, Barcelona, 1991.
- JAURETCHE, Arturo: *Los profetas del odio y la yapa (La colonización pedagógica)*. A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1967.
- MÉNDEZ, Evar: *Asunto fundamental*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.
- *Aclaración*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.
- PAREKH, Bhikhu: *El etnocentrismo en el discurso nacionalista*. En: Fernández Bravo, Álvaro (comp.): *La invención de la nación Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial, Buenos Aires, 2000.
- PORTANTIERO, Juan Carlos: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. EUDEBA, Buenos Aires, 2011.
- PRIETO, Adolfo: *Estudios de literatura argentina*. Galerna, Buenos Aires, 1969.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe, Madrid, 22001.
- ROJAS PAZ, Pablo: *Carta a los españoles de la Gaceta Literaria*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.
- ROSA, Nicolás: *La sinrazón del ensayo*. En: Rosa, Nicolás (ed.): *Historia del ensayo argentino: intervenciones, coaliciones, inferencias*. Alianza, Buenos Aires, 2002.

---

SARLO, Beatriz: *Una modernidad periférica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl: *El hombre que está solo y espera*. En: *El hombre que está solo y espera. La manga. Tierra sin nada, tierra de profetas*. Fundación Ross, Rosario, 2008, pp. 19-116.

— *Despedida de un meridiano*. En: *Revista Martín Fierro*, Año IV, n° 44/45. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.

VALLEJO, Antonio: *Criollismo y metafísica*. En: *Revista Martín Fierro*, Segunda época, Año III, n° 27/28. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.

---

**Lorena FIORETTI KATZ**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

lorenfo@hotmail.com

# Extraterritorialidad y extimidad: el monolingüismo del otro como política de la lengua

**Resumen:** En este trabajo intentaremos sostener que las nociones de extraterritorialidad de Steiner, de extimidad de Lacan y del "monolingüismo del otro" de Derrida, ponen en escena una cartografía compleja donde se quiebran los límites ontológicos fijos que se juegan en la delimitación entre el adentro y el afuera. Nos interesa señalar algunas de las consecuencias filosóficas pero también y fundamentalmente políticas de este complejización: la no clara división entre lo propio y lo ajeno que se produce como una de sus consecuencias. El deslizamiento que estas nociones generan, permite pensar el lenguaje y la lengua no como compartimentos cerrados sino como espacios abiertos expuestos a la contaminación, la diseminación, la dispersión y la confusión. Sostenemos que esta conceptualización -que se hace evidente en las situaciones de exilio- parece ser un modo de comprender la relación con la lengua. A fin de cuentas, quizás se trate de una relación de exilio de la lengua (Blanchot, 1955), pero para estar en el exilio, algo debe permanecer como el hogar. Es esta relación paradójica la que proponemos pensar en algunos textos del neobarroco latinoamericano.

**Palabras clave:** extraterritorialidad - extimidad - neobarroco - monolingüismo - exilio

**Abstract:** In this paper we attempt to argue that the Steiner's concept of extraterritoriality, Lacan's extimacy and Derrida's notion of "monolingualism of the other", put in scene a complex cartography where the fixed ontological limits that are played between the inside and the outside boundary are broken. We are interested in pointing out some metaphysical and -even more fundamental- political implications: the not-obvious division between the own and the other people's. The sliding that these notions produce, allows to think about the language and tongue not as tight compartments but as open spaces thus exposed to contamination, spread, dispersion and confusion. We claim that this conceptualization, which is evident in exile situations, seems to be a way of understanding the relationship with the language. After all, maybe we deal with an exile relationship from language (Blanchot, 1955), but to be in exile, something must remain home. It is this paradoxical relationship we propose thinking in some texts of the Latin American neo-baroque.

**Key words:** Extraterritoriality - Extimacy - Neobaroque - Monolingualism - Exile

Recibido: 20/06/2014 - Aceptado: 25/07/2014

*No tengo más que una lengua y no es la mía.*

(Derrida, El monolingüismo del otro)

Trabajaremos a partir de lo que Derrida llama la “catástrofe metafórica” para señalar ese movimiento de lectura en el que no intentaremos pensar cuáles son las características del exilio en el lenguaje sino, inversamente, qué es del lenguaje lo que el exilio nos permite pensar: “lejos de saber de antemano lo que quiere decir «vida» o «familia», cuando nos servimos de esos valores para hablar de lenguaje y traducción, sería, contrariamente, a partir de un pensamiento de la lengua y su «supervivencia» en traducción por lo que accederíamos a un pensamiento de lo que vida y familia quieren decir”.<sup>1</sup> En este sentido, sostenemos que las nociones de extraterritorialidad, extimidad y “monolingüismo del otro” en tanto *deslizamientos* no hacen más que interpelar lo lingüístico y lo literario como espacios cerrados y unitarios, como lugares de transparencia del sentido. En otras palabras, la hipótesis que intentaremos sostener es que incluso en la “lengua propia” existen estos deslizamientos, donde por ello lo propio y la lengua son deconstruidos. Se trata entonces de una tensión entre lo propio y lo extranjero, el adentro y el afuera, la patria y la tierra del exilio. Situarnos en esta perspectiva teórica no significa desconocer los dolorosos trayectos personales y comunitarios que han padecido quienes han vivido una situación de exilio. Ni tampoco implica minimizar los *efectos de lengua* que han tenido estos deslizamientos y las políticas —muchas veces represivas— que han soportado. Nos interesa en cambio, mostrar una mirada que aspira a enriquecer la discusión, ampliando de algún modo el análisis de la propuesta. Hablar de deslizamientos en estos términos es asumir que la lengua que construye lo literario (en la doble acepción, es decir, que construye lo literario y que construye la lengua) participa del lenguaje, lo habita, pero cuando produce lo hace mediante un movimiento complejo de apropiación/ desappropriación tal que ya nada vuelve a quedar como estaba: el lenguaje ha sido transformado. Este posicionamiento no es sólo una declaración de principios teóricos, sino fundamentalmente éticos: se trata de esa relación paradójica con la lengua.

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA: *Des tours de Babel*, en Joseph F. GRAHAM (ed.), *Difference in Translation*. Cornell University Press, Ithaca / London, 1985. [La versión consultada fue la traducida por Jorge Panesi para la Universidad de Buenos Aires], p. 10.

Será el neobarroco el marco desde el que intentaremos abordar la problemática del lenguaje como ese espacio heterogéneo que nos atraviesa, al que habitamos, pero que también y, sin dudas, afectamos. El barroco como el *espacio del viaje, la travesía de la repetición* —es la metáfora que Severo Sarduy<sup>2</sup> utiliza— *envía* a la imposible significación cerrada que un movimiento como el del neobarroco supone. Y se dice en presente, pues creemos que el este movimiento sigue siendo no sólo objeto de discusión sino fundamentalmente una herramienta para pensar algunas de las problemáticas estéticas actuales.

Partimos del supuesto de que algo se desliza entre el *señor barroco* “auténtico primer instalado en lo nuestro, [que] participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaico y la hispano negroide”<sup>3</sup> y aquel barroco que no puede surgir más que “en las márgenes violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, transplante y fin de un lenguaje, de un saber”<sup>4</sup>. Márgenes en donde se constituye una literatura —y un sujeto— a partir de un *entre* que permite escuchar no ya la centralidad del discurso sino aquello que se desliza entre las lenguas. Intentaremos pensar en este trabajo el modo en el que Severo Sarduy habita ese tránsito, el modo en el que juega en ese desplazamiento.

Consideramos necesario explicitar dos de los presupuestos que enmarcarán y guiarán este trabajo. Por un lado, la tesis según la cual lo barroco resulta una impugnación a la lógica aristotélica-hegeliana, es decir, resulta una consideración de la crisis de la modernidad. Esta hipótesis ya ha sido trabajada y retomada, entre otros, por Chiampi: “Las revisiones, las relecturas y, sobre todo, las reivindicaciones del barroco han propiciado, en las últimas décadas, la aparición de varios puntos de vista para reconsiderar la crisis de la modernidad, así como para prestar apoyos teóricos para investigar el fenómeno del postmodernismo”<sup>5</sup>. El interés por el barroco coincide en los años 70 con los debates en torno a la posmodernidad; si bien el neobarroco y la posmodernidad no son sinónimos, ocupan territorios vecinos, dice

<sup>2</sup> El contexto en el que Sarduy propone algunas de las características del barroco está muy próximo al grupo que en los 60 y 70 giraba en torno a la revista francesa *Tel quel*, que se erige en el estandarte que se posiciona en contra de *Le temps modern* que dirige en su momento Sartre.

<sup>3</sup> José LEZAMA LIMA: *La curiosidad barroca*. En *Sucesinas y coordenadas, Colección Austral, Compañía Editora Espasa Calpe*. Buenos Aires, 1993 [1957], p. 195.

<sup>4</sup> Severo SARDUY: *Obra Completa*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999, p. 1308.

<sup>5</sup> Irleamar CHIAMPI: *Criterios*, La Habana, n° 32, 1994, p. 171.

Néstor Perlongher.<sup>6</sup> Para él la posmodernidad suspende la experimentación pues es desde ya una *revisitación* de elementos frecuentados, mientras el neobarroco es una especie de pulsión de distorsión<sup>7</sup> del lenguaje y de simulacro. Si bien estas características llegan con el barroco a su esplendor, entendemos que son los lugares en los que efectivamente se da la *experiencia del lenguaje*, es decir, la distorsión y el simulacro en tanto ficción son quizás dos de las características que desde la modernidad nos permiten pensar el lenguaje. En el caso particular de la literatura estas características profanan y desbaratan lo dicho y sus instituciones, repitiendo y diseminando el habla dada, porque como sabemos la repetición no es nunca de lo mismo: cada vez que hablamos hay en juego una corrupción/corrosión/producción del y al lenguaje, pero además, dice Derrida, sólo hay por-venir en la repetición.

Pero también cuando uno escribe está haciendo *política de la lengua*, como dice Perlongher. Este es el segundo presupuesto que intentaremos sostener: el neobarroco no es sólo una apuesta estética, sino también y fundamentalmente política. Al decir de Rancière, la literatura siempre es un modo de ligar lo decible y lo visible o dicho de otro modo, las palabras y las cosas,<sup>8</sup> habilitando de esta manera otro *sensorium*. ¿Qué es la política sino una *visión* y un *sentido* del mundo? Si la escritura es concebida como una “máquina que hace hablar a la vida”, la tarea del escritor podría ser concebida como un hacer arqueológico, es decir y siguiendo a Freud, un “hacer hablar a las piedras” a esas huellas que son las letras. Así, el lenguaje juega en las superficies, no aspirando al sentido profundo, a “la verdad de la cosa” o a la cosa misma; el lenguaje no la representa, sino que *la* interviene. Se trataría de “operaciones de superficies”, un hacer que *toca* de alguna manera lo real. Así, lo político de la literatura estaría relacionado a la posibilidad de conexión entre estos dos regímenes de sentido: lo simbólico y lo real.

<sup>6</sup> En Luis BRAVO: *Un diamante de lodo en la garganta*. En: *Nómades y prófugos (entrevistas literarias)*. Universidad Eafit, Medellín, noviembre de 2002. Disponible en: <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/nestorporluisbravo.htm>, *passim*.

<sup>7</sup> En la misma línea dice Pablo BALER: *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*. Corregidor, Buenos Aires, 2008, pp. 15-16: “una de las perplejidades de este concepto radica en que sólo adquiere significado en relación a otro parámetro igualmente fantástico: la *niñez*; pues la distorsión, como recurso estilístico, replantea el problema de los límites de la opacidad expresiva a la vez que cuestiona la artificialidad de toda pretensión de transparencia. [...] si existe un fenómeno que puede describirse como distorsión (que coincidirá aquí aproximadamente con las categorías de barroco y neobarroco), ¿dónde comienza y donde termina?” El autor los piensa en relación a un momento histórico-estético particular: el descentramiento del barroco áureo y el desgarro del siglo XX latinoamericano.

<sup>8</sup> Jacques RANCIÈRE: *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, *passim*.

## I

Buscar genealogías, crear tradiciones, dibujar cartografías, no son tareas de homogeneidades. La filiación siempre imaginaria que anudaría, por ejemplo, a Lezama Lima con Sarduy y Carrera, vía Perlongher, no es más que un intento de pensar eso que hay “entre” ellos, entre sus poéticas un modo tal vez de heredar/inscribirse en una tradición pero en tanto *fidelidad infiel*. La interpretación misma de lo que *es* el barroco más bien *lo* barroco, es ya un modo de señalar esa inconexión, de dar cuenta de esta cartografía quebrada.

Retomamos aquí la pregunta con la que Sarduy abre el apartado del libro *Barroco*, cuyo título es “Suplemento”, y cuyo curioso primer apartado es Economía: ¿Qué significa hoy en día una práctica del neobarroco? Y se apresura a responder: “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los símbolos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad [...] Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer”.<sup>9</sup> ¿Sigue siendo este el sentido de una práctica (neo)barroca? La discusión de estas cuestiones se da en el marco de una intensa sospecha en relación a la posibilidad del lenguaje de nombrar la realidad. Tanto los poetas modernistas como los vanguardistas —que la historia de la literatura latinoamericana sitúa en relación de oposición— comparten el fenómeno de la modernidad en tanto ambos desconfían de los poderes del lenguaje: este movimiento ha sido denominado por Steiner, *revolución lingüística*. Movimiento que se caracteriza por una “falta de hogar”, como falta de un centro. En los últimos años del siglo XIX, el afianzamiento del sistema capitalista “el debate producido por los modernistas latinoamericanos frente a la modernidad/modernización ya tenía en cuenta en sus argumentaciones la tensión establecida entre lo universal como lo moderno y lo local como lo retrógrado...”<sup>10</sup>. Frente a la amplia discusión modernidad/posmodernidad en Latinoamérica nos parece sugerente la propuesta de lectura de Antelo según la cual:

*la “modernidad” —aunque podríamos también designarla “mujer”, ya que la modernidad es mujer (Huysen 1986)—, a ese conjunto de postizos obtusos que encubren la ausencia pero que, al mismo tiempo, hacen aparecer la diferencia. En otras palabras, lejos de la confianza vanguardista en lo mecánico, tan activa en*

<sup>9</sup> Severo SARDUY. *Obra Completa*, p. 1250.

<sup>10</sup> Enrique FOFANI: *Ensayo sobre la frontera*. En: *Lucera*, Centro Cultural Parque de España, n°5, Rosario, otoño de 2004, p. 26.

*las certezas masculinas del modernismo, diríamos que la modernidad son aquellos semblantes que de hecho sustentan lo simultáneo. La modernidad es policéfala.*<sup>11</sup>

Así, en Latinoamérica esta tensión no se dirime en la elección entre uno de los dos polos sino que tiende con Darío a universalizar la cultura latinoamericana, lo que “no implicó la denegación de la cultura “propia” sino su extraterritorialización lingüística [...] la noción de frontera, una noción que habilita ser leída en pugna con los límites políticos o geopolíticos demarcados por la Nación. [...] devinieron el centro teórico de sus respectivas, aunque muy disímiles, poéticas”.<sup>12</sup> La noción de *extraterritorialidad* de Steiner nos permite enfrentar lengua y espacio pudiendo pensar de este modo el “extra” como fuera, pero también como un plus, como un más que siempre sobra y que llama a seguir inscribiendo eso que escapa de alguna manera a las redes de lo identificable/significable. El escritor moderno estaría fuera por antonomasia, así la cuestión del exilio no sería sólo pensable como fuera del territorio, sino, fundamentalmente, como un estar fuera de la lengua. Es en este sentido también que la modernidad en Latinoamérica se constituye como un cuerpo policéfalo anclado en lo simultáneo y la diferencia en su dimensión irreductiblemente heterogénea. Se trataría de una poética policéfala.

## II

La noción de *extimidad* es trabajada por Lacan puntualmente en el *Seminario VII –La ética en Psicoanálisis–* cuando está hablando del *das ding*, es decir, de *la cosa* en psicoanálisis.<sup>13</sup> Ésta se sitúa en el centro y alrededor de la misma gira el mundo subjetivo inconsciente, organizado en relaciones significantes. Pero este centro está excluido en el interior mismo, es de alguna manera, lo prehistórico. En este sentido, Miller señala: “Extimo es, en primer lugar, el Otro del significante, éxtimo al sujeto, aunque más no sea porque la lengua mía, en la que expreso mi intimidad, es la del Otro. Pero también hay otro éxtimo que

<sup>11</sup> Raúl ANTELO: *Una crítica acéfala: para la modernidad latinoamericana*. En *Iberoamericana*, VIII. Buenos Aires, 2008, p. 132.

<sup>12</sup> Enrique FOFANI: *Ensayo sobre la frontera*, p. 26.

<sup>13</sup> Al fin de cuentas, si partimos de lo que describimos como ese lugar central, esta exterioridad íntima, esta extimidad que es la cosa, quizás se aclare para nosotros lo que permanece aún como presunta, incluso como misterio, para aquellos que se interesan en este arte prehistórico, o sea precisamente su emplazamiento.

es el objeto.”<sup>14</sup> La pregunta por este objeto es retomada en el último capítulo del Seminario 11 de Lacan, llamado: “En ti más que tú”: “Se trata de ese interior excluido que, para tomar los términos mismos de *Entwurf* (Proyecto de una psicología para neurólogos, 1950), está de este modo “excluido en el interior”. ¿En el interior de qué? De algo que se articula, muy precisamente en ese momento, como el Real-Ich que quiere decir entonces el real último de la organización psíquica, real concebido como hipotético, en el sentido en que es supuesto necesariamente”.<sup>15</sup> En este sentido Lacan cambiará el estatuto del objeto en psicoanálisis ubicándolo atrás, como causando el deseo, el *objeto a*, convirtiéndolo así en un objeto *éxtimo*: “un objeto... trasladado al interior”.<sup>16</sup> El punto central y esencialmente aporético de la experiencia analítica es que se trata de un objeto perdido, “perdido y en el interior”<sup>17</sup>. En una de las clases de este Seminario cuyo título es “El amor cortés en anamorfosis” Lacan dice: “Quizás lo que escribimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa *extimidad*, [...] es la Cosa”.<sup>18</sup>

La apuesta de Jacques-Alain Miller<sup>19</sup> es ir develando esta oscura constitución paradójica que implica que lo exterior se encuentre en lo interior. Por esto mismo ubica este concepto como la razón crucial para que Lacan, hacia su última enseñanza, haya tenido que recurrir a la Topología. La noción de adentro-afuera, interno-externo se ve complicada por este “hiato en el seno de la identidad”, de ese “afuera en el exterior”. Es un término para designar, dice Miller, de una manera problemática “lo Real en lo Simbólico”. Podríamos decir, de lo innombrable, lo inhallable, en el interior de lo que sí se puede decir, un real que aparece como límite en el *mismo interior*. Construida sobre el término intimidad, ofrece una salida a las vagas nociones de interior-exterior, mundo interno-mundo externo, que no tienen sentido más que en el nivel puramente imaginario; es en el dominio de la imagen, precisamente, en donde se puede establecer esa distinción. La idea de *extimidad* señala su presencia según el modelo de un cuerpo extraño que reconoce una ruptura constitutiva de la intimidad. Es así que no se trata del espacio enmarcado y

<sup>14</sup> Jacques Alain MILLER: *Más interior que lo más íntimo*. En: *Página12*, Buenos Aires, 8 de abril de 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/subnotas/143452-46125-2010-04-08.html>.

<sup>15</sup> Jacques LACAN: *La ética del psicoanálisis. Seminario 7*, Paidós, Buenos Aires, 2009 [1959-1960], p. 126.

<sup>16</sup> Jacques LACAN: *La ética del psicoanálisis*, p. 126.

<sup>17</sup> Esta es la relación de objeto que se articula con la falta, por eso será introducida por el lado de la angustia, por el objeto que falta.

<sup>18</sup> Jacques LACAN: *La ética del psicoanálisis*, p. 171.

<sup>19</sup> El texto central publicado que se dedica a trabajar sobre esta noción es justamente *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller* [2010] que pertenecen a lo que se ha denominado el segundo período de su enseñanza. Este curso fue dictado en 1985, coincide con el Cuarto Encuentro del Campo Freudiano “Histeria y obsesión”.

separado por la imagen, sino de una topología que permite situar lo que vacila entre interior y exterior. Cuando Lacan menciona esta noción, lo hace para referirse a la relación entre *extimidad* y lo siniestro, es decir, no lo contrario a intimidad, sino cuando lo más familiar se vuelve extranjero. En la clase II del curso, “Los envoltorios de la *extimidad*”, Miller define a la *extimidad* como “un hiato en el seno de la identidad consigo mismo”, un lugar que intentará ser recubierto por diferentes instancias identificatorias. Por ello no hay identidad en tanto esencia: la identificación señala la falta, el agujero, pero no lo colma de ninguna manera, siempre queda un resto sin identificar.

La relación entre el Otro y la Cosa, es decir, de qué manera el Otro del lenguaje, de la palabra, de la escritura viene a sustituir a la Cosa donde el objeto perdido es el déficit del Otro sobre la Cosa, la pregunta entonces es ¿cómo explica Lacan que el objeto tiene un lugar en el Otro? En este curso la propuesta es el término de *extimidad* para denominar esa inscripción. Para que esto sea posible es necesario pensar en un Otro diferente del Otro del significante y será el Otro como barrado, la inconsistencia lógica del Otro. Esta inconsistencia ya nos acerca a la consistencia del *objeto a*. La inconsistencia del Otro, en términos lógicos, será la falta de un significante del Otro por lo que se asume que el Otro también es barrado, que el lenguaje o quien imaginariamente lo porta no tiene todos los significantes, no puede nombrarlo todo. Hay una falla entre lo real<sup>20</sup> y lo simbólico y esa falla es estructural, se encuentra en ese exterior-interior<sup>21</sup> que es el sujeto. Ahora bien ¿qué nos dice esta noción de *extimidad* en relación al lenguaje y al sujeto que lo habita y es habitado por el mismo? Esta noción de *extimidad* desbarata, desmantela la tranquila separación jerárquica sujeto-objeto y adentro-afuera, señalando que el sujeto no construye su objeto de deseo, sino que este objeto es su causa, es su “origen”. Del mismo modo el interior no se encuentra en relación de oposición con el exterior, sino que este habita en el interior de una manera fundamental: es a causa de ese afuera que algo como una interioridad surge. Consideramos muy sugerente la apropiación que realiza Antelo de esta noción. El crítico toma este concepto para pensar el guión que separa, pero que al mismo tiempo une, lo argentino-brasileño: ese espacio común, ese entre-lugar.

<sup>20</sup> En este primer momento lo real será definido como lo que resiste absolutamente a la simbolización. A lo largo de su enseñanza, a medida que lo real vaya siendo precisado y/o redefinido, se irá “inmiscuyendo” en el registro simbólico para agujerearlo: se trata del *objeto a* y la repetición en su faz real, en tanto *Tyche*. Tomada del vocabulario de Aristóteles de su investigación de la causa, la *Tyche* es pensada como el encuentro con lo real, más allá de los signos, de lo que se repite como *Automaton*.

<sup>21</sup> Hacia el final de la enseñanza de Lacan, como sabemos, recurre a la topología para pensar algunas cuestiones, entre ellas el sujeto. La *banda de moebius* será la imagen que figurará esa continuidad entre adentro-afuera.

*Afirmar un margen que, al mismo tiempo, no sea ni interno, ni externo sino éxtimo, o en otras palabras, una dimensión superlativa de lo ex-ter (extraño, extranjero, exterior), es proponer el encabalgamiento informe de Kant y Sade, Sarmiento y Euclides, Arlt y Mário de Andrade. El guión éxtimo nos definiría así, en un primer nivel, como no-pensadores, prescindentes del no-ente, la Cosa nacional, lo cual frustra toda negación de lo alterno, dejándonos asimismo, en cuanto sujetos, tan imposibilitados de afirmar como de negar el vacío identitario, ante la permanencia constante de lo Mismo. Pero, a un segundo nivel, nos hace renunciar al viejo y estéril dilema de la modernización, ese no-ser disociado del no-pensar, el civilización o barbarie, to be or not to be, ser o no ser el Otro. El silencio de ese guión argentino-brasileño no pacifica ni apacigua nada, es verdad, pero puede ayudar a diseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno.<sup>22</sup>*

Pensar la construcción de lo propio sólo por vía de lo ajeno, contaminado en su raíz por lo ajeno, asegura que lo identitario sea siempre una instancia desde la que es imposible denegar lo otro, pues se erige como parte imprescindible e ineludible de la identidad misma. A partir de estas constataciones, cabría aún pensar que la emergencia de lo popular transnacional, o en fin, de lo argentino-brasileño, más que signada por la suma, surge atravesada por la falta. “En la medida en que lo argentino-brasileño sólo puede constituirse en el terreno de las relaciones de representación, la construcción identitaria de ese margen sólo admitiría una consistencia informe: la de lo desuniversal”.<sup>23</sup> Así, el guión señalaría ese espacio ambivalente en que nos afirmamos alternativamente, ese espacio *extimio* en el que hay algo de lo propio pero sólo a condición de una apertura a la indefensión de la vida, a la falta, a lo otro y al otro, al desamparo en el que nos dejan a menudo las palabras. “En ese sitio-guión, ni plenamente mimético, ni totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno”.<sup>24</sup> Es desde esta mirada ética que nos interesa retomar lo extimio del lenguaje, para señalar que allá donde parece que ejercemos la propiedad del mismo, se encuentra lo más ajeno, lo exterior, en mí bascula lo extranjero por lo que soy. Asumir esa complejidad tal vez dibuje otro modo de relación con los otros y permita pensar la identidad y problemática modernidad-posmodernidad en latinoamérica.

<sup>22</sup> Raúl ANTELO: *La extimidad del guión*. En *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, N° 22, Buenos Aires, primavera de 2003, p. 11.

<sup>23</sup> Raúl ANTELO: *La extimidad del guión*, p. 7.

<sup>24</sup> Raúl ANTELO: *La extimidad del guión*, p. 11.

## III

Desde una perspectiva similar, Derrida parte de la afirmación de que toda cultura es originalmente colonial, en el sentido de que en el origen siempre está el otro y *lo otro*, en lo familiar está lo extranjero, lo extraño: *Unheimlich*, dice Freud. Así los ejemplos de Edipo y de Moisés como los extranjeros por antonomasia abundan en la literatura y con ellas las preguntas por la constitución de la identidad, por lo que sería la *ipseidad*. Toda identidad está asociada a una relación con la lengua y por ello, toda cultura siempre se instituye por la imposición unilateral de alguna política de la lengua.

*El monolingüismo del otro sería en primer lugar esa soberanía, es la ley llegada de otra parte, sin duda, pero también y en principio la lengua misma de la Ley. Y la Ley como lengua. Su experiencia sería aparentemente autónoma, porque debo hablar de esa ley y adueñarme de ella para entenderla como si me la diera a mí mismo; pero sigue siendo necesariamente -así lo quiere, en el fondo, la esencia de toda ley- heterónoma. La locura de la ley alberga su posibilidad permanentemente en el hogar de esa auto-heteronomía.<sup>25</sup>*

El coloquio del cual surge este escrito se tituló “Renvois d’ailleurs”, ecos, reflejos y remisiones de otras partes. Es interesante señalar que ambas palabras están en plural, sugiriendo, según creemos, que las genealogías siempre son múltiples. Pero, por otro lado, podríamos pensar que las palabras a las que hacen alusión están asociadas al campo de lo fantasmático, de los espectros, de la memoria que viene a la lengua. Ahora bien, esto no significa la relación con una lengua extranjera necesariamente. El texto comienza con la aporética frase: “No tengo más que una lengua, no es la mía”,<sup>26</sup> que junto al título del libro señalan ese espacio ambiguo que venimos describiendo. Ese espacio que desarticula la propiedad de lo más íntimo: la lengua como identidad. Si la única que tengo no me pertenece, se da entonces una relación compleja con eso que soy, con ese movimiento que debo -¿pero quién en realidad?- realizar para devenir *yo*. Movimiento necesario e indecible: apropiarse sin propiedad de lo Otro, de la lengua.

<sup>25</sup> Jacques DERRIDA: *El Monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 58.

<sup>26</sup> Jacques DERRIDA: *El Monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, p. 13.

En la reflexión sobre la lengua, Derrida confiesa lo que para algunos de sus lectores parece inadmisibile: “el acento, cualquier acento francés, y ante todo el fuerte acento meridional, me parece incompatible con la dignidad intelectual de una palabra pública”.<sup>27</sup> ¿De dónde viene este deseo por la lengua francesa pura en Derrida, el crítico de lo puro, de la creencia en algo puro? En esta proclama por respetar la lengua por no permitir que le sucediera algo en términos de gramática, sintaxis, etc., Derrida dice que había una necesidad de que le *pasara* algo:

*al hacer que le pasara, por lo tanto, algo tan interior que ya no estuviera siquiera en condiciones de protestar sin tener que hacerlo al mismo tiempo contra su propia emanación, que no pudiera oponerse de otra manera que mediante horribles e inconfesables síntomas, algo tan interior que llegara a gozar de ello como de sí misma en el momento de perderse encontrándose [...] en el momento que un huésped incompresible [...] hiciera que la mencionada lengua llegara a él, obligándola entonces a hablar -a ella misma, la lengua- en su lengua, de otra manera. Hablar por sí sola. Pero para él y según él, guardando ella en su cuerpo el archivo imborrable de ese acontecimiento: no un hijo necesariamente, sino un tatuaje, una forma espléndida, oculta bajo la ropa, donde la sangre se mezcla con la tinta para hacerlo ver de todos colores. El archivo encarnado de una liturgia cuyo secreto nadie delatará. Del que, en realidad, nadie pudiera apropiarse.*<sup>28</sup>

Entender *la experiencia de la lengua* como un tatuaje es entenderla como el modo en el que marcamos la lengua, en el que tocamos la materialidad de su cuerpo. Proliferación y vaciamiento son la contradicción que atraviesa el tatuaje<sup>29</sup> como inscripción. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida, donde la sangre se mezcla con la tinta resultando desde ese momento indiscernible; donde el archivo de la lengua es el cuerpo de una liturgia cuyo secreto ya nadie puede develar. Como dice Sarduy, la escritura como *el arte del tatuaje* inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo, los verdaderos signos de la significación. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarse, que insertar en ella sus pictogramas.

<sup>27</sup> Jacques DERRIDA: *El Monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, p. 67.

<sup>28</sup> Jacques DERRIDA: *El Monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, p. 74.

<sup>29</sup> Y con más violencia al maquillaje: aquello que ha venido a desplazar al tatuaje. El maquillaje como batería esencia del travestismo y la pantomima, la simulación; cuya función es más espectacular, burlesca y paródica que ritual.

*La escritura sería el arte de esos grafos, de lo pictorial asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de inscripción, eso que podría llamarse escriturabilidad. [...] el lenguaje aparecerá como el espacio de la acción de cifrar, como una superficie de transformaciones ilimitadas. [...] Se harían explícitas todas las traducciones que hay en el interior de un mismo idioma. Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página.<sup>30</sup>*

Atentos a esa multiplicidad de texturas que tienen lugar en la página, podemos apreciar y reconocer allí historias, pensamientos, lugares, olores, idiomas, acentos, tonalidades, cantos, sueños, nostalgias, que nunca forman un relato unitario sino que diseminan incansablemente las palabras en redes que se tejen y destejen incansablemente como el cuerpo que soporta cualquier identidad.

El modo en que Derrida plantea la relación con la lengua, esta “propiedad inapropiable”, creemos que abre una opción ética en relación a las políticas del lenguaje. En una entrevista realizada por Evelyn Grossman, Derrida dice: “Y sin embargo, [Celan] hizo todo para, no diría apropiarse la lengua alemana, puesto que justamente lo que sugiero es que no se apropia una lengua sino para soportar un cuerpo a cuerpo con ella. Lo que trato de pensar es un idioma (y el idioma quiere decir *lo propio* justamente, lo que es propio) y una firma en el idioma de la lengua que hace al mismo tiempo la experiencia de la inapropiabilidad de la lengua”.<sup>31</sup> Habría para Derrida una relación de advenimiento con la lengua, de acercamiento y también de marca, de herida, de “contra-firma”. Y sigue: “Es decir que en su alemán poético hay una lengua de partida y una lengua de llegada y cada poema es una suerte de nuevo idioma en el cual hace pasar la herencia de la lengua alemana”.<sup>32</sup> Desde esta perspectiva, quizás se trate de hacer pasar por el tamiz, el tono de la lengua, otras lenguas donde ni la lengua de partida ni la de llegada sale indemne luego de este paso. Se trata de un paso, de un tránsito, de transitar las lenguas... de habitar la lengua dice Heidegger con respecto a Hölderlin. ¿Pero

<sup>30</sup> Severo SARDUY: *Obra Completa*, p. 1154.

<sup>31</sup> Jacques DERRIDA: *Entrevista con Évelyne Grossman*. En: *Europe* (número consagrado a Paul Celan), Año 79, N° 861-862, enero-febrero de 2001. Traducción de Ricardo Ibarlucía publicada en *Diario de Poesía*, N° 58, primavera de 2001. Edición digital disponible en [www.derridaencastellano.com](http://www.derridaencastellano.com) (Consultada el 20-6-2014).

<sup>32</sup> Jacques DERRIDA: *Entrevista con Évelyne Grossman*.

qué es habitar? Quizás sea esa relación con lo más propio como extranjero, de estar en el propio hogar como visitante.

En esta misma entrevista y en relación al *Monolingüismo* (1997) y a *Shibboleth* (1986), Derrida dice:

*Aun cuando no se tiene más que una lengua materna y uno está enraizado en su lugar de nacimiento y en su lengua, aun en ese caso, la lengua no pertenece. No dejarse apropiarse hace a la esencia de la lengua. La lengua es eso mismo que no se deja poseer, pero que, por esta misma razón, provoca toda clase de movimientos de apropiación. Porque ella se deja desear y no apropiarse, pone en movimiento toda clase de gestos de posesión, de apropiación. [...] La dificultad política es: ¿cómo estar a favor de la más grande idiomática —lo que hay que hacer, creo— defendiéndose en todo contra la ideología nacionalista?*<sup>33</sup>

La pregunta que plantea Derrida en el contexto actual de la globalización y de las diversas propuestas de una sola lengua apunta a esos indecibles a los que su pensamiento nos tiene acostumbrados. Es decir, defendiendo la multiplicidad, no defenderla desde la identidad de los nacionalismos. En este sentido, la solución no es claramente la transparencia de una lengua, sino todo lo contrario, la diseminación, la multiplicación infinita de las lenguas. No se trata de cultivar un idioma sino de producirlo; se trata de la traducción infinita a la que estamos destinados quienes habitamos el lenguaje. Así, si el castigo de dios fue la confusión de lenguas, la necesidad de traducción es imperiosa<sup>34</sup>, pero al mismo tiempo, imposible en tanto transposición del sentido. La traducción siempre implica un resto, una pérdida que supone el pasaje. En el texto “Des tours de Babel” juega con la doble —al menos— posibilidad que da la palabra *tours*, es decir, el tema del desvío y también de la torre. Y además ¿qué decimos con ese nombre propio? En principio la inadecuación de una lengua a otra —en tanto el nombre propio señala el límite de la traducción entendida convencionalmente— pero fundamentalmente del lenguaje consigo mismo y con el sentido. Y por ello la necesidad de mitos, de tropos, de figuraciones, de metáforas. Señala, además, el imposible cierre

<sup>33</sup> Jacques DERRIDA: *Entrevista con Évelyne Grossman*.

<sup>34</sup> En este sentido Enrique FOFANI nos dice en relación a César VALLEJO, *Ensayo sobre la frontera*. En: *Lucera*, Centro Cultural Parque de España, n°5, 2004: p. 24: “es reveladora la manera como se enlazan mutuamente por un lado la necesidad lingüística de salir del español y, por otro, el impulso por defender una voluntad expresiva. [...] tal vez a fin de encontrar en otra, extranjera, la capacidad que la propia parece negarle. Sin embargo ambas experiencias parecen desembocar en una frustración, en una suerte de tentativa condenada finalmente a lo imposible como pura constatación de lo que podríamos llamar los límites del lenguaje.”

de las lenguas, la imposibilidad de totalización. En principio, dice Derrida en ese texto: “Lo que la multiplicidad de idiomas viene a limitar no es solamente una traducción «verdadera», una inter-expresión transparente y adecuada, sino también un orden estructural, una coherencia del *constructum*”.<sup>35</sup> El nombre propio Babel puede ser traducido como ciudad santa, la ciudad del padre, de dios, pero también siempre ha sido traducida como confusión de lenguas y de quienes estaban construyendo esa torre. Ambas cosas se encuentran en el origen para señalar que no es posible entendernos sin nombres propios, pero que tampoco lo es sólo con ellos. El castigo de dios es entonces la confusión de lenguas, la multiplicación de las mismas, el imperativo de la traducción como destinaerancias de los envíos. Así la traducción es la ley, el mandato, pero también la deuda imposible. ¿Por qué?

*Si el traductor no restituye ni copia un original, es porque este último sobrevive y se transforma. La traducción será, verdaderamente, un momento de su propio crecimiento, se completará a través de ella, agrandándose. [...] Y si el original requiere un complemento es porque en el origen no se encontraba sin falta, pleno, completo, total, idéntico a sí mismo. Desde el origen del original que será traducido hay caída y exilio.*<sup>36</sup>

Así el exilio está en el interior mismo de la lengua como su origen.<sup>37</sup> Quienes han sufrido además un exilio en términos de trayectos vitales, han experimentado quizás, más de cerca, esta materialidad de la lengua, en tanto la necesidad de traducción constante. Pero quienes habitamos sólo una lengua también estamos expuestos a esta necesidad de traducción, en principio, entre las palabras y las cosas y a este desajuste inherente a la relación. La propuesta derridiana, entonces, nos permite pensar la lengua como eso que no sólo nos posibilita un cierto nivel de comunicación y conocimiento sino que es fundamentalmente distancia y resto, que siempre queda por ser traducido-interpretado y que hace que el diálogo *sea* infinito y artificialmente concluido. Pero lo que fundamentalmente nos interesa señalar es el hecho de que la lengua es exilio o que guarda el exilio, *lo* otro, al extranjero en *sí misma*, determinando así una política de la lengua que no distingue ya tan claramente lo propio y lo ajeno, sino que se contenta con asumir que lo otro está en mi interior.

<sup>35</sup> Jacques DERRIDA: *Des tours de Babel*.

<sup>36</sup> Jacques DERRIDA: *Des tours de Babel*.

<sup>37</sup> El texto *Des tours de Babel* es un extenso diálogo con, entre otros, *La tarea del traductor* de Benjamin. El desarrollo es una intensa reflexión llena de matices sobre la traducción, tema que excede este trabajo pero en cuyo horizonte el mismo se inserta.

## IV

Dentro del panorama neobarroco, nos detendremos en el caso de Sarduy porque creemos que en su escritura se explicita constantemente una particular relación con el lenguaje y con la construcción temática de su obra. Lo cubano en Sarduy tiñe de una tonalidad rítmica sus textos y el exilio es el objeto de alguna manera transversal de la totalidad de los mismos. En *La simulación* escribe:

*Llegada la marea de equinoccio, ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, buyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra; cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar.*<sup>38</sup>

Parece que este impulso está inscrito en nuestra humanidad. Si Darío ha hecho de la lengua poética una zona de frontera, preparándola para todos los viajes, “incluso para aquellos que se hacen para olvidarla y abandonarla por otra”<sup>39</sup>, la experiencia con la lengua en Sarduy es, según Gustavo Guerrero, alejarse para estar más cerca, buceando en los márgenes para señalar el centro y una vez allí, decir la verdad del artificio. El centro, la verdad, la lengua materna<sup>40</sup>, la tierra natal, etc., son artificios<sup>41</sup> que Sarduy va a burlar,

<sup>38</sup> Severo SARDUY: *Obra Completa*, p. 1293.

<sup>39</sup> Enrique FOFANI: *Ensayo sobre la frontera*, p. 29.

<sup>40</sup> De Campos sostiene con Borges, en relación a la imposibilidad de que el castellano permita tantos juegos como lo hace el alemán, en una entrevista titulada *Julián sin lengua* [1977] que él mismo es sin una lengua, es plurilingüe: “pierde su lengua única a fuerza de recibirla multiplicadamente” tanto este poeta con el castellano como De Campos con el portugués, están dedicados a un proceso de hibridación barroca y convivencia plurilingüe. Cf. Haroldo DE CAMPOS. *Del arco iris blanco*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 160: “[proceso de hibridación] susceptible también de una análoga tensión ecuménica, ya bajo el impulso disyuntivo de babel, ya al soplo conjunto de Pentecostés.” De campos se pregunta qué quedará de la lengua castellana después de los juegos de Julián Ríos. Haroldo DE CAMPOS: *Del arco iris blanco*, p. 162: “Tal vez por los portales abiertos de par en par de la lengua a tal punto “extrañada”, el sentido termine rodando hacia los abismos del silencio [...] pero el peligro es un riesgo a asumir. [...] se trata de una operación marcadamente ideológica. El desenmascaramiento de la neutralidad y la pureza de la lengua materna.”

<sup>41</sup> El pensamiento de Deleuze en torno a la repetición implica una profunda crítica al idealismo platónico, crítica que no representa una negación en el movimiento dialéctico, sino, como dice Foucault, una inversión, una perversión que permite liberar a los fantasmas de la problemática simulacro-copia, verdadero-falso, ser-no ser. Así, Deleuze libera a los fantasmas de estas carga histórico-filosófica, proponiéndonos pensarlos en el juego de superficies en el que danzan. Es en este sentido en el que pensamos el artificio: más allá de la dualidad naturaleza-cultura. El artificio se ubicaría como disimulo, cautela, doblez (según definición de diccionario de la Real Academia Española), señalando el pliegue y la superficie del lenguaje: más allá de la profundidad, del sentido, deslizamientos.

diseminando fragmentariamente la escritura que trata de nombrarlos en un intento siempre fallido.

En el texto “C’est chez nous” Sarduy, dice con respecto al mote de afrancesado y de toda una generación de escritores latinoamericanos que por diversos motivos se exiliaron en Francia:

*Je en sais pas si ce mouvement se doit a une reaction des stereotypes nationalistes ou au stereotype de la seduction de la France, ou si, tout simplement, nous avons besoin de nous regarde a partir d’un exterieur, d’un ailleurs. Pour savoir quelles sont les limites de quelque chose il faut se placer en dehors, n’es-ce-pas? [...] L’exil? N’oublions pas que c’est l’un des trois preceptes joyciens; donc, à respecter minutieusement. Il se peut qu’il soit inherent à l’écriture, sa condition même, comme si la Patria etait la Página.<sup>42</sup>*

El exilio es tal vez, como dice Blanchot, la condición particular del poeta: “El poema es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero”.<sup>43</sup> Estamos exiliados del lenguaje, estamos fuera del lenguaje y el poeta es quien pone esa realidad en juego en su escritura. ¿Se trata, además, de una necesidad de mirarse desde afuera? Salir para poder mirar-se, para dimensionar, para descubrir desde ese exterior la relación estructural que atravesaría cualquier relación con la lengua: la falta, la incompletud, esa experiencia de la locura, como de dislocación. En “Exiliado de sí mismo”, Sarduy dice:

*Como el universo, el exilio está en expansión. La realidad política por una parte y la “desertificación” anímica por otra, hacen que cada día hayan más exiliados. [...] El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo oscuro donde se vio la luz. [...] ¿Cómo termina, y cuándo, el exilio? Quizás el último de los espejismos consista en creer que termina con un regreso a la tierra natal. Y es que nada recupera al hombre de algunas palabras escuchadas, y nada redime a quien las dijo. Exiliado de mí mismo, ausente de una parte de mi propia escucha, de algunos sonidos, de una frase.<sup>44</sup>*

<sup>42</sup> Severo SARDUY: *Obra Completa*, p. 27.

<sup>43</sup> Maurice BLANCHOT: *El espacio literario*. Biblioteca de Filosofía, Madrid, 2002 [1955], p. 212.

<sup>44</sup> Severo SARDUY: *Obra Completa*, p. 43.

Una de las paradojas de la modernidad es justamente que la experiencia necesariamente cosmopolita lleva a muchos de los escritores que debieron destinarse al exilio a un regreso a la tierra natal. Pero ya sabemos a esta altura que ese regreso es imposible, en tanto retorno a lo mismo: la tierra –el lenguaje– ha cambiado y quien vuelve siempre es otro.

## V

Para terminar, nos gustaría recuperar uno de los deslizamientos que planteamos al comienzo de este trabajo. ¿Qué tendrían en común escritores tan disímiles como Perlongher, Carrera, Lamborghini, De Campos, Sarduy? Como ha sido estudiado en numerosas oportunidades, lo que en principio los une es su relación con el lenguaje, relación marcada por el exceso que paradójicamente señala un vacío y cuya causa ha estado signada por las explicaciones ligadas al *horror vacui*. Para Perlongher algunos de los autores llamados neobarrocos enlazarían sus producciones no bajo una premisa de escuela sino bajo el “rechazo a cierto convencionalismo comunicacional e «identitario» del lenguaje”.<sup>45</sup> No hay identidad cerrada, centrada, unificada sino sólo como fragmentos, sobras, restos en los que bascularía el sujeto del lenguaje.

Si estas escrituras fueron tachadas de herméticas es, para Perlongher, porque son literaturas del lenguaje, es decir, literaturas destinadas a pensar la función del lenguaje, caracterizadas por una cierta sensación de inteligibilidad. Literatura que no piensa ya la relación con el referente sino la relación del lenguaje consigo mismo y en su reflexibilidad, en su espejo. Para Sarduy se trataba de subvertir el orden supuestamente natural de las cosas, contraponiéndose a la previsibilidad del lenguaje comunicativo: “Barroco en tanto juego en oposición a la determinación de la obra clásica en cuanto trabajo”.<sup>46</sup> La proliferación significativa y la compleja relación que se establece entre este y la *cosa* produce una desjerarquización del sentido: no hay un sentido primero verdadero del que se desprenderían otros, sino falta de creencia en el sentido único y un goce en el pluralismo.

<sup>45</sup> Néstor PERLONGHER: *Papeles Insumisos*. Santiago Arco, Buenos Aires, 2004, p. 225.

<sup>46</sup> Severo SARDUY: *Antología*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 227.

Estas escrituras no responden a la fidelidad a un modelo, sino que cada una de ellas trabajaría como “operadores de una multiplicidad de flujos “rizomáticos” (Deleuze y Guattari), es decir, (con)jugando palabras, imágenes, materiales de las más diversas procedencias –el gran puente lezamesco– pero sin buscar una síntesis. Conexiones múltiples que subvierten el orden del discurso. Y esa especie de perversión de la buena letra (clara y cristalina), parece ser radical en su elisión y fragmentación del yo lírico. Hay un velamiento o dislocamiento del sujeto personal que emite el texto reduciendo la firma a un verso más. Es interesante señalar que bajo el título *Autorretratos* se reúnen en la *Obra Completa* de Sarduy, aquellos textos destinados a pensar esta disolución, donde la autobiografía del *yo que enuncia* se estructura como fragmentos, como marcas, como una “arqueología de la piel”; es un relato que se puede leer como inscripciones pero que de ninguna manera representará lo real de lo acaecido. El autor se diluye en estas figuras biográficas. Quebrando toda ilusión de traducibilidad a un sentido final, el neobarroco refleja “la desarmonía, la ruptura de la homogeneidad del logos en cuanto absoluto”.<sup>47</sup>

La subversión del estatuto ontológico del ser –y por ello del lenguaje en la modernidad–, de la que hablan, entre otros, Foucault y Deleuze<sup>48</sup> se realizaría como perversión en tanto no intenta oponer otra verdad, sino que se desliza en el borde del significante, de las significaciones, en el goce que aspira no a una relación especular, sino a la perversión generalizada de todos los códigos. Para Sarduy esta perversión no “sería ni una inversión (cambio que mediante la negación seguiría teniendo un itinerario anterior) ni la afirmación (la figura, el motivo, la letra) de la negación (el soporte, la tela, la página), ni la negación de la afirmación, ni la afirmación de la afirmación, ni la negación de la negación...”.<sup>49</sup> Estas palabras que encontramos en el prólogo de *Escrito con un nictógrafo*, sugieren la complejización que implica evitar todo intento de simplificar bajo una definición de lo que sería *lo* neobarroco. En esta misma línea Carrera escribe:

*Sé hacer –en todo caso– lo que imagino que los neobarrocos hicieron: negarme a ser neobarroco, tal vez porque en esa negación está el origen de su sentido. Niego y*

<sup>47</sup> Severo SARDUY: *Antología*, p. 229.

<sup>48</sup> El pensamiento de Deleuze, en torno a la repetición, implica una profunda crítica al idealismo platónico, crítica que no representa una negación en el movimiento dialéctico, sino, como dice Foucault, una inversión, una perversión que permite liberar a los fantasmas de la problemática simulacro-copia, verdadero-falso, ser-no ser. Así, Deleuze libera a los fantasmas de estas carga histórico-filosófica, proponiéndonos pensarlos en el juego de superficies en el que danzan.

<sup>49</sup> Arturo CARRERA: *Escrito con un nictógrafo*. Interzona, Buenos Aires, 2005, p. 3.

*resto y desagregó en exceso para no soportar el rastro del vacío que nos horroriza. Porque cabría preguntarse por el origen micropolítico neobarroco latinoamericano, que no fue otra cosa más que la opresión, la censura, la inquisición, la dictadura militar: fuerzas de origen, pasajes entre lo que los brasileros llaman *lixo* (pobreza) y *luxo* (lujo); para no señalar tan sólo su proliferación en la sexualidad o en las andanzas marginales como lo hizo y lo logró Nestor Perlongher.<sup>50</sup>*

Carrera sigue insistiendo en este espacio del *entre*, del pasaje, en el que sólo podemos deslizarnos: movimiento ineludible al que se destina quien trabaja con las letras. Es en este deslizamiento donde hemos intentado repensar qué es una escritura neobarroca, o más generalmente una práctica neobarroca, Carrera dice:

*Yo vine a murmurar el neobarroco, con toda esa prepotencia del murmullo. Pero sé qué murmurar, en nuestros días, nos alertó Foucault, se ha aproximado infinitamente a su origen. Es decir, a ese sonido inquietante que en el fondo del lenguaje, anuncia tan pronto como se estira un poco la oreja, aquello contra lo que uno se resguarda y al mismo tiempo, hacia lo que uno se dirige: la muerte.<sup>51</sup>*

Quizás se trate del murmullo del lenguaje, que deja en sus juegos oír algo de eso *otro* que siempre está presente, aunque intentemos mantenerlo a distancia, conjurarlo mediante el verso.

Quisimos con la selección de estos textos señalar de qué modo el discurso –en tanto curso discontinuo, diferido y diferente– sobre el neobarroco latinoamericano se ha ido transformando para poder pensar(se). Intentamos sostener la hipótesis de que *lo* neobarroco, atravesado por las lógicas y las rupturas de época –tanto lingüísticas como filosóficas–, fue (o sigue siendo) un trabajo sobre los deslizamientos de las letras, un movimiento que portó en sus textos el sentido de una época: el quiebre entre las palabras y las cosas (y su posible relación).

Retomemos la pregunta inicial: ¿sigue siendo hoy el sentido de una práctica neobarroca ser una amenaza a la economía burguesa? ¿Sigue siendo importante dilapidar significantes para multiplicar y desestabilizar las lógicas

<sup>50</sup> Arturo CARRERA: *Ensayos Murmurados*. Mansalva, Buenos Aires, 2009, p. 152.

<sup>51</sup> Arturo CARRERA: *Ensayos Murmurados*, p. 152.

de lo Uno, discursos metafísicos que continúan marcando el compás de la historia? Frente al estado del mundo actual, sostener prácticas que resisten a la hegemonía de una verdad, en tanto proponen diversas formas de anudar lo sensible y lo decible, tal vez lo neobarroco siga siendo una apuesta de apertura hacia lo otro y en este sentido una apuesta eminentemente política.

## Conclusión

La propuesta de este trabajo es esa lógica aporética, *indecidible*, por la que es necesario —éticamente necesario— poder sostenerse en este enunciado contradictorio: “hay que cultivar el idioma y la traducción, hay que habitar sin habitar, hay que cultivar la diferencia lingüística sin nacionalismo, hay que cultivar la propia diferencia y la diferencia del otro”.<sup>52</sup> Porque heredar una lengua es reafirmar transformando, cambiando, desplazando. La lengua no es un cuerpo inmortal ni glorioso, sino un cuerpo mortal cuya experiencia en carne viva —que algunos poetas tienen con esta materialidad de la lengua— la salvan de la muerte, la resucitan constantemente.

La tendencia de la que hemos estado hablando, la de neutralizar o más bien complejizar antagonismos explícitos se anuda a lo que se llamó “transculturación” o “supra-regionalismo” y se orientó hacia un régimen autonomista de lectura.

*La escena contemporánea de América Latina, irregularmente libre y vital, nos ofrece, en cambio, una cultura policéfala, en que los antagonismos vitales se manifiestan de manera cada vez más constante y explosiva. Pero esa irreductible heterogeneidad, esa policefalia simbólica son un claro indicio de que sólo una crítica que rescate el carácter acéfalo de la existencia podrá cuestionar el retorno a las formas autonomistas de pensar la cultura, que no son otra cosa sino retornos reductores a la unidad, a un mundo anterior al des-astre y todavía habitado por Dios (llámese esa divinidad Verdad, Nación o Justicia).<sup>53</sup>*

<sup>52</sup> Jacques DERRIDA: *Entrevista con Évelyne Grossman*.

<sup>53</sup> Raúl ANTELO: *Una crítica acéfala: para la modernidad latinoamericana*, Iberoamericana, VIII. Buenos Aires, 2008, pp. 134-135.

Asumir la muerte de Dios, implica que ya nada asegura la objetividad de una traducción (en sentido amplio, es decir, la relación entre las palabras y la cosas y entre las diversas lenguas), nos queda entonces, la multiplicación infinita de las traducciones que siempre e inevitablemente dejan un resto, lo que empuja a la deuda, tal vez, no cancelable, de la traducción, de la reescritura.

En esta línea hemos querido plantear la relación entre el lenguaje y los desplazamientos lingüísticos-literarios, para señalar lo que parece urgente pensar en términos éticos: la ruptura de aquello que ha sido pensado desde la metafísica occidental como lo propio y lo Uno, el sujeto y el lenguaje, en este caso. Pensarlos desde la lógica propuesta nos permite concebir estos espacios como construcciones híbridas, como injertos. Así, aquellos lugares que se erigen como “verdades puras” (la lengua, el territorio, las identidades, etc.), se vuelven zonas discontinuas, contaminadas, fronterizas, donde quizás sea posible otro modo de escritura y de lectura de las lenguas.

¿Cuánta patria necesita un ser humano?, se pregunta Amery. Posiblemente nunca podamos saberlo ni por lo tanto cuantificarlo. Y sí, no es bueno carecer de patria. ¿O el problema será justamente la patria? En el contexto actual pensar en la patria, sería, desde nuestro punto de vista, la apuesta por esa página en blanco que es necesario escribir y reescribir infinitamente. Y allí y así dar cuenta del artificio.

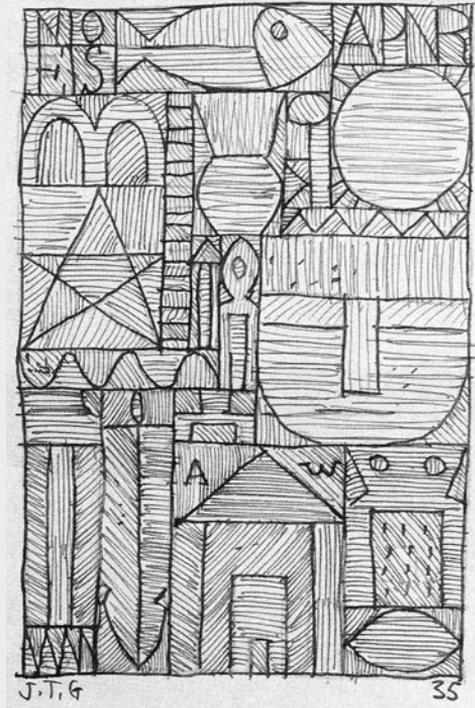
## Bibliografía

- AMERY, Jean: *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Pre-Textos, Valencia, 2001.
- ANTELO, Raúl: *La extimidad del guión*. En: *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, n° 22, primavera 2003, Buenos Aires, pp. 97-109.
- *Lo argentino-brasileño: una topología de la extimidad*. En: *Congress of the Latin American Studies Association*. Rio de Janeiro, Brazil, 2009.
- *Una crítica acéfala: para la modernidad latinoamericana*. En *Iberoamericana*, VIII, Buenos Aires, 2008, pp. 129-136.
- BALER, Pablo: *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*. Corregidor, Buenos Aires, 2008.

- BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*, Biblioteca de Filosofía, Madrid, 2002 [1955].
- BRAVO, Luis: *Un diamante de lodo en la garganta*. En: *Nómades y prófugos (entrevistas literarias)*. Universidad Eafit, Medellín, noviembre de 2002. Disponible en: <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/nestorporluisbravo.htm> .
- CARRERA, Arturo: *Ensayos Murmurados*. Mansalva, Buenos Aires, 2009.
- *Escrito con un nictógrafo*. Intersona, Buenos Aires, 2005.
- CHIAMPI, Irlemar: *Barroco y Modernidad*. Fondo de Cultura Económica, México. Criterios, La Habana, n° 32, 1994, pp. 171-183.
- DE CAMPOS, Haroldo: *Del arco iris blanco*, Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2006.
- DERRIDA, Jacques: *Des tours de Babel*, en Joseph F. GRAHAM (ed.): *Difference in Translation*, Cornell University Press, Ithaca / London, 1985.
- *Entrevista con Évelyne Grossman*. En: *Europe* (número consagrado a Paul Celan), Año 79, N° 861-862, enero-febrero de 2001. Traducción de Ricardo Ibarlucía publicada en *Diario de Poesía*, n° 58, primavera de 2001. Edición digital disponible en [www.derridaencastellano.com](http://www.derridaencastellano.com) (Consultada el 20-6-2014).
- *El Monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997.
- *Mal de archivo (Una impresión freudiana)*. Editorial Trotta, Madrid, 1997.
- FOFFANI, Enrique: *Ensayo sobre la frontera*. En *Lucera*, Centro Cultural Parque de España, n°5, Rosario, otoño de 2004, pp. 24-29.
- LACAN, Jacques: *La ética del psicoanálisis*, Seminario 7, Paidós, Buenos Aires, 2009 [1959-1960].
- LEZAMA LIMA, José: *La curiosidad barroca*. En: *Sucesivas y coordinadas*, Compañía Editora Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993 [1957].
- MILLER, Jacques Alain: *Extimidad*. Paidós, Buenos Aires, 2010.
- *Más interior que lo más íntimo*. En: *Página12*, Buenos Aires, 8 de abril, 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/subnotas/143452-46125-2010-04-08.html>.

- NANCY, Jean-Luc: *Un pensamiento finito*. Anthropos, Barcelona, 2002.
- PERLONGHER, Néstor: *Papeles Insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arco Editor, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques: *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011.
- SARDUY, Severo: *Antología*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- *Obra Completa*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral, Barcelona, 1984 [Ed. original: *Against Interpretation and Other Essays*, 1966].





Joaquín Torres García,  
Constructivist Drawing, 1935, tinta y lápiz sobre papel

El asombro agradecido como conversión: una lectura de  
*Manalive*, de G. K. Chesterton  
Juan Pablo SERRA



---

**Juan Pablo SERRA**

Universidad Francisco de Vitoria (Madrid, España)

j.serra.prof@ufv.es

## El asombro agradecido como conversión: una lectura de *Manalive*, de G. K. Chesterton\*

**Resumen:** *Manalive* (1912) es una novela extremadamente sencilla pero, a la vez, reveladora del carácter y el pensamiento de G. K. Chesterton, en lo que tiene de afirmación de la gratuidad de la existencia y de la siempre asombrosa bondad de la realidad. En muchos sentidos, además, anticipa su propia conversión religiosa. Su argumento narra el progresivo descubrimiento de la alegría de vivir por parte de distintos personajes poseídos en distinto grado por el escepticismo, el materialismo cientifista y la apatía vital. A todos ellos, el protagonista muestra un modo distinto de estar vivo, que pasa —entre otras cosas— por reconocer la dimensión espiritual del ser humano y, con ello, la libertad radical del hombre para hacer el bien —aunque sea de un modo poco convencional— y para construir una realidad mejor.

**Palabras clave:** asombro agradecido, naturaleza espiritual del ser humano, fe y creencia, *Manalive*.

**Abstract:** *Manalive* (1912) is an extremely simple novel and, at the same time, a work that shows the character and thought of its author, G. K. Chesterton, particularly his affirmation of the freely given nature of existence and the always amazing goodness of reality. In many respects, this novel also seems to anticipate his own religious conversion. Its story tells of the gradual discovery of the joy of living by different characters which live in varying degrees possessed by skepticism, scientific materialism and vital apathy. To all of them, the main character shows a different way of being alive, one that recognizes the spiritual dimension of human being and her radical freedom to do good and build a better reality, even though in a little unconventional way.

**Keywords:** Grateful wonder, human spiritual nature, faith and belief, *Manalive*.

\* Este artículo es una versión revisada y aumentada de la conferencia que, bajo el título “Manalive, un reflejo de la conversión de Chesterton”, fue leída por el autor durante la jornada Chesterton: la alegría de la fe con sentido común, organizada por el Foro Hispanoamericano de la Universidad Francisco de Vitoria en marzo de 2010. Agradezco a Mario Hernández Sánchez-Barba y a Salvador Antuñano la invitación a participar en dicho evento. Una versión simplificada de la misma aparece recogida en las actas del congreso G. K. Chesterton: 75 años después de su muerte, organizado por el Club Chesterton de la Universidad San Pablo CEU en febrero de 2012. Agradezco los comentarios y la exigente lectura de dos revisores anónimos que han ayudado a mejorar esta versión final. Cualquier error es sólo mío.

Este artículo pretende ofrecer una lectura filosófica de un texto literario. La tesis que aquí se va a defender es, en realidad, mínima. A saber, que hay en Chesterton una filosofía vital consistente y coherente que, en el texto literario, da sentido al empleo de ciertas figuras. No es, por tanto, una pieza de erudición técnica sobre Chesterton ni sobre su obra, aunque puedan hallarse algunas referencias a especialistas autorizados. Y tampoco es un intento de explicar intelectualmente el asombro mediante la obra del autor inglés, aunque haya algunas reflexiones a este respecto. Es, simplemente, una lectura filosófica de una novela.

Lo cual, de entrada, suele suscitar una pregunta legítima por la validez de este tipo de análisis. Al fin y al cabo, ¿no es la obra literaria autosuficiente e intransitiva? ¿No tiene sus propios méritos? ¿Necesita realmente de la Filosofía para comprenderse? Si uno de los objetivos de la Literatura pasa por la creación de mundos posibles, entonces parecería entrar en colisión con la Filosofía, que no pretende crear una realidad aparte sino, más bien, entender *esta* realidad que nos rodea y nuestra experiencia en ella. Ahora bien, en cierto modo, ¿no hace lo mismo la Literatura? ¿No es también el discurso literario un esfuerzo por interpretar el mundo y plasmar las posibilidades de la experiencia humana? Más aún, ¿realmente se limita la Filosofía a explicar *este* mundo? Si hacemos caso a John Dewey, ¿no hay en el discurso filosófico un componente estético, un esfuerzo de proyección imaginativa de las consecuencias de ciertos planteamientos, creencias y supuestos, y una discusión crítica sobre su validez para la vida humana?

Sería insensato pretender “resolver” en estas páginas un problema enjundioso como el de la relación Literatura-Filosofía sobre el que, además, se han volcado autores mucho más competentes y escritores de reconocido talento. Pero sí procede, creo, explicitar dos razones que justifican la lectura filosófica, en general, del texto literario y, en concreto, de la novela de Chesterton.<sup>1</sup>

La primera razón que legitimaría una lectura filosófica de la Literatura es su común referencia a la experiencia humana. Quizá decir esto no sea más que señalar una obviedad. Ahora bien, que dicha lectura sea válida no significa que sea necesaria o provechosa. También es válido, por poner un ejemplo, estudiar el reflejo de la luz sobre un pastel de espinacas, pero eso no significa que haya una relación necesaria entre la gastronomía y la fotometría

<sup>1</sup> Quien no albergue dudas sobre este asunto o prefiera adentrarse en el análisis que este artículo propone, hará bien en saltarse estos preliminares e ir a la primera sección del artículo.

ni tampoco que proseguir tal análisis nos aproveche para saborear el pastel o percibir mejor la luz. Es decir, lo que haría que la síntesis del saber filosófico y el literario no sólo fuera posible sino también “útil” e interesante es, además de un mismo objeto material, una aproximación en su objeto formal. ¿Hay algo así en la Literatura y la Filosofía?

Permítaseme un rodeo. La Filosofía y, en general, las Humanidades son saberes de algún modo “inútiles”. No son de aplicación inmediata y no resuelven problemas técnicos o materiales. Pero sí son o pueden ser de aplicación *en la vida del sujeto*, como se observa, por ejemplo, en el terreno moral, donde las grandes ideas éticas ayudan a vivir bien. Por eso, parafraseando a María Moliner, Millán-Puelles insistía en que las Humanidades son conocimientos que enriquecen máximamente el espíritu, aunque lo hacen de un modo mediato, pues requieren de una cierta elaboración hasta morder en la realidad efectiva de la vida humana. Sólo así se entiende que no hay “filosofía pura”. Al igual que las Humanidades, la Filosofía debe ser *impura*, pues si no está conectada con las instancias artificiales y técnicas de la vida, con el deporte, la política, la historia, la economía, las artes visuales o la literatura, degenera en algo no saludable.<sup>2</sup>

Es justamente en esa elaboración donde la Filosofía, para justificar su pertinencia, queda “contaminada” por las instancias de la vida pero, a la vez, donde se pone en juego su validez real, pues en cierta manera la Filosofía “prueba” su verdad en la vida social, en la configuración de la conducta y en el modo en que alumbra nuevas posibilidades para la existencia. Esa impureza, por tanto, es más que necesaria.<sup>3</sup> Como advirtió C. S. Lewis, lo racionalmente entendido queda siempre a un nivel abstracto y general. Puede que eso entendido sea verdad, pero ninguna verdad es *significativa* para el sujeto hasta que no pasa por su imaginación.<sup>4</sup> De ahí la relación privilegiada que la Literatura guarda con la Filosofía. Pues en Filosofía *necesitamos* imágenes, comparaciones, metáforas y todo tipo de figuras literarias (repetición, contradicción, ironía, interpelaciones). Su poder evocador es irreductible a la figura del silogismo, pues atraviesan la razón para apuntar directamente al corazón humano y, con ello, a nuestra conducta. La Filosofía raras veces surge

<sup>2</sup> Cf. Antonio MILLÁN-PUELLES: *Las Humanidades y la Universidad*. Conferencia en la Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, 4 septiembre de 1995. En *Intus-Legere*, nº 1, 1998, pp. 16-28.

<sup>3</sup> Dicho esto sin menoscabo de la especulación más pura ni de la necesaria abstracción que es consustancial al pensar filosófico. Al fin y al cabo, toda Filosofía, por más aplicada o práctica que sea, siempre descansa en una cierta idea del mundo, esto es, en una metafísica.

<sup>4</sup> Cf. Clive Staples LEWIS: *El mito se hizo realidad*. En: *Dios en el banquillo*. Rialp, Madrid, 1996, pp. 56-57.

o sobrevive como pura especulación y ya desde sus orígenes se entendió como una búsqueda constante de la vida feliz, de la mejor forma de vida humana. ¿Podría lograr su objetivo si nuestra racionalidad no fuera alimentada por la imaginación?

La Literatura, al igual que la Filosofía, quiere ser una forma de entender el mundo, sólo que llevada a cabo desde la ficción, desde un universo propio con personajes concebidos para involucrarnos emocionalmente en sus peripecias.<sup>5</sup> Ahora bien, que en Literatura la imaginación tenga una fuerza auroral —y no sólo o fundamentalmente crepuscular, como en la Filosofía— no significa que las historias no estén ligadas a la realidad. Los grandes narradores, recuerda McKee, nos invitan a descubrir un mundo desconocido, sí, pero “una vez que entramos en ese mundo extraño, nos encontramos a nosotros mismos”<sup>6</sup>. Con las historias, de hecho, aprendemos a manejarnos en la complejidad de la vida de un modo más existencial y menos teórico que la Filosofía. Pero no menos verdadero, ya que, si por algo valen las historias —al igual que una buena tesis filosófica— es por su universalidad. Es verdad que, en principio, la narración literaria se focaliza en casos únicos y particulares. Pero si fuera tan peculiar y circunstancial, no sería tan buena, pues exigiría demasiados conocimientos externos a la obra para funcionar. De hecho —lo sabemos bien—, la literatura pagada a lo único e irrepetible de la realidad del momento, con el tiempo, no se entiende. En cambio, los elementos “filosóficos” presentes en esas mismas narraciones —las pasiones, las contradicciones de la libertad, las aspiraciones humanas— permanecen, y no como ideas, sino como actos y decisiones concretas.

De esta manera, las narraciones nos hacen comprender cómo es el ser humano en tanto que, a partir de ellas, podemos generalizar tipos de personas o también acontecimientos probables que se seguirían de ciertas acciones. Según Aristóteles, lo que autoriza a la ficción a hacer esta generalización es la experiencia corriente, pues “es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente”<sup>7</sup>. La virtud de la narración es que acompaña e implica al lector (o al espectador, si hablamos de teatro y cine) en los acontecimientos que viven una serie de personajes, y con ello le muestra las consecuencias de un tipo de vida posible que puede inspirar temor y compasión o ante la cual puede admirarse, preferir

<sup>5</sup> Dejo a un lado, conscientemente, la lírica no ficcional, cuyo poder evocador es altísimo pero que, a la par, requiere un cierto grado de entrenamiento para ser aprovechada por el lector medio.

<sup>6</sup> Robert McKEE: *El guión*. Alba, Barcelona, 2009, p. 19.

<sup>7</sup> ARISTÓTELES: *Poética*, 1451b8-10.

intelectualmente y hasta sentirse vinculado afectivamente, como bien sabemos desde la tragedia griega.<sup>8</sup>

Las buenas historias —en la pantalla, en el libro, en el escenario— ofrecen modelos de vida y, con ellos, podríamos añadir, una concepción del ser humano, de su vida, su destino y su quehacer en el mundo. Propuestas no siempre nítidas ni tampoco explicitadas, pero que surgen de la estructura de las historias, sus puntos de giro, su conclusión, el arco de transformación de los personajes... A partir de todos estos elementos *formales*, se “desprende” una propuesta sobre la vida que vale la pena vivir que, desde luego, puede y debe ser elaborada y discutida por el filósofo.<sup>9</sup>

Es esta peculiar simbiosis de razón e imaginación lo que conforma el objeto formal, el punto de vista más o menos compartido con el que Filosofía y Literatura se aproximan a la experiencia humana. Pocos como el inclasificable Santayana han aclarado este punto con respecto a la Filosofía:

*En la filosofía misma los razonamientos y las investigaciones no son sino partes preparatorias y subordinadas, medios para alcanzar un fin. Culminan en la intuición o en lo que, en el más noble sentido de la palabra, puede llamarse teoría, θεωρία, es decir, una firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor. Tal contemplación es de orden imaginativo. No puede alcanzarla nadie que no haya ensanchado su espíritu y amansado su corazón.<sup>10</sup>*

Es decir, la imaginación es consustancial a la Filosofía. La Literatura desempeña un papel indispensable en la educación de la imaginación filosófica, entre otras cosas, por su capacidad de dar “concreción” estética, emocional y persuasiva a las tesis que el filósofo afirma como resultado de la observación, la discusión y el razonamiento. Pero ¿en qué sentido es lo racional consustancial a la Literatura? En que, en principio, el relato puede lograr esa concreción de un modo cuasi filosófico, en tanto presenta de un modo causal las consecuencias de un tipo de vida posible, lo que puede producir en el sujeto no sólo regocijo o aumento de conocimiento, sino también un estímulo para la modificación

<sup>8</sup> Cf. Ángel SÁNCHEZ-PALENCIA: «Catarsis» en la Poética de Aristóteles. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 13, 1996, pp. 138-139.

<sup>9</sup> Cf. Juan Carlos CASTELLÓ: *Filosofía y literatura, una gran oportunidad didáctica*. En: *Diálogo Filosófico*. N° 53, 2002, p. 308. Esta es la pretensión de este artículo, anunciada al principio: explicar el sentido de ciertos elementos formales de *Manalive* apoyándome para ello en la filosofía vital de su autor.

<sup>10</sup> George SANTAYANA: *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*. Tecnos, Madrid, 1995, p. 18.

de su vida, para ser mejor. Gracias a esa presentación causal, “las ficciones son susceptibles de una verosimilitud que se hace patente en su rendimiento cognoscitivo al explorar las posibilidades humanas”<sup>11</sup>. Si la Literatura nos aclara cómo vivir es porque nos permite ver la vida como un todo, como una unidad de sentido donde tanto lo que hacemos voluntariamente como lo que simplemente nos ocurre, conduce a la felicidad o a la desgracia. El nexo profundo que une Literatura y Filosofía es precisamente ese esfuerzo por alcanzar “una visión unitaria, dotada de sentido, que alberga la objetividad implacable de los están discursos universales”<sup>12</sup>. De ahí que, como subraya Innerarity,

*la relevancia antropológica de las ficciones se debe a que la vida como tal no forma un todo. Al menos, su sentido depende de una totalidad que es inaccesible a nuestra experiencia ordinaria o científica del tiempo. La narración adopta un punto de vista desde el que lo casual aparece en conexión con un principio y un final, en un contexto que nos lo vuelve inteligible.*<sup>13</sup>

Hay una segunda razón que legitima, más concretamente, el análisis filosófico de la producción literaria chestertoniana. Como ha demostrado con rigor Salvador Antuñaño, en Chesterton hay una filosofía. Dispersa en textos heterogéneos, asistemática por sistema, ligera por la naturaleza periodística de su estilo y alegre por la seriedad de las ideas que trata... el caso es que la hay. De hecho, aunque meritorias, sus descripciones dickensianas, su empleo de la paradoja y otros recursos de estilo no son otra cosa que herramientas al servicio de una visión del mundo, del ser humano, de la sociedad y del fundamento del mundo. Una visión de sentido común que puede resultar obvia para muchos pero es que

*la labor del filósofo —como la del artista, como la del científico— consiste en ver la realidad —y la realidad está allí— y ayudar a los demás a verla como si fuera la primera vez. De modo que cuando Chesterton apunta al sentido común y nos enseña cosas tan evidentes y obvias, lo hace porque esas cosas estaban en realidad*

<sup>11</sup> Daniel INNERARITY: *La irrealidad literaria*. Eunsa, Pamplona, 1995, p. 165.

<sup>12</sup> Manuela CASTRO: *La filosofía y la literatura como formas de conocimiento*. En: *Diálogo Filosófico*. N° 60, 2004, p. 495.

<sup>13</sup> Daniel INNERARITY: *La irrealidad literaria*, p. 166.

*tan enterradas en la rutina y lo dado-por-supuesto que ya ni las veíamos ni las apreciábamos, ni las teníamos en cuenta.*<sup>14</sup>

Hablar de lo obvio es lo más filosófico, pues es alumbrar lo que “está ahí”, pero que está oculto o no enteramente comprendido, a causa de nuestra conducta habitual, de nuestras ideas o incluso de una autoimagen reductiva. ¿Se puede volver a ver lo que está ahí? Sólo con un cambio de perspectiva que permita apreciar y amar la realidad, uno de los grandes temas de la vida y de la filosofía de Chesterton... y también de su literatura, como se verá a continuación.

## 1. Una novela actual

Tras distintos contratiempos, finalmente en 2012 vio la luz la primera película de Moonhunt Productions, la compañía fundada en 2008 por Joey Odendahl y Dale Ahlquist, presidente de la American Chesterton Society. Se trata de la adaptación de *Manalive*, un libro de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) aparecido en 1912 y, por lo general, olvidado entre sus lectores. Publicado en castellano a principios de los cuarenta y redescubierto entre nosotros a mitad de la década pasada<sup>15</sup>, no deja de ser llamativo el silencio que se ha cernido durante mucho tiempo sobre *Hombrevivo*. Un silencio insólito, habida cuenta de que estamos ante una obra muy bien valorada —entre otros, por el estudioso de las religiones rumano Mircea Eliade, que no duda en considerarla la mejor novela de Chesterton<sup>16</sup>— y que para muchos se trata de uno de los libros más autobiográficos de su autor,<sup>17</sup> quizá porque resume en forma narrativa ideas y planteamientos ya expresados tanto en *Ortodoxia* (1908) o en *La esfera y la cruz* (1910) como en sus columnas periodísticas, y

<sup>14</sup> Salvador ANTUÑANO: *G. K. Chesterton: verdadera filosofía para un tiempo desesperanzado*. En: Pablo GUTIÉRREZ / María Isabel ABRADELO (eds.). *Chesterton de pie*. CEU, Madrid, 2013, p. 73.

<sup>15</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Hombrevivo*, trad. de Natalia Montes. La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1942; *El hombre vivo*, trad. de Rafael Santervás. Valdemar, Madrid, 2005; *Manalive (Hombrevivo)*, trad. de Jordi Giménez. Vozdepapel, Madrid, 2006. Las citas se toman de esta última traducción.

<sup>16</sup> Cf. Mircea ELIADE: *G. K. Chesterton*. En *La Jornada Semanal* (suplemento del periódico *La Jornada*), N° 456, 30 noviembre de 2003, p. 6 (publicado originalmente en *Vrimea*, IX, n° 442, 28 de junio de 1936, p. 3).

<sup>17</sup> Cf. Joseph PEARCE: *G. K. Chesterton: sabiduría e inocencia*. Encuentro, Madrid, 2009, p. 228.

que aparecerán más tarde en los cuentos del padre Brown e incluso en *El hombre eterno* (1925).

¿Qué ideas y qué planteamientos? En un sentido muy preciso, como ha analizado Moore-Jumonville, su pensamiento teológico o, si se quiere, su teología espiritual dirigida a la transformación personal a imagen de Cristo, un proceso que sólo ocurre cuando admitimos nuestra radical finitud y fragilidad<sup>18</sup>. En un sentido más básico, aunque conectado con el anterior, *Manalive* resume la postura de Chesterton ante la vida, que Mariano Fazio ha descrito muy acertadamente como una actitud de *asombro agradecido*, una cosmovisión que “gira en torno a la gratuidad de la Creación, gratuidad que ha de producir asombro y agradecimiento a todos quienes gozamos de la existencia. Este mundo proviene de la nada, podría no existir y es maravilloso el mismo hecho de que exista”<sup>19</sup>. Dicha filosofía vital, nítida en sus principales ensayos, se articula retórica y estéticamente de un modo peculiar en la obra literaria de Chesterton. Una demostración de esta afirmación implicaría un análisis pormenorizado de los recursos de estilo en las novelas y poemas del autor inglés —o, al menos, de sus hitos más significativos— que requeriría más espacio. Por el momento, digamos que comenzar dicha demostración con el caso de *Manalive* tiene mucho sentido. En su *Autobiografía*, el propio Chesterton relaciona el pasaje más audaz de *Manalive* —aquel en que el protagonista dispara a un profesor nihilista— con su propia juventud y con la crisis y desesperación que atravesó a mitad de la década de 1890.<sup>20</sup> Aunque no se conocen con total certeza los hechos concretos,<sup>21</sup> sí se sabe que Chesterton pensó en el suicidio<sup>22</sup> y que, ante la posibilidad de no existir —o, como escribió más tarde, a partir de la conciencia de que todo hombre es una Gran Improbabilidad<sup>23</sup>—, surgió en él un aprecio por las cosas más

<sup>18</sup> Cf. Robert MOORE-JUMONVILLE: *Holding a Pistol to the Head of 'Modern Man': the Roots of G. K. Chesterton's Spiritual Theology*. En *Inklings Forever*, vol. 6, 2008 (disponible en: <http://library.taylor.edu/dotAsset/da28bc56-2ac0-444f-bf2c-bb2d525d8184.pdf>).

<sup>19</sup> Cf. Mariano FAZIO: *Chesterton. la filosofía del asombro agradecido*. En: *Acta Philosophica*, Vol. 11, n° 1, 2002, p. 122.

<sup>20</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Autobiografía*. Acantilado, Barcelona, 2003, p. 105.

<sup>21</sup> Cf. Maisie WARD: *Gilbert Keith Chesterton*. Sheed & Ward, Nueva York, 1947, pp. 43-49. Joseph PEARCE: *G. K. Chesterton: sabiduría e inocencia*, pp. 45-51.

<sup>22</sup> Cf. Alzina Stone DALE: *The Outline of Sanity: A Life of G. K. Chesterton*. Eerdmans, Grand Rapids, 1982, p. 33.

<sup>23</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*. Alta Fulla, Barcelona, 1988, p. 124

sencillas de la vida cotidiana.<sup>24</sup> “Hasta que no nos damos cuenta de que las cosas pueden no ser, no podemos darnos cuenta de que son”<sup>25</sup> sintetiza con brillantez Hugh Kenner esta intuición chestertoniana. Si, además, hacemos caso de Ian Boyd cuando interpreta el significado moral de las acciones del protagonista de *Manalive* como un “intento de recuperar el sentido perdido de asombro y glamour de la vida cotidiana”<sup>26</sup>, no cabe más que ver *Manalive* como la traducción literaria de una convicción muy arraigada y nuclear en el pensamiento de Chesterton.

Una certeza que habría surgido de un momento especialmente dramático en la vida del polemista inglés, durante su paso por la Escuela de Arte Slade, en que, tras coquetear con el espiritismo y el ocultismo y al haberse topado con un subjetivismo y un pesimismo radicales —seguramente, como dice Pearce, propios de la atmósfera decadente de fin de siglo—, le ocurrió lo siguiente:

*Cuando ya llevaba cierto tiempo sumido en las profundidades del pesimismo contemporáneo, sentí en mi interior un gran impulso de rebeldía: desalojar aquel íncubo o librarme de aquella pesadilla. Pero como aún intentaba resolver las cosas yo solo, con poca ayuda de la filosofía y ninguna de la religión, me inventé una teoría mística rudimentaria y provisional. Se podría resumir en que la mera existencia, reducida a sus límites más primarios, era lo bastante extraordinaria como para ser emocionante. Cualquiera cosa era magnífica comparada con la nada y aunque la luz del día fuera un sueño, era una ensoñación, no una pesadilla.<sup>27</sup>*

Por más rudimentaria y provisional que pudiera parecerle a Chesterton, lo cierto es que hay en esta “teoría mística” una proto-teología o, si se prefiere, el inicio de una teología natural muy clara, pues, así lo veía Chesterton, esta conciencia de lo que hay necesariamente debe producir alegría, en tanto que “nadie sabe hasta qué punto es optimista —aunque se tenga por pesimista—

<sup>24</sup> En el artículo de Moore-Jumonville (nota 18) se incluye una relación muy ilustrativa de los lugares de la obra de Chesterton en que aparece el tema del suicidio y la solución optimista que adopta el autor inglés ante dicho drama, a saber, que la existencia es algo bueno y que prácticamente cualquier motivo justifica continuar existiendo. No hacen falta grandes razonamientos ni ideales purísimos para evitar el suicidio, sino sólo honrar ese especial juramento de lealtad para con la vida con que todos venimos al mundo. Por eso, para Chesterton, “el suicidio no sólo es un pecado; es El Pecado” (*Ortodoxia*, p. 142).

<sup>25</sup> Hugh KENNER: *Paradox in Chesterton*. Sheed & Ward, Nueva York, 1947, p. 36.

<sup>26</sup> Ian BOYD: *The Novels of G. K. Chesterton: A Study in Art and Propaganda*. Barnes and Noble, Nueva York, 1975, p. 55.

<sup>27</sup> G. K. CHESTERTON: *Autobiografía*, pp. 103-104.

porque no ha medido realmente la profundidad de su deuda con lo que le creó y le permitió considerarse algo”<sup>28</sup>.

Este espíritu alegre y de gratitud anima la forma —y el fondo, por supuesto— de *Manalive*. Para advertirlo, en la siguiente sección, doy cuenta del argumento, estructura y contenido del libro; a continuación, explicaré en qué sentido el asombro agradecido chestertoniano aparece en esta novela como una propuesta de conversión; por último, concluiré con unos apuntes sobre el valor humano y social de la fe y la creencia.

## 2. Un vendaval renovador

Un día cualquiera, un vendaval arrastra a un tal Innocent Smith, del que no sabemos nada, hasta un hostel londinense llamado Beacon House donde residen cinco huéspedes de lo más anodinos: un célebre doctor, un apocado deportista y un arrogante periodista, junto con una adinerada solterona y una amiga que la acompaña. Todos tienen en común el llevar unas vidas triviales. Por contraste, el señor Smith es de todo menos convencional: atrapa sombreros con las piernas, salta hacia los árboles, se sube a los tejados... Súbitamente, su entusiasmo y sus imprevisibles acciones contagian al resto de residentes, despertando en ellos la alegría de vivir que habían enterrado hace años. Inclusive, el mismo Smith terminará pidiendo a una de las chicas en matrimonio. Hasta que, súbitamente, se presenta en la casa un criminólogo estadounidense con pruebas aparentemente irrefutables de que Smith es un asesino, ladrón y polígamo, dejando en pausa el rebrote de energía que había surgido entre los residentes.

*Manalive* es una novela extremadamente sencilla en su estructura. Pese a estar dividida en dos partes (“Los enigmas de Innocent Smith” y “Las explicaciones de Innocent Smith”), en realidad *Manalive* es fundamentalmente una obra teatral, con tres actos bien diferenciados: aparición de Smith, revoloteo entre los huéspedes y juicio al recién llegado. Esta singular disonancia revela, a la vez, la racionalidad discursiva de un pensamiento que quiere concluir con un mensaje nítido y la personalidad asistemática de un autor que ni quiere “imponer” ese razonamiento a la estructura de la obra ni diseña la historia

<sup>28</sup> G. K. CHESTERTON: *Autobiografía*, p. 104.

para que esta refleje su mensaje. En líneas generales, de hecho, la historia se sigue sin problemas y con mucha simpatía, lo que ayuda a disculpar los largos parlamentos excéntricos —muchos de difícil comprensión— que salpican la narración, así como los desequilibrios de un relato que se excede en larguísimas descripciones de escasa eficacia narrativa aunque no exentas de belleza poética (los edificios en el margen del río, los tejados y chimeneas de las casas londinenses, el mar y el viento, las montañas rocosas, las estrellas).

Que Chesterton se detenga en estas descripciones tan prolongadas tiene una explicación literaria —al fin y al cabo, Dickens era uno de sus autores favoritos— pero es mucho más, ciertamente, pues con ello no quiere hacer otra cosa que resaltar la belleza de la Creación, que no es algo que uno inventa sino, más bien, que *encuentra* hasta en lo más insignificante cuando se da cuenta de que lo que vemos no siempre ha estado ahí o, incluso, que podría no estar. De hecho, toda la novela es un magnífico compendio de la filosofía chestertoniana de la vida que, como ya se ha dicho, se basa en la exigencia de contemplar la existencia como un don y “aceptar las cosas con gratitud y no como algo debido”<sup>29</sup>, una idea que el propio Chesterton identificaba como la principal de su vida. Quien vive así, viene a decir el inglés, es imposible que se aburra. Al contrario, es llevado a una actitud respetuosa y de continuo re-descubrimiento, re-inserción y re-introducción más libre en la realidad cotidiana. Una realidad que se *nos* presenta más luminosa y despejada tras leer a Chesterton, como expresa la metáfora del vendaval en la primera línea del libro, descrito como “una ola de felicidad irracional”<sup>30</sup> que borra la neblina que hay en lo rutinario.

### 3. Volver a ver

En general, la obra literaria de Chesterton es moral —entiende que el hombre se realiza en sus decisiones— y realista, pues reconoce que somos capaces de lo mejor y lo peor, pero libres de verdad y realmente humanos cuando decidimos lo mejor.<sup>31</sup> Ahora bien, para ser realista, Chesterton

<sup>29</sup> G. K. CHESTERTON: *Autobiografía*, p. 377.

<sup>30</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 11.

<sup>31</sup> Cf. José Ángel AGEJAS: *Porqué Holmes nunca supo la verdad...? Chesterton y el P. Brown*. En: *Mar Oceana*, n° 27, 2010, pp. 164-165.

recomienda amar lo fantástico y lo asombroso que tiene el mundo... en su cara más cotidiana, pues “lo ordinario vale más que lo extraordinario, y si cabe, hasta es más extraordinario”<sup>32</sup>. En cierta manera, el mundo moderno es incapaz de amar lo que hay porque se ha empeñado en dominarlo —con el razonamiento, con la técnica— en lugar de *verlo* y, abandonando la contemplación amorosa del ser y el interés por saber lo que son las cosas, ha entronizado la utilidad conquistada con el recurso a la acción frenética.<sup>33</sup>

Ahora bien, que esto haya pasado no es tan insólito. Como el propio Chesterton escribirá en *El hombre eterno*, la realidad es un don y está hecha para el hombre, sí, pero necesita ser humanizada. Es más, lo propio de las personas alegres y vigorosas, libres y creativas es crear instituciones y establecer reglas, leemos en *Manalive*.<sup>34</sup> No obstante, en este proceso el ser humano puede llegar a estandarizar una serie de procedimientos, normas e instituciones que ocultan la belleza y novedad permanente de *lo que es* así como el valor y riqueza de lo ordinario.

¿Cómo volver a verlo? No, desde luego, con un discurso intelectual bien armado o con una teoría filosófica perspicaz. Hace falta una auténtica *conversión*, un cambio que lleve a abandonar la visión de las cosas desde la estrecha lente del racionalismo y el cientifismo —o de la negación de esa lente del irracionalismo relativista— y a adoptar la visión originaria de las mismas, la que se da desde el sentido común.

### 3.1 Sólo el asombro conoce

Clásicamente, la antropología y la historia del pensamiento han hablado del *asombro* como punto de partida para el conocimiento de la realidad, la valoración del mundo y el aprecio por las personas y las cosas. Como explica Tomás Melendo, “aun cuando no con total plenitud, el que se asombra

<sup>32</sup> G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, pp. 86-87.

<sup>33</sup> Cf. Tomás MELENDO: *Entre moderno y postmoderno: introducción a la metafísica del ser*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1997, p. 31.

<sup>34</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 53. Esta idea, sorprendente y paradójica, se explica con más detalle en el cuarto capítulo de *Ortodoxia*, cuando Chesterton recuerda que la alegría en la vida lleva a la repetición de actos y la fatiga a la variación. *Ortodoxia*, p. 115: “En efecto, la variación en las cosas humanas no les viene de la vida, sino de la muerte: procede siempre de su aniquilamiento, de la distensión del anhelo o fuerza que las anima”. A quien le sobra vida, establece rutinas; a quien le falta, cambia siempre.

conoce, real y efectivamente, y confía y espera en seguir conociendo”<sup>35</sup>. Algunos modernos, no obstante, se han empeñado en sustituir este asombro maravillado por la duda (Descartes)<sup>36</sup> o el desconcierto (Hegel) como inicio de todo conocimiento.

*Pero estas actitudes llevan consigo una decidida repulsa inicial de todo lo dado, de lo que se ofrece ante el Yo de manera gratuita, de lo creado, en definitiva; y constituyen de este modo el requisito ineludible para que ese mismo Yo, tras el momento negativo de exclusión de todo menos de sí mismo, se afirme de manera radical, al recuperar con sus propias fuerzas el conjunto de lo existente: medido y cuasi creado por la razón, en todos los casos (racionalismos); «como producido por el concepto», en el de Hegel (idealismo).<sup>37</sup>*

A diferencia de la duda moderna, y también de la sospecha posmoderna, en el asombro hay un elemento positivo de agradecimiento y apertura a lo real más allá de mi *yo*. No en vano asombro viene de *thaumázēin*, que libremente podríamos traducir como un “morir” a ti mismo —a tus prejuicios, a tus costumbres— para dejar “nacer” un nuevo y mejor conocimiento de la realidad. Chesterton no es ajeno a estos planteamientos pues, para él, el asombro es necesario “para despertarnos a ver las cosas como realmente son, para ver el mundo con un asombro apropiado y con una apropiada

<sup>35</sup> Tomás MELENDO: *Introducción a la Filosofía*. EUNSA, Pamplona, 2001, p. 81.

<sup>36</sup> Especialmente llamativo es el caso de Descartes, quien habla de la admiración como una pasión que es útil en tanto que previene la ignorancia (hace que aprendamos y recordemos las cosas que nos parecen extrañas o llamativas) pero perjudicial en tanto “puede impedir o pervertir completamente el uso de la razón” llevándonos a asombrarnos ante cosas poco valiosas. René DESCARTES: *Las pasiones del alma* [1649]. Segunda parte, artículos 75 y 76. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 147-149: “Por esto, aunque sea bueno haber nacido con alguna inclinación a esta pasión, porque nos dispone a la adquisición de las ciencias, debemos sin embargo procurar librarnos de ella lo más pronto posible. Pues es fácil suplir su falta con una reflexión y atención particular, a la que nuestra voluntad puede siempre obligar a nuestro entendimiento cuando juzgamos que la cosa que se presenta vale la pena”. Lo peculiar que coloca a Descartes —y, en general, a la mentalidad moderna— en oposición a la filosofía clásica o incluso a numerosos autores contemporáneos es la noción de que el asombro es algo más bien infantil e ingenuo, que abre la puerta a una curiosidad sin criterio que da por buenas las cosas infrecuentes y que debe dominarse mediante la duda y el uso “completo” de la razón. Cf. Ignacio GUIU: *El asombro como principio del libre saber del ser*. En: *Convivium: revista de filosofía*, n.º 13, 2000, pp. 138-139. El contraste con Chesterton —quien, con espíritu evangélico, no se cansa de alabar la inteligencia de los niños o, si se quiere, la juventud de espíritu— no puede ser más extremo. El niño chestertoniano acepta sin reservas las reglas y condiciones de un cuento de hadas y queda deslumbrado por la transfiguración de los objetos que allí aparecen como instrumentos para conocer una verdad. El niño cartesiano quizá quede igualmente deslumbrado pero, si quiere conocer alguna verdad, debe poner en duda su deslumbramiento y analizarlo hasta llegar a una idea clara, no deslumbrante.

<sup>37</sup> Tomás MELENDO: *Introducción a la Filosofía*, pp. 81-82.

gratitud<sup>38</sup>. Serían interminables las citas que podrían avalar su convicción de que ser plenamente humano implica ejercitar la capacidad de asombrarnos. Baste una, de *Ortodoxia*, cuando señala que en el asombro hay un elemento de plegaria, de oración de agradecimiento por el mundo y por la existencia.<sup>39</sup> Igualmente, la filosofía clásica

*se estructura como re-conocimiento agradecido de lo dado al yo con independencia de tal yo: de la realidad, en fin de cuentas, y de uno mismo en cuanto real. Y la admiración consiste, en substancia, en llegar a advertir y a aceptar con gozo que aquello que se ha recibido todavía nos trasciende.*<sup>40</sup>

El asombro es origen permanente de nuestra capacidad de conocer y, por tanto, de saborear la inagotable riqueza de lo real,<sup>41</sup> pues sólo cuando reconocemos que lo que hay podría no existir o que trasciende y excede nuestras expectativas es que comenzamos a disfrutar descubriéndolo. Es lo que, con júbilo, aprenden los personajes de *Manalive* y el motivo por el que Ahlquist sostiene que *Manalive* “es una novela sobre ver las cosas viejas de un modo nuevo, de ver las cosas comunes y esperadas de un modo sorprendente y fantástico, y de ver las cosas del modo correcto, que es boca abajo”<sup>42</sup>. Una imagen, esta última, con la que Chesterton juega en la novela para mostrar la naturaleza del conocimiento humano, pues “sólo el hombre es capaz de ver su propio pensamiento boca abajo como se ve una casa en un charco”<sup>43</sup>, esto es, sólo la inteligencia humana es capaz de reflexionar sobre sí misma y advertir

<sup>38</sup> Alan Lawson MAYCOCK: *Introduction*. En A. L. MAYCOCK (ed.): *The Man Who Was Orthodox: A Selection from the Uncollected Writings of G. K. Chesterton*, D. Dobson, London, 1963, p. 40.

<sup>39</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 103.

<sup>40</sup> Tomás MELENDO: *Introducción a la Filosofía*, p. 82.

<sup>41</sup> Cf. Josef PIEPER: ¿Qué significa filosofar?. En *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1962, p. 133.

<sup>42</sup> Dale AHLQUIST: *Lecture XXII: Manalive*. En: *Chesterton 101*. American Chesterton Society, s. f. (disponible en: <http://chesterton.org/discover/lectures/22manalive.html>).

<sup>43</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 153. Posteriormente, en *El poeta y los lunáticos* [1929], empleará la misma imagen como símbolo de la sensatez y humildad necesarias para ver las cosas como son, a saber, *dependientes* de su Creador, que es lo que afirma el poeta y pintor Gabriel Gale cuando recuerda que, al ser crucificado boca abajo, San Pedro tuvo el privilegio de “ver el paisaje tal como es, las estrellas cual flores, las nubes como colinas... Y los hombres colgando a merced de Dios” (Valdemar, Madrid, 2004, pp. 38-39). En la biografía de *San Francisco de Asís* [1923], asimismo, recordará que “dependencia” no es otra cosa que el estado de lo que pende. Quien cae en la cuenta de la dependencia de todo respecto a su Creador, “agradecería a Dios que no hubiera dejado caer el cosmos entero” (Homo Legens, Madrid, 2006, p. 55).

que todo pensamiento es reflejo —más o menos borroso y limitado— de un universo real y nítido aún por descubrir.<sup>44</sup>

Ahora bien, ¿qué ocurre en un mundo como el nuestro, bien dotado de leyes y códigos normativos, en el que hay información de sobra y donde todo funciona, la imagen embota y el ocio ya sólo distrae? Pues que el hombre, como advirtió Julián Marías, deja de hacerse preguntas y verse como una persona responsable, con dudas, problemas, fines y deberes.<sup>45</sup> En suma, deja de verse como una criatura esencialmente finita y limitada. La simplificación general de la vida moderna, en fin, junto a sus indudables beneficios, aleja al hombre de una comprensión cabal de la complejidad de la vida y la pluralidad y riqueza de lo real y, por tanto, le impide descubrir esa novedad permanente de *lo que es*.

### 3.2 Una conversión en el carácter

Ahora bien, lo que se requiere para volver a ver es un cambio de actitud radical o, para ser más preciso, una auténtica conversión o *metanoia*, que es lo único que permite penetrar en la sustancia real de la vida, como diría Guardini,<sup>46</sup> y abrirse a la esencia de las cosas por encima del afán de dominio, posesión y manejo que hay en uno mismo.<sup>47</sup> Lo llamativo de *Manalive* es que hay en ella varias “conversiones”, pero no al final de la historia sino, más bien, al principio, sobre todo en los personajes de Arthur Inglewood y Michael Moon, propiciadas por otra conversión —la del propio Smith— anterior a la acción con la que arranca la novela.

Esta inversión del momento de conversión —contrástese con el *Quijote*, donde la conversión del protagonista se da al final— es llamativa, pues apunta a la radicalidad de la experiencia humana de la conversión, que no viene al final de un proceso vital sino, al contrario, es lo que lo inicia. “La conversión —ha escrito Alejandro Llano— no es el resultado de una experiencia intelectual

<sup>44</sup> Sobre la imagen de la inteligencia como espejo, cf. G. K. CHESTERTON: *El hombre eterno*. Cristiandad, Madrid, 2009, p. 49. Puesto que lo que se refleja en la inteligencia tiene un origen en y correspondencia con lo extramental, “conocer la imagen es conocer también la realidad”, tal como dice Salvador ANTUÑANO: *G. K. Chesterton: verdadera filosofía para un tiempo desesperanzado*, p. 89.

<sup>45</sup> Cf. Julián MARIAS: *Razón de la Filosofía*. Alianza, Madrid, 1993, p. 47.

<sup>46</sup> Cf. Romano GUARDINI: *El poder: una interpretación teológica*. En: *Obras de Romano Guardini*. Cristiandad, Madrid, 1981, tomo I, p. 206.

<sup>47</sup> Cf. Alejandro LLANO: *Literatura como conversión*. En: *Cultura y pasión*. EUNSA, Pamplona, 2007, p. 189.

o de un razonamiento filosófico<sup>48</sup> sino, más bien, de una curación previa, de una suerte de reconciliación afectiva con el mundo y con el sentido de la propia historia personal. Por eso, para volver a ver lo que se requiere es un cambio de punto de vista que afecte al núcleo íntimo del sujeto y, desde ahí, a todas las facetas de su persona.

Es en este sentido que *Manalive* ofrece un sutil itinerario para volver a ver lo visible que Moore-Jumonville no duda en calificar como un itinerario de *formación espiritual*, claramente ascética. Un cambio así, por fuerza, tiene que afectar a lo que llamaríamos el *ethos* o carácter moral de una persona. ¿Por dónde empezaría esta conversión moral? Por ejemplo, en la conciencia de que *la norma es un medio, no el fin* y, por tanto, no hay un solo modo de cumplirlas. De ahí la tesis de la novela, que podría resumirse como “es mejor vivir de un credo que de una costumbre”. Precisamente porque cree en una serie de mandatos, Smith los lleva a cabo de manera ingeniosa, creativa y desafiante. “Ha roto los convencionalismos pero ha cumplido los mandamientos”<sup>49</sup> dirá de él su abogado defensor. Y, ciertamente, así lo muestra la novela, donde se observa cómo multitud de actos que —desde una mentalidad mundana— serían moral y hasta legalmente reprobables, en Smith no son más que manifestaciones de una vitalidad que no admite ataduras ni moralismos, sino que va a la raíz de las normas morales, que no son otra cosa que caminos hacia la felicidad, medios para ser mejor. Como no pretende robar, entonces codicia sus propios bienes, cumpliendo así el mandato de no robar por la vía del amor: ama lo que *ya* tienes, para que en tu corazón no quepa la codicia. Como no pretende cometer adulterio, entonces inyecta en su matrimonio el lado romántico y aventurero del cortejo;<sup>50</sup> como no quiere huir o exiliarse de su vida ordinaria, entonces se convierte en peregrino hacia su propia casa,<sup>51</sup> pues todo viaje tiene sentido si hay un hogar al que volver.

Chesterton tenía muy claro que la ética es consecuencia del amor, pues “es el amor el que es capaz de transformar a la persona y entusiasmarla hasta llevarla a realizar grandes obras y afrontar enormes compromisos”<sup>52</sup>. Pero, en un sentido más ontológico, la ética es consecuencia de la humildad, de percibir el don de la existencia y el enigma de que “el mundo entero tiene, o es, una única cosa buena, que es una deuda impagable”<sup>53</sup>. El deber es, así,

<sup>48</sup> Alejandro LLANO: *Literatura como conversión*, p. 190.

<sup>49</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 271.

<sup>50</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 272.

<sup>51</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 241.

<sup>52</sup> Salvador ANTUÑANO: *G. K. Chesterton: verdadera filosofía para un tiempo desesperanzado*, p. 85.

<sup>53</sup> G. K. CHESTERTON: *San Francisco de Asís*, p. 59.

permanente, pues se origina en una deuda infinita, en “la magnanimidad de la rendición, de la que vulgarmente sólo se entrevé un atisbo en el primer amor, como un atisbo de nuestro Edén perdido”<sup>54</sup>. En *Manalive* es tan potente la convicción de que la vida es una novedad radical que hasta lo más asentado, inevitable y fijado en nuestra vida —como la necesidad biológica de comer— es subvertido por la creatividad de Smith y de ahí que organice un picnic... ¡en el tejado de la pensión!

### 3.3 Una conversión en el conocimiento

Ahora bien, además de una conversión ética, volver a ver pide una conversión epistemológica, que pasa por superar el racionalismo y el cientifismo, pues lo propio del ser humano no es sólo describir hechos con más o menos exactitud sino su asombrosa capacidad de desentrañar el sentido de los mismos.<sup>55</sup> El hombre vuelve a ser él mismo cuando acepta que la realidad no se puede conocer sólo con descripciones externas y fenoménicas, sino que hay que conocer la intención, el sentido de los hechos. Quedarse en el dato empírico no ayuda a entender el por qué, el sentido.

En esta certera intuición radicaba el interés de Chesterton —y también el de Dorothy Sayers, escritora y amiga suya— por las historias detectivescas. “Los detectives —escribe Agejas— siempre han buscado pruebas, datos. Pero que la ciencia empírica tuviera la última palabra para entender y dar razones de las acciones era, cuando menos, para el agudo observador que era Chesterton, pretencioso”<sup>56</sup>. Por eso, como alternativa a Sherlock Holmes, concibió al padre Brown, un simpático y bonachón cura de pueblo cuyas historias se desarrollan y concluyen de un modo desconcertante, pero

*no porque juegue con el lector haciendo aparecer pistas desconocidas, sino porque el agudo curita logra componer con los mismos datos que están al alcance del resto de los investigadores hasta tres explicaciones diferentes, perfectamente coherentes, pero no ciertas, claro. La clave para la resolución de sus casos no está en tener los datos, sino en el conocimiento que del corazón humano tiene un párroco que pasa horas sentado*

<sup>54</sup> G. K. CHESTERTON: *San Francisco de Asís*, p. 59.

<sup>55</sup> Cf. Eduardo TERRASA: *Escritores conversos: una epopeya silenciosa*. En *Nuestro Tiempo*, Pamplona, n° 641, noviembre de 2007, p. 50.

<sup>56</sup> José Ángel AGEJAS: *Porqué Holmes nunca supo la verdad...? Chesterton y el P. Brown*, p. 166.

*en el confesionario. Los datos empíricos no explican toda la realidad del hombre y sus actos, pues no son más que la parte externa y menos relevante de la historia.*<sup>57</sup>

Como en las historias del padre Brown —cuyo primer relato apareció sólo dos años antes que *Manalive*—, del comportamiento de Innocent Smith se puede ofrecer una descripción externa y una conclusión lógicamente inferida: por ejemplo, respecto al cargo de abandono, se puede comprobar que, en efecto, Smith es casado y con hijos, que dejó a su mujer y que ha estado viajando; lo mismo con el cargo de poligamia, pues, en efecto, se ha casado muchas veces sin divorciarse. Y todas estas *descripciones*, en cierto sentido, son verdaderas, sólo que *parcialmente* verdaderas, pues no reflejan el hecho entero, sino hechos desprovistos de significado. Los acusadores de Smith, cientifistas y racionalistas, sólo se fían del puro dato y del razonamiento, olvidando que los hechos humanos requieren más que el microscopio. Smith comparte con los asesinos el *hecho* de disparar a personas, pero no su *intención*, pues su objetivo no es asesinar sino incitar a la vida.<sup>58</sup> Por eso la defensa de Smith intentará desvelar la intención, el espíritu y no la letra que guía a hechos aparentemente violentos. Con gran claridad lo sintetiza al final del libro:

*Al vivir aprisionados entre las redes de la civilización hemos llegado a considerar malas algunas cosas que no lo son. [...] No hay nada perverso en disparar una pistola, aunque sea a un amigo, con tal que uno no tenga intención de darle y se esté además seguro de no hacerlo. No es peor que arrojar una piedra al mar... menos incluso, al fin y al cabo al mar se le acaba dando. No hay nada malo en derribar el cañón de una chimenea y entrar por la fuerza en una casa por el tejado, siempre que no se atente contra la vida o la propiedad privada de los demás. No es peor optar por entrar en una casa desde arriba de lo que es abrir un paquete por abajo.*<sup>59</sup>

Para Smith, la pistola es sólo un medio (radical) para “dar un susto salutífero” y despertar a sus mejores amigos a la vida que tienen delante, un propósito “excéntrico pero inocente” que es la “única explicación posible”

<sup>57</sup> José Ángel AGEJAS: *Porqué Holmes nunca supo la verdad...? Chesterton y el P. Brown*, p. 166. Para un estudio similar, cf. Frederick J. CROSSON: *Father Brown, Sherlock Holmes and the Mystery of Man*. En Rufus William RAUCH (ed.): *A Chesterton Celebration at the University of Notre Dame*. University of Notre Dame Press, Indiana, 1983, pp. 21-33.

<sup>58</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 168.

<sup>59</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 270.

de los distintos tiroteos de Smith.<sup>60</sup> Del mismo modo, Smith da la vuelta al mundo pero no abandona el hogar, sino que viaja y se pone en camino para poder encontrar de nuevo su casa. Y se ha casado muchas veces, sí, pero siempre con la misma mujer para poder vivir con ella cien lunas de miel.<sup>61</sup> Una verdad, para Chesterton y el pensamiento clásico, es “un hecho con un significado” y no consiste sólo en dar cuenta de sucesos sino también de aportar razones.<sup>62</sup>

¿Y si no se conoce el sentido de los hechos? La mentalidad contemporánea insiste en que el sentido es algo que nosotros ponemos ahí intelectualmente o algo que construimos técnicamente. ¿Cómo superar, entonces, este racionalismo y cientifismo ubicuos? Mediante el sentido común, visto en la novela como recuperación de una cierta inocencia original. ¿Por qué hace Smith lo que hace? La sencillez de la respuesta desarma a sus acusadores: *porque así es feliz*.

*Se siente tan joven, que para él trepar a los árboles del jardín y gastar tontas bromas sigue siendo lo que alguna vez fue para todos nosotros. Y si insiste y me preguntan por qué él es el único entre todos los hombres al que hay que gratificar con tales inagotables locuras, la respuesta que se me ocurre es muy sencilla. [...] Si Innocent es feliz es porque es inocente, si puede desafiar los convencionalismos es precisamente porque es capaz de cumplir los mandamientos.*<sup>63</sup>

Para Chesterton resultaba claro que la ignorancia de la causa final —a veces, metodológicamente necesaria, como en el caso de la ciencia moderna— no puede servir de excusa para despreciar el sentido común y el recurso a la experiencia humana común y elemental. Por eso, cuando en *El honor de Israel Gow* el padre Brown da con una verdad que carece de sentido, en lugar de

<sup>60</sup> Un propósito, por cierto, que —salvo en el caso del doctor Warner— cumple su objetivo, G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 172: “En cada uno de los casos reseñados, el susto ha resultado tan salutarífico que la fecha ha quedado grabada en la víctima como la de un renacimiento”.

<sup>61</sup> En un detalle sutil pero revelador, además, Chesterton insinúa que mantener vivo el amor del matrimonio no es cosa de uno: la mujer en cuestión, Mary, cambia continuamente su apellido adoptando colores (Mary Grey, Mary Green, Mary Brown). Se trata de una idea que Chesterton empleó en un poema dirigido a su, por aquel entonces, prometida Frances. Maisie WARD: *Gilbert Keith Chesterton*, p. 451: “Gilbert había visto a Frances en verde y había entendido por qué los árboles verdes y los campos son hermosos; la había visto en gris y aprendido un nuevo amor por los días grises de invierno y las túnicas grises de los palmeros; y en azul — Entonces vi cómo el creador / Salpicó azul sin prudencia en el cielo y el mar / Y como era bueno para ella / Lo probó en la eternidad”.

<sup>62</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *The Falsity of Statistics*. En *The Collected Works of G. K. Chesterton*, ed. de Lawrence J. Clipper. Ignatius Press, San Francisco, 1986, vol. XXVII, pp. 60-64.

<sup>63</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, pp. 271-272.

caer en el escepticismo... se echa ¡a dormir!, confiado en la capacidad de la razón y en la razonabilidad última del mundo,<sup>64</sup> esto es, en la verdad del ser. Y, por eso, mediante su conocido dominio de la paradoja, en *Manalive* no sólo traza Chesterton una historia tan disparatada como bella, sino que deja caer varias perlas de una agudeza y un sentido común más que aplastantes.

Así, al principio de la novela, mientras el deportista Inglewood comenta con desgana que “hay que tomarse el mundo como es... aunque a veces uno lo encuentra bastante aburrido, es verdad”<sup>65</sup> y que “así es el mundo, se trata de sobrevivir”<sup>66</sup>, por el contrario afuera *en el mundo*, en ese mismo mundo que Inglewood encuentra tan tedioso, varios personajes entonan una canción alegre, festiva y nada aburrida. La realidad —por así decirlo— contesta a Inglewood de un modo mucho más positivo y elocuente que su disolvente desesperanza.

Más adelante, mientras otros discuten sobre qué es la locura, el periodista Moon responde imperturbable que el loco no es el que rompe abruptamente con todo sino justamente el que hace siempre lo mismo,<sup>67</sup> el que se acostumbra a lo que hace, y olvida que *toda acción es siempre preparativo para algo más*.<sup>68</sup> Esta idea ofrece a Chesterton la oportunidad de lanzar dos dardos. Uno contra el vitalismo pesimista de Schopenhauer, la idea de que

*Todo júbilo desmesurado (exultatio, insolens laetitia) se basa siempre en la ilusión de haber encontrado algo en la vida que de hecho no se puede hallar en ella, a saber, una satisfacción permanente de los deseos o preocupaciones que nos atormentan y que renacen constantemente. De cada una de estas ilusiones hay que retornar más tarde inevitablemente a la realidad y pagarla, cuando desaparece, con la misma cuantía de amargo dolor que tenía la alegría causada por su aparición.*<sup>69</sup>

En la novela, el profesor Eames hace suya esta postura al asumir que el deseo y los placeres de la vida son preludios del sufrimiento —y que, por

<sup>64</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *El candor del Padre Brown* [1910]. En: *Los relatos del padre Brown*. Acantilado, Barcelona, 2008, p. 135.

<sup>65</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 48.

<sup>66</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 49.

<sup>67</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 68.

<sup>68</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 70.

<sup>69</sup> Arthur SCHOPENHAUER: *El arte de ser feliz: explicado en cincuenta reglas para la vida*. Traducción de Ángela Ackermann Pilári, Herder, Barcelona, 2000, regla 5, p. 27.

tanto, es mejor evitar ambos y dejar de vivir—. Seguro de no darle, Innocent le dispara y, con la reacción atemorizada del profesor, le demuestra que la suya es sólo una posición teórica, pues nadie quiere morir sólo por una idea así. El otro dardo, más hilarante, lo dirige Chesterton al determinismo naturalista o sociológico que sostiene que hay hombres con tendencia “natural” al asesinato. Chesterton, en general, rechaza el determinismo por sus consecuencias pues, si se lleva hasta el final, anula la responsabilidad moral, hace la vida insignificante y convierte en inútil la persuasión.<sup>70</sup> En la novela, esta idea se muestra de forma chistosa: pues, si esto es así, si no hay libertad, ¿por qué no habría de haber otros hombres que tampoco son libres pero, en este caso, porque tienen una tendencia natural a ser asesinados?<sup>71</sup>

Chesterton navega por el drama de la libertad humana sin caer en el fatalismo (*nuestras propias acciones nos condenan a una vida insoportable*<sup>72</sup>) ni recurrir a una explicación causal necesaria del mal que cometemos y del malestar con que nos encontramos, al modo de la tragedia griega (*los contratiempos con que se topa el ser humano en su biografía son consecuencia de su mal carácter o están precedidos por acciones casuales de otro*). Quizá porque si hay algo que admitimos por sentido común es justamente que *el ser humano es libre*, que no hay determinación genética, sino libertad, que las decisiones repercuten sobre la propia humanidad y por eso hay o puede haber mérito.

### 3.4 Una conversión en la conciencia de lo que soy

Esta defensa radical de la libertad humana tiene un corolario, pues ¿en virtud de qué es el hombre libre? De su naturaleza espiritual, y aquí radica el secreto de la novela. Un “poder espiritual”<sup>73</sup> es como su abogado describe la capacidad de Smith para distinguir costumbre y credo, convenciones que embotan y principios que alumbran el camino a la felicidad. Y, al mismo tiempo, como un fantasma o un muerto en vida es calificado el doctor Warner, el único de los asistentes al juicio incapaz de cambiar su punto de vista sobre los actos y la persona de Smith.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> C. E. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 45.

<sup>71</sup> C. E. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 140.

<sup>72</sup> C. E. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, pp. 157-158.

<sup>73</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 271.

<sup>74</sup> C. E. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 273.

Volvemos a ver la belleza permanente de lo que es, por tanto, adquiriendo una nueva conciencia de lo que me hace un “hombre vivo”, a saber, que mi materialidad está animada, penetrada por lo espiritual, lo que me capacita para una racionalidad y una libertad auténticamente humanas. Así, tras repasar los argumentos tomistas sobre la espiritualidad del ser humano,<sup>75</sup> Carlos Llano resume que

*El espíritu es aquello que permite al hombre pensar de modo universal lo individual y concreto; es aquello que capacita al hombre para poseer pensamientos acerca de realidades carentes de materia; es aquello que faculta al hombre para comportarse de un modo libre, a pesar de las presiones del entorno; es aquello que le permite reflexionar sobre sí mismo; finalmente, el espíritu es aquello que dota al hombre de potencialidad para crecer cada vez más.<sup>76</sup>*

Gracias a la inmaterialidad del alma, podemos trascender los datos sensoriales y llegar a la esencia de las cosas, las personas, las normas éticas y las instituciones. Y justamente porque reconocemos un elemento espiritual, no cuantificable, en el ser humano es que le consideramos irrepetible, no mero individuo sino persona y, más aún, digno<sup>77</sup> o incluso, como Tomás de Aquino, lo más perfecto que existe en la naturaleza.<sup>78</sup> Por eso Smith pide a su esposa que le llame Hombrevivo, sin separación,<sup>79</sup> pues un ser humano vivo es, *a la vez*, cuerpo (material, determinado) y alma (inmaterial, libre), una declaración que supone un desafío brutal a la posmodernidad, la época de la disolución del yo y el olvido de la intimidad. Y es justo a esta época de reducción de lo humano a la que Chesterton le dice hay un modo distinto de estar vivo, algo incomprensible pero escandaloso para el hombre de hoy, incapaz de pensar en el ser humano sin esquematismos naturalistas, economicistas, racionalistas y logocéntricos.

<sup>75</sup> Cf. TOMÁS DE AQUINO: *Suma contra gentiles*, II, cap. 66.

<sup>76</sup> Cf. CARLOS LLANO: *Viaje al centro del hombre*. Rialp, Madrid, 2010, pp. 32-33.

<sup>77</sup> Cf. CARLOS LLANO: *Viaje al centro del hombre*, p. 27.

<sup>78</sup> Cf. TOMÁS DE AQUINO: *Suma Teológica*, I, q. 29, a. 3.

<sup>79</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 277.

### 3.5 Una nueva valoración del mundo

Esta defensa implícita de la espiritualidad recorre de algún modo la parte más sabrosa de *Manalive*, que se desarrolla en los capítulos II y III de la segunda parte. En el capítulo II, Smith es acusado por un clérigo de ser un allanador de moradas. Ahora bien, tal como relata otro clérigo de corte progresista y partidario de repartir los bienes usurpados del capitalismo, lo que Smith quiere no es robar sino poseer de verdad lo que —sólo en apariencia— es suyo, un guiño sutil al distributismo, la filosofía social que Chesterton había presentado en *Lo que está mal en el mundo* como vía media entre la tendencia al monopolio capitalista y la desposesión socialista.<sup>80</sup>

Las cosas, viene a decir Chesterton, no son nunca del todo nuestras, precisamente porque nos son dadas. Por eso, la actitud correcta ante la realidad material no es el ansia de dominio, sino el respeto, el cuidado y la posesión “pacífica” de lo que tenemos (entre otras cosas, porque es justo la distancia entre el hombre y las cosas lo que posibilita la santidad<sup>81</sup>). Es imposible, además, que las cosas sean nuestras de un modo pleno, porque el ser humano es inquietud y movimiento, que es lo que explica el capítulo III. En él, distintos testimonios epistolares narran un singular viaje alrededor del mundo llevado a cabo por Smith: Francia, Rusia, China y Estados Unidos son algunas de sus paradas. ¿Por qué emprende semejante viaje? Primero, porque quiere encontrarse y ser “encontrado”, pero no hay posibilidad de encuentro —ni, por tanto, opción a conocer de nuevo y mejor lo que ya hay— sin movimiento.<sup>82</sup> Ahora bien, este movimiento de Smith no es un intento de fuga de su vida ordinaria y su matrimonio sino, por el contrario, una ruptura llevada a cabo con un sentido muy concreto, a saber, para re-introducirse en su realidad cotidiana, renovar su atención a lo real y no perder nunca de vista la posibilidad de que en ella acontezca el milagro. Esta es, ampliando lo dicho anteriormente, la esencia de la conversión religiosa, un cambio en mi punto de vista para adoptar el punto de vista que Dios tiene de las cosas. ¿Y en qué consiste ese punto de vista? En el amor a lo creado. “Dios me ha ordenado que ame a un lugar y lo sirva, y haga lo que sea imposible que parezca por honrarlo, de manera que ese lugar único sirva de testimonio, contra todos los

<sup>80</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Lo que está mal en el mundo* [1910]. Ciudadela, Madrid, 2006, pp. 42-45.

<sup>81</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 258.

<sup>82</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 223.

infinitos y sofisterías, de que el Paraíso está en algún lugar y no en cualquier lugar, que es alguna cosa pero no cualquier cosa”<sup>83</sup>, dirá Smith.

Quizá sea difícil expresar en menos palabras la esencia del mandato divino de mejorar y “acabar” la creación, así como el ascendente neotestamentario de esforzarse por empezar a construir el Paraíso o Reino de los Cielos *ya* durante la vida terrenal. Pero, además, hay en esta declaración una intuición política muy profunda, que ya vio Edmund Burke —el político irlandés crítico con los desmanes revolucionarios— cuando explica que “hay algo más que la mera alternativa entre una absoluta destrucción y un dejar que las cosas sigan iguales y sin la menor reforma. *Spartam nacus; hac exorna* [«te ha tocado nacer en Esparta; ahora, adórnala»]”. Por eso, para Burke, la regla de oro de un estadista y reformador honesto consistía en aunar “una disposición a preservar lo que ya hay y una habilidad para mejorarlo”<sup>84</sup>. Igualmente, Chesterton creía que se equivocan quienes piensan que basta abandonar a las cosas para que se mantengan, porque “abandonar a las cosas es exponerlas al torrente de las mutaciones”. Al contrario, hay que tener un espíritu reformador y estar vigilantes, sobre todo en los asuntos humanos, justamente “en razón de la rapidez con la que envejecen las instituciones humanas”<sup>85</sup>.

Ahora bien, para ello, primero hay que amar lo que ya hay y se ha recibido, y amarlo porque *es* y por *lo que es* y no tanto por lo que se conoce de ello.<sup>86</sup> Lo cual no excluye el afán por mejorarlo. Como subraya Fazio al comentar *Ortodoxia*, el verdadero amor quiere mejorar el objeto amado. De hecho, “porque amamos este mundo, queremos mejorarlo. Y en ese sentido, hay que odiar las cosas que lo afean y proponer reformas para su mejora”<sup>87</sup>. Sin embargo, apuntala Chesterton, para mejorar este mundo “también necesitamos estar enamorados de otro mundo —real o imaginario— para tener qué cambiarle al nuestro”<sup>88</sup>. Esto es, necesitamos un ideal, y no uno cualquiera, sino uno que sea fijo, permanente y con una cierta complejidad *artística*, la suficiente como para pensar que dicho ideal es fruto de un autor y que tiene un propósito por el que orienta nuestros intentos de transformación.<sup>89</sup>

<sup>83</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalíve*, p. 242.

<sup>84</sup> Edmund BURKE: *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*. Alianza, Madrid, 2003, p. 235.

<sup>85</sup> G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 225.

<sup>86</sup> G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 137: “El hombre de quien puede esperarse que arruinará las cosas que ama, es precisamente el que las ama por alguna razón. Aquél de quien puede esperarse que las mejores, es el que las ama sin razón”.

<sup>87</sup> Mariano FAZIO: *Chesterton: la filosofía del asombro agradecido*, p. 131.

<sup>88</sup> G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 206.

<sup>89</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, pp. 211, 224.

En todo caso, este afán de mejora, por sí solo, no tiene fin. A consecuencia del pecado original, el ser humano, viene a decir Chesterton, está llamado a estar en constante movimiento y reforma.<sup>90</sup> Innocent —y, recordémoslo una vez más, cualquier ser humano— necesita *revolucionar* su existencia para ganar una nueva conciencia del don que supone su propia vida, que no es una “cosa” acotada, sino donación continua y participación en el Ser, como afirmaban los medievales. “La existencia de un Ser Personal, distinto del mundo y creador del universo, llevó a Chesterton a la conclusión que el hombre está destinado a Dios, no al mundo, que los hombres no somos completamente adaptables al mundo”<sup>91</sup> y, por eso, hay que amar al mundo pero sin ser del mundo.<sup>92</sup>

#### 4. La rebeldía de creer

La presencia de motivos teológicos en la obra de Chesterton no es casual, sino fruto de una convicción profunda: *para usar bien la razón, cree*, viene a decir en *Ortodoxia*, pues una razón descreída acaba por creer y justificar lo más increíble.<sup>93</sup> Por eso, en *Manalive* la referencia a la fe y a la creencia es todo menos una invitación al conformismo y al abandono de la razón. El chino Wong-Hi está dispuesto a continuar con sus rituales religiosos incluso aunque no hubiera dioses, es decir, sin la razón fundamental para hacerlo. Smith no acepta esta separación de pensamiento y vida y por eso expone a su interlocutor chino que “ustedes viven de costumbres, pero nosotros de credos... Ustedes están tan fijados como los árboles, porque no creen. Yo soy tan voluble como la tempestad porque creo”<sup>94</sup>. Y en ese credo se afirma la exigencia de ser plenamente feliz *ahora*. Es el vivir de costumbres, ideologías y moralismos sin sentido lo que “ata” al hombre y hace de su vida algo irracional. ¿Por qué? Porque la verdadera fe no abraza un estilo de vida definido ni unas costumbres fijas, sino que —por el contrario— deja perfecta libertad para que cada uno encarne en su vida lo que cree del modo más humano y creativo. El creyente que no duda, cuya fe nunca se ve sacudida, no es un verdadero creyente. Más aún, el creyente no se define tanto por la

<sup>90</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 228.

<sup>91</sup> Mariano FAZIO: *Chesterton: la filosofía del asombro agradecido*, p. 132.

<sup>92</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, p. 155.

<sup>93</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, pp. 61-62.

<sup>94</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 235.

ausencia de toda incertidumbre cuanto por reconocer que hay ciertas verdades acerca del hombre que *son así*, independientemente de que se las reconozca.<sup>95</sup>

Igualmente, hay determinados derechos que no son patrimonio de ninguna cultura sino que lo son... del hombre, esto es, son universales. Comentando precisamente este pasaje de la novela, el filósofo alemán Robert Spaemann explica que

*ninguna tradición o costumbre que se oponga a este derecho [natural] puede tener validez. Cualquier tradición que restrinja la libertad [política] tiene que ser justificada. La idea fundamental de Chesterton es que los criterios que pueden tener validez en dicha justificación sólo han conseguido reconocimiento general en una cultura: la europea. Este es el motivo de que la historia europea esté caracterizada por una dinámica revolucionaria como en ninguna otra.*<sup>96</sup>

La vitalidad humana, para Chesterton, se traduce en instituciones donde pueda arraigar y, así, por ejemplo, en *Manalive* Innocent acoge con entusiasmo la creación de la Corte Suprema de Beacon, un juzgado que más tarde le juzga a él mismo. Al mismo tiempo, sin embargo, los europeos “dudamos y destruimos leyes y costumbres, pero no dudamos de nuestro derecho a destruirlas”<sup>97</sup>, tal como lo expresa Innocent Smith ante su atónito cuidador de templos chino y ahí reside, por así decirlo, la grandeza de Occidente, en su uso apasionado de la razón, que nunca es más sano que cuando acepta ciertas verdades como condición para una vida más plena y auténtica.

En todo caso, que el mundo sea de los hombres significa esto, que la realidad no está clausurada ni tampoco está vetada la colaboración del ser humano en la construcción de un mundo mejor. Pero poner orden es una tarea gigantesca que, paradójicamente, pasa por poner desorden, no sólo preservar el sistema vigente. Sin despreciar el carácter de regalo o don con que se presenta la realidad ante el hombre, se puede seguir edificando el mejor orden posible y revisarlo. Es más, hay ciertas estructuras que pueden

<sup>95</sup> Lo cual no implica uniformidad en las costumbres ni en los usos sociales, pues la naturaleza o verdad de los seres humanos marca un *principio fijo* de comportamiento (comportarse de manera racional en vez de con graznidos, expresar necesidades con lenguaje simbólico, emplear el lenguaje para decir lo bueno y lo bello) pero no un principio de *comportamiento fijo*, como aclara Antonio MILLÁN-PUELLES, cf. *Naturaleza*. En *Léxico filosófico*. Rialp, Madrid, 1984, p. 443.

<sup>96</sup> Robert SPAEMANN: *Universalismo o eurocentrismo. La universalidad de los derechos humanos*. En: *Anuario Filosófico*, vol. 23, 1990, pp. 114-115.

<sup>97</sup> G. K. CHESTERTON: *Manalive*, p. 235.

y deben desecharse, pero no tanto cuando se oponen a una “tradicción” sino, justamente, cuando impiden conseguir el bien individual y la felicidad que buscamos por naturaleza y cuando no responden a las exigencias originarias del ser humano que —esas sí— son perennes: felicidad, verdad, bien, belleza y justicia es lo que el hombre espera encontrar en la realidad para que esta sea *amable*. Cumplir esas exigencias lleva a buscar lo bello, razonable y bueno que hay en la realidad, esto es, a “humanizarla” y esforzarse por que esas evidencias formen parte activa del mundo de la experiencia. Y para eso no hay reglas fijas. Si el seguimiento de una tradición lleva a no entenderla e impide llevar a buen puerto esa mejora de la realidad, entonces lo que es insensato e irracional es seguir atado a ella. Lo verdaderamente cuerdo y humano es romper con esa costumbre, cosa que Smith no duda en ningún punto del relato.

## 5. Una filosofía encarnada, una literatura pensada

Al principio de este artículo, decía que una razón que justifica realizar una lectura filosófica de *Manalive* es que el propio Chesterton puede considerarse un filósofo. Con lo cual —de la misma manera que buscamos atisbos del pensamiento de filósofos como Kierkegaard, Russell o Sartre en sus obras literarias— sería legítimo analizar la narrativa de Chesterton con la pretensión de encontrar la aplicación de principios expresados en su obra ensayística.

El problema, en cierta forma, es que aunque Chesterton dice tener una filosofía y nos cuenta cómo ha llegado a elaborar sus ideas fundamentales... también dice que estas, a lo sumo, son una indicación del conocimiento acumulado que la Humanidad tiene sobre sí misma y que, de modo sublime, recoge la Cristiandad en sus enseñanzas.<sup>98</sup> Entonces, si el propio Chesterton parece negar que tenga un pensamiento “propio”, ¿merece la pena el análisis filosófico de su literatura? Sólo si aceptamos que la Filosofía es algo más que las filosofías particulares de sus autores, esto es, que es auténtico amor a la sabiduría. En ese sentido fundamental la literatura de Chesterton es filosófica, en que es sabiduría que nace del asombro por lo real, que busca respuestas y que no renuncia a una racionalidad discursiva que se deja entrever en la intención con que emplea las figuras y recursos literarios, varios de los cuales

<sup>98</sup> Cf. G. K. CHESTERTON: *Ortodoxia*, pp. 9-18.

se han analizado en este artículo: presentar una obra en dos partes cuya acción, en realidad, se desarrolla en tres actos, como todo buen razonamiento; dilatarse en descripciones realistas para resultar más poético y contemplativo; situar el momento de la conversión al principio de la historia, no como resultado sino como inauguración de una nueva vida; emplear paradojas tanto a nivel textual (*el loco no actúa caótica sino rutinariamente, si mis actos están determinados también lo está el otro a padecerlos*) como a nivel situacional (*afirmar que el mundo es aburrido cuando en ese mismo mundo la gente canta alegre*); o la decisión del protagonista de hacerse llamar Hombrevivo, sin separación, para resaltar la unidad cuerpo-alma en el ser humano.

Si, a más de 75 años de su muerte, a muchos continúan impresionándonos sus escritos es, seguramente, por la síntesis de pensamiento y vida que anima la mayoría de ellos. A poco que se indaga en la biografía de su autor, uno no puede más que percibir sus ganas de vivir en casi cada palabra y, junto con ello, como su pensamiento se ve comprometido con este planteamiento. Como subraya Antuñano, “precisamente porque la filosofía está conectada con la vida real, exige un compromiso también real con la vida y con esas ideas que la explican. Y esto es la prueba de autenticidad de la filosofía de un autor: si vive de acuerdo con ella”<sup>99</sup>. Ese fue el caso de Chesterton, y con toda seguridad, la razón fundamental por la que personas con opiniones filosóficas y planteamientos vitales tan diversos se han acercado a sus novelas y ensayos. Y, en última instancia, lo que legitima la lectura filosófica de su literatura, que se nos presenta así como un camino para ser filósofos más cabales, o sea, mejores seres humanos.

<sup>99</sup> Salvador ANTUÑANO: *G. K. Chesterton. verdadera filosofía para un tiempo desesperanzado*, p. 76.

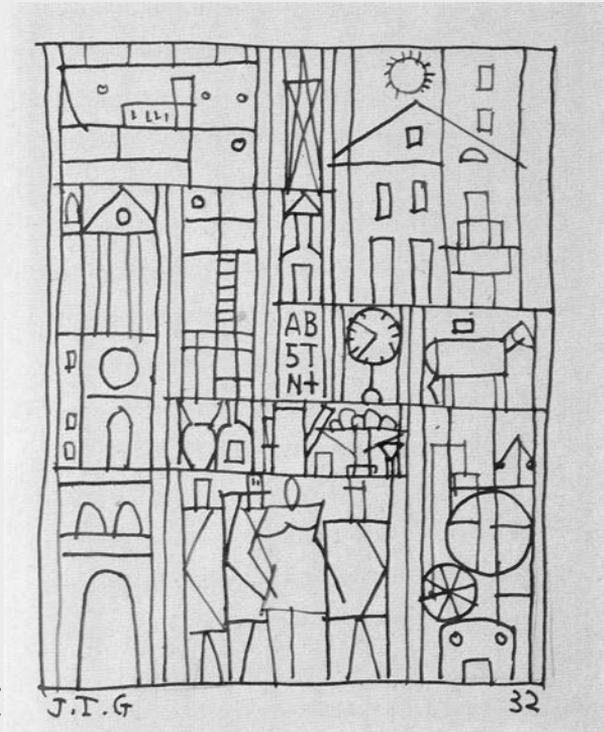
## Bibliografía

- AGEJAS, José Ángel: ¿Por qué Holmes nunca supo la verdad...? Chesterton y el P. Brown. En: *Mar Oceana*, n° 27, 2010, pp. 161-181.
- AHLQUIST, Dale: *Lecture XXII: Manalive*. En: *Chesterton 101*. American Chesterton Society, s. f., Disponible en: < <http://chesterton.org/discover/lectures/22manalive.html> >.
- ANTUÑANO, Salvador: *G. K. Chesterton: verdadera filosofía para un tiempo desesperanzado*. En Pablo GUTIÉRREZ / María Isabel ABRADELO (eds.): *Chesterton de pie*. CEU, Madrid, 2013, pp. 67-102.
- ARISTÓTELES: *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos, Madrid, 1974.
- BOYD, Ian: *The Novels of G. K. Chesterton: A Study in Art and Propaganda*. Barnes and Noble, Nueva York, 1975.
- BURKE, Edmund: *Reflexiones sobre la Revolución en Francia [1789-1790]*. Alianza, Madrid, 2003.
- CASTELLÓ, Juan Carlos: *Filosofía y literatura, una gran oportunidad didáctica*. En: *Diálogo Filosófico*, n° 53, 2002, pp. 305-322.
- CASTRO, Manuela: *La filosofía y la literatura como formas de conocimiento*. En *Diálogo Filosófico*. n° 60, 2004, pp. 491-500.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *El poeta y los lunáticos [1929]*. Valdemar, Madrid, 2004.
- *Autobiografía [1925]*. Acantilado, Barcelona, 2003.
- *El hombre eterno [1925]*. Cristiandad, Madrid, 2009.
- *San Francisco de Asís [1923]*. Homo Legens, Madrid, 2006.
- *Manalive (Hombrevivo) [1912]*. Vozdepapel, Madrid, 2006.
- *Lo que está mal en el mundo [1910]*. Ciudadela, Madrid, 2006.
- *El candor del Padre Brown [1910]*. En: *Los relatos del padre Brown*. Acantilado, Barcelona, 2008, pp. 9-266.
- *Ortodoxia [1908]*. Alta Fulla, Barcelona, 1988.

- *The Falsity of Statistics* [1905]. En Lawrence J. CLIPPER (ed.): *The Collected Works of G. K. Chesterton*. Ignatius Press, San Francisco, 1986, vol. XXVII, pp. 60-64.
- CROSSON, Frederick J.: *Father Brown, Sherlock Holmes and the Mystery of Man*. En Rufus William RAUCH (ed.): *A Chesterton Celebration at the University of Notre Dame*. University of Notre Dame Press, Indiana, 1983, pp. 21-33.
- DALE, Alzina Stone: *The Outline of Sanity: A Life of G. K. Chesterton*. Eerdmans, Grand Rapids, 1982.
- DESCARTES, René: *Las pasiones del alma* [1649]. Tecnos, Madrid, 1997.
- ELIADE, Mircea: G. K. Chesterton. En: *La Jornada Semanal* (suplemento del periódico *La Jornada*), n° 456, 30 de noviembre de 2003, p. 6; publicado originalmente en *Vrimea*, IX, n° 442, 28 de junio de 1936, p. 3.
- FAZIO, Mariano: *Chesterton: la filosofía del asombro agradecido*. En *Acta Philosophica*, Vol. 11, n° 1, 2002, pp. 121-142.
- GUARDINI, Romano: *El poder: una interpretación teológica* [1951]. En *Obras de Romano Guardini*. Cristiandad, Madrid, 1981, tomo I.
- GUIU, Ignacio: *El asombro como principio del libre saber del ser*. En *Convivium: revista de filosofía*, n° 13, 2000, pp. 129-147.
- INNERARITY, Daniel: *La irrealidad literaria*. EUNSA, Pamplona, 1995.
- KENNER, HUGH: *Paradox in Chesterton*. Sheed & Ward, New York, 1947.
- LEWIS, Clive Staples: *El mito se hizo realidad* [1944]. En *Dios en el banquillo*. Madrid, Rialp, 1996, pp. 53-59.
- LLANO, Alejandro: *Literatura como conversión*. En: *Cultura y pasión*. Eunsa, Pamplona, 2007, pp. 187-202.
- LLANO, Carlos: *Viaje al centro del hombre*. Rialp, Madrid, 2010.
- MARÍAS, Julián: *Razón de la Filosofía*. Alianza, Madrid, 1993.
- MAYCOCK, Alan Lawson: *Introduction*. En: Chesterton, *The Man Who Was Orthodox: A Selection from the Uncollected Writings of G. K. Chesterton*, A. L. MAYCOCK (ed.). D. Dobson, Londres, 1963, pp. 13-80.
- MCKEE, Robert: *El guión*. Alba, Barcelona, 2009.
- MELENDO, Tomás: *Introducción a la Filosofía*. Eunsa, Pamplona, 2001.

- *Entre moderno y postmoderno: introducción a la metafísica del ser*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1997.
- MILLÁN-PUELLES, Antonio: *Las Humanidades y la Universidad*. Conferencia en la Universidad Adolfo Ibáñez, Chile, 4 septiembre 1995. En: *Intus-Legere*, nº 1, 1998, pp. 16-28.
- *Naturaleza*. En *Léxico filosófico*. Rialp, Madrid, 1984, pp. 435-445.
- MOORE-JUMONVILLE, Robert: Holding a Pistol to the Head of 'Modern Man': *the Roots of G. K. Chesterton's Spiritual Theology*. En: *Inklings Forever*, vol. 6, 2008 (disponible en: <http://library.taylor.edu/dotAsset/da28bc56-2ac0-444f-bf2c-bb2d525d8184.pdf>).
- PEARCE, Joseph: *G. K. Chesterton: sabiduría e inocencia*. Encuentro, Madrid, 2009.
- PIEPER, Josef: ¿Qué significa filosofar? [1948]. En *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1962, pp. 77-169.
- SÁNCHEZ-PALENCIA, Ángel: «Catarsis» en la Poética de *Aristóteles*. En *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 13, 1996, pp. 127-147.
- SANTAYANA, George: *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe* [1910]. Tecnos, Madrid, 1995.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *El arte de ser feliz: explicado en cincuenta reglas para la vida*. Traducción de Ángela Ackermann Pilári, Herder, Barcelona, 2000.
- SPAEMANN, Robert: *Universalismo o eurocentrismo. La universalidad de los derechos humanos*. En *Anuario Filosófico*, Vol. 23, 1990, pp. 113-122.
- TERRASA, Eduardo: *Escritores conversos: una epopeya silenciosa*. En *Nuestro Tiempo*, nº 641, noviembre 2007, pp. 44-61.
- TOMÁS DE AQUINO: *Suma Teológica* [1266-1273]. BAC, Madrid, 1988-1994.
- *Suma contra gentiles* [c. 1264]. Porrúa, México, D. F., 1991.
- WARD, Maisie: *Gilbert Keith Chesterton*. Sheed & Ward, Nueva York, 1947.





Joaquín Torres García,  
Dibujo AB 5T, 1932, tinta sobre papel.

## LIBROS

### **Clemencia**

*Raúl WALEIS*

[Martina GUSMÁN]

### **Trashumantes en busca de otra vida**

*Stalin ALVEAR*

[Carlos FERRER HAMMERLINDL]

### **Centenario del Museo Nacional de Artes Visuales**

*AA. VV.*

[Carolina PORLEY]

### **Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses**

*Román SETON*

[Leticia MONETA]



WALEIS, Raúl, *Clemencia*  
Edición y notas de  
Román Setton. Adriana  
Hidalgo, Buenos Aires/  
Madrid, 2012, ISBN:  
978-98-7155-682-3 /  
978-84-9285-768-5, 306  
páginas

Recibido: 28/04/2013  
Aceptado: 03/05/2013

The publisher Adriana Hidalgo bravely insists on the recovery of the founding texts of Argentinean detective fiction. In 2009 we were pleasantly surprised with the release of *La huella del crimen*, and now in 2012 even more surprised and still more pleased with a new edition of *Clemencia*. Both texts are signed by Raúl Waleis but were written by Luis V. Varela (1845-1911) – the former is an anagram of the latter –, the son of Justa Cané (the aunt of the author of *Juvenilia*) and Florencio Varela. They were first published in 1877 –i.e. ten years before the adventures of Sherlock Holmes began to be published– and had not been published again until these recent reissues (more than 130 years after their first and only publication), by Román Setton. *La huella del crimen* is the first detective novel written in Spanish and in that sense its recovery was a necessary, almost inexorable, event. This edition was accompanied by a red sash which declared that it was “the first detective novel in Spanish” and was destined to be a success, at least among the relatively few readers interested in this kind of rarities. (Currently the 2009 edition has sold out.) The reissue of *Clemencia* certainly implies a riskier bet by the publishers, to the extent that *La huella del crimen* counted beforehand on the literary-historical value of being the first detective novel in the language and, consequently, in Argentinean literature, while *Clemencia*, which is the second detective novel in Spanish and

a follow-up of the first, has in that sense a historical and literary value which is both less striking and less suitable to be advertised with a red sash or in any other way. In addition, *La huella del crimen* had a lavish para-text – a letter written by the author to the editor and two critical introductory letters – which somehow made up the first Argentinean poetics of the detective novel and the first discussion of the genre. *Clemencia* enters the world without letters of theoretical or critical nature, divested like the eponymous protagonist of the novel, who is presented to her adoptive parents entirely dispossessed and asking only *clemency*.

Unlike *La huella del crimen*, which falls more definitely within the detective fiction genre, *Clemencia* presents a hybrid character which makes it perhaps more interesting. The text has a greater variety of subplots, intimate stories and biographies which are close both to melodramatic serials and *Bildungsroman*. Considered as a detective story, the plot is simple: the detective L'Archiduc, whom we had first met in *La huella del crimen*, solves the murder of Elena Latouret. But this crime mystery does not unfold until the beginning of the second part of the novel, “Elena”. As Hugo Salas aptly puts it, “*Clemencia* begins with a love affair between a young Argentine in Paris and a mysterious *cocotte*, *Clemencia*, whose conversation serves as the framework for a short tale of passions and crime located in the pampas, eventually giving way to the Paris-based crime investigation which serves as the centre” of the novel (“Los misterios de la pampa”, in *Página 12*, 1/7/2012). As Matías Máximo has indicated, one of the most significant differences with *La huella del crimen* is that for the first time in the history of detective fiction, Argentinean characters and settings make their appearance in *Clemencia* (“Vuelve Raúl Waleis, el escritor del primer policial en castellano” in *Cosecha Roja*, 21/6/2012). In the novel, the Argentinean doctor Rafael Meris carries his past and his Pampean ghosts with him in his travels around the world and, most importantly, during his stay in Paris, where he gets to know *Clemencia*, her story and the story of her forebears. As Silvia Hopenhayn rightly points out, “*Clemencia* (title, name

and destiny), has all the seasonings of a melodramatic serial, with the philosophical *naiveté* of an Argentinean dazzled by French *glamour*, problems of paternity and, above all, the influence of the law on the passions; and to what extent jealousy can be taken into account in the marriage contract” (“Antiguo policial argentino”, in *La Nación*, 20/06/2012). Within this tangle of subplots, the novel offers a short *Bildungsroman* of L’Archiduc, basically covering his education in prison and his inquiries into the criminal procedures and motivations. He is able to carry out them thanks to his acquaintance with the convicts. As *Waleis* himself announces in *La huella del crimen*, he follows the model of the detective fiction of Émile Gaboriau, and *Clemencia* is therefore “a hybrid of a whodunit and a melodramatic serial”, as the back cover of the book proclaims. And the melodramatic features can be seen in the symbolic name of the protagonist –and at the same time of the novel– which tries to conjure the primary passions and violence (murder, suicide, rape, incest) of her origins. At the same time, the novel also includes a second mystery, the disappearance of the toys of L’Archiduc’s son. He therefore not only solves the first mystery as a public functionary, he also solves this other case as a private man, as a father and husband. But the greatest virtue of the publication is perhaps that it enables us to read anew a founding text of Argentinean literature, one which had largely fallen into oblivion, because there are almost no critical texts on *Clemencia*, with the following exceptions: the short passage Sabine Schlickers devotes to it in the section entitled “El furor sexual” of his book *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana* (Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003), the brief allusions which appear in some of the works of Nestor Ponce, in Setton’s comments in *La huella del crimen* or an early critical text

by Pedro Luis Barcia about Raúl *Waleis*: “Los orígenes de la narrativa argentina: la obra de Luis V. Varela” (in *Cuadernos del Sur*, nnº 21-22, 1988-1989, pp. 13-24).

In this sense, Setton’s insightful afterword –in which the novel is dealt with in the context of the detective fiction of nineteenth-century Argentina– provides an interesting starting point for a broader discussion on the text. The publication of this crime novel is, from this perspective, enormously promising, as it promotes the diffusion and investigation of a text which until now had been neglected almost entirely by academic criticism. A catalogue on the website of the publisher Adriana Hidalgo announces the future publication of another recovery of early Argentine crime fiction: Román Setton (ed.), *El candado de oro: doce cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. We hope this collection will become available without having to wait three years, as we had to wait between the two texts of *Waleis*. Let us also hope that this compilation –following the tradition of the publisher– will include new materials and will make new stories available to the public, contrary to what was the case in the recent edition of *Primeros cuentos policiales argentinos* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012), which sadly reprints many texts already included in numerous anthologies.

As the journalistic reviews, which seem to be ahead in the game with respect to the tardy reviews of the academic journals, already indicate, the publication of this text has two great virtues. These are: 1. “its historical value” (Máximo: *loc. cit.*) and 2. “the delight which its reading causes today” (Salas, *loc. cit.*). In addition, the use of multiple language variants is one of the strengths of the novel: in the words of the editor, “a certain degree of contamination which constitutes one of the peculiarities and treasures of the text” (*Clemencia*: 8).

**Martina Gusmán**  
**Universidad de Buenos Aires**

Stalin ALVEAR.  
*Trashumantes en busca  
 de otra vida*, Libresa,  
 Madrid, 2012. 1178 pp.  
 ISBN: 978-84-15255-24-6.

Recibido: 08/11/2012  
 Aceptado: 19/04/2013

En *El collar*, Maupassant cuenta la historia de Matilde, una joven pobre que le pide prestado un collar a su amiga rica, madame de Forestier, para poder lucirlo en una fiesta aristocrática. La fiesta es un éxito y Matilde logra encandilar con su fría elegancia; sin embargo, al volver a casa descubre que ha perdido el collar. Tras buscarlo sin éxito, decide ocultar el hecho y pedir a un usurero una gran suma de dinero para sustituir en secreto la alhaja extraviada por otra idéntica de igual valor, sin que su dueña se percate. Esto le obliga a endeudarse de por vida para devolver el préstamo y a malvivir. Pasados diez años de estrecheces, ambas mujeres coinciden de nuevo y Matilde le confiesa a madame de Forestier su secreto y sus penurias para restituir la joya. Madame de Forestier le revela que el collar que le prestó era falso y que no merecía la pena tanto esfuerzo. Basta una pequeña alteración de las circunstancias para modificar una vida entera.

Eso le ocurre a Matilde y eso le ocurre a Clara Aponte, protagonista de la última novela del narrador ecuatoriano Stalin Alvear: *Trashumantes en busca de otra vida*. Por ejemplo, ella se esfuerza con sacrificios diarios para poder enviar dinero a sus hijas en Ecuador, pero estas lo despilfarran sin sentido y con cierto desprecio. Es como un vano duelo por la desilusión que los separa, una callada venganza por haber abandonado Clara el hogar, porque la soledad devora cada ilusión en su vacío. Otro ejemplo, si Clara no hubiera conocido a un afamado escritor gracias al que sería su verdugo, nunca hubiera salido del prostíbulo. Aquel, que le condenó

a un lupanar, le proporcionó la vía de escape del mismo.

Alvear cosecha para el lector una emotiva y edulcorada historia de emigrantes, del paso de la inocencia a la experiencia, del descubrimiento de la realidad subyacente bajo las apariencias, de la patria perdida, de las ilusiones y el futuro quebrados, del exilio que destruye lo dejado. Su protagonista, Clara Aponte, bordea esa alteración de las circunstancias para modificar una vida entera, su frágil presente está a punto de modificar su incierto futuro en varias ocasiones y eso hubiese conllevado consecuencias para sus hijas.

Stéphane Mallarmé escribió que todo en el mundo existe para acabar convirtiéndose en libro. La chispa que generó esta novela fue la noticia leída por Alvear en la prensa ecuatoriana, relativa a un trágico suceso. Una madre, exiliada por cuestiones económicas en España, había enviado dinero a sus tres hijas, residentes en Ecuador, para que pudieran comprar un calefón con el que calentar agua. La puesta en marcha de ese aparato provocó un accidente, que causó la muerte a las tres jóvenes. Una de las incongruencias que nos depara la vida, por una fatalidad aquella que busca el confort para sus hijas les lleva la muerte disfrazada de modernidad. El olfato literario de Stalin no podía dejar pasar esta historia, pero tampoco podía transcribir tan cruel final. Dicha fatalidad forma parte de esa alteración de las circunstancias para modificar una vida entera.

Alvear ha mantenido un forcejeo con el lenguaje, una lucha cuerpo a cuerpo con la materia misma del texto, sus palabras, su fraseo y sus golpes acentuales, sus tensiones sintácticas y prosódicas. El resultado es esta novela reflexiva, cuyos personajes y sus matices son fruto de una paleta expresiva sugerente. Alvear, en vez de seguir el falso y fácil ritmo impuesto por la anécdota, opta por otro mucho más penetrante que profundiza la visión de lo real y, como en el hermetismo del poeta Montale, deja en suspenso el inestable universo de las cosas. Y ello, en situaciones y con objetos inscritos en la cotidianeidad.

Ningún capítulo tiene otro patrón que el de sí mismo, de ahí la ausencia de monotonía en esta obra regida por el continuo reto de la realidad.

Alvear, narrador con muchas flechas en su carcaj, escudriña el mundo de los emigrantes con un dinamismo de partitura musical, mostrando las zonas turbias y relucientes de los protagonistas, y se vale de un microscópico escarbar no para glorificar nada, sino para que nadie se avergüence de su vida sin maquillar. La suya es una escritura que se busca haciéndose y que se hace mientras se busca, porque es el testimonio de un ahondamiento en el territorio interior de unos personajes, atrapados en su realidad circundante.

Este libro tiene una permanente vocación de claridad, es un libro cordial, jovial a ratos, concebido con cariño, y es que Alvear logra capturar la atención del lector, además de recordarnos la condición polifónica de la novela, al contrario que en la épica, donde los hechos se presentan en una versión única e irrefutable. Esta condición polifónica le concede agilidad a la lectura y supone un acierto, porque le confiere vivacidad y dinamismo.

La visión narrativa de Alvear, influenciada por escritores como Rosa Montero, Balzac y Bryce Echenique, le hace describir, no exento de aliento poético, una plantación de brócoli como “un mar que crecía por la noche, reventando retoños y olas de verdor al amanecer”. Hay más destellos interesantes, como el que dice que la indolencia es “residuo de un egoísmo, que prefiere lo propio sobre lo de los demás”, o aquel que asegura que la memoria es “como ese humo que se cuele en el hocico del cañón”. Y es que el amor a las palabras resulta, en quien lo posee, una cualidad que aflora incluso en los momentos en que parece menos atento o prevenido.

En el personaje de Antoleano Galán esconde Alvear a Antonio Gala, un ángel de la guarda para la protagonista como lo es en realidad el escritor español para los jóvenes talentos, gracias a su fundación cultural. Un ángel de la guarda porque nuestra protagonista Clara Aponte, sufrida y sensual, tiene que sortear trampas y penurias para mantener intacta su

integridad. Y todo por culpa de su condición de emigrante, que la torna en ocasiones desvalida a causa de los abusos que soporta, aunque en otros momentos agraciada por las amistades que se granjea y por su constante gracejo. Clara esgrime un espíritu de abnegación, que le devuelve a esa vida de renunciación y sacrificio un rasgo de dignidad y que le proporciona fortaleza ante los infortunios. Cioran escribió que el amor es la supresión de los misterios y Clara vivirá su particular misterio con su amor murciano, el empresario Francisco Aleaga, al que conoció en la huerta de brócoli por ser el socio del dueño de la plantación donde trabajaba. Su romance acaba de manera escabrosa en un prostíbulo, presa en una habitación y abandonada a su suerte.

El personaje de Galán, instalado en la frontera entre la sabiduría y la razón, aporta sensatez y prudencia fruto de su veteranía, así como un ancho hombro donde llorar penas y reflexionar acerca de los errores del pasado; la suya es una figura paterna para el resto de personajes y él ejerce como tal, observando honestamente lo que sucede a su alrededor para extraerle el jugo narrativo y poderlo emplear en alguna de sus creaciones literarias, como es el caso del episodio del prostíbulo.

Mientras Clara logra salir airosa del desgraciado percance en España antes mencionado, su hija Charo encuentra en Ecuador el amor de manos de un joven profesor católico y poeta, de aire franciscano y llamado Luis Montesinos, que la desposa para regocijo del vecindario. Es el contraste del amor de la hija frente al desamor de la madre. Sin embargo, a pesar de haber descendido a los infiernos de la prostitución, gracias a Aleaga y su perfidia, ha podido subir a los cielos y conocer a un escritor español de primera fila y un futbolista ecuatoriano internacional, guapo y joven. Otro contraste, un descenso dantesco, pero un ascenso en sus caprichos sociales.

Montesinos es conciliador y sus parlamentos son “una terapia condimentada de humanidad” para las niñas Aponte, empleando el poderío del amor a modo de pedagogía. La sensibilidad artística de Montesinos supone un acicate creativo para Charo, quien dedica su tiempo

de asueto a la pintura. Su presencia ante el caballete constituye un calmante para su agitado espíritu y su rápida evolución con el pincel acaba por sorprender a propios y extraños. La felicidad futura queda en manos no solo del amor, sino de la cultura y de la capacidad de los integrantes de la familia para desarrollarse y así afianzar la fortaleza de la unidad familiar, porque eso es lo que ha hecho Charo, desarrollarse mediante la cultura y ese desarrollo es el espejo en el que se mirarán sus hermanas en los años venideros. Un futuro que está por escribirse.

Clara, que ha pasado quince años alejada de su tierra, sostiene que “nuestra fiesta es el miedo”, un miedo que deja atrás gracias a Jesús Peñaloza, un buen amigo reconvertido en Romeo que fue pelador de chanchos y peluquero en Zhizho, un pequeño pueblo ecuatoriano. Desde su romance con Peñaloza, la edulcorada esperanza envuelve las páginas de la novela y la crudeza anterior queda sepultada por esa mencionada esperanza que triunfa y esa dicha que copa los espíritus de los protagonistas. La llegada del futbolista Jaime Iván Kaviedes consolida dicha esperanza y la convierte en realidad; Clara consigue lo que ha deseado, gracias en gran medida al poder ciego del amor. Ese poder le condujo a sufrir calamidades y ahora a disfrutar del dulce sabor de las mieles. El famoso jugador asiste a la boda de su hija y comprueba la “humanidad agraria, inmune a la avaricia de arribistas y propietarios” reinante en Zhizho, la población natal de la familia Aponte y lugar de celebración de la boda. Un pueblito en el que la emigración produce entreverados en los bailes, pero que son asimilados con satisfacción tanto por los veteranos, que parece que han vuelto a nacer, como por las jóvenes, algunas de las cuales señalan que “lo ralo también tiene su encanto”.

En estos pasajes, el escritor abraza la tercera persona, abandona prácticamente el diálogo y se centra en narrar las conversaciones de los protagonistas desde dicho punto de vista aséptico, mostrando los interiores de ese puñado de seres que han sufrido, pero que han superado el dolor con voluntad propia y la ayuda de sus verdaderos amigos. La

complicidad entre ellos se desata hasta el punto de generar alguna que otra revelación de pecado y confesión. Como la de Kaviedes, quien entiende que “la vida es más que una jaula, más que un trauma, más que una rechifla, más que una ovación”, lo que le ayuda a olvidar “la sombra mutilada” de su pasado y “el raído recuerdo” de todo lo que perdió, tanto en el fútbol o vida pública como en su vida privada o familiar. Kaviedes, un mirlo prisionero en su propia realidad, aprende, de la mano de Galán, a superar su hermetismo, declarándose “antagonista del fútbol mercantil” y evidenciando un interés en superarse a sí mismo en ámbitos más allá de los balompédicos.

Pero tantas alegrías no vienen solas y Clara Aponte va a dar un paso trascendental, que determinará su futuro y que tendrá que descubrir el lector por sí mismo, porque los libros se acaban, pero no se agotan, y este de Stalin Alvear no se agota en su última página porque tiene el saludable aspecto de lo que deviene permanente. Stendhal decía que una novela es un espejo en el borde del camino y la obra de Alvear nos emociona con ese reflejo, nos acompaña y nos ayuda en el más difícil de los empeños, en ese extraño oficio que es el vivir. Su voz es fruto de la imaginación, la memoria, la conciencia y de una resistencia moral contra los desaires de un mundo desconocido por ignorado, aunque lo tengamos delante. Este libro nos lleva a un lugar donde solo nos esperamos a nosotros mismos.

**Carlos Ferrer Hammerlindl**

## AA. VV. *Centenario del Museo de Artes Visuales*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2011, 203 páginas.

Recibido: 06/11/2013  
Aceptado: 11/11/2013

En diciembre de 2011 el Ministerio de Educación y Cultura festejó el centenario del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) publicando un catálogo de 203 páginas con una historia institucional del MNAV, una extensa cronología de los primeros 100 años de la institución y reproducciones de alta calidad de 30 obras del acervo del principal “templo de las musas” de Uruguay, que ese año fueron expuestas en una muestra que recorrió el país. La elaboración de la historia institucional estuvo a cargo del actual director, el artista visual Enrique Aguerre, y de la historiadora María Eugenia Grau, quienes por un lado realizaron una investigación histórica de la primera etapa del MNAV, desde 1911 hasta 1969, y por otro pidieron a los últimos tres ex directores que reseñaran la historia reciente de la institución. En ese período el museo tuvo tres jerarcas: el crítico e historiador del arte Ángel Kalenberg (1969-2007), la artista visual Jacqueline Lacasa (2007-2009) y el artista y curador Mario Sagradini (2009-2010).

La investigación histórica realizada por Aguerre y Grau incluye además un capítulo dedicado a la “prehistoria” del museo, esto es el período que se extiende desde la fundación del antiguo “Museo Nacional”, en 1837, hasta su división en tres nuevas instituciones en 1911: el Museo de Historia Natural, el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes (que luego pasaría a ser de Artes Visuales). A partir de allí, abordan el período de los primeros cuatro directores, ya fallecidos: Domingo Laporte (1911-1928), Ernesto Laroche (1928-1940), José Luis Zorrilla de

San Martín (1940-1961) y Alberto Muñoz del Campo (1961-1969).

Si bien los distintos textos que conforman el catálogo no fueron escritos por historiadores de formación, salvo Grau que es egresada y docente de la Cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República además de estar a cargo del departamento educativo del museo, sin duda se trata de un gran aporte a la historia del museo. De hecho, es una de las pocas publicaciones abocadas al tema. Existen solamente dos antecedentes: el *Catálogo Descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes* escrito por el historiador Juan Pivel Devoto en 1966, trabajo encargado por el gobierno de la época y publicado en la *Revista Histórica del Museo Histórico* que entonces dirigía Pivel; el otro es *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*, escrito por Laroche en los años que estuvo al frente de la institución, pero que recién fue publicado tras la muerte del director, en 1964, por los responsables del Archivo y Museo Laroche. En ambos casos se trata de textos escritos hace más de medio siglo, y que solo abordan los primeros cincuenta años de vida de la institución. Se evidencia así el gran vacío historiográfico existente sobre la historia del principal museo de arte del país, que la publicación que se reseña contribuye a disminuir.

El eje temático principal de la obra es la presentación del MNAV como un museo en permanente construcción. Construcción institucional, pero también construcción material de su sede, que no siempre fue la misma y que sufrió varias reformas, y construcción también de su acervo (que pasó de 234 obras en 1911, la mayoría de autores extranjeros, a reunir en 2011 más de 6.200, fundamentalmente de arte nacional). Asimismo, de la lectura surge la ratificación de una de las sentencias incluidas por Sagradini en su capítulo: la historia del museo es una “historia de conflictos”. Conflictos por su sede, desde siempre inadecuada. Conflictos por los criterios para la adquisición y la exhibición de su acervo, se cuestionaba el “capricho” de los jerarcas de turno y que no pidieran

asesoramiento a especialistas; conflictos por el lugar institucional del museo, que pasó de ser estatal a municipal y luego nuevamente estatal, y dentro del Estado de un organismo a otro y con niveles de autonomía variables. Conflicto también por la forma de designación de sus directores y por el escaso apoyo estatal a los proyectos de éstos. La falta de apoyo oficial a los directores y las condiciones precarias en las que éstos trabajaron, están muy bien ilustrados en la reseña histórica, que incluye anécdotas trágicas.

La publicación da cuenta de todos esos conflictos y de la fermental polémica que a lo largo de los años suscitó la suerte del museo. Ésta es recogida a partir de un trabajo de relevamiento de la prensa de la época, de la que se toman planteos de especialistas como los críticos Fernando García Esteban, José Pedro Argul o María Luisa Torrens.

Uno de los temas principales del catálogo es la larga odisea en torno al edificio del museo. Se trata del punto más desarrollado en el capítulo dedicado a la historia de la institución entre 1911 y 1969, y que también abordan los tres ex directores en sus respectivos espacios. Más allá de que surgió en los tiempos del “Estado constructor” —que erigió edificios majestuosos para instituciones educativas, como la Facultad de Derecho o el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo, ambos de 1911— el museo nació sin sede. Sus primeros años transcurrieron en el ala oeste del teatro Solís y recién en 1914 se le asignó el Pabellón de Higiene, construido en el parque Rodó a fines del siglo XIX para el Congreso Médico Internacional.

La construcción presentó de inmediato problemas de estabilidad y humedad por lo que fue objeto de varias reformas y ampliaciones, una de las cuales, y debido a la falta de fondos, llevó a que el museo estuviera cerrado entre 1951 y 1962. Antes y durante tal cierre, en medio de fuertes denuncias en la prensa por el mal estado del ex pabellón y la falta de apoyo oficial al museo, hubo numerosas propuestas para mudar el museo a un local más pertinente —se pensó, por ejemplo, ubicarlo en un nuevo edificio junto a la Facultad de Arquitectura—. Todas estas

vicisitudes están muy bien reconstruidas —p. ej., en 1939 un diario titulaba *En pocos minutos podría desaparecer el Museo Nacional de Bellas Artes*— a partir de la cita de la prensa de la época. Se observa un trabajo de relevamiento e investigación que abarcó cinco décadas y al menos cuatro diarios y un semanario.

La investigación también muestra que pese a la importante reforma realizada por el arquitecto argentino Clorindo Testa en 1970, los problemas edilicios, sobre todo el estado del depósito de obras —clave para la conservación del acervo—, no terminaron allí y el local sede del hoy principal museo del país sigue dando que hablar. Sagradini dedica especial atención al punto; subraya: “El museo es el repositorio de nuestro acervo de arte predominantemente nacional, y a lo largo del tiempo fue discutido de reciclaje en reciclaje, dinámica que ha encubierto un hecho que creo fundamental: Uruguay en su vida independiente construyó hospitales, estadios, Parlamento, represas, canchas de golf, puentes, facultades, estaciones y líneas ferroviarias, escuelas, cuarteles, aeropuertos, bibliotecas, cárceles, piscinas (abiertas y cerradas), fortalezas, puertos, observatorios astronómicos y planetario, faros, frigoríficos, hipódromos, además de viviendas y otros; pero nunca, nunca construyó un museo (y ni siquiera agregó ‘de arte’)” (p. 69).

Además de la investigación histórica realizada por Aguerre y Grau, es especialmente interesante el capítulo escrito por Kalenberg, el más extenso de la publicación. Es presentado por su autor como sus “memorias”, lo que le imprime un carácter más íntimo a la publicación. La importancia de ese texto se explica tanto por la riqueza de la información incluida (el período de su gestión, que se prolongó cuatro décadas, fue el más prolífico en la historia del museo), como por el objetivo final que otorga al texto. Se trata de una de las personalidades más polémicas del mundo del arte y la cultura en Uruguay. Su gestión ha sido objeto de innumerables críticas, tanto por sus aciertos como por sus errores. En esos años ocurrieron algunos de los hechos más fermentales en la vida del

museo, así como algunos de los capítulos más negros en la historia cultural del país (como la pérdida en un incendio en 1978 de 73 obras del principal pintor uruguayo del siglo XX, Joaquín Torres García, que habían sido prestadas, bajo supervisión del MNAV, al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro). El texto —en el que Kalenberg construye un alegato de defensa de su extendida y polémica gestión— reúne un número considerable de anécdotas e “intimididades” (sic.) de muy variada trascendencia y oportunidad, varias de ellas muy suculentas. Una de las más tragicómicas refiere a la exposición de Alexander Calder en 1971, y sirve para ilustrar el nivel de improvisación y precariedad en los apoyos económicos que caracterizaron a la gestión al frente del museo. La muestra incluyó 90 obras, muchas de ellas esculturas de gran porte que venían embaladas en cajas enormes de madera que se abrían con herramientas que el museo no tenía. Según cuenta Kalenberg, uno de los funcionarios pidió permiso para intentar un método de apertura nada convencional asistido por sus dotes como karateca: “Tomó carrera, pegó un salto acompañado de un aullido, se encaramó sobre el cajón y mediante un golpe con el canto de su mano sobre el canto de la tapa, hizo el milagro: abrió la caja sin que ésta sufriera el mínimo daño” (p. 36). Esas páginas escritas por el veterano exdirector constituyen hoy una de las fuentes escritas fundamentales para estudiar la historia reciente del MNAV entre 1969 y 2007.

Precisamente uno de los principales aportes de la publicación es su contribución a investigaciones posteriores. El relevamiento de prensa y de las escasas fuentes bibliográficas existentes sobre el tema, así como la inclusión de información administrativa disponible en el MNAV, otorga un buen punto de partida a futuros investigadores interesados en temas como el debate en torno al acervo del museo, las dificultades de gestión de este tipo de instituciones, los problemas locativos de los museos del país, etc. Asimismo, los testimonios de los exdirectores constituyen fuentes primarias para futuros trabajos académicos abocados a la historia más reciente de la institución.

Como investigación histórica, uno de los aspectos destacables es la consignación de los debates teóricos, de las dificultades institucionales y de las contradicciones que existieron en estos cien años en torno a la institución. Esto es doblemente destacable puesto que se trata de una publicación oficial, lo que en un principio podría llevar a un texto más autocomplaciente. Por el contrario, el capítulo dedicado a la historia del MNAV refleja una mirada muy crítica sobre la poca atención que tuvo el museo por parte de las autoridades de los sucesivos gobiernos, hasta la actualidad, lo cual sin duda es un mérito de sus autores.

**Carolina Porley**

Román SETTON,  
*Los orígenes de la  
 narrativa policial en la  
 Argentina. Recepción  
 y transformación de  
 modelos genéricos  
 alemanes, franceses e  
 ingleses*, Iberoamericana,  
 Madrid, 2012, ISBN 978-  
 84-8489-668-5, 285 pp.

Recibido: 25/03/2014  
 Aceptado: 05/08/2014

*The Origins of Detective Fiction in Argentina* is the PhD thesis of the Argentine scholar Román Setton. This work has come to set the Argentine literary history straight. There has been a general understanding that detective fiction began, in Argentina, in the 1940's with the works of Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Jerónimo del Rey and Manuel Peyrou, a group of writers related to the magazine *Sur* (p. 15). This theory, presented by Rodolfo Walsh in a famous compilation of detective stories by these authors, declared the genre had started with them. But this unfaithful assertion was the result of an elaborated plot developed mainly by Borges, who in several texts established the preeminence of the plot over the psychological novel, defended the English detective tradition that present a logical, rational and sometimes abstract, even mathematical problem, over the French one, and exalted the figures of Poe and Chesterton as models. The production of the *Sur* group adhered to and continued this borgean view and produced texts along these guidelines as well. After Walsh, several critics repeated his reading (Donald Alfred Yates, Jorge Lafforgue and Jorge Rivera, Elena Braceras and Cristina Leytour) and sometimes also named a few previous authors that could be considered

predecessors and antecedents of the detective fiction in Argentina.

However, this is not so. Throughout the years some voices have pointed out that there are detective works previous to those renowned by the canon. These critics have mainly analyzed only one text or else the works of only one of those preexistent authors and so the 1940's version has persisted. The systematization of those authors and texts has never been faced partly because of the difficulty in finding those texts and also because of the lack of information that surrounds them. The general agreement regarding the origin as well as the excellence and uniformity of the texts produced in the 1940's has kept researchers from taking a deeper look into the matter.

Setton undertook that task and went through magazines, newspapers and cultural supplements since the 1870's in order to trace the early presence of detective fiction in early authors and to organize those authors and texts into a corpus. The result was surprising: not only were there clear signs of proto-detective traces, but head to toe detective fiction as well. So the 1940's version was proven unfaithful and a new and genuine historization of Argentine detective fiction took place, one that considered the beginning of the genre with the 1880's generation, a group of intellectuals that wrote fiction and non-fiction and worked in public. Setton also argues this early detective fiction is a varied, prolific and high quality one, and that it takes model not only from the English tradition, but from the French and German traditions as well. This early detective fiction presents a mixture of popular and high culture, includes a parodist elaboration of classic elements of the genre and presents different points of view on a key discussion of Argentine literature, i.e.: the opposition between civilization and barbarism. Setton dedicates the second part of his thesis to analyzing authors and texts: each chapter is dedicated to one author, starting with Raul Waleis/Luis Varela. This author is considered the first detective fiction writer in Argentina, with his 1872 play, *Capital por capital*, and

his 1877 novels, *La huella del crimen* and *Clemencia*, both the first and second part of a trilogy that was never finished. Setton has recently worked on the new edition of these two novels that have therefore received quite a lot of attention, but not yet a full, detailed analysis. Waleis/Varela's work stands out mainly for the social view he has on crime: he regards the criminal as a product of society that has to be reinserted into it. This author also wrote pieces in which he analyzed and criticized the legal system, the way in which people were unlawfully judged and sentenced, the oppression and injustice sheltered by marital law, among others. Varela/Waleis included a "Letter to the Editor" in *La huella del crimen* in which he stated his intentions, to please and educate, as well as the literary tradition these works were endowed to, i.e.: the nineteenth century French serials and novels, specially Gaboriau.

The next chapter is dedicated to two writers, Carlos Olivera and Carlos Monsalve, both of whom wrote several stories that included detective fiction elements but only a couple of stories that may be considered detective. Olivera's "Fantasmas" (1883) and "El hombre de la levita gris" (1880), both portray the invention of a detective story and its outcome and exhibit a parodic view that will become a common stand in the Argentine tradition. "Historia de un paraguas" (1880) is Monsalve's one head to toe detective story. All three of these present a critical view on the current laws, worries regarding female fidelity and a relation between crime and illness.

The French-born writer Paul Groussac, also director of the Biblioteca Nacional, published in 1884 in the newspaper *Sud-América* "El candado de oro", and later republished it in the library's magazine under the name "La pesquisa" (1897). This inclusion of the story in an institutional publication can be seen as the entry of detective fiction into high culture. Even if many elements of this story are those of the classic detective fiction, Setton also notices several masked objections: to the lack of reality of the genre, to positivist philosophy and to the cold, rational, analytic thought.

Groussac also exhibits a consideration of luck and intuition as important elements in the investigation of a crime, a questioning of the narrator's reliability and the use of this type of fictions as entertainment, along with the offer of a new type of detective fiction, a different way of reading it and a happy ending similar to those of the French serials or the fairy tales.

The longest and more detailed analysis is that of Holmberg. His detective works include "La casa endiablada", "La bolsa de huesos" and "Nelly" (1896) as well as "Don José de la Pamplina" and "Más allá de la autopsia" (1906). Setton insists on the defining influence of E. T. A. Hoffmann, commonly unobserved, as well as the one of Poe, Conan Doyle and Gaboriau. He also considers Holmberg's view on the founding opposition of Argentina literature, civilization and barbarism, and the difficulty of defining where the criminal and the representatives of the law stand along that line; the way in which he continues Waleis' criticism on the legal institution; the close link between social determinism and crime, especially regarding women; the importance of chance in the investigation of a crime; the narration of the construction of a novel or the artist's novel; positivism as the main philosophy the writer adheres to; a certain shift from the rational, scientific to the spiritual paradigm, and finally Holmberg's aspiration towards an inclusive and multicultural state illustrated by his compassionate detectives

The fifth chapter analyses "El triple robo de Bellamore" (1903), the one plainly detective story by Horacio Quiroga, who, however, wrote many stories using elements from that genre. This two-page narration portrays the first radical and abstract thinker in Argentine detective fiction, clearly indebted to Poe's Dupin: Zaninsky deduces Bellamore's guilt in the thefts without ever getting close to the scene of the crime. More precisely Zaninsky's theory is based solely in the denial of the material proofs and Bellamore is convicted on this amateur detective's accusation. Hence, the legal system is questioned and, moreover, the whole cast of detectives that ignore human nature and force empiric data to match their own hypothesis.

---

For not only the narrator but Zaninsky himself asserted Bellamore's innocence by the end of the story, hence questioning the whole genre's tradition of setting the definite solution at the end of the piece.

Then Setton analyses the short detective stories by FAZ -allegedly Félix Alberto de Zabalía-, also known as the adventures of Mr. Le Blond. These eight episodes were published subsequently in the magazine *Papel y Tinta* in 1908, a time when detective fiction had become quite popular in Argentina. In those stories the police force is repeatedly criticized and not always its' procedures are duly followed, in close likeness to the hard-boiled tradition. This detective stands out as a skillful man in disguising himself and in speaking several languages fluently, who has the ability of following traces as a ranger as well as the rational, deductive mind of the abstract thinker, and appears to be a hybrid between the romantic tradition and the local customs. Once again the opposition between civilization and barbarism is presented and the influence of the English, French and German traditions is pointed out.

The last -and probably less interesting- chapter is dedicated to Vicente Rossi, whose detective stories have not been studied up to now. Rossi published at least ten of these type of fictions in which he followed the English tradition, namely Poe and Conan Doyle, as well as incorporated elements from the French serials. His detective, William Wilson, is a reporter who seeks only to please his curiosity and consequently does not feel compelled to inform the police: he rather empathizes with the criminal and considers the victim as partly guilty of the crime he has suffered. Rossi has a sort of anti-semitic and xenophobe stance, he considers immigrants as criminals. He disagrees with the positive law that he regards as full of flaws and present the police corps as a group of useless and ignorant individuals.

The book as a whole is unquestionably sound. The number of proofs Setton provides to base his hypothesis leaves no place for doubt. It has become clear by now and after this work, that the detective genre in Argentina began as early as the late 1870's and had a sustained production of works up to the 1940's, when the 'official' version sets the beginning of the genre.

**Leticia Moneta**  
**Universidad de Buenos Aires**



# Normas para colaboradores

- 1) *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo* es una revista interdisciplinaria de Literatura, Filosofía e Historia, editada anualmente por la Facultad de Humanidades. Los artículos remitidos deberán atender a esta temática general. La revista no plantea límites cronológicos o temáticos dentro de las tres disciplinas antes citadas y también estimulará la publicación de contenidos que hagan evidentes las relaciones entre ellas y con otras áreas humanísticas y sociales (Arte, Educación, Lingüística, etc.)
- 2) Sólo se publicará contenidos originales, que no estén comprometidos para otra publicación y cuyo(s) autor(es) esté(n) en plena posesión de los derechos de publicación. A su vez, se deberá consignar expresamente los casos de co-autoría, así como los casos en los que el autor recibió colaboraciones, sugerencias o comentarios de terceros.
- 3) *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo* es una revista arbitrada (*peer-review*) mediante el método de “doble ciego”: los escritos sin datos de autoría serán remitidos por la revista a dos evaluadores anónimos. Se aceptarán escritos en los siguientes idiomas: español, inglés y portugués.
- 4) La revista consta de las siguientes secciones: Proemio, Estudios, Artículos, Reseñas y Entrevistas. Los contenidos sometidos a arbitraje serán los de las secciones Estudios y Artículos. Las reseñas de libros tendrán una evaluación de calidad a cargo del Consejo de Redacción. El Proemio y las Entrevistas quedarán a criterio del Consejo de Redacción.
- 5) El nombre del autor o de los autores de los escritos remitidos no deberá figurar en el archivo ni en la copia enviada para evaluación.
- 6) Los autores de Estudios, Artículos y Reseñas acompañarán su trabajo de un curriculum vitae que deberá incluir: a) nombre completo, b) cargo e institución académica a la que pertenece c) dirección de correo electrónico.
- 7) La sección Estudios estará compuesta por un máximo de 4 escritos sobre un tema anunciado con la publicación del número precedente de la revista, o a través de otros medios de comunicación académicos. Los trabajos remitidos para esta sección tendrán entre 10.000 y 15.000 palabras (sin contar notas al pie, bibliografía, título y resumen). Se deberá incluir un resumen de 200 palabras como máximo en español, y otro en inglés, así como palabras clave y bibliografía al final.

- 
- 8) Además del tema monográfico de la sección Estudios, la revista publicará artículos en temas relativos a sus áreas de estudios. Los artículos remitidos para evaluación deberán tener entre 8.000 y 10.000 palabras (sin contar notas al pie, bibliografía, título y resumen). Se deberá incluir un resumen de 200 palabras como máximo en español, y otro en inglés, así como palabras clave y bibliografía al final.
- 8) La sección Reseñas publicará sobre libros de interés en las áreas de estudio de la revista. Los escritos remitidos deberán contar con toda la información bibliográfica del libro reseñado y no excederán las 2.000 palabras.

## Normas formales de citado textual:

- a) Las citas textuales de menos de cinco líneas deberán ir entre comillas “ ” y con la correspondiente nota a pie de página.

### Ejemplo:

Éstas fueron, según José Pedro Barrán, algunas de las transformaciones que se operaron en el ámbito social y económico, viabilizando “el vencimiento de la sensibilidad «bárbara»”.NOTA A PIE DE PÁGINA CON REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- b) Las citas textuales de más de cinco líneas deberán ir separadas del cuerpo de texto y deberán tener un tamaño que permita diferenciarlas del resto del contenido. No irán entre comillas ni en cursiva. Igualmente, contarán con una referencia a modo de nota a pie de página.

### Ejemplo:

Es necesario, en este punto, reproducir la crítica hecha por John C. Chasteen a la obra *Imagined Communities* de Benedict Anderson:

*In Imagined Communities, the chapter on Creole pioneers outlines two specific mechanisms whereby a national consciousness supposedly emerged much earlier during the eighteenth century, and became robust enough to define the limits of new republics in the early nineteenth century. [...] The first of these mechanisms is the circulation of colonial bureaucrats. [...] Anderson argues that colonial bureaucratic careers were circumscribed by territorial limits that later defined nations. For example, according to Anderson's argument a Mexican-born colonial functionary might be posted to Tampico or Guadalajara or Oaxaca, but never to Havana or Guatemala City.*NOTA A PIE DE PÁGINA CON REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- 
- c) Las notas a pie de página de cita textual incluirán 1) nombres y apellidos completos del autor o de los autores de la obra. Los apellidos irán en mayúsculas o versalitas. 2) Título completo en itálica del título del libro, del artículo o del capítulo de libro. 3) La revista o libro en el que se encuentra el escrito, indicando el responsable a cargo de la edición en los casos que corresponda. El nombre del libro o de la revista irá en itálica. 4) Número de ejemplar, casa editorial, lugar de edición, año de publicación y número de edición (en caso de que no sea la primera).

### Ejemplos:

<sup>1</sup> José Pedro BARRÁN: *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II: El disciplinamiento (1860-1920)*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2004, p. 19.

<sup>2</sup> PLATÓN: *Hippias Majeur; Charmide; Laches; Lisis*. Texto bilingüe (griego-francés) establecido y traducido por Alfred Croiset, Les Belles Lettres, Paris, <sup>3</sup>1949, p. 57.

<sup>3</sup> John Charles CHASTEEN: *Introduction*. En: John Charles CHASTEEN y Sara CASTRO KLARÉN: *Beyond Imagined Communities. Reading and writing in Nineteenth-Century Latin America*. Woodrow Wilson Center Press / The John Hopkins University Press, Washington D. C. / Baltimore, 2003, p. xx.

<sup>4</sup> Elena RUIBAL: *Alonso Quijano, vencedor de sí mismo*. En *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*. Año 5, n° 1, Universidad de Montevideo, Montevideo, diciembre de 2005.

<sup>5</sup> Dennis F. LACKNER: *The Camaldolese Academy: Ambrogio Traversari, Marsilio Ficino and the Christian Platonic Tradition*. En: Michael J. B. ALLEN, Valery REES y Martín DAVIES (eds.): *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Brill, Leiden / London, 2002, pp. 15-44.

- d) Las notas a pie de página de citas no textuales deben ir acompañadas de “Cfr.” o equivalentes.
- e) En referencias de una obra ya citada se indica el autor y el nombre de la obra, (poniendo sólo las primeras palabras seguidas de puntos suspensivos, en caso de ser un título largo), y el número de página.

### Ejemplos:

<sup>1</sup> José Pedro BARRÁN: *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II*, p. 22.

<sup>2</sup> John Charles CHASTEEN y Sara CASTRO KLARÉN: *Beyond Imagined Communities...*, p. xvi.

- 
- f) En la bibliografía al final del escrito se agregarán todas las obras citadas con sus datos completos. La bibliografía se presentará en orden alfabético, de acuerdo al apellido del autor. En los casos en los que no hay apellidos (p. ej. ISIDORO DE SEVILLA, PÍO XII, JENOFONTE) los nombres mismos irán en mayúsculas o versalitas. En caso de haber más de una obra del mismo autor, se consignarán las obras en orden de publicación, del más reciente al más antiguo. El criterio para poner las referencias de la obra es como el ya mencionado para las referencias a pie de página, pero anteponiendo el apellido del autor en mayúscula o versalitas antes del nombre de pila.

**Ejemplos:**

ARJIPTSEV, Fedor Timofievich: *La materia como categoría filosófica*. Traducción de Adolfo Sánchez Vázquez, Grijalbo, México, 1962.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona, 1994.

- g) Los interesados en publicar en la revista *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo* deberán remitir los contenidos a: [humanidades@um.edu.uy](mailto:humanidades@um.edu.uy), indicando en el asunto del correo electrónico su interés en publicar y a qué sección de la revista se remite el escrito. También puede enviarse por correo a la dirección postal de la revista, en cuyo caso se enviarán tres copias en formato impreso y una en formato electrónico, indicando a qué sección de la revista se remite el escrito.

*Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*  
Facultad de Humanidades  
Universidad de Montevideo  
Prudencio de Peña 2544  
Montevideo (11600), Uruguay

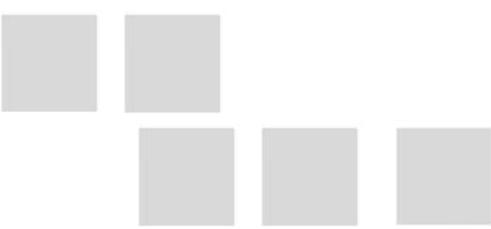


A Contracorriente (Estados Unidos)  
Acta Poetica (México)  
Akademos (Venezuela)  
América sin nombre (España)  
Amérika (Francia)  
Andamios (México)  
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)  
Aletria (Brasil)  
Alter/nativas (Estados Unidos)  
Anales de Literatura Chilena (Chile)  
Anclajes (Argentina)  
Antares (Brasil)  
Argos (Venezuela)  
Artelogie (Francia)  
Badebec (Argentina)  
Boletín (Argentina)  
Brumal (España)

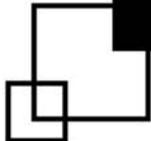
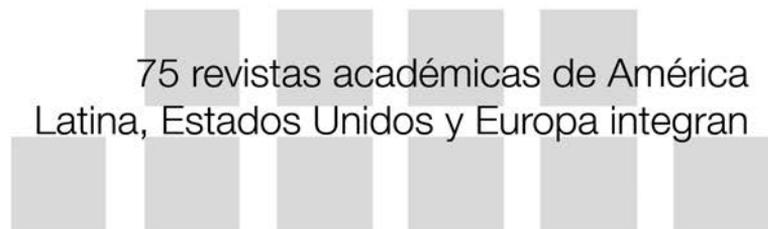
Política Común (Estados Unidos)  
Praesentia (Venezuela)  
Quaderni Ibero Americani (Italia)  
RECIAL (Argentina)  
Revista América (Francia)  
Revista Barroco (Estados Unidos)  
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)  
Revista del CELEHIS (Argentina)  
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)  
Revista Laboratorio (Chile)  
Revista UNIABEU (Brasil)  
Signo (Brasil)  
Taller de Letras (Chile)  
Tejuelo (España)  
Telar (Argentina)  
Textos Híbridos (Estados Unidos)  
Travessias (Brasil)  
Variaciones Borges (Estados Unidos)  
Verba Hispanica (Eslovenia)

C.A.F.E (Francia)  
Caracol (Brasil)  
Caribe (Estados Unidos)  
Catedral Tomada (Estados Unidos)  
Centroamericana (Italia)  
Chasqui (Estados Unidos)  
Colindancias (Rumania)  
Confluencia (Estados Unidos)  
Confluenze (Italia)  
Contexto (Venezuela)  
Criação & Crítica (Brasil)  
Cuadernos de Literatura (Colombia)  
Cuadernos del CILHA (Argentina)  
452°F (España)  
Decimonónica (Estados Unidos)  
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-escrita (Brasil)  
Estudios (Venezuela)  
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)  
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)  
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)  
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)  
Eutomia (Brasil)  
Gestos (Estados Unidos)  
Hispanérica (Estados Unidos)  
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)  
Intersticios (Argentina)  
Kamchatka (España)  
Kípus (Ecuador)  
La palabra (Colombia)  
Letral (España)  
Letras Hispanas (Estados Unidos)  
Linguas & Letras (Brasil)  
Lingüística y Literatura (Colombia)  
Literatura, História e Memória (Brasil)  
Meridional (Chile)  
Mitologías hoy (España)  
Olho d'água (Brasil)  
Orbis Tertius (Argentina)



75 revistas académicas de América  
Latina, Estados Unidos y Europa integran



# LATINO AMERICANA

Asociación de Revistas Literarias  
y Culturales

