

LECTURAS DE UNA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA Y CONSTRUCCIÓN DE UNA NACIÓN

Susana Inés González-Sawczuk

Profesora del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Doctora en Letras, Universidad de Sao Paulo (USP), Brasil. Diplomada Superior en Ciencias Sociales con orientación en Sociología, Flacso Argentina. Correo electrónico: sigonzal@unalmed.edu.co

Este artículo es el producto de una ampliación y reescritura de la investigación que realizó la autora sobre la obra de ficción y ensayo del escritor argentino Ricardo Piglia.

Abstract

The following is a reflection on the importance of establishing a cultural heritage based on the setting of a literary tradition and the reading procedures carried out by the Argentinian writer, Ricardo Piglia (1940). An initial moment of genesis is highlighted in the construction of a tradition for a Nation. They are works that serve as framework for thinking out the basis of national literature. The lineage of Argentinian literature is defined in this journey that responds to reading procedures which discover the contexts that take possession of those narratives and dilemmas that are at stake, pointing to a logic that organizes and gives room to future incorporations.

Key words authors:

Literary tradition, Argentinian literature, narratives of a Nation, criticism and fiction.

Key words plus:

Piglia, Ricardo (1941)-Criticism and interpretation, Argentine literature, Social life and customs, Argentine literature, History and criticism.

Resumen

La siguiente es una reflexión acerca de la importancia de establecer un patrimonio cultural a partir de la fijación de una tradición literaria y de las operaciones de lectura que realiza el escritor argentino Ricardo Piglia (1940). Se destaca un primer momento de génesis de la construcción de una tradición para una Nación, con obras que sirven como marco de referencia para pensar las bases de la literatura nacional. El linaje de la literatura argentina se perfila en ese recorrido, que responde a procedimientos de lectura que dan cuenta de los contextos de apropiación de esas narrativas y de los dilemas que se ponen en juego y que señalan una lógica que organiza y deja lugar para futuras incorporaciones.

Palabras clave autor:

Tradición literaria, literatura argentina, Ricardo Piglia, relatos de Nación, crítica y ficción.

Palabras clave descriptor:

Piglia, Ricardo, (1941), Crítica e interpretación, Literatura argentina, Vida social y costumbres, Literatura argentina, Historia y crítica.

Resumo

Trata-se de uma reflexão sobre a importância de estabelecer um patrimônio cultural partindo da fixação de uma tradição literária e das operações de leitura que faz o escritor argentino Ricardo Piglia (1940). Destaca-se um primeiro momento de gênese da construção de uma tradição para uma nação, são obras que podem servir como marco de referência para pensar os alicerces da literatura nacional. O linhagem da literatura argentina estreita-se nesse trajeto que responde aos procedimentos de leitura, oferecendo os contextos de apropriação dessas narrativas e dos dilemas existentes e que assinalam uma lógica que organiza e que franquea a entrada para futuras incorporações.

Palavras-chave:

Tradição literária, literatura argentina, Ricardo Piglia, relatos de nação, crítica e ficção.

Para Raymond Williams la tradición se define como una fuerza en movimiento, que él destaca como “tradición selectiva” en cuya dinámica se hacen evidentes las presiones ideológicas culturales que se ejercen desde una hegemonía social. A su entender, la tradición: “Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso [...]: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”. De acuerdo con este carácter selectivo e intencional, la tradición organiza el campo literario, y es un proceso, además de dinámico, poderoso, por las continuidades que garantiza, pero también vulnerable, por los procedimientos que se deben poner en práctica para descartar o reinterpretar formas de significación. (Marxismo 138).

El interés, al recurrir a esta apreciación, reside en la contemplación de los elementos dinámicos que caracterizan a la tradición y que definen a este proceso como otro lugar de lucha y articulación social de lo estético-cultural. También Susana Cella (*Dominios*), en consonancia con una postura no estática, establece el aspecto bifronte de la tradición. De un lado, estaría contenida la idea que corresponde a los clásicos, que se resuelve “en oposición a formas de modernización o cambio, pensada como lo que permanece y debe ser conservado”; de otro lado, la tradición sería una construcción “resultado de la reflexión sobre una procesualidad (la de las obras literarias según su emergencia y consistencia), [y] puede pensarse como una construcción modificable” (12-13). Le atribuye la tendencia abierta hacia atrás en el pasado y hacia adelante, como continuidad o ruptura del pasado.

La siguiente es una reflexión acerca de la importancia de establecer un patrimonio cultural a partir de la fijación de una tradición literaria y de las operaciones de lectura que realiza el escritor argentino Ricardo Piglia. La práctica de incorporación de las voces nuevas que realizan los escritores críticos¹ estaría claramente en consonancia con este segundo aspecto de la tradición; es

1 El escritor que ejerce la actividad crítica no es equiparable al crítico que practica la escritura, pero no tiene ni obra de ficción ni de poesía. Esta particularidad, además de la reflexión acerca de la caracterización y los rasgos de los “escritores críticos”, se encuentra en Leyla Perrone Moisés. (*Altas literaturas*).

decir, los escritores, con su práctica crítica, participan en la redefinición del ámbito de la tradición como un continuo espacio de construcción. La idea de un espacio no estático habilita la incursión que realizan muchos escritores. Por su parte, Piglia sostiene que para un escritor la memoria es la tradición, pero es una memoria hecha de citas, de fragmentos, de todas las lenguas: “na literatura, os roubos são como lembranças: nunca suficientemente deliberados, nunca inocentes demais. As relações de propriedade estão excluídas da linguagem” (Piglia, “Ficção” 51). Siguiendo con esta lógica, que podemos denominar de libre acceso a una propiedad común, que es la del lenguaje, de la misma forma quedaría resuelta la pertenencia a una tradición. Para Piglia todo es de todos en el ámbito de la circulación comunicativa, y las palabras no tienen límite. La esencia de la literatura consiste, a su entender, en la ilusión de transformar el lenguaje en un bien personal. Queda permitido no sólo el libre uso del mismo, sino la marca de propiedad que se resuelve en esa libre apropiación. Esta idea está expresada de nuevo en los mismos términos en los que Bloom caracterizó la relación de los poetas con las obras anteriores: “de expropiación poética”, a la que le atribuye la importancia de ser el procedimiento central en uno de los movimientos (*A angustia* 43) realizados por los poetas que logran vencer la influencia del poema precursor. Pensemos en la concepción que hasta aquí se pone en juego. Expropiar es un término jurídico que supone la existencia de una propiedad privada; como efecto contrario la desautoriza e instala otra instancia. Apropiar, en cambio, puede o no requerir la existencia de un bien personal, puede ser un bien común, de libre acceso. Más allá de las incumbencias, lo que aquí interesa es el procedimiento que se emplea para la asimilación de los precursores, hacia la tradición, hacia los clásicos.

Si la historia de la poesía se escribe en esos desvíos –para Bloom– y la tradición literaria –en particular para Piglia– se construye a partir de los mecanismos de la apropiación y uso de obras y autores, la disposición de un bien común, sin el sentido de propiedad, parecería ser el legado y la dinámica del ámbito literario. Desvíos, desplazamientos en una cultura, relecturas de predecesores, omisiones que significan impugnar,

nuevas lecturas que dan cuenta de incorporaciones y sostienen una continuidad son parte de los procedimientos que se ponen en juego en la delimitación de las fronteras literarias y que nos muestran que la tradición también puede ser pensada como un artefacto cultural, es decir, como una construcción, una creación dentro del ámbito de la imaginación.

Hacer libre uso del legado literario y poder imprimir una marca de propiedad en el mismo son movimientos que pueden ser pensados en correspondencia con la posibilidad de inventar una tradición. Basta recordar cómo opera la historia por medio de la invención de tradiciones, según fue sustentado, entre otros, por Hobsbawm. De acuerdo con el historiador inglés, por tradición inventada se entiende: “un conjunto de prácticas, abiertamente aceptadas, de naturaleza ritual o simbólica que apuntan a inculcar valores o normas de comportamiento a través de la repetición, lo que implica automáticamente una continuidad con relación al pasado” (Hobsbawm y Ranger 9).

Si la fuerza de las creaciones imaginarias² llega a definir y sostener una comunidad política –imaginar una nación–, cuánto más se puede imaginar una narración, una tradición que la fundamente. Si el advenimiento de una nación, de una comunidad imaginada, está ligado a una interpretación genealógica, entendida “como la expresión de una tradición histórica de continuidad serial” (*Comunidades* 270), la importancia de narrar y, entonces, de fijar en la escritura una memoria será el complemento esperado. Por eso también las naciones necesitan reconstruir sus biografías, como las personales, a partir de restos desconocidos.

Siguiendo a este autor, la narración, como construcción de identidad, se define entre memorias y

olvidos,³ de ahí que sirve pensar en la formación de uno de los pilares del imaginario del nacionalismo: la idea de comunidad, de fraternidad, que a pesar de ocultar sociedades atravesadas por la violencia, nos refiere una concepción de hermandad que ha permitido “que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas” (Anderson 25). También para Piglia la tradición es la memoria. Memoria hecha de fragmentos, es decir, entre otras cosas, de olvidos. Y es Anderson quien mejor define el momento que dan a luz esas creaciones imaginarias, ya que “todos los cambios de conciencia profundos, por su naturaleza misma, traen consigo amnesias características. De tales olvidos brotan, en circunstancias históricas específicas, las narrativas” (Anderson 283). La fuerza de una narración está en la recuperación de una identidad que no puede ser recordada, premisa que nos sirve de punto de partida para contrastar la necesidad que surge de autobiografías, de biografías nacionales y de biografías e historias literarias.

Lo señalado hasta aquí es sólo el recorte de algunos enfoques o aspectos complementarios que ayudan a pensar la construcción de una tradición. Si retomamos estas ideas, la tradición se destaca como una dinámica dentro de un proceso cultural social caracterizado por ser una fuerza en movimiento selectiva e intencionada. Como resultado, sobresale el aspecto móvil y de construcción. Su dinámica cubre dos movimientos, hacia atrás y hacia adelante. Mira hacia el pasado, porque conserva, mantiene, da continuidad a los clásicos, y a la vez mira hacia adelante, porque crea, construye, modifica lo dado como permanente por incorporación, reforzando la idea de un proceso en construcción. Si la memoria, como sentencia Piglia, es la tradición (“Ficção 50), se vuelve a recordar: es una memoria hecha de olvidos –como toda construcción imaginaria–, de recortes, de desvíos, de apropiaciones y de usos. Tiene de arbitrario todo lo que encierra cualquier construcción que se resuelve en el ámbito

2 Véase Benedict Anderson (*Comunidades*), obra capital para volver a pensar el concepto de nación y de nacionalismo desde una perspectiva histórico-cultural. Anderson sostiene el postulado de que tanto la calidad de nación como el nacionalismo son artefactos culturales. Centra el análisis en el nacionalismo originado en las Américas entre 1776-1838, en los primeros Estados que se autodefinieron como Naciones (exceptuando Brasil), y plantea una interesante reflexión, a saber: cómo esas comunidades imaginadas han generado apegos tan profundos.

3 Es interesante recordar la frase de Ernest Renan que sirve de inspiración a la obra de Anderson. Paso a citar: “la esencia de una nación está en que todos los individuos tengan muchas cosas en común y también que todos hayan olvidado muchas cosas”, en Anderson (23-24).

del lenguaje, tal vez porque mediante la lengua “encontrada en el regazo de la madre y abandonada sólo en la tumba, los pasados se respetan, las camaraderías se imaginan y los futuros se sueñan” (Anderson 217).

Me interesa pasar a obras y autores que se pueden leer como un mapa donde están las marcas de una identidad cultural y dejan establecer un procedimiento que organiza ese recorrido. Se coincide en señalar que el origen de la literatura nacional argentina no puede desligarse de la idea de construir una poética en el desierto, huérfana de tradiciones. Literatura nacional que surge en el siglo XIX, en ese embrión de Nación que todavía era Argentina, cuyo fracaso en la política se equipara a la pasión por la defensa de una república que empieza a existir primero en el mundo de las ideas. La literatura surge fuertemente amarrada a la dinámica política. El punto de partida es Sarmiento. En las páginas del *Facundo* se encuentra el principio dinamizador de la tradición, es decir, la tensión entre la civilización y la barbarie, que representan dos modos de organizar la significación, lo cuales implican una dualidad que enfrenta a dos universos que definen la cultura en un territorio despoblado, alejado de los centros de poder, sin poder central y plagado de rivalidades políticas. Para Piglia situarse en Sarmiento significa: “hablar de la imposibilidad de ser un escritor en la Argentina del siglo XIX. [...] hay que ver en esa imposibilidad el estado de una literatura que no tiene autonomía; la política invade todo”, y la paradoja es que “esa imposibilidad ha sido la condición de escritura de una obra incomparable” (“Sarmiento” 19).

Leer y definir una tradición literaria, en el contexto del siglo XIX, tiene un valor que excede los marcos de cierta incumbencia autónoma de cualquier creación imaginaria. Se hace literatura para fijar una identidad ausente en el espacio político. La palabra también es una diatriba. La tradición literaria argentina surge, entonces, de la imposibilidad de modificar la barbarie en la experiencia cotidiana. La mejor prosa la concentran hombres comprometidos en la lucha política: Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Lucio V. Mansilla, José Mármol, José Hernández, entre otros. Para algunos

se duplica la imposibilidad: ni logros políticos como consecuencia del accionar directo, ni dedicación plena a la función de escritor. En el origen de la prosa argentina se encuentran las marcas de la derrota. Piglia define así esa relación condicional: “si el político triunfa donde fracasa el artista podemos decir que en la Argentina del siglo XIX la literatura sólo logra existir donde fracasa la política” (19). Cuanto más se arrastra un proyecto político en pugna social y más se aleja la idea de establecer una nación homogénea que incorpore a las provincias, a ese interior, en un país fragmentado, más se cristaliza en la escritura de ficción el triunfo de un recorrido de lectura que asienta una tradición cultural. Es decir, más se expresa, recordando a Hobsbawm, la necesidad de dar forma a esa idea aglutinante de comunidad. La tradición literaria argentina debe buscarse en esos márgenes que se presentan como interpretaciones.

Bases para una tradición

Hay textos y autores clave que cristalizan una concepción y establecen las bases para la constitución de una identidad de Nación. Leer una tradición literaria en el Río de la Plata es leer la representación de la Nación. Retóricas de identidad que al modo de textos fundacionales reconstruyen “una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje [...], que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores” (Piglia, *La Argentina* 8). Hay una lógica que se pone en juego, un procedimiento para dirimir diferencias y trazar una zona de circulación de obras y autores. Referirse a un procedimiento significa volver a pensar los núcleos motores que definen una tradición. La dicotomía civilización/barbarie encierra las claves para entender los primeros síntomas de una cultura que se define por ese enfrentamiento. Es en la diferencia y en la contraposición donde se ubica la génesis de una literatura nacional y de la idea de Nación. A ese par que enfrenta dos cosmovisiones: civilización y barbarie, se lo puede denominar como núcleo-motor básico, a partir

del cual se abre una serie de dualidades que organizan las tensiones que atraviesan una sociedad y su modo de representación. Las bases de una tradición literaria en el siglo XIX se asientan en textos que dialogan y dan continuidad a ese dualismo constitutivo. Un mapa de lectura reducido de comprensión de ese recorrido lo expresan: *El matadero* (1839) de Esteban Echeverría, *Civilización i barbarie... Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*. (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y Martín Fierro (El gaucho: 1873 y La vuelta: 1879) de José Hernández. Tradición que encuentra en la narrativa de Jorge Luis Borges la expresión para contener valores y proezas de una cultura local, mediante la mejor poética cosmopolita que enlaza al siglo. Borges contiene y cristaliza esta tradición. Sólo enuncio algunos aspectos que sirven de referentes para enmarcar estas lecturas.

Paisaje, territorio, espacio

Pensar en el origen de una literatura nacional en el siglo XIX, en las retóricas de identidad, implica atender al marco de referencia, al escenario en que tienen lugar esas representaciones. Es un mundo donde la absoluta protagonista es la naturaleza y la naturaleza es *devoradora* (Fuentes 10-11), además de auténtico personaje. Y este espacio de una naturaleza devoradora lo comparten los pensadores de esas repúblicas fragmentadas, desde Bolívar, Alberdi, pasando por Sarmiento hasta Rómulo Gallegos. Espacio donde, incluso, “las relaciones personales son acaso más negativas y destructoras que la pura voracidad natural” (10). Mundo de contrastes y enfrentamientos, momento histórico definido por la tensión política ideológica entre formas de dominación feudales y las nuevas ideas y aires de libertad del pensamiento ilustrado. Enfrentamiento que no se supera con las guerras de la independencia y que se reemplaza por nuevas dominaciones: los caudillos y las guerras civiles, las oligarquías nativas y la dominación cultural.

En la Hispanoamérica decimonónica, el espacio, el territorio hace a la cultura. En el Río de la Plata, en la pampa, la simbiosis con el paisaje, con la llanura, con el desierto es una necesidad estética.

Atravesar la frontera, pasar la línea de la campaña e internarse en la inmensidad del desierto era sumirse en el mundo de la contemplación y la duda (Sarmiento 40-41). Tanto *El matadero* como *La cautiva* (1837), también de Echeverría, expresan el mundo rural, son “dramas de frontera” que llegan hasta Hernández y están en los relatos de Borges (Sarlo y Altamirano). Como lo manifiestan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “sobre la iconografía del desierto se diseñan las virtudes de la cultura; sobre la crueldad del espacio indio, las cualidades de los criollos de origen europeo; sobre la fuerza de las armas, la fuerza espiritual de un arquetipo femenino nuevo” (Sarlo y Altamirano XXIII).

La imagen profética del intelectual

Un nombre sirve de ejemplo. Esteban Echeverría (1805-1871) se puede considerar como el arquetipo del intelectual profético. Sigue el camino del héroe romántico, es poeta, escritor, laico, creador del *dogma socialista*, representante del Salón Literario, figura fundamental de la generación ilustrada, la Generación del 37. Muere en Montevideo, exiliado, en la miseria y sin el consuelo del fin de la tiranía de Rosas. A los veinte años está en el epicentro cultural, la ciudad luz. Sabe que el mundo civilizado es el mundo de la cultura y que el manejo del habla extranjera distingue a los eruditos y relega la barbarie al ámbito de la ignorancia. En su vida y obra se expresa la contundencia de “ser letrado en una ciudad iletrada” (Rama *La ciudad*). Los intelectuales en estas tierras parecían predestinados a salvar a la patria. En el uso de la lengua se recortan las fronteras, y los eruditos, es decir, los escritores que tienen el manejo de la lengua, distancian su habla con el uso de la cita, apócrifa o no, pues lo que importa es la marca de identidad que requiere salir de la lengua propia devaluada y tomar en préstamo referencias de otro sistema. Y los otros, el vulgo, inmersos en el mundo de la barbarie, están fuera de la frontera, representan el atraso, se los aleja con la escritura que no comprenden, se los marca con la frase civilizada. Dice Ricardo Piglia: “El escritor se define como un civilizador y sus textos

son el escenario donde circulan y se exhiben las lecturas extranjeras [...] el *Facundo* es la historia de las citas, referencias y alusiones culturales que sostienen y respaldan la autoridad del escritor” (“Notas” 16).

La violencia en el cuerpo y en el lenguaje

La violencia se afirma en el uso de la lengua, en el registro oral, marginal. Lo que significa hablar con la lengua del otro para poder representarlo, porque la propia lengua, la lengua erudita, culta, se distancia del horror haciendo a la barbarie nombrarse a sí misma. Dentro de esta tensión que produce el doble vínculo civilización-barbarie y que es una marca distintiva del modo de representación literaria, la violencia es la escena que inaugura la literatura argentina y que la define por repetición. Y es en las descripciones de los personajes, en las jergas que balbucean, donde se intenta atrapar un universo desconocido, y más que para explicarlo se lo describe para conocerlo. Esta tensión entre “el bien decir” y “el mal decir” nos coloca en la frontera de mundos diferentes y atraviesa la dinámica literaria. En palabras de Alan Pauls: “Quizá la literatura argentina nunca haya dejado de representar esta misma escena de verdugos y víctimas, este fantasma originario que enlaza dos lenguas, dos cuerpos y la violencia, para componer con esos elementos una aleación que tiene la persistencia imborrable de una pesadilla” (121).

La ficción, como ningún otro género, da cuenta de esta dicotomía. Para Piglia, precisamente, nace “en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto” (*La Argentina* 9), se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante. En cambio, otros medios y géneros: diatribas en la prensa, crónica, ensayo, intercambios y disputas epistolares, autobiografías, dan cuenta de un sector que se diferencia hasta en los relatos que lo contienen. Porque la ficción, es decir, la imaginación y la mentira, sigue siendo del ámbito femenino. La eficacia de la prosa, para quienes hacen de la pluma un arma, está en difundir las ideas por esos espacios, en ese uso político que se hace de la literatura decimonónica.

Los textos de una tradición

Un punto de partida es la obra de Esteban Echeverría, *El matadero* (1839), que permaneció inédita hasta 1871, publicada en la *Revista del Río de La Plata* gracias a la recuperación que hace su amigo Juan María Gutiérrez, que la rescata entre los papeles de aquel. Es el relato del horror vivido en el cuerpo de un joven unitario, de levita, ilustrado y, por lo tanto, opositor al gobierno de Rosas, en los tiempos de la cuaresma. La intriga marcada entre el realismo y el costumbrismo presenta a un narrador que toma posición en tiempo y lugar: “A pesar de que la mía es historia [...] Diré que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183... Estábamos, a más en cuaresma, época en que escasea la carne en Buenos Aires” (7). Un testigo que se aleja de los límites de la ciudad, de la protección de la ciudad y penetra en la campaña, en lo desconocido, donde están los carniceros degolladores que hacen la faena del matadero, y es tomado prisionero. Ante la humillación, la tortura y la posible vejación, se muere tal vez por un derrame. Literalmente: revienta de rabia. Ficción atravesada por la política, obra, como señalan Sarlo y Altamirano, con valor de: “Alegoría de la situación argentina. *El matadero* es por esta razón un relato cuya estética es funcional a su política. En este sentido, muestra una correspondencia demasiado completa entre los valores representados y las formas funcionales de su representación. Sin fisuras que los comuniquen realmente, el encuentro de los dos mundos [...] no puede sino producir violencia y muerte” (XXVI).

Y el diálogo entre retóricas de los dos mundos continúa con *Facundo* (1845). Después de la advertencia del autor y antes de la introducción, Sarmiento abre la obra con una sentencia en francés: *On ne tue point les idées*, y cuenta, brevemente, una anécdota que firma al pie y que testimonia la continuidad de los tiempos de violencia y del enfrentamiento letrados bárbaros: “A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior” (6). Para el escritor Ricardo Piglia, esta historia define la síntesis de esa tensión y abre el texto fundacional de la literatura argentina. La frase en la lengua culta se

trata de una traducción libre basada en un apócrifo que dispara una serie de versiones nacionalizadas (“¡bárbaros, las ideas no se matan!”, “a los hombres se degüella, a las ideas no”, entre otras) y que explica el modo particular de cimentar una cultura nacional. En esa confusión y “con ese desvío de la lengua nacional comienza la literatura argentina”, síntesis y metáfora de una cultura donde “La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza en el contraste entre quienes pueden y quienes no pueden leer esa frase” (Piglia, “Notas” 15). Sarmiento cita y traduce mal. La cita más famosa del texto, según Sarmiento, es de Fortoul, después de una serie de equívocos, con previa intervención de Paul Groussac, otro francés demuestra que estaría en la obra de Diderot.

Más que de descuido en la traducción o de traducción libre, las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como trasplante, incorporación de una cosmovisión eurocentrista. Con el tiempo, la utilización de esta frase, en particular en el circuito escolar, da lugar a una serie de equívocos y de variantes de traducción que sostendría ese uso fraudulento de la cultura. La autoridad de la palabra, de una palabra que surge en el desierto, sin tradición, se legitima en el manejo escrito que se hace de la lengua culta. Se trasladan ideas en forma de citas o referencias, se usa o abusa de estos procedimientos, hipérbolos y analogías que abundan en Sarmiento.

Así, dos sistemas conceptuales se contraponen, y hablar de la barbarie usando la lengua extranjera es marcar la distancia por medio del lenguaje, que para Sarmiento,⁴ como “gesto profético encierra una retórica y un programa” (Piglia “Notas” 15). Para construir una Nación primero hay que nombrarla y nombrarla con el imaginario que presta la otra lengua; es decir, en la lengua civilizada está el modo. Si algo caracteriza el *Facundo*

de Sarmiento es precisamente su lugar incierto. Lugar definido por la misma “incertidumbre genérica” que hace del mismo y al mismo tiempo: novela, ficción, ensayo, tratado sociológico, programa político, fundamento antropológico y etnográfico, y todo se resuelve en el uso y apropiación de citas, en el lugar y la función que se le da a la traducción, y en esa apropiación “la barbarie corroe el gesto erudito” (17). En el sistema de referencia se juega el principio de autoridad. Citas falsas, cierta nacionalización de la traducción, abuso de analogías y alusiones culturales, en fin, todo un despliegue de competencias que transmite la escritura de Sarmiento.

Se requiere una doble mirada para fijar un texto fundacional que dé cuenta de la escisión que esa obra produce y que defina un lugar por elección, es decir, ajeno a las tradiciones prehispánicas y en alianza con la cultura europea. El origen de la literatura argentina, signada, por un lado, por la presión y exigencia de la práctica política,⁵ define, sin embargo, su autonomía, su lugar junto a las literaturas extranjeras. ¿Y cómo se resuelve la lectura de la barbarie que hace Sarmiento? Si las analogías y las equivalencias proliferan hay una lógica que está por detrás, que permite filtrar y sobredeterminar. Cierta sistema que organiza y que, al decir de Piglia, “resuelve, mágicamente, las contradicciones. Sarmiento define y argumenta por analogía porque construye un sistema donde comparar ya es definir y juzgar” (“Notas” 18). La concepción evolucionista-determinista es la que guía las apreciaciones de Sarmiento, como otras retóricas de la literatura hispanoamericana que se encuadran en el marco de aquella naturaleza hostil.

El gaucho, el criollismo. De Hernández a Borges

Otro contexto, otras lecturas, otras referencias abren un nuevo siglo. Por ejemplo, las que se dan dentro del marco de difusión del criollismo, que en los años 20 tiene a Borges como portavoz fundamental.⁶ Ahora, el núcleo dicotómico que organiza este procedimiento es la resultante de

4 Diana Sorensen Goodrich. “Prolegómenos para una historia de la recepción del *Facundo*”. Este texto nos acerca una comprensión de la significación que tuvo la aparición de *Facundo* en el debate político-ideológico del momento. En particular, los contextos de producción y recepción del mismo, las polémicas que suscitó y los continuos cambios que sufrieron las diferentes ediciones. Se recuerdan sólo algunas de estas referencias, en principio, fragmentos de la obra fueron publicados en el diario chileno *El progreso*, entre mayo y junio de 1845. En el mes de julio de 1845 se da la aparición en forma de libro, con el título *Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga*. Y la segunda y tercera edición, en 1868, coincide con el año de la presidencia de Sarmiento (Schwartz y Lerner 439-446).

5 Dice Piglia “hay una estrecha relación entre la historia de la autonomía de la literatura y la historia de la constitución del Estado” (“Sarmiento” 21).

6 Dos textos se destacan entre otros ensayos de Jorge Luis Borges: *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).

la inversión de los términos de la metáfora que caracterizó al siglo XIX. A fines de este siglo se invierten los sentidos y otras tensiones dividen las fronteras: lo rural/el campo o lo urbano/la ciudad reemplazan al enfrentamiento civilización o barbarie. Aquel ámbito que definía a la civilización ahora amenaza las tradiciones. La ciudad en crecimiento concentra inmigrantes y lenguas, y se buscará en el mundo natural, en la simplicidad del paisano de campo, preservar los valores de una nacionalidad. Esta prédica la centralizó otro intelectual, José Hernández, quien desde el periódico *Río de la Plata* representa el contrapunto del ideal de Sarmiento. Dentro de esta nueva cosmovisión, no sólo tienen lugar la reivindicación de la campaña porteña y la denuncia de la administración corrupta y de las injusticias y atropellos que sufrían los peones de campo, sino, en particular, la recuperación y el resguardo de las tradiciones, de la vida pastoril, de otra concepción de propiedad comunitaria. Esta línea de pensamiento resurge en las primeras décadas del siglo XX, a impulso del Centenario (1910-1916), cuando obras y autores de la literatura nacional cobran ímpetu.

Una obra condensa la épica de una supuesta “esencia” nacional. El periodista y poeta José Hernández (1834-1886) escribe la obra poética: *El gaucho Martín Fierro*. La primera parte, *La ida* (1873) se distribuye en un comienzo como folleto en los diarios *La Pampa*, *La Nación* y *La Prensa*. Y en 1879 aparece la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro*. Es un poema gauchesco que narra las desventuras de Martín Fierro, habitante de las pampas argentinas. Obra que cristaliza el mito fundante de la literatura argentina y que, según Borges, descontando el accidente del verso, cabría decir que es una novela (Borges, *El Martín* 111). Expresa una filosofía universal (Martínez 298-320), denuncia las injusticias, los atropellos contra el paisano de campo, recrea esa vida pastoril. En la voz del gaucho está la voz de todos los gauchos, es una queja, un lamento, un canto a la amistad, al coraje, y en esas desdichas se eleva un universo de valores. En los relatos de vida y los cantos del gaucho Martín Fierro se simbolizan las penurias del paisano libre obligado a prestar servicios militares en el fortín, en la línea de frontera que marca el territorio de los infie-

les, los indios salvajes de las pampas. Su hogar se deshace, su mujer lo abandona, queda perdido en la miseria. Se escapa, se convierte en desertor, pendenciero, mata, conoce en una emboscada a Cruz, su amigo y compañero, y termina la primera parte cuando huyen hacia la tierra de los salvajes al cruzar la frontera.

Interesa el uso y la apropiación que se hace de una lengua popular, la lengua de la cultura pecuaria, la que hablaba el peón de campo (dialecto que conserva formas antiguas del castellano), una lengua que se define por la oralidad en esa campaña que juntaba hombres y voces de diferentes regiones, una lengua de frontera, marginal, y hasta de los desertores. La literatura gauchesca la hacen hombres letrados, hombres de la ciudad; es literatura que se difunde oralmente en las estrofas que recitaban los payadores (de *pallar*: voz quechua, *payar*/*payador*: poeta popular que improvisa coplas en controversia con otro). Por eso, Ángel Rama comienza su reflexión sobre la literatura gauchesca con una definición terminante: “Una cosa es el gaucho y otra la llamada literatura gauchesca” (“Prólogo” IX).⁷ El origen de esta modalidad de relatos en verso se ubica en Montevideo y en la obra del poeta oriental Bartolomé Hidalgo, considerado pionero de la poesía gauchesca, quien participó activamente en las guerras de independencia y civiles. La necesidad de juntar a la tropa, de dar sentido a esa convivencia de paisanos de campo y jefes militares hace que en sus comienzos sea una poesía política de arenga. Con Hernández la poesía gauchesca deja de ser política para ser social. El contexto es otro: conquista del desierto, campañas contra los indios, reparto de la tierra y asentamiento de latifundios, y las primeras normas de los códigos rurales.

Borges, el pilar de una tradición

Jorge Luis Borges le sirve a Piglia como puente y enlace de la tradición literaria hacia el siglo XX.⁸ En la ficción borgeana se lee una pertenencia literaria. El ensayo de Piglia “Ideología y ficción

7 Ángel Rama. (Prólogo) “El sistema literario de la poesía gauchesca”, *Poesía Gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. IX.

8 En 1979, Ricardo Piglia publica “Ideología y ficción en Borges” (3-6). En ese texto rearma la historia de la escritura borgeana junto a la de sus ancestros: familiares y literarios. Se apoya en algunas reflexiones clave de Borges (*El tamaño*; *El idioma*; “El escritor”).

en Borges” representa la inserción en un debate cultural que significa la puesta al día y el rescate de la obra borgeana en la historia literaria. Promediando los años 60, se instala la polémica cultural marcada por la lucha ideológica que tiene al gran escritor en el centro del debate. Discusión que será retomada por importantes revistas del ámbito literario y por cierto periodismo de difusión cultural, en el momento de transición hacia la democracia. Piglia recompone la creación de una narración genealógica en el doble sistema que, a su entender, manifiesta la ficción de Borges: la memoria y la biblioteca, la historia y la literatura. Ese doble linaje está asegurado por sus antepasados familiares y por los precursores literarios. Un recorrido lo representa el linaje de la sangre: en la heráldica de Borges está el lugar de la memoria. Memoria legada por los antepasados que tuvieron una trayectoria heroica, y transmitida por vía materna. La historia de sus antepasados es parte de la historia de la patria y tiene la fuerza de la tradición oral. El coraje, la sangre, la voz, las armas están en la escritura borgeana; y porque están en su prosa el mito de origen se cumple con la memoria familiar. El otro recorrido es el representado por el linaje que proporciona la herencia cultural, herencia transmitida por línea paterna. Son sus parientes espirituales de la cultura inglesa; es decir, la cultura universal expresada en la biblioteca, en la lectura y en el relato escrito que representa el saber acumulado y que instala la autoridad de los mayores. Es así como el mito de origen de una escritura, el doble sistema de referencias, asegura también un doble sistema de sucesión: la tradición literaria nacional y la cultura universal. Borges se postula heredero de ambos. Por eso, coherente con el pensamiento borgeano según el cual “cada escritor *crea* a sus precursores” (“Kafka” 712, énfasis en el original) se construye una ficción biográfica y literaria.

Dentro de esos espacios que abren las dos cosmovisiones se incorporan: los libros y las armas, el mérito y el coraje, la cultura y la experiencia, la memoria y la biblioteca. Este procedimiento atrae porque incorpora y mantiene las diferencias. Es resultado de una combinatoria efectiva que enlaza memoria y herencia cultural y el pasado con la representación de una escrita futu-

ra, incluso donde la poética de Piglia encontraría un lugar confortable para instalarse. Una buena síntesis de esta referencia la expresa la crítica Adriana Rodríguez Pérsico, quien asegura que “si cedemos por un momento a la atracción irresistible de las analogías y suponemos que uno de los caminos que toma la tradición son las semejanzas estructurales, podemos leer a Piglia desde su interpretación de Borges” (“Introducción” 13).

Quedan delimitadas las herencias, la identidad y el color local, por un lado, en interrelación con su otra filiación elegida, la de la cultura occidental, y de lo universal cosmopolita, por el otro lado. Por eso, ante la pregunta, ¿cuál es la tradición argentina? Borges sienta el imperativo “nuestra tradición es toda la cultura occidental” (“El escritor” 272). En esa dinámica de pares que se confrontan, de relatos dicotómicos, de antepasados reales y parentescos ficticios se desglosa la construcción de una tradición literaria. Si la obra de Borges “trabaja y se desarrolla en el interior de esta ideología” (Piglia, “Ideología” 6) que separa territorios y fronteras y que sin embargo supera el riesgo de no quedar aprisionada en alguno de los mismos, es porque trasciende esas divisiones con la capacidad de unir y condensar en un relato que puede ser leído con ambas miradas, sin la necesidad de excluir para homogeneizar, y con la habilidad de sostener una armonía que contenga la contradicción. De acuerdo con esto, Beatriz Sarlo suscribe la tesis sostenida por Rodríguez Monegal, referida a la tensión que expresa la obra de Borges: “tensión de la mezcla y la nostalgia de una literatura europea”. Dice la escritora: “Busco la figura bifronte de un escritor que fue, al mismo tiempo, cosmopolita y nacional” y “Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética” (*Borges, un escritor* 14, 16).

Finalmente, según este recorrido, Sarmiento y Borges resultan escritores emblemáticos que han sabido captar y representar los dobles registros, la dualidad, los núcleos dicotómicos en un campo de fuerzas donde se define la tradición literaria a partir de esa confrontación y tensión. Se recuerda que la tradición es un espacio en movimiento que resiste la definición, con fronteras abiertas, mejor dicho, fronteras para ser atravesadas y recorridos

para ser trazados. En correspondencia con esta concepción, la práctica de la literatura, para Piglia, se resuelve en los usos y en los modos de apropiación de la misma. Si, además, el escritor es a su entender el que se mueve libremente en esa frontera, entre las dos lenguas, entre los dos mundos, el de la cultura y el de la experiencia, es también quien crea una tradición –en virtud de ese lugar desplazado que ocupa y de la arbitrariedad que le permite no estar fijo a ningún lugar y tener libertad de movimientos–. La tradición se aleja de un discurso conciliador que incorpora y armoniza las tensiones. Y, en el caso argentino, tiene la forma de invento de una tradición (Wolf 57-58).

Se construye una tradición con los restos de una cultura nacional y con la apropiación de la tradición extranjera. En fin, falsificaciones, procedimientos, manejos que –citando a Borges– se realizan “con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (“El escritor” 273). Piglia se detiene en este argumento de inspiración borgeana, se para en esa reflexión, y es la puerta de entrada que utiliza para complementar el trazado de una tradición. Lee en Borges las marcas de la tradición literaria argentina del siglo XIX y cierra este ciclo con la narrativa borgeana como síntesis, pero no lo abandona, lo recoloca en contraste. Si Borges no define por analogía, define por oposición. A partir de este procedimiento podemos entender la incorporación que hace Piglia de otros escritos, como los de Roberto Arlt y Manuel Puig y, también, de Witold Gombrowicz y Macedonio Fernández, en el panteón de escritores.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: FCE, 1993.
- Bloom, Harold. *Angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Borges, J. L. *El tamaño de mi esperanza* (1926). Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- _____. *El idioma de los argentinos* (1928). Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. *El Martín Fierro* [1953]. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- _____. “El escritor argentino y la tradición” [1953]. *Otras inquisiciones. Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. “Kafka y sus precursores” [1951]. *Otras inquisiciones. Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Cella, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Echeverría, Esteban. *El Matadero*. Bogotá: Norma, 1993.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Buenos Aires: Joaquín Mortiz, 1969.
- Hobsbawm, Eric e Terence Ranger (org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* [1948]. *Antología. Ezequiel Martínez Estrada*. La Habana: Casa de las Américas, Literatura Latinoamericana, 1987.
- Pauls, Alan. “Las malas lenguas”. Primer Encuentro UNL 1986. *Literatura y crítica* 14 (1987). UNL, Santa Fe, Argentina.
- Perrone Moisés, Leyla. *Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: De la Urraca, 1993.
- _____. “Ideología y ficción en Borges”. *Punto de vista* 2.5 (marzo 1979): 3-6.
- _____. “Notas sobre Facundo”, *Punto de vista* 3.8 (marzo-junio 1980): 16. Buenos Aires.
- _____. “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”. *Travessia* 33 (1996): 51. UFSC, Brasil.
- _____. “Sarmiento, escritor”. *Filología* XXXI.1-2 (1999). Buenos Aires. FFyL-UBA, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ed. del Norte, 1984.
- _____. “Prólogo: El sistema literario de la poesía gauchesca”. *Poesía gauchesca*. Caracas: Ayacucho, 1987.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. “Introducción”. Ricardo Piglia, *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995. Colección Austral.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (selección y prólogo). Esteban Echeverría, *Obras escogidas*. Venezuela: Ayacucho, 1991.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: CEAL Centro Editor de América Latina, 1967.
- Schwartz Lerner, Lía e Isaías Lerner (ed.). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 1984.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.
- Wolf, Jorge. “Entrevista” (13 de agosto de 1990). *Travessia* 33 (agos.-dic. 1996): 57-8. UFSC.

■ Fecha de recepción: octubre 24 de 2007.

■ Fecha de aprobación: febrero 21 de 2008.