

TESIS

**Una expresión estética diferente
en nuestro imaginario de Fin de Siglo
La obra de Almafuerde desde una perspectiva literario-lingüística**

Prof. María Minellono

**Directora
Dra. María Luisa Freyre**

En nuestras hipótesis de trabajo señalábamos que gran parte de la crítica de Almafuerite había dado prioridad a la reflexión sobre el autor como categoría, en detrimento del estudio y el análisis de sus textos u obra literaria. Esta tendencia produjo resultados diversos entre los lectores, partícipes de adhesiones o rechazos que cubrieron un amplio espectro de actitudes personales, desde el fanatismo almafuertiano hasta la negación total de su persona e inclusive, de su trascendencia artística.

Desde un nuevo horizonte intelectual, utilizando una metodología basada en los aportes teóricos de Austin, Baczkó, Hyden White y otros investigadores citados en nuestra bibliografía, volvemos a enfrentarnos con el viejo problema.

Almafuerite (duplicación de Pedro B. Palacios), por su tardía pertenencia al movimiento romántico y por el modo de pensarse a sí mismo, interior al tramado de sus textos, requiere ser considerado, prioritariamente, en su condición de autor como sujeto social, antes que en su carácter de emisor de diversas variedades discursivas, como función textual.

En el Imaginario Social de Fin de Siglo, su figura se consolida como una idea-imagen tan relevante como "los gabeleros" del barroco o "el buen ciudadano" de la modernidad. Su vida nos interesa como el proceso de construcción de un intelectual moderno, capaz de invalidar el capital simbólico del Poder e inaugurar el espacio político de la oposición, desde un plano estético y simbólico diferente.

La primera parte de este trabajo está orientada en ese sentido; la acumulación de informaciones presentes bajo el título La vida de Almafuerite, así como su carácter predominantemente descriptivo, trata de completarse con el énfasis puesto en la interpretación reflexiva de sus producciones literarias, reunidas en la segunda sección de este trabajo, titulada Los textos de Almafuerite. Del diálogo virtual entre ambos aspectos de esta investigación, surgen las razones argumentativas que ocupan los capítulos finales de esta tesis.

Índice

Primera parte

1. Introducción	1
2. La vida de Almafuerde	7
2.1 Su nacimiento	8
2.2 La infancia	11
2.3 El país después de Pavón	13
2.4 El viaje al Interior	16
2.5 La búsqueda de un espacio propio	21
3. Almafuerde y el Romanticismo	26
4. Almafuerde y la Crítica	31
4.1 Críticas provenientes del ámbito académico	33
4.2 Críticas efectuadas por escritores y poetas	34
4.3 Críticas provenientes de figuras de la política	36
4.4 Críticas efectuadas por amigos y seguidores de Almafuerde	37
4.5 Críticas de representantes de la cultura provincial	38
5. La obra de Almafuerde	40

Segunda Parte

1. El misionero	43
Apéndice I	53
2. La Sombra de la Patria	57
Apéndice II	70
3. Sonetos Medicinales.....	73
4. La poesía erótica de Almafuerde	80
5. El periodismo	96
6. Los textos inéditos	110
7. Almafuerde y el Imaginario Social de Fin de Siglo	119
8. Conclusiones	113

Tercera Parte (Bibliografía)

La obra del autor	138
Bibliografía específica	140
Bibliografía General	142

1. INTRODUCCION

I

Durante el mes de setiembre del año 1913, Almfuerte realizó cuatro lecturas de sus obras en el Teatro Odeón, de la Capital Federal, con un importante éxito de público y crítica. El Dr. Belisario Roldán fue el encargado de abrir estos encuentros y hacer el elogio de su figura, bastante conocida no solo en los ámbitos literarios, sino también en aquellos otros vinculados con la política, la educación y la vida pública e institucional de nuestro país. El escritor había logrado su consagración más o menos definitiva.

Si nos detenemos en el análisis de las reflexiones estéticas efectuadas por Almfuerte en aquella oportunidad (recopiladas posteriormente en numerosas ediciones de sus Discursos y Conferencias) y si observamos con cuidado qué criterios utilizó para seleccionar los textos que declamó (en el caso de Almfuerte no es erróneo hablar de declamación), podríamos ensayar algunas hipótesis de utilidad para el estudio de su obra:

1- Nada en Almfuerte ha sido resultado del azar o la casualidad; cada línea de sus poemas, sus artículos periodísticos o sus discursos, constituyen parte de un todo coherente donde *«más que la unidad de estilo, cuenta la unidad de la tendencia, de la intención, del apostolado, de la vocación, de la idea fija.»* (1)

2- Almfuerte mantuvo una relación conflictiva con cierta concepción, vigente en su tiempo, de la cultura como expresión general y los escritores, a quienes llamaba peyorativamente «los literatos», como fenómeno particular; detestó que se hicieran explicaciones en favor de una mejor interpretación de sus obras dado que les confería total autosuficiencia en su relación con los lectores; confiaba en el poder de significación y la capacidad de sugerencia de las mismas, sin necesidad de apoyaturas teóricas ni intervención de mediadores esclarecidos. Estas y otras actitudes suyas confundieron a un importante sector de la crítica respecto de su verdadera formación intelectual, la cantidad de sus lecturas y la calidad de las mismas.

Almfuerte leyó mucho más de lo que algunos creyeron aunque no conservara una biblioteca importante por el número de sus volúmenes, ya que regaló muchos de ellos en los lugares donde residió transitoriamente (Chacabuco, Mercedes, Salto, Trenque Lauquen, La Plata); el desprendimiento de las cosas materiales fue uno de los rasgos más acentuados de su personalidad.

Además, nunca aceptó que se vincularan sus escritos con influencias de otros autores y escuelas literarias o filosóficas de su tiempo, especialmente las de origen extranjero. Declaró no haber leído a Spencer, Schopenhauer y Nietzsche, a pesar de las coincidencias que Juan Más y

(1) Almfuerte, Obras Completas, Vol II, La Plata, Edición U.N.L.P., Año 1950, p. 250.

Pi, Ricardo Rojas, Romualdo Brughetti, Julio Barcos, Rafael Alberto Arrieta y otros críticos de importancia creyeron encontrar en sus obras, rechazando más que estas particulares asociaciones, una manera de pensar la literatura que descentraba el yo como eje fundamental en la génesis del texto.

Su egotismo, de procedencia romántica, podría encontrar en las argumentaciones de Jorge Luis Borges, su defensa y condena simultáneas:

«Antes conviene resolver un pleito no muy reñido: el de la patria potestad que aquel Federico, su abuelo, quiero decir Nietzsche, ejerció sobre su amoral y atrabiliario nieto americano. Rojas, al referirse a las palabras que sujeta con super, habla de su cursi tartamudeo nietzscheano; Oyuela escribe malhumoradamente que El Misionero es una pésima rapsodia de Nietzsche, con superhombre y todo; Juan Más y Pi habla de coincidencias. A primera vista, la cortesía de Más y Pi no parece injustificada. ¿Por qué negarle a un criollo, maestro de escuela, la facultad de pensar algunas cosas que un profesor de griego, alemán, pensó antes que él? ¿A qué suponer que el jaguar es plagio del tigre y la yerba misionera del té y la pampa de las estepas del Don y Pedro Bonifacio Palacios de Federico Guillermo Nietzsche?»

Sin embargo, hay un argumento sencillo que puede invalidar la defensa. Lo diré: Es lícito aceptar que Almafuerde, partiendo del mismo orden de ideas que el alemán (esto es, del evolucionismo) llegara a conclusiones iguales sobre la caducidad de la moral cristiana y la urgencia del superhombre, pero es inadmisibles que su terminología o simbología sea también igual. Desgraciadamente, hay sobradas frases de Almafuerde que pertenecen al dialecto nietzschiano.»(2)

Un alarde quizás, «una compadrada» necesaria para incorporar legítimamente a nuestra literatura, imágenes, pulsos y acentos que no abrieran los caminos a Zaratustra y sus peligrosos seguidores, sino a poetas como Evaristo Carriego, Alberto Ghirardo y otros escritores anarquistas y socialistas que luego del Simbolismo y las Vanguardias (fundamentalmente aquellos agrupados en Boedo) valorizaron estéticamente su acopio de materiales literarios no tradicionales.

3- Si nos atenemos, finalmente, a los títulos que Almafuerde seleccionó para su auditorio, podremos afirmar que actuó frente a sí mismo como un juez equilibrado y un mejor antólogo. Los enumeramos a

(2) Borges, Jorge Luis, *El Idioma de los Argentinos*, Bs. As., Seix Barral, Año 1994, p. 34

continuación: «El Misionero», «La Sombra de la Patria», «Serenata», «Evangélicas», «Jesús», «Cantar de los Cantares», «Vigilias Amargas», «Incontrastable» y un discurso en memoria del Gral. Bartolomé Mitre, leído previamente el día 3 de febrero de 1906 en el Teatro Argentino de La Plata, en oportunidad del Funeral Cívico que las diferentes fuerzas políticas realizaron en honor de una figura, cuya gravitación en la política del país había sido determinante desde Cepeda y Pavón hasta el momento de su muerte.

II

Partiendo de las hipótesis formuladas en el primer punto de esta introducción, estamos en condiciones de hacer algunas observaciones relativas a los textos inéditos de Almafuerte que forman parte de este trabajo.

Nunca los dió a luz en los diarios y revistas donde publicaba con cierta frecuencia, (en una actividad compartida por la mayoría de los escritores del período comprendido entre los años 1870 y 1910, tal como lo ha señalado Angel Rama al referirse a la modernización literaria en América Latina); ni tampoco formaron parte de Lamentaciones (1906), único libro que el poeta llegó a publicar en vida, probablemente porque sus señaladas características de buen juez y mejor antólogo de su obra, orientaron sus predilecciones hacia aquellos textos más significativos y consolidados estéticamente o aquellos otros que pudieran tener mayor resonancia político-social.

Recordemos, por otra parte, que durante los últimos años del Siglo XIX no existía en Buenos Aires una industria editorial independiente con desarrollo similar al logrado por la prensa; las publicaciones de autor eran sumamente difíciles de ser costeadas y resultaban emprendimientos pocas veces exitosos.

Recurriendo nuevamente al trabajo de Angel Rama, transcribo este fragmento que me parece esclarecedor:

«El desarrollo del periodismo, como señalamos, permite medir el crecimiento del público alfabeto. La atención que la prensa culta concedió a las artes y a las letras explica que haya absorbido ese público, dificultando el avance, de la industria editorial independiente. Darlo ha recordado que aún a fin de siglo, en Bs. As., publicar un libro era una obra magna, posible sólo a un Anchorena, un Alvear o un Santamarina: algo como comprar un automóvil ahora, o un caballo de carreras.» (3)

(3) Rama, Angel, La Crítica de la Cultura en América Latina, La Modernización Literaria Latinoamericana (1870 - 1910), Colombia, Biblioteca Ayacucho, Año 1985, p. 84.

Por otra parte, si bien estos inéditos sólo conservan de modo excepcional su fecha de escritura, al pie de página de algunos manuscritos, la temática que abordan y la circunstancia de haber quedado en manos del Sr. Horacio Rossotti, secretario de Almafuerie a partir del año 1910, tienen indudable valor argumentativo para situarlos cronológicamente en el último período de la producción almafueriana.

Por qué no fueron dados a conocer luego de la muerte del poeta es una circunstancia, motivo de muchas conjeturas. En 1955, el Sr. Numa Rossotti (hermano del albacea de Almafuerie) escribió en su libro Recuerdos y Anécdotas:

«No conocí personalmente a Almafuerie, pero nos hemos escrito. A mi hermano Horacio le confié, poco antes de fallecer, un baúl conteniendo sus manuscritos y el poeta le manifestó en esa oportunidad que lo consideraba el más indicado para ordenar su producción. Horacio se puso manos a la obra y consiguió formar cinco volúmenes. Cuando apareció el decreto del gobernador Vergara ordenando la edición completa de las poesías de Almafuerie, confiando la dirección de los trabajos al Dr. Raúl Oyhanarte, aconsejé a la viuda de Horacio, Sra. Angela S. de Rossotti, le confiara los cinco volúmenes. De la colección de referencia apareció, según creo, un solo tomo.» (4)

Son ahora Ofelia y Numa Rossotti, hijos de Don Horacio Rossotti, quienes han donado en favor de la Asociación de Amigos del Museo Almafuerie estos materiales de los que fueron custodios durante tantos años, haciendo posible, de este modo, la expansión del campo de la investigación literaria y la lectura exhaustiva de la obra de este autor singular de la literatura argentina.

Estos textos, excluidos hasta ahora del conocimiento de los lectores, revelan, por un lado, un carácter más íntimo que otras producciones suyas donde aparece privilegiado el hombre público (Almafuerie como una construcción paralela y en cierto sentido especular de Pedro B. Palacios) y se vinculan con situaciones del ámbito de la vida privada, las emociones, el amor, la soledad y el desencanto resultante de las relaciones reales o imaginarias establecidas entre el hombre y el mundo. Pero además, son ilustrativos de las posiciones políticas a las que adhirió Almafuerie durante los últimos años de su vida.

Pedro B. Palacios se inició en el pensamiento político bajo la influencia de las figuras de Leandro Alem e Hipólito Irigoyen, a quienes conoció y trató con asiduidad en el período comprendido entre los años 1876 y 1879, en el barrio de Balvanera donde ellos vivían y el poeta se desempeñaba como Profesor de Dibujo y Declamación.

A partir de entonces participó en forma activa en las filas de la Unión Cívica; los episodios de la Revolución del Parque y la del 93 lo contaron como opositor del Régimen, en su doble función de hombre de

(4) Rossotti, Numa, Recuerdos y Anécdotas, La Plata, Talleres Gráficos Olivera y Domínguez, Año 1955, p. 16.

partido y periodista, responsable de la dirección y redacción simultáneas del diario El Pueblo de La Plata. Refiriéndose a su conducta durante ese período, Almafuerde escribió:

«Lo que dije en aquel diario está en él, y todavía estoy aquí, después de quince años para declararme autor responsable. Pero sépase que puse en aquella violentísima hoja, como más tarde en La Provincia, toda la fuerza de mi alma; que le entregué mi reputación y mi cerebro todos los días y a todas horas del día; que no saqué de ella ni provecho pecuniario ni provecho político, sino una enorme cosecha de odios y de envidias; que en sus columnas hice vibrar el civismo de la juventud al diapasón de lo sublime; que nunca jamás aquella página cantó laudatorias serviles a los prohombres de mi partido; y que no agredí ni una sola vez con mi pluma a ninguno que no estuviera en condiciones de contestarme el mismo día, con una onza de plomo en mitad del pecho.» (5)

Pero una situación política internacional diferente, la irrupción de nuevos sectores sociales como resultado de las profundas transformaciones económicas que se produjeron en Europa y América, el desarrollo de las nuevas ciudades con la formación de márgenes de pobreza y grandes acinamientos urbanos, circunstancia potenciada en Argentina por el fuerte proceso inmigratorio y las migraciones internas, factores de gran importancia que impresionaron la sensibilidad de Almafuerde, actuaron de modo progresivo, acercándolo hacia los ideales del Socialismo Utópico, cuyas consignas, iconos y actitudes mesiánicas comenzaron a invadir su poesía, su prosa y aún su correspondencia personal.

Sin sospechar una conducta de autocensura que el poema «Antífona roja» se ocuparía de desmentir, ni menos una actitud de prudencia (impensable en la personalidad de Almafuerde, defensor arriesgado de presos políticos y comunes) podríamos pensar que el poeta retuvo poemas tales como los números LXXIX, LXXX, LXXXI y LXXXIII, esperando del futuro una ocasión más propicia para su divulgación; tal vez los sentiría algo exóticos en una época donde «el viejo Almafuerde» comenzaba a comprender su derrota literaria frente a «los grotescos murciélagos dorados de la decadencia», como lo expresara en un conocido artículo que publicó La Nación, el 1º de mayo de 1917. (6)

Estos inéditos si bien no constituyen la parte más valiosa del «corpus» de su obra completa, iluminan desde la periferia lo ya conocido: aclaran algunos temas, agregan información respecto de sus imágenes de la mujer, desmitifican su misoginia, lo muestran como un interesante

(5) Brughetti, Romualdo, Vida de Almafuerde, Bs. As., Editorial Peuser, Año 1954, p. 81

(6) Rodríguez, Rodolfo Fausto, El Peregrino Torturado, Vida de Almafuerde, Bs. As., Editorial Crespillo, Año 1947, p. 130.

narrador de ficción y un limitado dramaturgo, acentúan sus sentimientos de futuridad y sus concepciones de hombre moderno, rescatan los rasgos nacionales de su obra (como continuidad de una tradición cultivada por Bartolomé Mitre y Rafael Obligado pero también por Gabino Ezeiza, Pablo Vázquez y otros payadores cuyas estrofas habrá conocido, probablemente, en la voz de «La Chusma») y ponen de manifiesto sus aptitudes como dibujante en el trazado de descripciones que comienzan a mostrar el abandono del Romanticismo tardío y la adopción de algunos recursos, nunca reverenciados totalmente, del Modernismo triunfante.

2. LA VIDA DE ALMAFUERTE

Podría pensarse como un vicio literario o un defecto metodológico, la actitud de detenerse en el estudio de las biografías de los autores, sus anecdotarios personales o aquellas informaciones de interés que pudieran servir como iluminadoras de una interpretación más rica de sus textos, y esto no sería del todo erróneo ni exagerado.

Ocuparme de la biografía de Almafuerte no responde a este mecanismo primario, expresado tradicionalmente en la paridad de los términos vida-obra, sino que se explica por otro tipo de razones, vinculadas, por un lado, con el romanticismo literario del que procede este autor y las ideas de Cousin respecto del «gran hombre» o el «hombre representativo»; por otro, con las corrientes impulsadas por algunos investigadores como Bronislaw Bazcko y Maurice Perrot, orientadas hacia el estudio de los imaginarios sociales y las nuevas lecturas de la vida privada, desde perspectivas complementarias de la historia política y económica.

Cuando Pedro B. Palacios eligió como seudónimo Almafuerte para responder a Carlos Olivera («Alma viva»), en el famoso debate donde se manifestó en favor del divorcio, estaba cumpliendo con una costumbre literaria habitual en el fin del siglo XIX, el uso de la máscara, lo que no constituye un síntoma de su falta de identidad como pretendió cierta crítica orientada desde el psicoanálisis, sino una elección deliberada y conciente, generada, tal vez, por la dialéctica de las circunstancias.

Las relaciones posteriores que Pedro B. Palacios mantuvo con ese seudónimo en particular, privilegiado sobre Jack, Plutón, Isafías, Crítica, Juvenal, Patricios, Patricio el Joven, Bayardo, Municipio, Justo, Uriel, Cívico, Max, Job, Claro, Cocorocó, Plutarco, Bonifacio, Flirt y otros, se convierte en motivo de una reflexión diferente.

En la época de Almafuerte, la palabra «alma» y la palabra «espíritu» tenían connotaciones distintas de las actuales; a lo largo del siglo XX el término «conciencia» las ha ido desplazando casi totalmente, como consecuencia de la incorporación en nuestros discursos habituales de palabras provenientes de la psicología (particularmente freudiana), en detrimento de otros aportes lingüísticos, fundamentalmente aquellos pertenecientes al campo de la religión y la filosofía. Pero en aquel momento, muchos textos se referían al alma como un posible bastión de resistencia contra la materialidad y la masificación, fenómenos que comenzaban a expresar el lado oscuro de las nuevas democracias.

José E. Rodó inicia su famoso ensayo con la presentación del viejo y venerado maestro, a quien solían llamar Próspero (una alusión a La Tempestad, de Shakespeare) junto al bronce de Ariel, «genio del aire», «el móvil alto y desinteresado en la acción», «la espiritualidad de la cultura», «la voracidad y la gracia de la inteligencia», «el término ideal al que asciende la selección humana».

En contraposición con su imagen está construido el perfil de Caliban, resultado de los efectos niveladores de la sociedad moderna, proclive a la «sensualidad», «la torpeza», «la vulgaridad», «los bajos instintos». (7)

(7) Rodó, José Enrique, Ariel, Montevideo, Claudio García y Cía. Editores, Año 1935, p. 22.

El optimismo paradójico de Rodó tiene puntos de contacto con la confianza en los valores espirituales de Almafuerite y su exaltación de la superioridad moral sobre los bienes materiales de las personas. Su idea del arte como prédica, también se vincula con los fundamentos del Arielismo. Escribió Rodó:

«En el alma del redentor, del misionero, del filántropo, debe exigirse también el entendimiento de la hermosura; hay necesidad de que colaboren ciertos elementos del genio del artista.» (8)

Almafuerite descubrió que este seudónimo ocasional encerraba una metonimia que lo representaba y lo adoptó de manera definitiva. El había sido por sobre todas las cosas un alma, la actitud de un alma, «el imprecador» reconocido por Darío; había compensado su carencia de fortuna con su rica espiritualidad. El adjetivo «fuerte», por otra parte, le sirvió para consolidar, otorgar espesor y textura a lo etéreo; fue expresión de su voluntaria armadura para enfrentar la adversidad sin sufrir desgarramientos morales severos.

Almafuerite descubrió a partir de este seudónimo que lo haría famoso, el sentido profundo de su existencia; comenzó entonces a arbitrar su conducta bajo la sugestión de este segundo nacimiento que constituyó una decisión ideológica y una afirmación personal contrariamente a lo que muchos pensaron.

La vida de Almafuerite interesa por el autoconocimiento de su función como «hombre representativo», por su lucidez de prototipo de una variada serie de «alfafuertes» que pudieron leerse en su vida, síntesis de ciertos caracteres subjetivos y objetivos que irrumpieron en un tiempo histórico particular. Escribir sobre la vida de Pedro B. Palacios es una operación que restituye a la literatura y el Imaginario Social de Fin de Siglo, ideas y actitudes ajenas al mundo de la causerie, los recuerdos, los viajes y el fragmentarismo de la literatura finisecular hegemónica que se practicaba entonces en nuestro país.

1- Su Nacimiento.

El 13 de mayo de 1854, luego de Caseros y la sanción de la Constitución Nacional, nació en un rancho del pago de La Matanza (todavía no se consideraba Parroquia, por carecer de templo y escuela) un hijo de Jacinta Rodríguez y Vicente Palacios; ambos cónyuges provenían de familias con muchas generaciones «amasadas en tierra criolla, en el largo trajinar de la colonia». (9)

Le pusieron de nombre Pedro Bonifacio y fue bautizado en la posta de Morón por el Cura Vicario de esa parroquia, el día 27 de mayo de ese mismo año. En el libro donde se asentó su nacimiento sólo consta el primero de sus nombres, razón por la cual se presentarían después tantas

(8) Rodó, José Enrique, *Ariel*, op. cit., p. 49.

(9) Brughetti, Romualdo, *Vida de Almafuerite*, op. cit., p. 15.

dudas y argumentos para dilucidar la misteriosa B que acompañaba su firma; planteada la disyuntiva entre Benjamín y Bonifacio, un alto porcentaje de las fuentes consultadas se ha inclinado por el último de los nombres supuestos. Así se llamaron sus abuelos maternos, Bonifacia Farías y Bonifacio Rodríguez, pero además, y este detalle es muy significativo, el santoral de los días 13 y 14 de mayo corresponde, respectivamente, a los nombres de Pedro y Bonifacio con los que habría sido designado el niño.

En el ensayo, El Peregrino Torturado, Rodolfo Fausto Rodríguez se refiere a las características de la casa donde nació el poeta:

«era un rancho ubicado donde en la actualidad se halla la casa número 835 de la calle Villegas, a poca distancia de la plaza. Aquella habitación se encontraba junto a un pozo de agua y de ambos, no quedan vestigios en el inmueble citado, aún cuando en los fondos de éste, existe un limitado espacio de tierra que quizá conserve, ya cegado, el pozo que podría servir de importante referencia para ubicar la habitación donde nació Palacios...» (10)

La calle Villegas a la que hace referencia el autor corresponde a la localidad de San Justo, fundada recién el 25 de diciembre de 1856, luego de una cesión de terrenos para tal fin por parte de los herederos de Justo Villegas.

Tuvo cuatro hermanos: tres varones llamados Juan Bautista, Manuel y José Abel y una mujer que tuvo por nombre Trinidad.

Su padre provenía de una familia acomodada. Mariano Palacios y Petrona Vera habían sido dueños de una casa en la calle Suipacha y de algunas hectáreas de campo en el partido de Navarro, pero todo lo fueron perdiendo hasta quedar en la mayor pobreza.

Tenía Pedro B. Palacios cinco años cuando murió su madre y al poco tiempo su padre abandonó el rancho de San Justo, dejando los hijos al cuidado de los parientes. Este episodio lo marcó para siempre y de diferentes modos; olvidó deliberadamente la figura de su padre y reelaboró la imagen materna alrededor de Carolina Palacios, su tía, a quién llamó en adelante «mi madre», sin ninguna aclaración ni comentario explicativo; a pesar de ello, en su madurez, confesó con dolor que ni siquiera el nombre se lo debía a sus padres. (Esta alusión está vinculada con el uso del seudónimo al que hicimos referencia)

Cuando Almafuerte escribió La hora trágica, un atractivo texto autobiográfico que ilumina zonas conflictivas de su identidad, omitió el relato de estos primeros años de su existencia, suprimió las imágenes del barro, el rancho, la orfandad, el abandono y organizó su infancia a partir de un discurso que privilegió el momento de su traslado a Bs. As., a casa de sus abuelos, focalizando su memoria en la figura de su madre (me refiero, por supuesto, a su madre sustituta) y en cierto brillo del pasado patriótico de su abuelo, «*el desconocido ilustre de Heine*», según sus palabras. (11)

(10) Rodríguez, Rodolfo Fausto, El Peregrino Torturado, op. cit., p. 9.

(11) Almafuerte, La hora trágica, La Plata, Agrup. Bases, Año 1937, p. 9.

Esta omisión nos plantea algunas reflexiones que tal vez puedan ser interesantes.

Jean Starobinski en su ensayo «El Progreso del Intérprete», hace ciertas observaciones relativas a la autobiografía de Rousseau, válidas para la autobiografía como género y muy útiles para pensar el referido texto de Almafuerde, en tanto que toda autobiografía no es sino un acto interpretativo. donde el referente está constituido por los datos de la propia existencia.

Dice Starobinski:

«No hay nada más fácil que conformar el pasado obligándole a prefigurar nuestro proyecto o nuestro discurso.» (12)

Aplicándolo a nuestro caso, podríamos decir que desde un presente donde el poeta ya se ha convertido en Almafuerde, organiza un relato cuyo sentido «emerge» y «preexiste» en un pasado que se ha transformado en «pretexto» de una investigación explicativa, capaz de confirmar y consolidar al hombre que se autonarra.

Dice Almafuerde:

«De lo que voy a referir hace ya muchos años; tenía yo catorce. Pero antes, permítaseme una detenida digresión con motivo de mi infancia; infancia, después de todo, semejante a la de muchos de aquellos que hoy cuentan mis inviernos y peinan mis canas prematuras. Seré breve, en lo posible, sin embargo al escribir para que me lean a pedazos; y trataré de hacer literatura, porque trabajo para los literatos. La multitud no entiende de estas delicadezas; no las siente sobre su epidermis de Leviatán. La sensibilidad es condición de lo gigantesco. Ese todo - el mundo - es un Sancho.

Por otra parte, quiero sumergirme en aquellos infantiles recuerdos como en un baño odorífero; porque sé que son gratuitos a los miembros doloridos esas abluciones en el pasado. Sólo las almas protervas miran con despecho satánico lo que para ellas fue deleite, y con ojo distraído lo que para ellas fue inocencia.

Nacido y desarrollado a la sombra de un hogar clásico, no he logrado todavía, emanciparme de su autoridad.» (13)

Almafuerde suprime la narración de sus primeros años y esto no es censurable. ni tampoco faltan motivos psicológicos que convaliden su actitud, pero nos interesa destacar que Almafuerde sabe que está haciendo

(12) Starobinski, Jean, *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*, Edit. Taurus, Año 1974, p. 128.

(13) Almafuerde, *La hora trágica*, op. cit., p. 27.

literatura, escribiendo ficción relativa a su historia personal. y en ella suple la contingencia de su falta de dinero por el mérito y la nobleza estructural de su familia; de este modo logra nivelarse socialmente en una relación de paridad virtual con los escritores del 80.

Ni la realidad ni el propio Almafuerse se harían cargo definitivo de esta operación literaria; durante toda su vida trabajará en sentido inverso, tratando de profundizar sus diferencias con la clase dirigente del país, expresada en términos políticos como el régimen liberal.

Partiendo de este texto, trataremos de clarificar algunos puntos decisivos en la vida de Almafuerse.

2- La Infancia.

«¡Si supiérais como amé y respeté yo a mi madre! Ningún niño, seguramente, habrá amado a la suya como yo a la mía.» (14)

Almafuerse recuerda a su madre como la mediadora que le reveló el mundo de la belleza, el bien y el conocimiento; la responsable de haberlo introducido, por omisión del lado oscuro de la existencia, en la compañía de una «Sociedad de fantasmas»; la encargada de transmitirle los valores de la religión y una imagen idealizada de la mujer, más próxima al perfil de María que a la familiaridad de Eva.

Dice Almafuerse:

«Me enseñó la historia en tres retratos: en el de Liniers, la Reconquista; en el de San Martín, la Independencia; en el de Mitre, la Consolidación Nacional. Si ella hubiese escrito como la Gorriti habría dibujado con la pluma los perfiles de aquellos tres próceres. Su elocuencia me los hizo imaginar colosales... De Sarmiento no me concedió jamás leer una línea: esa fue su sola injusticia. Le odiaba cordialmente y siempre le llamó loco y le motejó de sanguinario. Se horrorizaba ante lo áspero. Repudiaba lo atrabiliario.»(15)

Almafuerse narra estos recuerdos que no responden a la intención fundamental de La hora trágica, trazando una genealogía donde se confunden por la cotidianeidad del trato, las figuras de la historia del país con las de su propia familia. Su madre le habla de Mitre con la misma naturalidad que utiliza su abuelo para contar su participación en las batallas de la Independencia; la lectura en voz alta de las poesías de José Mármol, completan el cuadro de estos primeros años.

Es imposible prescindir de las asociaciones que este texto nos sugiere con otras obras de nuestra literatura autobiográfica, en particular,

(14) Almafuerse, La hora trágica, op. cit., p. 9.

(15) Almafuerse, La hora trágica, op. cit., p. 9 y 10.

aquellas escritas por Sarmiento y Mansilla, pero también otras menos conocidas como la Carta Confidencial de Carlos Guido Spano.

Mucho se ha reflexionado sobre la estrategia literaria utilizada por Sarmiento en Recuerdos de Provincia; también sobre la pretensión de Mansilla, no del todo injustificada por cierto, «*de confundir la tradición nacional con sus propias experiencias, y al exaltar aquella, otorgar un mérito especial a su propia vida.*» (16)

Cuando Mansilla se refiere a Juan Manuel de Rosas o al Gral. Lucio Mansilla, tanto en sus Memorias como en sus Recuerdos y Causeries, está hablando de su tío y de su propio padre, de los miembros de su familia real; cuando Almafuerte menciona a San Martín, Mitre o Sarmiento, estrecha las distancias que lo separan de las figuras de la historia del país a las que elige por afinidad ideológica para construir su familia imaginaria.

En la infancia recobrada como texto, se atenúan las pérdidas de la infancia como experiencia real.

Por otra parte, si nos atenemos al motivo fundamental de este relato autobiográfico, la develación de La hora trágica del joven Pedro B. Palacios, comprenderemos las dificultades de este equilibrio textual con el mundo, a veces imposible de sostener. En plena adolescencia (solo contaba entonces catorce años de edad) sufre una profunda crisis religiosa, como consecuencia de una escena de la que fue testigo accidental.

El mulato Cardoso, sacristán de la Iglesia de la Merced, encargado de desvestir la Virgen y ataviarla para las ceremonias, realiza sobre su cuerpo gestos obscenos y perversos.

Almafuerte describe la desazón de ese instante:

«Salí tambaleante, descorazonado, vacío, como si me hubieran arrancado con un garfio la última piltrafa de sentimiento, el último girón de veneración y de fe. Pasé por delante de los altares y me pareció que los santos me mostraban sus lenguas; miré al Cristo y creí que levantaba ambas manos para despedirme con ademanes pornográficos, salí a la calle y el suelo se me subía a las rodillas o se me escapaba de los pies, como en hora de cataclismos; alcancé la plaza de la Victoria, y se me puso que una gran multitud, una inmensa multitud, giraba la danza macabra alrededor de la Pirámide de Mayo, mientras la estatua de la Libertad se evaporaba en los aires, dejando en su lugar una densa columna de humo negro, que el viento iba desvaneciendo poco a poco. Así, como una visión espantable del Apocalipsis, fue mi hora trágica.» (17)

(16) Prieto, Adolfo, La literatura autobiográfica argentina, Bs. As., Capítulo C.E.A.L., Año 1966, p. 127.

(17) Almafuerte, La hora trágica, op. cit., p. 26.

El destino suele jugar con las repeticiones y las simetrías, tal como Borges lo ha manifestado tantas veces.

La profanación del cuerpo de la virgen pareciera tener su correlato con alguna historia de amor de su tía Carolina, imposible de ser admitida por el joven; al abandono de la Iglesia le sucedió el abandono de su propio hogar.

3- El país después de Pavón.

«Una tarde del mes de enero entró mi tío Ramón a casa, con la noticia de que al día siguiente desembarcaría indefectiblemente el ejército vencedor por el muelle de pasajeros. Hacía días que se venía anunciando el regreso de las tropas y mi tía, cuya casa estaba situada en una de las principales cuadras de la calle de la Victoria, tenía ocupadas a todas las sirvientas de la casa en coser piezas de coco blanco y azul para adornar los balcones con ellas... «

Lucio Vicente Lopez - La Gran Aldea.

«El cantor de la chusma, de la cual procede, según expresaba altivamente, no se concibe sin la institución que la levantó: la Democracia. Abandonado de sus principios, advierte la necesidad imperiosa de extender el alfabeto, de sembrar el abecedario.»

Alberto Palcos.

Pedro B. Palacios ha vuelto a estar solo; comienza entonces la batalla por la subsistencia económica, la búsqueda personal de una expresión artística diferente y la actividad política en pro del triunfo de sus convicciones e ideales cívicos.

¿Qué sucedía entonces en Argentina y los demás países de Latinoamérica?

El 17 de setiembre de 1861 se había librado en Pavón, Provincia de Santa Fe, la batalla que le diera el triunfo al General Bartolomé Mitre. El Dr. José Panettieri escribe al respecto:

«Esta constituye el punto de partida para el cambio, la iniciación de un período que culminaría con la conquista del desierto y la federalización de Bs. As., en 1880.

El resultado de Pavón no significó la inmediata pacificación del país, pero sí el comienzo de la imposición de una «pax porteña», llevada a cabo por el movimiento liberal triunfante, que arrasó con las situaciones provinciales, manejadas por el federalismo tradicional, destituyendo gobernadores que no le eran

adictos, para reemplazarlos por quienes lo eran.» (18)

Durante los años comprendidos entre 1860 y 1914, se sucedieron en Argentina las alternativas de los gobiernos liberales: Mitre, Sarmiento, Avellaneda, Roca, Pellegrini, Luis Sáenz Peña, Uriburu, nuevamente Roca, Quintana, Figueroa Alcorta y Roque Sáenz Peña; la vida de Pedro B. Palacios coincidió temporalmente con el desarrollo de estas presidencias, y su muerte, con dos acontecimientos de trascendencia, la aplicación de la Ley Sáenz Peña y el triunfo de Irigoyen.

Su relación con el Poder fue conflictiva; sintió simpatía y admiración por Mitre y Sarmiento pero combatió tenazmente a Roca, Juárez Celman y el círculo de sus aliados, denunciando la corrupción administrativa, el fraude electoral y la especulación económica.

En toda Latinoamérica se producían transformaciones políticas semejantes. La institucionalización de las nuevas repúblicas se acompañaba de procesos de democratización de la cultura, con el ocaso de «la ciudad letrada» colonial (conforme la designación utilizada por Angel Rama) y la crisis de un tipo tradicional de escritor que debía comenzar una nueva relación con el público, más amplio y heterogéneo, como consecuencia del crecimiento de la alfabetización, favorecida por la Ley de Enseñanza Común, la ampliación de los estudios medios, la diversificación de las escuelas profesionales y el desarrollo de las universidades.

Corría el año 1870 en Buenos Aires, la «gran aldea» se convertía velozmente en una ruidosa urbe.

Pedro B. Palacios recurrió a los modos de ganarse la vida empleados por los escritores modernos; las posibilidades de elección se encontraban en el periodismo, los cargos de la administración pública (educación, archivos, bibliotecas), las oficinas ministeriales y la diplomacia. Acudió a la Escuela de la Parroquia del Pilar donde había hecho sus primeras letras y conquistado simpatía y consideración por su talento; el preceptor español don Joaquín Alarcón le adjudicó un cargo transitorio de Ayudante.

A comienzos de 1871 pasó a la Escuela Elemental de Varones de la Parroquia de La Piedad, dirigida por don Modesto Barañao, para ejercer un cargo similar. Allí permaneció durante cinco años, tal como lo atestigua el Memorial que presentó el 21 de noviembre de 1904 al Ministerio de Hacienda de la Provincia de Buenos Aires para tramitar su jubilación.

Entre 1876 y 1879, tal como dijimos en la primera parte de este trabajo, se desempeñó como Profesor de Dibujo y Declamación en la Parroquia de Balvanera.

Mientras tanto, Argentina se iba transformando en centro de atención para los ojos del mundo; no sólo llegaban inmigrantes y empresarios a Bs. As., también actores, cantantes, artistas y arquitectos provenientes de Italia, Francia y España.

El cosmopolitismo del momento se vio favorecido además, por la posibilidad de los viajes y el conocimiento de las literaturas extranjeras. El antiguo Teatro Colón, el Victoria y el Politeama Argentino funcionaban

(18) Panettieri, José, *Argentina: Historia de un País Periférico. 1860-1914*, Bs. As., C.E.A.L., 1985, p. 13.

con gran éxito de público. En 1872 abrió sus puertas el primer Teatro de la Opera. Romualdo Brughetti nos informa que:

«Palacios vió a Adelaida Ristori, supo de su prestigio y admiró su belleza cuando en 1869 debutó con tan extraordinaria resonancia que el mismo presidente Sarmiento fue al hotel a presentarle sus saludos, y se cuenta que el entusiasmo popular llegó a desenganchar los caballos del coche después de una función triunfal, arrastrándolo los más frenéticos entre ovaciones hasta el alojamiento de la artista. ¿Y qué no decir de los trágicos Tomás Salvini y Ernesto Rossi, al par que la voz de Amelia Pasi y tantos artistas de fama que constituían un espectáculo de asombro para los porteños? Ernesto Rossi, en sus representaciones de obras de Shakespeare, singularmente Otelo, debió producir gran efecto en el cerebro suprasensible del joven Palacios.» (19)

El joven comenzó a escribir sus primeros poemas: «Por qué no mandas» (Paralelas), «Lo que yo quiero», «Pasión» y «Olvídate de mí»; este último fue publicado en Tribuna, el diario de los Varela, el 21 de enero de 1874.

De 1875 es su obra de teatro Pobre Teresa, escrita en verso y dividida en cuatro actos, nunca representada ni tampoco conocida, salvo entre íntimos, en razón de sus debilidades estructurales y sus deficiencias en el uso del género dramático.

Los biógrafos de Almafuerte, el ya citado Romualdo Brughetti pero también Alfredo J. Torcelli, Rodolfo Fausto Rodríguez, Antonio Herrero, Francisco Barroetaveña y Julio Barcos, entre otros, han coincidido en afirmar que el joven Palacios se enamoró dos veces durante estos años y de diferentes maneras: uno fue el amor espiritual, la joven cuyo perfil dibujaba en sus carpetas y cuadernos; el otro, «*La fiebre que parecía no tener fin*». (20)

Ambas situaciones tuvieron un desenlace desdichado y han sido cubiertas por el silencio que Almafuerte extendió sobre toda su vida afectiva; probablemente intentara despistarnos sobre la verdadera identidad de estas mujeres. Se ha dicho que su hermano José Abel habría estado enamorado de la misma persona, probablemente de la que hemos aludido en primer término, pero todas son conjeturas.

Además de escribir, Palacios dibujaba. Se costeaba «*peso por peso, las incipientes, las inocuas lecciones de Dibujo Natural*» que se impartían en la Escuela Superior de Catedral Norte, en Reconquista, entre Parque y Corrientes, dirigida por unos emigrados políticos

(19) Brughetti, Romualdo, Vida de Almafuerte, op. cit., p.31.

(20) Brughetti, Romualdo, Vida de Almafuerte, op. cit., p. 32.

Europeos. (21)

Alentado por la amistad de los Varela, resolvió presentarse a la Legislatura Bonaerense con el pedido de una beca para viajar a Europa y perfeccionarse en el estudio de la pintura; antes que él, Martín Boneo se había beneficiado con una estadía en Florencia donde había recibido lecciones del maestro Ciseri. A su regreso, con apoyo de las autoridades nacionales, había inaugurado una Academia de dibujo y pintura de indudable valor para la formación de otros jóvenes artistas.

El 13 de setiembre de 1874, el diario Tribuna informaba sobre la presentación de la solicitud de Pedro B. Palacios, acompañada por tres muestras de su trabajo: los retratos de Sarmiento, Adolfo Alsina y Avellaneda.

Rodolfo Fausto Rodríguez, en su estudio sobre Almafuerce, titulado El Peregrino Torturado, reproduce a lo largo de cinco capítulos el texto del debate de las Cámaras, originado alrededor de su solicitud.

Pese a los intentos de Lucio Vicente López, las objeciones formuladas por Julio Fonrouge y Rafael Hernández, en la Cámara de Diputados, y Miguel Navarro Viola, en la Cámara de Senadores, frustraron su deseo.

Es interesante detenernos en la conducta de Palacios, situado en un palco del Senado desde donde escuchaba las aclaraciones requeridas por Rafael Hernández, hermano del autor del Martín Fierro, respecto de su verdadera nacionalidad. Algunas versiones le imputaban ser ciudadano chileno.

Antes que el debate llegara a su fin y luego de haber sido probado el lugar de su nacimiento, tomó la palabra para decir:

«Que él había acudido a la Legislatura sin invocar nacionalidad, porque entendía que el arte no tiene patria... y que, por tanto, retiraba su solicitud sin aceptar la sanción de la Cámara de Diputados que llevaba el sello del sometimiento de la altivez ciudadana; de un estrechamiento de la universalidad del arte en el espíritu del verdadero artista, y de una complicación, en el precedente de que la inteligencia de un «roto», hijo del suelo democrático de Chacabuco y Maipú, no pudiera ser amparado en la patria de San Martín.» (22)

La suma de dinero que el gobierno iba a destinarle fue donada, finalmente, a la escuela de Boneo.

Almafuerce, asiduo concurrente de la misma, sospechó una traición. Con un cortaplumas rompió un importante cuadro del artista. Antes había hecho otro tanto con todos los suyos.

4- El viaje al Interior.

«Tengo pocos días que pasar en París; organizamos la vida en consecuencia.»

(21) Brughetti, Romualdo, *op. cit.*, p.33.

(22) Brughetti, Romualdo, *op. cit.*, p.45.

Después de la caminata matinal, «aux Halles», a los bulevares exteriores, «un pen partout», a almorzar; luego a escribir y leer un rato. Antes de ir a Europa, si alguien me hubiera dicho que habla tiempo en París para esos ejercicios intelectuales, lo habría mirado con asombro.»

Miguel Cané - En Viaje

«Un ferrocarril corre la costa hasta Portland en el Maine; otro hasta Concordia lo pone en comunicación con el Estado de Nueva-Hampshire; otro con Troya i sus líneas i canales afluentes; tres con Nueva York, completándose con líneas de navegación por mar o por la sonda de Long-Island. Sus hoteles son el primor de los Estados Unidos, i el Fremont-Hotel pasa por superior a todos en elegancia i confort».

Domingo Faustino Sarmiento
Viajes por Europa, Africa y América

En el primer capítulo de Facundo, «Aspecto Físico de la República Argentina: Caracteres, Hábitos e Ideas que Engendra», Sarmiento realiza en forma simultánea la descripción de nuestro país y la formulación de un eje de debate sobre su realidad intrínseca, «civilización y barbarie», cuya trascendencia resulta sobradamente conocida para la historia del pensamiento latinoamericano.

A lo largo de los años, con mayor o menor fortuna, distintas generaciones políticas y literarias han formado filas en favor de uno u otro extremo de esta contradicción básica. o bien la han rechazado de manera absoluta, sin reconocerle el mérito de haber expresado en términos de geografía económica y política los conflictos fundamentales del país.

Noé Jitrik, en su ensayo Muerte y Resurrección de Facundo, profundiza alrededor de esta oposición primaria, reconociendo la existencia de nuevas parejas de contrarios que responden a un orden o sistema más complejo que las abarca en su totalidad.

Transcribimos de la obra citada:

«De tal modo, podría decirse que de la primera y confesada contraposición, Civilización y Barbarie, se desprende, al hacerse la descripción de cada uno de estos términos y como resultado de la tendencia a poner sus cuadros en la realidad, la de la ciudad contra la campaña; pero simultáneamente, se recurre en la argumentación a esta otra oposición: Europa contra América; aquí interviene el método historicista y lo americano viene a ser una resultante, de donde en realidad el contraste es entre

Europa (Francia e Inglaterra) y España; este desvío permite encontrar una primera gran oposición derivada: Buenos Aires contra Córdoba, en la medida en que aquella representa lo europeo y ésta lo español; pero a esto no queda reducido el sistema: Buenos Aires ha permitido que la campaña la invada de modo que los términos se invierten: Montevideo contra Buenos Aires, es decir los exiliados y los unitarios contra lo que reina en el país, o sea Rosas.» (23)

Frente a estos conflictos, Sarmiento plantea en Facundo soluciones políticas de carácter urgente e inmediato (la caída de Rosas) y proyectos de más largo alcance, expresiones de su futura plataforma presidencial. En el cap. IV, «La revolución de 1810», argumenta sobre la necesidad de combatir la barbarie y sustituirla por una sociedad culta (podría decirse, continuando con el pensamiento de Jitrik, que Sarmiento maneja el concepto de cultura como una abstracción); la escuela, a través de la instrucción primaria y la formación moral, sería la encargada de cumplir la función transformadora de los modales, las costumbres y la ética imperantes.

La decisión tomada por Almafuerte, su viaje al interior de la Provincia de Buenos Aires luego de su frustrada beca de pintura, no está connotada por el exotismo de los viajes que llevó a tantos escritores modernos a descubrir el Oriente o los Paraísos Artificiales a los que alude Maurice Perrot en L'Imaginaire Decadent, ni tampoco responde a otras modalidades afines a los viajeros del 80; es el resultado de esta convicción profunda que comparte con Sarmiento respecto del poder civilizador de la escuela y no representa la única de las afinidades que los interconectaron ideológicamente.

El ferrocarril comenzaba a dibujar sus caminos en los nuevos mapas, alejándose cada vez más de Buenos Aires pero convergiendo siempre en ella; Pedro B. Palacios se dirigió a 25 de Mayo y desde allí a Mercedes, una villa perteneciente a la Guardia de Luján que se había transformado en ciudad. Años antes (Palacios se radicó en Mercedes en 1877) había sido maestro de escuela en esa localidad, el paleontólogo Florentino Ameghino.

Los mercedinos pudieron leer en el diario local, el siguiente aviso:

«Pedro B. Palacios - Pintor al óleo - Ofrece sus humildes conocimientos al público y a sus relaciones - Retratos de todo tamaño - Al óleo y al lápiz - Lecciones de dibujo a domicilio- Tiene su taller en el Hotel del Comercio.» (24)

En la ciudad, visitada por compañías tetrales y otros espectáculos, se realizaban habitualmente certámenes literarios y Juegos Florales; la rama de laurel (en celebración de los triunfos de Ameghino, en la

(23) Jitrik, Noé, Muerte y Resurrección de Facundo, Bs. As., C.E.A.L., Año 1983, p. 21.

(24) Brughetti, Romualdo, *op. cit.*, p. 5

Exposición Universal de París) correspondió en 1789 a Pedro B. Palacios, por su poema «Canto al Progreso Americano». La distinción le fue entregada en presencia de Bartolomé Mitre, Lucio Vicente Lopez, Adolfo y Guillermo Rawson, Estanislao Zeballos, Carlos Guido Spano y Miguel Navarro Viola, el senador que había trabado el otorgamiento de su beca.

Una mujer y esta vez con nombre propio, la Señorita Josefa Silva, ocupó un tiempo breve en su vida, el suficiente para inspirarle nuevas poesías de amor. Escribió además una obra de teatro titulada No matar, estrenada en el Teatro Orfeón por la compañía de Pura Torres y Juan Rodríguez. Tres veces el público reclamó su presencia luego de finalizada la representación.

En Mercedes inició sus colaboraciones con el periodismo; primero en el diario El Oeste y luego en el diario El Pueblo. Además se transformó en el editor de un semanario, El Hogar, de corta duración.

Entre sus alumnos de dibujo se encontraban las hijas del doctor Fortunato Sousa, Presidente del Consejo Escolar; a través de sus gestiones y las de su secretario, el Señor Laudelino Cruz, obtuvo Palacios un puesto en el Magisterio al que ingresó como director de la Escuela de Varones Nº 4.

Esta designación fue atacada desde el diario La Reforma que cuestionaba su falta de título para la docencia, su inexperiencia para el cargo que se le otorgaba y el favoritismo demostrado por el Consejo Escolar, preocupado por resolver las necesidades de un hombre pobre. No sólo impartió lecciones a los niños sino que organizó un curso para adultos, casi todos analfabetos, a quienes daba clase alrededor de una mesa común, dispuesta en su propia habitación.

La susceptibilidad de su carácter, sus convicciones políticas, sus enfrentamientos con los partidarios locales de Roca, apuraron su decisión de aceptar una vacante de maestro rural en Chacabuco, en la Escuela Elemental de Varones Nº 2.

Allí se instaló al comenzar la Primavera de 1833.

Llegaba el Ferrocarril Trasandino al pueblo y Palacios debió ofrecerle palabras de bienvenida, en presencia del Dr. Guillermo Rawson quien aplaudió, párrafo por párrafo, las alternativas de su discurso. Pero otra visita más trascendente conmovería su permanencia en Chacabuco; en 1884 Domingo F. Sarmiento arribó a esa localidad y le confiaron al maestro rural el discurso de recepción en el ámbito de su propia escuela.

Romualdo Brughetti narra este episodio con mucha eficacia e información certera:

«Ese acontecimiento lo tiene desvelado largas noches anotando las frases que pronunciaría en honor del ilustre sanjuanino. En ese aguardado día, el alba lo encuentra de pie con sus niños baldeando y fregando el piso de la escuela, haciendo relucir todo desde el patio a las aulas. En presencia del ex presidente, de autoridades locales y un público dominguero y entusiasta de vecinos y paisanos, Palacios, en el momento culminante, desenfunda sus papeles y lee con voz, pausada, grave y a ratos vibrante. Alude a la instrucción en la campaña,

señala las luchas por la civilización, se exalta, concluye en un frenesí emotivo, propio de su carácter sensibilísimo y apasionado. Operaba en el ambiente una general expectativa, fijos los ojos en el prestigioso visitante. Este, interesado en forma creciente por las frases del joven maestro, se aproxima, no quiere perder palabra. Y es así como el sordo genial lo estrecha contra su pecho y le dice de llevarlo a Buenos Aires. Y se produce aquel diálogo clásico que tantas veces he repetido: «Yo me quedo en el desierto, y cuando la pampa se haya poblado, me iré de maestro al Chubut» -»Tiene usted razón -le gritó Sarmiento- Siempre que me necesite, escríbame». (25)

Dejo de lado toda reflexión acerca de la actividad docente de Pedro B. Palacios, puesto que no se corresponde con el motivo de este trabajo (26); simplemente quiero consignar los detalles y las fechas fundamentales de su viaje al interior cuyas características se repitieron de modo más o menos previsible en cada sitio donde se instaló para desarrollar sus actividades.

Participó en discusiones, debates, enfrentamientos personales y episodios de desacato a la autoridad cuyo verdadero trasfondo fue su actitud opositora al gobierno.

Dijo un Comisario a quien Palacios consideraba un vendido al régimen:

«Traté de dominar al criminal y reducirlo a prisión sin hacerle daño como es mi deber. El malhechor aprovechó el momento para repartir golpes con su mano izquierda sobre mi cabeza y rostro, los cuales me produjeron dos heridas (amén de los cardenales) más la que me ocasionó el revólver en la mano izquierda, y otra en la mano derecha hecha por las uñas de los que me sujetaban. Palacios proseguía con los insultos: ¡Perro! ¡Perro! ¡Te he dejado coloreando la jeta!» (27)

En Chacabuco Almafuerte debió presentar su renuncia al cargo, a raíz de los reiterados conflictos políticos. Se trasladó entonces a La Plata y Buenos Aires pero regresó nuevamente al interior, esta vez a Trenque Lauquen donde en 1906, por resolución de la Dirección General de Escuelas de la Provincia fue declarado cesante por carecer de título docente.

(25) Brughetti, Romualdo, *op. cit.*, p. 67.

(26) Para mayor información sobre su labor como docente, puede consultarse el trabajo «Almafuerte, el poeta, el maestro» en Minellono, María, La Plata Ciudad Milagro, Bs. As., Edit. Corregidor, Año 1982, p. 174.

(27) Brughetti, Romualdo, *op. cit.*, p. 72

5- La búsqueda de un espacio propio.

«Las democracias modernas, por lo común -y casi nunca las democracias en formación- dan este lugar en sus gobiernos a los poetas: sin duda era una profecía la de Platón, cuando decía que era preciso desterrar a los poetas de la República. La democracia moderna se mueve por otros cauces y por otras orientaciones: salvo en los días de sus ansiedades, sus dolores, o peligros supremos, ella ha echado en olvido a sus más poderosos elementos de cultura y conducción de las grandes masas sociales.»

Joaquín V. Gonzalez

Almafuerte y la Constelación de sus Contemporáneos *

Con fecha 21 de abril de 1896 Almafuerte escribió una carta a Bartolomé Mitre y Vedia informándole sobre su cesantía como docente, confesándole que el Dr. Berra había «pegado en lo blando y hundido el puño hasta el codo» al negarle «la suficiencia indispensable para enseñar en las escuelas bonaerenses», pidiéndole, por último, con toda humildad, un trabajo cualquiera para poder ganarse la vida.

Sin detenernos en el análisis de los métodos didácticos y pedagógicos empleados por Almafuerte en la enseñanza y sin hacer tampoco una evaluación de las normas y los códigos disciplinarios que aplicó a sus alumnos, siempre sorprendentes y renovadores, se nos impone pensar que este funcionario, responsable de aplicar burocráticamente una normativa bastante flexible dada la escasa cantidad de maestros y profesores con título que había entonces en nuestro país, desconocía totalmente a Almafuerte, hecho grave tratándose de un funcionario jerárquico en el ámbito educativo. ¿o por el contrario, sabía demasiado de él y lo estaba castigando por su oposición política a los caudillos pueblerinos, circunstancia mucho más grave aún.

Los Mitre siempre tuvieron para Almafuerte una actitud de reconocimiento literario y protección profesional. El había solicitado un cargo insignificante, algo que no molestara a nadie ni despertara los deseos ajenos, un puesto de preceptor en algún Territorio Nacional o algo por el estilo; la respuesta inmediata fue un telegrama del Presidente de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, Sr. Eduardo Sáenz, con la firma de algunos diputados que se reconocían sus admiradores y le ofrecían el cargo de Prosecretario de la Cámara, a fin de que él pudiera encargarse bien desahogadamente a su labor literaria.

Le disgustó el cargo tanto como el monto correspondiente a su salario, excesivo para sus pretensiones personales; hay hombres que tienen el honor de haber nacido para no tener comodidades, había escrito en una carta a Ignacio Irigoyen, pero no le quedaban demasiadas opciones y cedió a sus propias desconfianzas y reparos.

* Discurso pronunciado en el Senado de la Nación, el 27 de setiembre de 1916.

Podría escribirse un anecdotario acerca de los conflictos personales que padeció en el desempeño de esta función; las envidias y las calumnias le hicieron su blanco tal como él lo había sospechado; muchos interesados le disputaban su espacio. Finalmente la Prosecretaría fue disuelta de un plumazo, el día 15 de diciembre de 1898.

Joaquín Castellanos, Ministro de Gobierno, trató de subsanar el inconveniente y designó a Almafuerde Bibliotecario-Traductor de la Dirección de Estadística, autorizándolo para que hiciera el trabajo en su domicilio, sin asistir a la oficina.

Durante dos años ése fue su modo de ganarse la vida pero una reestructuración administrativa modificó la planta funcional de su sector y se quedó nuevamente sin trabajo.

En ese período escribió sus poesías «Jesús», «La canción del hombre», «Apóstrofe», «Milongas clásicas» y «Cantar de los Cantares».

La Plata era entonces una ciudad que recién comenzaba a desarrollarse; del Hotel Vignoles que había ocupado a su llegada, Almafuerde se fue mudando cada vez más lejos del centro, a casuchas muy precarias, con piso de tierra y casi sin muebles.

Primero se instaló en la calle 39, entre 2 y 3; después se mudó al Barrio de las Mil Casas y desde allí, a la calle 5, entre 34 y 35 (ambos lugares situados en Tolosa).

Castellanos insistió nuevamente en su intento de ayudar a Almafuerde.

Le consiguió un puesto de cartero en la ciudad de Buenos Aires; allí permaneció desde 1900 a 1904. A través de testimonios de sus allegados, sabemos que por entonces alquilaba habitaciones en las fondas del Centro, dormía en camas con barrotes oxidados y en compañía de huéspedes ocasionales; en un sitio así lo conocieron Alberto Gerchunoff y Manuel Gálvez e iniciaron una relación reverencial con el poeta.

Almafuerde estaba acostado cuando llegaron los jóvenes a visitarlo y Gerchunoff ha explicado su sorpresa al encontrarse con un hombre afable, conversador brillante sobre todos los temas, con teorías personalísimas sobre cada cosa, e: puestas con acento viril pero lastimero, para nada coincidente con la imagen del ser hosco y huraño que les habían pintado.

Entonces vivía en la calle Cuyo, en una casa que habría merecido ser descrita por Dickens (según las palabras de Gálvez) en un cuarto sin luz, en cuyos rincones, presumiblemente, se encontraban dos catres sin más agregado de muebles que dos sillas.

Gálvez hizo este retrato de Almafuerde:

«Tenía la cara grande y redonda; la frente muy amplia y despejada; la nariz gruesa y más bien larga; los bigotes de considerable espesor y largura; la boca ancha, de gruesos labios. Ya entonces -andaba cerca de los cincuenta años- era calvo, pero tenía una franja de cabellos crespos a cada lado, los que se revolvían sobre las pequeñas orejas; y un poco de melena hacia la nuca. Era muy moreno, picado de viruelas y de estatura mediana. Usaba grandes anteojos.

Tenía un hablar simpático, entusiasta, y una voz llena y vigorosa. Gesticulaba mucho con el brazo derecho. Cuando se exaltaba, cosa muy frecuente en él, hablaba torrencialmente y como si estuviese en pleno furor.» (28)

Durante estos años Almafuerie leyó y escribió bastante, al tiempo que radicalizó aún más su oposición política al Régimen. Renunció al puesto de cartero que interfería su actividad literaria y se fue a vivir a una casita sobre el arroyo Maldonado. Hasta aquí llegó también Evaristo Carriego, quien lo visitaría años después en la ciudad de La Plata, solicitándole un prólogo para sus Misas Herejes que nunca se concretaría.

La situación del país lo afligía y le provocaba desaliento. Quintana había sido electo Presidente de la República recurriendo al fraude en nombre de la democracia; decidió regresar a La Plata e instalarse nuevamente en su viejo domicilio de la calle 42, entre 1 y 2,

Del año 1904 son los poemas «Gimió cien veces», «Confiteor Deo» y «El Misionero», publicado el día 12 de enero de 1905 en el diario La Nación.

Una anécdota de Carlos F. Olivero, reproducida por varios biógrafos de Almafuerie, nos proporciona algunas informaciones respecto de la génesis de este célebre poema; Almafuerie necesitaba trabajar en su rancho sin que lo molestaran, entonces envió una nota a sus amigos con el siguiente texto: «*Almafuerie acaba de suicidarse.*»

Respetaron su aislamiento y a los pocos días recibieron un segundo mensaje que decía: «*¡Vengan, vengan enseguida, porque podrían llegar demasiado tarde!*» (29)

Olivero lo encontró arropado con una manta, en un rincón del rancho, temblando, los ojos febriles, la voz quebrada, perturbado todavía por las alucinaciones nocturnas.

Al estilo de muchos decadentes recurrió al alcohol, considerándolo un estimulante eficaz para liberar su imaginación del freno de la racionalidad. Mucho se ha mitificado sobre este tema, utilizándolo para dañar la imagen pública del poeta a quien se le reclamó el cumplimiento de una serie de virtudes personales, privilegiadas por el horizonte de la época, sin entender ni considerar para nada la autonomía estética de la obra de arte y los derechos individuales de los creadores.

Por otra parte, la personalidad de Almafuerie distaba bastante del malditismo y la decadencia de autores como Poe o Verlaine, probablemente se acercaba más al perfil luminoso de Martí; es interesante señalar que Darío no se confundió cuando le requirieron su juicio sobre el poeta al reconocerlo como uno de sus «raros», tan excéntrico y tan distinto como ese otro «raro» sudamericano, que le había interesado tan profundamente, el Conde de Lautremont.

La opinión pública de nuestro país solía no perdonar estas cosas; actualmente parecen haber cambiado sus marcos éticos en un sentido nada halagüeño pero igualmente sigue obstinada en su pretensión de

(28) Galvez, Manuel, «Recuerdos de la Vida Literaria, Almafuerie», *Caras y Caretas*, Bs. As., 2 de diciembre de 1933.

(29) Brughetti, Romualdo, *op. cit.*, p 175

masividad en las conductas.

Almafuerte respondió a las críticas que comenzaron a escucharse con el abandono definitivo de sus experiencias estimulantes; no quiso dar una imagen dañina a los chicos que frecuentaban su casa. El resto se debió a la prudencia y las indicaciones médicas del Dr. Félix Tetamantti.

En 1906 leyó su famosa "Oración a Mitre" en el Funeral Cívico del Teatro Argentino y publicó Lamentaciones (Poesía) en una imprenta muy modesta de La Plata; sus editores habían programado publicar diez tomos con los siguientes títulos: «La Inmortal», «Milongas Clásicas», «La canción del hombre», «Cristianas», «Apóstrofes», «Amorosas», «Sin Tregua», «Cívicas» y «Cuerdas Nuevas». En razón de las dificultades económicas, sólo lograron editar el primer tomo de la serie. Por medio de sus publicaciones en el diario El Pueblo de La Plata, se salvaron la mayoría de sus poemas, sus discursos y sus Evangélicas.

De 1907 son sus famosos Sonetos Medicinales y sus piezas oratorias sobre los terremotos de Sicilia y Calabria, en las que puso de manifiesto todo su amor por el pueblo y la cultura italiana de quienes era su admirador consecuente.

También publicó en revistas, especialmente en Caras y Caretas y Pebebe; dictó conferencias, pronunció discursos, participó de la vida cultural del país de diversos modos.

Inició los trámites de su jubilación pero le faltaban comprobantes de sus primeros trabajos; de los \$400 solicitados, sólo se le otorgaron \$200, en un expediente fechado el 7 de junio de 1906.

A comienzos de 1909 se mudó a la calle 63 N° 215 (entre 115 y 116); por entonces ya había comenzado a soñar con la publicación de sus Obras Completas.

En octubre de 1910 los estudiantes de la Universidad y el Colegio Nacional de La Plata, apoyados por sectores importantes de la vida pública del país, presentaron a la Legislatura Provincial un proyecto redactado por el escritor español Juan Mas y Pi, solicitando los fondos para que esta empresa fuera posible. Esta vez fue el presbítero Piaggio quien alzó su voz contra este propósito, acusando a la poesía de Almafuerte de «*crímenes de lesa moral, lesa claridad y lesa métrica*». (30)

Las obras de Almafuerte no se publicaron pero espontáneamente surgió un acto de desagravio de su persona, en la entonces Plaza Primera Junta (hoy Plaza San Martín, de La Plata), con repercusión nacional y participación de numerosos oradores, realizado el día 16 de ese mismo mes. Dado lo avanzado de la hora el encuentro concluyó en el salón del Hotel Sportsman de esa misma ciudad.

En diciembre de 1910 participó en la clausura de los festejos celebrados en conmemoración del Centenario de la Revolución, pronunciando un importante discurso al pie de la Pirámide de Mayo. De 1911 es su poema «La Inmortal» y el otorgamiento de un préstamo del Banco Hipotecario para iniciar la compra de su casita de la calle 66 N° 534, sede actual del Museo Almafuerte.

En 1914 fue Homenajeado por el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata junto a los poetas Carlos Guido Spano y Rafael

(30) Brughetti, Romualdo, Vida de Almafuerte, op. cit., p. 219.

Obligado.

Dada la frondosidad de sus actuaciones públicas, las conferencias que pronunció, incluídas las del interior de la Provincia de Buenos Aires, así como los hechos y las anécdotas que lo tuvieron como protagonista, sólo quiero destacar un episodio importante por su significación y trascendencia; me refiero a la lectura del texto que compuso al cumplirse el primer aniversario de la batalla del Marne, donde hizo explícitas su posición en favor de los aliados, su crítica a la neutralidad frente al conflicto bélico y su durísima condena política a la figura del Kaiser. Estuvieron presentes en esa oportunidad los ministros de Bélgica, Francia e Italia y muchas personalidades importantes del país y el extranjero; su discurso, traducido al francés, en forma de folleto, tuvo difusión internacional.

En setiembre de 1916 un proyecto elevado al Congreso Nacional por el diputado Aníbal Ruí, del cual Horacio Oyhanarte informó en Diputados, contó con el voto unánime del Parlamento que le otorgó una pensión vitalicia que nunca llegó a cobrar porque falleció antes, el 28 de febrero de 1917, luego que la ambulancia de la Asistencia Pública lo trajera de Buenos Aires a su casita de la calle 66 de donde lo había llevado unos días antes, el 26 de noviembre.

«Mirá -le dijo el poeta a su amigo Cruz -qué cosa sencilla es la muerte: la diferencia está en que, en vez de haberme colocado en una camilla y en un automóvil, me hubieran puesto en un carro fúnebre.» (31)

(31) Brughetti, Romualdo, *op. cit.*, p. 219

3. ALMAFUERTE Y EL ROMANTICISMO

«L'age romantique, au point de vue psychologique, moral, esthetique et religieux, est le temps de la première personne, le temps du je, que peut être couplé avec le tu, et qui, associé à d'autres je, peut constituer un nous, dont la revendication donne à l'espace social et politique des coloration nouvelles.»

L'Homme Romantique - Georges Gusdorf.

La tradición poética del Siglo XIX tiene una fecha clave, tal como lo ha señalado Paul Martínó en su ensayo Parnaso y Simbolismo: el año 1830. Reconocido como el momento del triunfo del Romanticismo (Hernani se representó el 21 de febrero de 1830 y Lamartine ingresó a la Academia Francesa, el 1º de abril del mismo año) fue simultáneamente el tiempo de irrupción de una serie de novedades que prepararon la aparición del Parnaso Contemporáneo, en el año 1866. Pero la hegemonía de la tendencia parnasiana, de modo similar a lo acontecido con el movimiento romántico, coincidió con la publicación de los Poemas Saturninos (1866) de Verlaine, donde ya estaban presentes ciertas sensaciones ténues, vagas, con una música diferente, formuladas de manera más explícita en su Arte Poético, (escrito entre 1871 y 1873 pero revelado recién en 1884), verdadero manifiesto de los principios del Simbolismo triunfante. La poesía del siglo XIX se desarrolló en la continuidad del Romanticismo, el Parnaso y el Simbolismo, a la que debemos sumar la influencia ininterrumpida de Baudelaire, autor de Las Flores del Mal (1856), publicadas diez años antes que el Parnaso Contemporáneo pero capaces de conmover, de igual modo, al consagrado Víctor Hugo, a muchos parnasianos y no menos cantidad de simbolistas (comenzando por el propio Verlaine), por la incorporación de cambios temáticos y formales que les valieron a quienes los adoptaron, la designación de decadentes.

Mientras esto acontecía en el campo de la poesía, en la narrativa se produjeron otro tipo de transformaciones; luego de Víctor Hugo y Alejandro Dumas, los métodos de observación y mimesis de la realidad lograron su máxima expresión en los textos de Balzac, Flaubert, los Goncourt y Zola, considerados por Hauerbach como los grandes maestros del realismo.

La República de Las Letras, la Revista Literaria y Artística y El Mercurio, de Francia, publicaron de modo simultáneo, artículos y composiciones de autores románticos, parnasianos, decadentes, simbolistas, realistas y naturalistas.

Para la literatura latinoamericana del siglo XIX los modelos literarios se encontraban en Europa, de modo particular en Francia, «la capital del Siglo XIX» conforme la denominación de Walter Benjamin,⁽³²⁾ y esta circunstancia ha sido tan determinante que ha planteado como debate la posibilidad de hablar, por ejemplo, de "El Romanticismo en Hispanoamérica o el Romanticismo Hispanoamericano", tal como ha

(32) Benjamin, Walter, Poesía y Capitalismo, Iluminaciones 2, Madrid, Taurus, 1972, p 171

planteado Emilio Carilla en su ensayo El Romanticismo en la América Hispánica, y ha generado además, ideas y reflexiones acerca de cuáles fueron las circunstancias históricas y los sistemas literarios que dieron como resultado el nacimiento de la literatura latinoamericana, como lo ha expuesto Ana Pizarro en su trabajo La Literatura Latinoamericana como proceso.

La independencia política de América no estuvo acompañada por una inmediata independencia cultural; sólo se produjo, dentro del campo literario, un desplazamiento del polo de dependencia desde España y Portugal hacia Francia.

Los escritores de los países dependientes se valieron de mecanismos diversos para la apropiación de estos modelos.

Almafuerte, instalado en el interior de la Provincia de Buenos Aires., no tuvo acceso directo a las novedades artísticas del mundo moderno como sucedió con otros autores latinoamericanos y argentinos; en este esquema de relaciones culturales, su función no puede asimilarse a la de un renovador o un precursor sino que, contrariamente, podría considerársele un representante tardío y fuera del tiempo hegemónico del movimiento romántico.

Cuando Almafuerte comenzó a escribir sus primeros poemas, las novedades del simbolismo triunfaban sobre la estética parnasiana; ninguno de estos cambios influyó sobre su producción, en primera instancia, por desconocimiento, y después, por oposición a los nuevos principios.

Referimos a los fundamentos del romanticismo que ejercieron su influencia sobre Almafuerte, es un tema que necesita de algunas consideraciones previas.

Martinó señala como uno de los rasgos característicos del romanticismo francés, el encuentro repentino entre los movimientos literarios y los hechos políticos y sociales, con una nueva definición del «intelectual», interesado a partir de entonces por las cuestiones públicas y las diferentes alternativas ofrecidas por los partidos políticos. Muchos de nuestros escritores románticos fueron diputados, ministros o presidentes de la república, tal el caso de Mitre y Sarmiento.

Por otra parte, algunos debates alrededor del carácter del teatro, la poesía, la novela histórica y otros temas literarios, dividieron al movimiento en dos direcciones o tendencias internas: la escuela íntima y la escuela pintoresca.

La escuela íntima, de filiación más antigua, puede asociarse a las Meditaciones de Lamartine, las Odas de Víctor Hugo o las novelas de George Sand; el poeta se erigía en traductor de emociones e inquietudes «*más populares, más domésticas, más íntimamente religiosas*» que aquellas privilegiadas por Racine. (33)

La escuela pintoresca, a su vez, tuvo en el prefacio a Las Orientales (1828) de Víctor Hugo, una especie de manifiesto o revelación:

«Cependant il regrette que quelques censeurs, de bonne foi d'ailleurs, se soient formé de lui une fausse idée, et se soient mis à le traiter sans plus de façon qu'une Hypothèse, le

(33) Martinó, Paul, Parnaso y Simbolismo, Op. cit., p. 14

construiscont a priori comme une abstraction, le refaisant de toutes pièces, de manière que lui, poète, homme de fantaisie et de caprice, mais aussi de conviction et de probité, est devenu sous leur plume un être de raison, d'étrange sorte, qui a dans une main un système pour faire ses livres, et dans l'autre une tactique pour les défendre.» (33)

Alrededor del Víctor Hugo de Las Orientales se nuclearon algunos jóvenes que proclamaron el derecho del artista a la fantasía, el advenimiento del tiempo de los genios, la sensualidad en la descripción y la búsqueda de la música del poema, el servicio del arte formulado por primera vez en estos términos.

Un nuevo tipo de escritores, los «Jóvenes Francia», (descritos por Théophile Gautier en 1833) iniciaron una vida donde se trabajaba para el Arte y se estaba enamorado del Arte. Nuevas contradicciones estallaron en el seno de este movimiento produciéndose discusiones teóricas de importancia: frente a la inutilidad del Arte, postulada fundamentalmente por el nombrado Théophile Gautier y sus seguidores, se organizaron los defensores del Arte útil, bajo el liderazgo de Saint Simon, quienes exigieron de la literatura una función transformadora de la sociedad, la búsqueda de objetivos que hicieran posible la regeneración de los hombres, el mejoramiento de las clases más pobres y el ejercicio de una especie de misticismo o religión de la fraternidad entre todos los seres humanos.

La función del escritor, desde este punto de vista, se consideraba homóloga de la ejercida por el sacerdote.

La escisión se había producido y dejaría su herencia a lo largo de los años venideros: la premisa «el arte por el arte» se enfrentaba por primera vez con los postulados referidos a su «función social», defendidos no sólo por Saint Simon, sino también por Fourier y Augusto Comte. Comte, alumno de Saint Simon, llegó a pensar que:

«la eficacia popular es el verdadero criterio de las bellas artes.» (34)

El propio Víctor Hugo abandonó el camino que había iniciado con Las Orientales y se acercó a la nueva concepción del carácter del poeta.

Almafuerte fue un lector consecuente de la poesía y la narrativa de Víctor Hugo (también de la obra de Flaubert, en especial de su novela Salambó), pero conoció además a Zorrilla, Campoamor, Espronceda y Bécquer y entre nosotros, a Ricardo Gutiérrez, Carlos Guido Spano y Olegario V. Andrade. Su vinculación con el movimiento romántico se puede explicar por varias razones: por su afinidad con la escuela intimista en primera instancia y luego por su concepción sobre la «función social» del arte; testimonio de estas apreciaciones son sus

(33) Hugo, Victor, Les Orientales, París, Hachette, 1881, p.11

(34) Martínó, Paul, Parnaso y Simbolismo, op. cit., p. 21

poesías de amor, sus piezas teatrales, sus composiciones de tono confidencial y celebratorio, acompañadas por textos más ambiciosos, de carácter combativo, situadas fuera de la esfera del «yo» y el «tú» para proyectarse hacia el nosotros, tal el caso de "El Misionero", "Gimió Cien Veces" o "La Sombra de la Patria", y fuera del ámbito de la poesía, los textos de sus Evangélicas.

Almafuerte rescató el uso de la palabra pública y se valió de la retórica que se apoyaba en las figuras y los tropos empleados por el romanticismo, tras el objetivo de persuadir e influenciar a sus lectores, más asimilados al concepto de espectadores; buscó, por otra parte, situarse en lugar análogo al de los demiurgos anteriores a Aristóteles. Paul Ricoeur escribió al respecto:

«Antes de la taxinomía de las figuras, existió la gran retórica de Aristóteles; pero antes de ésta, existió el uso salvaje de la palabra y la ambición de captar por medio de una técnica especial su peligrosa potencia. La retórica de Aristóteles es ya una disciplina domesticada, sólidamente suturada a la filosofía por la teoría de la argumentación de la cual fue amputada la retórica al declinar.»(35)

Sería muy difícil establecer hasta qué punto la retórica funciona en Almafuerte como apoyatura de sus discursos argumentativos previos, pero es evidente que en sus poemas se confunden la tríada poiesis, mimesis, catharsis, con la tríada retórica, prueba, persuasión; de esa combinación de campos diferentes surgen sus mayores aciertos y sus mayores debilidades como poeta, formado todavía en el perimido esquema fondo-forma que lo llevó, en muchos casos, hacia la mecánica de la versificación, sin permitirle el acceso al hallazgo poético y la creación trascendente. Siguiendo el pensamiento de Ricoeur podemos decir que a Almafuerte lo preocupó más que *«el arte del bien decir»*, el cuidado de *«decir la verdad.»*

Estas ideas, próximas a la condena platónica del mundo de lo pseudo, dieron como resultado una poesía y una prosa muy peculiares, acompañadas de fenómenos de recepción pocas veces repetidos con otros escritores argentinos, al punto que se llegó a mitificar su figura como consecuencia del «fanatismo almafuertiano» al que se refirió Rafael Alberto Arrieta en su Historia de la Literatura Argentina:

«... el poeta tuvo y tiene fanáticos en quienes la devoción personal y la poética se truecan y confunden, hasta el punto de exasperarlos tanto el ataque irrespetuoso como la crítica razonada dirigidos al Maestro.» (36)

Almafuerte utilizó las reformas métricas empleadas por

(35) Ricoeur, Paul, La metáfora viva, Bs. As., Ediciones Megalópolis, 1975, p. 17.

(36) Arrieta, Rafael Alberto, Historia de la literatura, Bs. As., Edit. Peuser, 1959, p. 114

Espronceda, los sonoros endecasílabos del «Himno al Sol» o el «Canto del Cosaco», los octasílabos de «La Canción del Pirata», los alejandrinos, las octavas y las décimas del «Canto a Teresa», los «Sonetos» como «Fresca, lozana, pura y olorosa», la polimetría de «El Estudiante de Salamanca» pero también el tono mayor (que ya había aprendido de Víctor Hugo) propio de los temas bíblicos que abordó Zorrilla en poemas como «Iras de Dios» y «El ángel exterminador». De Zorrilla tomó además el uso de las preguntas retóricas, las expresiones exclamativas, el tono elegíaco de ciertos poemas, la búsqueda del color local y el sentido nacional de su poesía, más notorio en composiciones como las «Milongas clásicas» y las «Milongas higiénicas» pero igualmente reconocible en otros textos de su producción.

También está presente la influencia de Zorrilla en el teatro de Almagro. Zorrilla escribió muchas piezas dramáticas de las cuales no todas merecen actualmente consideración, largas tiradas de endecasílabos que alternan con variedad de otras formas métricas, en una situación desdibujada como hecho escénico y actoral, pensada, fundamentalmente, como texto literario cuyo único mérito podría considerarse la superación de la tradición de Moratín.

La influencia de otros poetas como Nuñez de Arce y Campoamor (de quien tomó unas líneas como epígrafe para una de sus composiciones) parece indicarnos su natural receptividad de la literatura española, actitud no compartida por sus contemporáneos, los escritores de la Generación del 80, más ligados a los modelos franceses. Finalmente quiero resaltar su lectura de Bécquer (influido a su vez por Heine), en razón de que su literatura representa algo más que las manifestaciones de un romanticismo tardío; sus composiciones breves, su ascetismo y su música abrieron los caminos de la poesía española contemporánea.

4. ALMAFUERTE Y LA CRITICA

«No le he visto nunca; no le conozco personalmente. He preguntado por él a algunos que lo conocen. En resumen, me han hablado de un misántropo, o más bién, de un loco. En efecto: dicen que es un hombre que huye de las exhibiciones, del trato de las «gentes», de las mascaradas elegantes y de círculos melosos. Que no ocupa un puesto digno de su talento, porque sufre la anquilosia moral que le impide inclinar el espinazo delante de nadie...»

Rubén Darío

1. Los textos de Almafuerite han sido motivo de muchos estudios y trabajos críticos que se han interrogado, fundamentalmente, acerca de cómo han sido escritos, cuales pueden considerarse sus errores o aciertos (en relación con la normativa vigente en su tiempo) qué usos ha dado al lenguaje, la gramática y el orden discursivo; mucho menos, desafortunadamente, se han preguntado por el significado de los mismos y el sentido global de su obra. Las condiciones objetivas y el horizonte cultural en que estas investigaciones fueron realizadas, no han permitido, tal vez, otro modo de acercamiento teórico, salvo desde situaciones excepcionales y ámbitos ajenos a los representativos de la crítica tradicional.

La intención de reunir informaciones acerca de la historia y la historia literaria, la biografía y la autobiografía y otros datos de interés vinculados con la vida y la producción de Almafuerite en este trabajo, no responde a la necesidad de juntar lo fragmentario para organizar un todo, sino que, inversamente, parte de reconocer la existencia de una totalidad cuyas mediaciones nos permiten vincular el análisis formal de la obra de arte con su basamento social.

Dice Frederic Jameson:

«Partiendo de este punto, el análisis de las mediaciones apunta a demostrar lo que no es evidente en la apariencia de las cosas, sino más bién en su realidad subyacente, a saber que en los lenguajes específicos de la cultura opera la misma esencia que en la organización de las relaciones de producción.» (37)

Entendida la mediación como una transcodificación o dispositivo del análisis, Jameson se apoya en el pensamiento de Althusser y llega a algunas conclusiones de importancia; las relaciones de una estructura, tanto como unen separan, marcan diferencias entre sus distintos niveles

(37) Jameson, Frederic, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor Distribuciones, 1989, p. 33.

y en este sentido, podemos decir que sus unidades constitutivas no son reflejas sino que mantienen cierta autonomía. la «semiautonomía de la obra de arte» dentro de la estructura social; su diferencia es resultado de un concepto relacional que sustituye la causalidad mecánica, determinista, por la causalidad expresiva, capaz de liberar la obra de arte de su obligación de convertirse en «reflejo» de algún contexto o trasfondo social, para constituirse en una fuerza autónoma y libre de la enajenación o la cosificación estática. Dice Jameson respecto del modernismo literario, pero la cita puede valer para otros movimientos y textos literarios en general:

«Nuestra meta, como analistas literarios, es más bien demostrar las maneras en que el modernismo -lejos de ser un mero reflejo de la cosificación de la vida social a fines de l siglo XIX- es también una rebeldía contra esa cosificación y un acto simbólico que implica toda una compensación utópica de la creciente deshumanización en el nivel de la vida cotidiana...» (38)

Un texto, particularmente los de Almafuerde, puede y está escrito como parte constitutiva de un proceso desalienante, en oposición con la estructura a la que pertenece; puede ser la expresión de una experiencia simbólica de gratificación libidinal (Frye), y una forma de compensación social a través de la formulación de la Utopía.

Dentro de este marco teórico se valoriza de modo singular el aporte almafuertiano, entendido como el acto simbólico de reparación y formulación de soluciones imaginarias que si bien no modificaron la realidad y la dejaron intacta, pusieron de manifiesto la confrontación ideológica entre diferentes clases sociales.

La crítica más adecuada a la obra de Almafuerde, debería ser, tal como ya lo dijimos, aquella que se preocupara, fundamentalmente por su capacidad y poder de significación, aquella que pudiera dar cuenta, en forma simultánea, de su papel transformador en el campo de la ética y de su discurso excéntrico, organizado desde la negatividad de los modelos vigentes en el plano literario y social; ésa fue la actitud que sostuvieron Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges, homologados entre sí por su condición de poetas que les permitió realizar juicios menos convencionales y hacer reconocimientos más justos en el momento de pensar a Almafuerde en el plano de nuestra literatura.

Las críticas alrededor de su obra pueden ordenarse según sus modos operativos y su procedencia intelectual, en varios grupos que lamentablemente no alcanzan a contener y sintetizar la totalidad de las visiones particulares pero que se hacen indispensables teniendo en cuenta las dimensiones de este trabajo y el numeroso material producido sobre el tema.

(38) Jameson, Frederic, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, op. cit., p. 35.

1- Críticas provenientes del ámbito académico o realizadas por especialistas:

a) Libros.

Rafael Alberto Arrieta se refirió a Almafuerde en su Historia de la Literatura Argentina, y se ocupó también de su obra en el ensayo titulado La ciudad del bosque; hizo lo propio Arturo Berenguer Carisomo en su Historia de la Literatura Argentina y Americana; Fermín Estrella Gutiérrez en Literatura Española, Hispanoamericana y Argentina; Joaquín V. González en «Almafuerde y la Constelación de sus contemporáneos», introducción a las Obras Completas publicadas por la Universidad Nacional de La Plata; José Isaacson en Poesía Argentina, de Tejada a Lugones; Enrique Lavié en su estudio titulado Almafuerde; Arturo Marasso en Estudios Literarios; Ricardo Rojas en Historia de la Literatura Argentina; Ernesto Morales en el prólogo a sus Obras Completas de la Colección de Grandes Escritores Argentinos, dirigida por Alberto Palcos, y Juan Más y Pi, en su «Carta prólogo» a la publicación de obras del poeta.

b) Artículos.

He seleccionado las siguientes publicaciones, teniendo en cuenta las firmas de los autores más reconocidos en el ámbito literario-académico: Roberto Giusti escribió sobre «Almafuerde» un artículo publicado en la revista Nosotros, en el número correspondiente al mes de marzo de 1917; Alberto Palcos publicó una nota titulada «Almafuerde» en la revista El Hogar, de Bs. As., el 6 de abril de 1917 y «Algo sobre Almafuerde» en el diario La Prensa, de Bs. As., el 1º de enero de 1933; Manuel Gálvez escribió una nota titulada «Recuerdos de la Vida Literaria: Almafuerde», publicada en la revista Caras y Caretas, el 2 de diciembre de 1933.

c) Discursos.

Ricardo Rojas fue el autor del discurso pronunciado en representación de la Universidad Nacional de La Plata, con motivo de la muerte de Almafuerde, publicado después en diferentes medios periodísticos. (En esa oportunidad también hicieron uso de la palabra figuras de ámbitos políticos e institucionales, el Gobernador Víctor Mercante, el Sr. Aníbal González Ocantos, en representación del Círculo de Periodistas de la Provincia; el Sr. Francisco Cruz, en nombre del Gobierno de Entre Ríos; el Sr. Francisco A. Barroetaveña; el Sr. José Ligniers, como miembro del Club Patriótico Francés, de la Capital Federal y el Sr. Juan Carlos Rébora, en nombre de los ex alumnos del Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata.)

Del texto de Ricardo Rojas, incluido bajo el título «Poetas laureados: Almafuerde», en el cap. XI de su Historia de la Literatura Argentina, tomo esta cita que me parece paradigmática de muchas opiniones expresadas por los autores mencionados en este primer punto:

«El idioma y la versificación de Almafuerde adolecen de caldas que ponen al escritor por debajo del poeta, al artista por debajo del

hombre. No es la técnica donde el autor descuella, sino en la pasión y la fantasía. A la inspiración más que al estudio debe Almafuerter sus aciertos de expresión; pero a vuelta de una metáfora feliz, se pierde en una imagen disparatada; a la zaga de una bien rumiada estrofa, cae en consonancias inhábiles; después de una idea alucinante, rueda en una frase plebeya; luego de un hallazgo literario, tropieza en una incorrección gramatical.» (39)

En este trabajo, Rojas formula otro juicio compartido por la mayoría de sus pares; en Almafuerter, la imagen del hombre se impuso siempre sobre la figura del escritor y la trascendió, a pesar de la incultura y el mal gusto que coincidieron en reconocerle.

Esta reivindicación personal estuvo presente además, en las palabras pronunciadas por Joaquín V. González, en el Senado de la Nación, el 27 de setiembre de 1916, en oportunidad de solicitar un subsidio en favor del poeta:

«En los actuales momentos, señor Presidente, yo creo que el país necesita dar una nota de este género; necesita estimular este linaje de espíritus y mostrar que no es lo que cree la opinión común, un país sólo dedicado a la mercadería, a la industria y al trabajo lucrativo, sino que también sabemos mantener vivo el culto a la Belleza.» (40)

2- Críticas efectuadas por escritores y poetas:

En otro punto de este trabajo, "Almafuerter y la crítica", afirmamos que Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges coincidieron en reconocerlo como uno de sus pares literarios.

A requerimiento de «Bartolito» Mitre, Rubén Darío escribió en 1895 una extensa carta sobre Almafuerter, publicada después en forma de dos artículos diferentes en el diario La Nación, de Buenos Aires; con posterioridad, el primero de ellos fue incluido en Ramillete de reflexiones (1917) y el segundo, en las Obras Completas de Rubén Darío. (41)

El interés de «Bartolito» Mitre por el poeta había comenzado en el año 1892, en oportunidad de recibir en la dirección de su diario los originales enviados por un maestro rural; luego de mostrárselos a uno de sus redactores, el poeta Antonio Lamberti, ambos habían decidido de modo unánime, que los publicarán a «todo bombo!». Considerado Darío el

(39) Rojas, Ricardo, «Poetas laureados», carpeta 95, Vitrina 1, Museo Almafuerter.

(40) Palacios, Pedro B., Obras Completas, Vol. 1, «Almafuerter y la constelación de sus contemporáneos», por Joaquín V. González, La Plata, U.N.L.P., 1946, p. 34.

(41) Darío, Rubén, Obras Completas, Tomo IV, Madrid, Afrodiseo Aguado S.A., 1955, p. 773.

escritor latinoamericano más significativo, luego de la publicación de Azul y Los raros, Mitre recurrió a su solvencia de árbitro para interrogarlo sobre Almfuerte y confirmar sus presunciones.

Darío fue rotundo en su respuesta:

«En resumen: juzgo que es digna de los que observan altamente la evolución intelectual de nuestra América, la personalidad sincera y vigorosa de Almfuerte; su vuelo sobre la general mediocridad, la manifestación de su pensamiento, libre y propio; tanto más en este tiempo en que nuestra producción, con casos excepcionallsimos en contrario, se reduce a pastosas trivialidades que chorrean el aguachirle de la tradición castiza; o esponjados y chillantes globos oratorios; o ridículas eyaculaciones de efebos poseídos de una incontenible brama de estilo; en este tiempo en que reporters modestos discuten ideales estéticos y cretinios mascametáforas hacen la higa ante el altar del Arte, en que el ignorante llama decadente a todo lo que no entiende.» (42)

El reconocimiento de Darío no contó con la reciprocidad de Almfuerte; Darío creyó haber encontrado en él otro de sus «raros», más próximo a Martí que a Poe, Verlaine o Lautremont pero igualmente opuesto a los nuevos tipos humanos incubados al ritmo de la modernización, víctima como ellos de las condenas simultáneas de la doxa y la academia.

Tuvo una intuición global acerca de la magnitud de la obra de Almfuerte y no se detuvo en el reconocimiento de «sus faltas» o «sus caídas».

La actitud de Borges tampoco puede asimilarse a la conducta del censor. Son bastante conocidas sus declaraciones respecto de la facilidad de corregir una página de Almfuerte, proporcional a la dificultad de escribirla con iguales logros; además sabemos que le reconoce el mérito de haberle revelado la poesía, en los versos de «El Misionero», recitados por Evaristo Carriego:

«Y la poesía me fue revelada, no por entenderla, sino como sentimiento. (43)

Borges escribió muchas páginas sobre Almfuerte, inclusive pensó dar forma de libro a sus opiniones dispersas; en Evaristo Carriego (1930) aludió constantemente a su persona, como miembro de una comunidad que había elegido el valor como la primera virtud, en el espacio inaugural del suburbio, con las figuras del compadre y el guapo, en el lenguaje de

(42) Almfuerte, Poesías Completas, «Prólogo de Rubén Darío», Bs. As., Ed. Losada, 1994, p. 21.

(43) Alifano, Roberto, Conversaciones con Jorge Luis Borges, Bs. As., Edit. Atlántida, 1984, p. 177.

las milongas que al pueblo le gustaban por el «*palabreo, el desfile de términos abstractos, la sensiblería*», «*los estigmas de la versificación orillera, inestudiosa de cualquier acento local menos del gauchesco, íntima de Joaquín Castellanos y de Almafuerite, no de las letras de tango*». (44)

Debemos señalar la importancia de las «Milongas Clásicas» de Almafuerite, a las que sumamos en este trabajo, sus inéditas «Milongas Higiénicas», expresión de continuidad de una tendencia literaria que partiendo de su figura, incluye al citado Carriego y al propio Borges, en un trabajo de cruces entre las tradicionalmente designadas «zonas altas» y «zonas bajas» de la cultura, muy productivo en mitos fundantes de la identidad nacional: el coraje, la rebeldía, el gaucho cantor (presente en la oralidad de sus textos), la libertad y la defensa de la justicia.

Borges, al publicar en 1941 la Antología Poética Argentina, en colaboración con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, luego de mencionar a Almafuerite en su prólogo, incluyó a «El Misionero» como su primer texto; más allá de las indudables razones alfabéticas presentes, esta ubicación significó también el reconocimiento de un valor fundante de nuestra poesía.

Lugones alabó a Almafuerite»

«es uno de los poetas más vigorosos y originales del continente por su vivo dolor, por sus sombras de hondas tristezas, por las ansiedades de profunda nostalgia que templan su inspiración.»
(45)

Pero Almafuerite se enojó con Lugones, al verse imitado en algún pasaje de Las montañas del Oro (1897), su primer libro de versos; no lo sintió como un reconocimiento de su magisterio intelectual. Borges lo explica de este modo:

«El vio esa actitud de Lugones como una usurpación, y dijo esas palabras que fueron repetidas después: «Lugones quiere rugir, pero no puede; es un Almafuerite para señoras». Y eso él lo dijo despectivamente.» (46)

3- Críticas provenientes de figuras de la política.

En otro punto de este trabajo (Introducción, II), me referí a la trayectoria política de Almafuerite; voy a ocuparme ahora de los juicios pertenecientes a figuras representativas de partidos no enrolados en las filas del «Régimen», sensibles a la prédica almafueritiana, expresiones tal vez minoritarias de «la chusma» sacralizada por

(44) Borges, Jorge Luis, Obras Completas, Tomo 1, Bs. As., EMECE, 1989, p. 123.

(45) Corvalán Posse, Roberto, «La vuelta del Siglo: Almafuerite», N° 24, Bs. As., CEAL, p. 571.

(46) Alifano, Roberto, Conversaciones con Jorge Luis Borges, op. cit., p. 178.

su poesía. Me interesan, de modo particular, las de Horacio Oyhanarte y el Dr. Alfredo Palacios.

Horacio Oyhanarte fundamentó ante la Cámara de Diputados, el pedido de pensión Vitalicia que en forma de proyecto fuera redactado por el diputado Anibal Riú. Reproducidas sus palabras por numerosos biógrafos de Almafuerte, se refiere, de modo general, al lugar de los poetas en las nuevas repúblicas, y de modo particular, al espacio escamoteado a la figura de Almafuerte.

Las opiniones del Dr. Alfredo Palacios tienen connotaciones más literarias que políticas. El Dr. Alfredo Palacios pronunció un discurso en el Funeral Cívico realizado en memoria del poeta, en el Teatro Colón de Buenos Aires, en el año 1917, y es autor además del estudio preliminar de Nuevas poesías y Evangélicas (1918), publicadas en Montevideo, Uruguay.

Nexos de toda índole vinculaban ambas personalidades y es sorprendente la calidad de la prosa de Alfredo Palacios, más próxima a la realización de un hombre de letras que al discurso oficioso del político de turno, en los términos concretos de la política de entonces y la actual:

«Cuando un gran poeta se va, el corazón del pueblo sufre desgarramientos dolorosos. Es que los poetas son sacerdotes del misterio y del infinito que penetran en lo más hondo de las cosas y nos revelan la belleza. En pugna con los ritos consagrados y la estrechez del dogma que asfixia, tienen la amplitud del profeta. Son los poseedores del entusiasmo y de la esperanza, de la esperanza, que, no obstante tener alas, se quedó entre nosotros, porque amaba a los hombres. Esperar es amar, dijo Guyau, el poeta filósofo, y amar es saber esperar al lado de los que sufren.» (47)

4- Críticas efectuadas por amigos y seguidores de Almafuerte.

Además de los estudios críticos de Alfredo Torcelli, Faustino Brughetti, Romualdo Brughetti, Antonio Herrero, Rodolfo Fausto Rodríguez, Julio Barcos y Damián Ferrer, a los que podemos sumar otros nombres (incluidos en la bibliografía anexa al final de este trabajo) es necesario consignar en este punto la tarea realizada por la Agrupación Bases (especialmente su Secretario General, Sr. Francisco Timpone), responsable de la recopilación de artículos periodísticos y textos de conferencias sobre Almafuerte, ordenados

(47) Palacios, Alfredo, «Discurso pronunciado en el Funeral Cívico», carpeta Nº 59,

en carpetas numeradas que actualmente son patrimonio del Museo.

5- Críticas de representantes de la cultura provincial.

Desde la ciudad de La Plata y el interior de la Provincia de Buenos Aires, Almfuerte logró incidir en los ámbitos literarios del país, sobre todo, como consecuencia de sus publicaciones en el diario La Nación de Buenos Aires; desde sus páginas logró además ser conocido por el resto de Latinoamérica y España. Nunca quedó asfixiado en un ambiente provinciano, distante o lateralizado respecto de las grandes figuras de la literatura del país.

Luego que el apogeo y el fanatismo almfuertiano tuvieran una curva decreciente como consecuencia de las transformaciones que el Modernismo y luego de él, las Vanguardias Poéticas produjeran en el gusto poético tanto de los escritores como los lectores, la ciudad de La Plata fue testigo de la irrupción de jóvenes poetas que agregaron matices diferentes a la tradición literaria de la ciudad: López Merino, Mendioroz, Rippa Alberdi y Mario Delheye, los representantes de «la primavera fúnebre», cambiaron el registro y la sonoridad del verso almfuertiano, consagrando el característico «tono menor», tan adecuado al paisaje urbano de las diagonales, las calles arboladas, los interiores de las casas con sus tiempos lentos y sus ventanas entornadas.

No obstante, la figura de Almfuerte, Patrono de la Sociedad de Escritores de la Provincia, se ha mantenido como motivo de constante reflexión y producción crítica, en autores que no han corrido la misma suerte que el poeta, como consecuencia, entre otros factores, del desarrollo inamónico de nuestra literatura.

Quiero destacar el juicio del Dr. Horacio Ponce de Leon, valioso poeta y narrador platense, entre muchos otros igualmente trascendentes:

«De Almfuerte sustento las siguientes certidumbres:

a) A pesar de su poesía de signo universal, que prescinde de alusiones a seres, cosas y paisajes nativos, Almfuerte es un creador esencialmente argentino.

b) La poesía de Almfuerte es una isla en el mapa literario del país.

c) En todo intento de valoración, hay que considerar simultáneamente al poeta y su obra. La poesía de Almfuerte nos conduce a evocar la personalidad del poeta en forma instantánea.

d) La poesía de Almfuerte es una poesía a contramano.

e) El mal gusto que algunos críticos advirtieron en la obra de Almfuerte es el mal gusto de la vida, no el mal gusto literario.

f) El pesimismo de Almfuerte es un invento de Jorge Luis Borges.

g) La poesía de Almfuerte debe ser leída en alta voz. Para recobrar la dimensión del canto

de Almatuerte el lector se ve obligado a vociferar estrofa por estrofa: escuchará entonces, en cada verso, la respiración que le dio vida, impulso y tono.

h) Almatuerte, es, después de todo, el más grande poeta argentino posterior a Hernández.»
(48)

Vitrina 1, Museo Almatuerte.

(48) Lerange, Calolina, Almatuerte a través del Pensamiento de Figuras de La Educación y Cultura de la Pcia. de Bs. As., La Plata, Edic. Municipalidad de La Plata, 1978, p. 38.

5. La obra de Almafuerter

En la obra literaria de Almafuerter subyace un discurso unitario sobre el hombre y el devenir histórico, asociado a categorías consideradas tradicionales para el siglo XIX; los conceptos de evolución y progreso indefinido constituyeron, sin duda, los aspectos más relevantes de una explicación que privilegió el carácter antropocéntrico (y en cierta medida utópico) del mundo representado. Estas ideas, hegemónicas para muchos escritores, intelectuales y hombres públicos (también del siglo XX) se manifestaron a través de un sistema de prácticas, actitudes y expresiones simbólicas que nunca prescindieron de un diálogo fluido con el referente, observado desde la coincidencia o la negatividad pero nunca desestimado como génesis de los procesos de escritura.

Los recuerdos donde se graba el pasado compartido de los pueblos y las fantasías en las que se expresan sus aspiraciones futuras, han sido considerados la materia prima en la organización de los Imaginarios Sociales, observados siempre desde circunstancias específicas, connotados por el lugar, el tiempo y otras coordenadas particulares, y explicados en relación con su origen por diferentes vías y mecanismos: para Marx, los mismos deberían buscarse en el "enfrentamiento de las clases sociales", para Durkheim consistirían en representaciones o "correlatos de las estructuras sociales" y para Weber recogerían "la producción de sentido que los individuos y los grupos sociales dan necesariamente a sus acciones". (49)

Observados desde el *Imaginario Social de Fin de Siglo* en Argentina, los textos de Almafuerter podrían ofrecer nuevos aportes a los realizados por otras obras de nuestra literatura finisecular; por una parte, servirían como testimonio literario de la confrontación individuo-sociedad en el marco de la sociedad moderna y por otra, harían posible la organización del espacio textual de "la chusma", sector social de reciente configuración como consecuencia de las transformaciones políticas y económicas producidas en Latinoamérica y el mundo. Además, harían explícitas preocupaciones morales y éticas en las que podrían reconocerse los debates sostenidos entre la racionalidad científica y la espiritualidad religiosa, de fuerte presencia no sólo en los ámbitos literarios sino también en los foros políticos de nuestro país, en razón de la organización jurídica del Estado y la secularización de las instituciones de la sociedad civil.

Desde esta óptica, tomáramos algunos textos considerados relevantes dentro de la producción literaria de Almafuerter, evitando establecer relaciones artificiales o deducciones exigidas por nuestra concepción teórica. Las circunstancias que acompañaron la recepción de la obra de Almafuerter, escuchada, aplaudida y memorizada por multitudes que participaron del fanatismo que se gestó alrededor de la figura del poeta durante sus últimos años, avalarían su significado como representación colectiva. En este sentido, Almafuerter podría considerarse el precursor de prácticas bastante frecuentes en nuestra literatura, muy

(49) Baczkó, Bronislaw, Los Imaginarios Sociales. Memorias y esperanzas colectivas Buenos Aires, Nueva Visión, p. 28.

preocupadas por la verosimilitud del texto escrito, desde ópticas y actitudes generalmente críticas hacia esa misma realidad leída y decodificada como sistema.

II

Los textos de Almafuerite

1. El Misionero

1-1 "El Misionero" fue considerado por Borges como el texto responsable de su descubrimiento de la poesía; Carriego recitó sus estrofas en el transcurso de una visita a la casa de sus padres. Lo cuenta de este modo:

" y la poesía me fue revelada, no por entenderla sino como sentimiento. Esos versos fueron recitados por Carriego de una manera enérgica, casi brusca. Housman dice que la poesía es algo que uno siente físicamente; yo esa noche sentí a la poesía con la carne. Y con la sangre. Eso se lo debo a Almafuerite, y también a Carriego".(49)

Esta recepción particular del poema es paradigmática de muchas experiencias similares entre los lectores - espectadores de la obra de Almafuerite; sus textos trascienden el lenguaje transaccional y apelan a la comunicación afectiva con el receptor, a través de recursos auditivos (sonoros y rítmicos) y la utilización de un lenguaje engañosamente fácil y cotidiano, donde alternan los indicios y las descripciones de la realidad, con preocupaciones éticas y metafísicas de compleja elaboración; los giros del lenguaje oral, fluido y espontáneo, con la exactitud de la palabra necesaria y precisa del lenguaje escrito.

Parecería que Almafuerite, habituado al contacto con el público, utilizara en la escritura aquellas expresiones que mayor efecto pudieran producir en los lectores oyentes de sus textos, "controlando" la producción de los mismos tal como un hablante mide si lo que está diciendo es comprendido; "monitoreando" y "planificando" cada nueva emisión conforme el resultado obtenido en sus destinatarios a través de las expresiones anteriores.

Al respecto dicen Brown y Yule:

"The speaker must monitor what it is that he has just said, and determine whether it matches his intentions, while he is uttering his current phrase and monitoring that, and simultaneously planning his next utterance and fitting that into the overall pattern of what he wants to say and monitoring, moreover, not only his own performance but its reception by his hearer".(50)

Más allá de las tradicionales diferencias establecidas entre las formas del habla y las formas escritas (referidas a textos literarios), desde las más exteriores (tipo de letra, diagramación, papel) hasta las más interiores, vinculadas con la génesis textual, podríamos sospechar que Almafuerite incorpora al texto escrito recursos de la oralidad, en función

(49) Alifano, Roberto, Conversaciones con Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1984, p.177. p4

(50) Brown, Gillian and Yule, George, Discourse Analysis, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p.4

de su concepción de la poesía (anterior al simbolismo), apoyado en una estética del espectáculo donde la voz se constituye en protagonista, desechando el valor significativo del espacio o el blanco de la página.

Esto es más factible aún, si pensamos que "El Misionero" (1905) es una obra de la madurez de Almafuerde, cuando las experiencias de sus recitales poéticos y sus lecturas públicas exitosas, habían enriquecido, indudablemente, su experiencia de comunicador.

1-2 El título del poema (que tematiza el texto) plantea la primera de las contradicciones que se irán ordenando a lo largo de los 642 versos que constituyen la obra; se impone una reflexión acerca del mismo, así como de los epígrafes que lo preceden: uno de ellos "...escúpeme en la frente!", de Ricardo Gutierrez, y los seis restantes, seleccionados de las "Evangélicas" de las que Almafuerde es autor.

A prima facie podríamos pensar que nos encontramos frente a la obra de un poeta religioso, bastante inusual en nuestra literatura, hábil en el uso del lenguaje de la liturgia cristiana, pero a medida que avanzamos en su lectura, comprendemos que la figura del misionero y el significado de los Evangelios son ajenos a cualquier misticismo o dogma religioso; están al servicio de un discurso laico y desesperado, donde las dimensiones alto/bajo reproducen el escenario bíblico de la "caída" pero privilegian y consagran valores diferentes, exaltando la derrota y el fracaso humano como manifestaciones paradójicas de la victoria del hombre sobre Dios, a favor de Dios o contra la voluntad de Dios, tal como lo trataremos de demostrar en este trabajo.

Este modo de dirigirse a Dios vociferando, humanizándolo, agraviándolo y exigiéndole respuestas inmediatas, ha sido un recurso bastante utilizado por los poetas del siglo XX (recordemos, especialmente, a César Vallejo) pero Almafuerde tuvo el mérito de incursionar en este terreno, casi sin antecedentes dentro del corpus de nuestra literatura.

Tal vez fueron sus obsesiones personales las que motivaron esta conducta, explicada claramente por las palabras de Borges:

"la necesidad de ser bueno y la estafalaria inutilidad de la ética fueron las convicciones permanentes de su sentir, las dos confianzas que sobrevivieron a los vagabundeos de su discurso. Fue gran odiador de filántropos, de teólogos, de moralistas; no toleró siquiera el perdón (por lo que hay en él de condescendencia, de casero Juicio Final ejercido por un hombre sobre otro) y entendió que la única misericordia no humilladora sería la de volvernos tan oscuros como el ciego, tan arrumbados como el tullido y tan llorosos como el triste, quiso literalmente compadecer: sufrir con los otros". (51)

(51) Borges, Jorge Luis, El idioma de los Argentinos, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p.36.

Con gran economía de elementos descriptivos ("tonsura", "sayal hecho jirones", protección de los perros) Almafuerie dibuja la imagen del misionero como emisor de su poema; este segundo nivel de ficción logra mantener ocultos al autor y sus desbordes autobiográficos, los que a pesar de todo irrumpen en el texto mediante un yo (anafórico) que predica informaciones autoreferenciales, posibles de ser vinculadas con la vida del poeta, tal como podemos observarlo en la VI parte del poema, desde el v. 161 hasta el v. 248 aproximadamente.

Sabemos que Almafuerie es quien sembró abecedarios "donde mismo se siembran los trigales" o quien "tuvo su covacha siempre abierta para cualquier afán, falaz o cierto", expresiones atribuidas al emisor del texto. (52)

Las palabras del fraile están dirigidas respectivamente a Dios y a los perros que le acompañan; la falta de paridad entre el hablante y sus destinatarios, la imposibilidad de aquellos de ofrecer respuestas verbales a sus admoniciones, transforman su lamento en un extenso monólogo que puede haber desorientado a los lectores de principio de siglo por lo anticonvencional de su contenido.

La imagen del religioso construida en el texto, desdice o contradice la figura real o imaginaria del referente compartido por autor y lectores; su significado se establece como contradicción y crisis de un modelo, produciendo además la desestabilización de un paradigma oficializado por el uso y la costumbre.

Un misionero, conforme las definiciones más elementales del diccionario, es el responsable de llevar la palabra de Dios a los hombres, a veces fuera de los ámbitos geográficos que le son propios; es un evangelizador que tiene por función incorporar "siervos" a las filas de Dios. En nuestro caso, el Misionero ha invertido la dirección de su mensaje y en un acto de rebeldía, sin duda, increpa a Dios, alejándose de los hombres o habiendo sido apartado de la sociedad por los hombres mismos.

Esta situación o ubicación del "Misionero" cuestiona además, la esencia del hombre en cuanto "imagen y semejanza" divina, así como los privilegios que le han sido otorgados por los sacramentos del bautismo y la comunión (por citar ejemplos conocidos por todos); la formación cristiana de Almafuerie es utilizada en el texto para negar una concepción religiosa de la vida, mecanismo utilizado también en el poema "Antífona roja", donde el canto previo y posterior a los salmos de la misa, mediante la aplicación del adjetivo roja se tiñe con los colores de la denuncia y las primeras revoluciones socialistas del mundo, observadas por Almafuerie con gran entusiasmo.

En este caso Almafuerie prescindir de la referencia, tal como Lyons ~~trabaja las notaciones e índices a través de su subjetividad, enfocándose~~ y trabaja las notaciones e índices a través de su subjetividad, enfocándose al uso de la referencia que pone el acento fuera de las palabras y las cosas, en el hablante mismo y en la acción de referir, tal como lo entendió Lyons en sus etapas posteriores.

"Thus, in discourse analysis, reference is treated as an action on the part of the speaker/writer". (53)

(52) Almafuerie, Poesías Completas, Buenos Aires, Losada, 1990, p.108

(53) Brown, Gillian and Jule, George, Discourse Analysis, op.cit, p.28

Desde este punto de vista, la construcción de "la data" es un proceso activo y continuo que juega con la presuposición del lector oyente del poema, partícipe, en este caso, de un efecto de extrañamiento que sacude su conocimiento socio-cultural previo.

Para nuestro análisis, el uso de la referencia debe desplazarse desde el campo de la semántica hacia la pragmática del discurso, de este modo, se enriquecen de forma considerable nuestras posibilidades de interpretación textual.

Desde el contexto o "exophoric", conforme el esquema de Halliday y Hasan, Almafuerde desplaza su atención hacia zonas más interiores del texto, el "endophoric" o la "co-referencia" y garantiza la coherencia textual de su discurso mediante relaciones endofóricas de "lookback" (anaphoric) o "look forward" (cataphoric). (54)

Almafuerde vuelve una y otra vez su mirada hacia el personaje y el marco que ha construido en las primeras estrofas del poema (apartado I, II y III) y a través de alusión total o fragmentaria del mismo, logra dar coherencia a su discurso; siempre estamos escuchando las admoniciones del "Siervo del Señor", el "Franciscano", el "Apóstol", el "Moises" o el "César loco", conforme los diferentes modos de designarlo que utiliza, hasta que se cierra el texto cuando éste concluye su prédica, de manera abrupta.

1-3 En el v. 49 (final del apartado III), el emisor del poema se retira y delega su función en el Misionero, luego de una reflexión estética que fundamenta la necesidad de perpetuar con buriles, "en duras piedras y solemnes bronces", el lamento de los caídos.

Muchas veces, en los imaginarios sociales que siempre actúan como sistemas, se intercambian símbolos y creencias; Bronislaw Baczko se refiere especialmente al uso de lo sagrado para legitimar el Poder, a "la organización del espacio que le permite explotar la carga simbólica de las formas (el centro opuesto a la periferia, lo "alto" opuesto a lo "bajo", etc.)". (55)

Para lograr la dominación simbólica de las mentalidades, previa a otro tipo de dominaciones, el Poder recurre, conforme la cita anterior, al uso de los instrumentos de "persuasión", "presión" e "inculcación" de determinados valores y creencias; Almafuerde, en este caso, otorga la palabra al franciscano (en otros poemas se transforma en vehículo de expresión de la voz del presidio) para persuadir, presionar e inculcar valores opuestos a los aceptados socialmente en su época, intentando establecer un circuito de comunicación diferente al generado entonces, desde las zonas más jerárquicas.

El registro anecdótico de sus peleas con los comisarios de pueblos (no verbales, por cierto) o su enfrentamiento en las Cámaras con el presbítero Piaggio, avalan, precisamente, el lugar donde se instala para intentar, de modo inverso al esperado, desacralizar y restar legitimidad a las construcciones simbólicas imperantes.

(54) Brown, Gillian and Yule, George, op. cit, p.193

(55) Baczko, Bronislaw, op. cit, p.31.

Leemos en el v.53, siempre en la edición citada que usaremos en todos nuestros análisis:

"En este bajo, relativo suelo,
también para ser santo hay que ser listo;
55 no basta ir a una Cruz para ir a Cristo
ni basta la bondad para ir al Cielo".

"La misma Compasión requiere astucia
para sellar con gloria su cruzada,
si no quiere, después, ser arrojada
60 sucia y hedionda, como venda sucia".

"Los sicarios del Bien han de ser yermos
duros, como filósofos estoicos:
los médicos más nobles, más heroicos,
no lamen el sudor de sus enfermos".

65 "La Luz no triunfa, el Ideal no medra,
sin un cierto brutal extorsionismo:
cual un César sin luz el pastor mismo
gobierna con su palo y con su piedra".

Hasta el v. 160 (donde concluye el apartado V del poema), el franciscano advierte a sus oyentes explícitos pero también a quienes no los son (los lectores), sobre las simetrías que deben regir las conductas humanas para alcanzar el éxito, tanto en la tierra como en el cielo, reconociendo necesarios para ambos intentos, "virtudes" o "defectos" particulares, conforme se los mire desde el Evangelio o desde las prédicas de Zaratustra, de Nietzsche, autor de gran importancia en el horizonte de expectativas de esa época.

Cuando Almafuerce reconoce la astucia y la dureza como los requisitos indispensables para alcanzar el Cielo, está cuestionando valores cristianos fundamentales: el amor al prójimo, la caridad, la otra mejilla, etc., pero además, y esto es de gran trascendencia en otros planos, está golpeando una imagen utópica muy fuerte, necesaria para la cohesión social no sólo de su época sino de toda la cronología cristiana: el Cielo como el lugar de las compensaciones y la resolución de los conflictos que no han podido arreglarse entre los hombres concretos, en el ámbito de la tierra.

El Cielo como sociedad imaginaria, aparece representado en el poema sujeto a las mismas normas que regulan las actividades en la tierra, organizada como sociedad real; el Misionero abjura de un credo milenarista del que es el representante, invalida los ascensos o descensos del alma merced a la virtud o el pecado y suprime la "visión profética de

una sociedad sin clases o propiedad privada", a la que se llegaría solo por acreditación de méritos personales. (56)

A la luz de los textos inéditos de Almafuerde (recuperados como Apéndice de esta Tesis), a los que debemos sumar otros aportes, presentes en su obra publicada y en sus artículos periodísticos, podríamos pensar que Almafuerde reemplazó la imagen "saturada" del Cielo por una construcción nueva de la Utopía. Entre los últimos años del S. XIX y los primeros del XX se había intensificado en el mundo la creación de imágenes utópicas; estas proyecciones no podían considerarse como fenómenos marginales o aislados. Representaban "uno de los lugares, a veces el lugar privilegiado", conforme el pensamiento de Baczkó, donde se ejercía la imaginación colectiva y eran "elaborados y producidos los sueños sociales". (57)

Entre el "campo de experiencias" y el "horizonte de expectativas" de Almafuerde, mediaba una distancia cuyos accesos y caminos dejaban de pertenecer al ámbito religioso para desplazarse hacia el campo de la política; el Socialismo Utópico (precisamente) y el Socialismo Científico, prometían dar forma a las esperanzas y prefiguraciones de los pueblos.

"El socialismo científico, dice Engels, se construyó sobre las espaldas de Saint Simon, de Fourier, y de Owen, tres hombres que se encuentran entre los más grandes espíritus de todos los tiempos, y que a pesar de toda la fantasía del utopismo y de sus doctrinas, han anticipado genialmente innumerables ideas cuya exactitud hoy nosotros demostraremos científicamente". (58)

De hecho, la fantasías utópicas de Almafuerde coincidieron con las que comenzaban a manifestarse en esa nueva etapa histórica; podríamos decir, entonces, que sus pensamientos fueron progresistas, si entendemos por tal significado la capacidad del hombre moderno de confiar en el futuro, evitando situar las utopías a sus espaldas, en el tiempo de los "paraísos perdidos", interpretados o leídos en clave religiosa o política. "El Misionero" sólo nos da cuenta de la crisis de la utopía religiosa, otros textos de Almafuerde se harán cargo de situar más que el topos (lugar), el cronos (tiempo) de realización de sus expectativas; siguiendo nuevamente el sesgo lingüístico privilegiado por Baczkó, se harán cargo de prefigurar la "ucronía" almafuertiana.

1-4 A partir del v. 161 (Sexta parte de "El Misionero"), el poema se pliega o dobla como una bisagra; el discurso del fraile se carga de subjetividad y aumenta en tensión emocional. El Misionero enumera los errores que ha cometido, se hace responsable de los actos que le han condenado, construyendo, de este modo, la paradoja de su virtud. El

(56) Baczkó, Bronislaw, op.cit., p.64

(57) Baczkó, Bronislaw, op.cit, p.70

(58) Baczkó, Bronislaw, op. cit, p.73

catálogo de sus errores no es sino la enumeración de los méritos cristianos:

- a) "Yo soy el miserable que amó mucho" (v. 164)
- b) "Soy el que puso paz en la discordia,
pan en el hambre, alivio en las prisiones
y en la obsesión tenaz, más que razones,
puso, sin razonar, misericordia." (v. 165 a v. 170)
- c) "yo desarmé con delicadas artes
sobre cada reptil una caricia:
no creí necesaria la Justicia
cuando reina el Dolor por todas partes." (v. 169 a v. 172)
- d) "Con sublime, suprema Democracia,
cualquier hombre fue Hombre en mi presencia". (v. 173 a v. 174)
- e) "Yo repudié al feliz, al potentado,
al honesto, al armónico y al fuerte
¡ porque pensé que les tocó la suerte
como a cualquier tahir afortunado!" (v. 185 a v. 189)
- f) "Yo veneré, genial de servilismo,
en aquel que por fin cayó del todo,
la cruz irredimible de su lodo,
la noche inalumbrable de su abismo". (v. 193 a v. 196)
- g) "Yo devolví su cetro a la Locura"(v.196)
- h) "Yo deliré de hambre en rudos días
y dormí de frío en torvas noches,
para salvar a Dios de los reproches
de su hambre humana y de sus noches frías". (v. 225 a v. 229)

Si estas prácticas le han llevado a afirmaciones tan rotundas como: "a mi nadie me amó sobre la vida, ni nadie me honrará después de muerto", encargadas de cerrar el tópico relativo a las equivocaciones humanas (subrayado por el aullido de los perros que actúan como elementos de coordinación con la circunstancia ficcional del marco o cotexto) podríamos pensar, por lo menos, dos o tres ideas que preocupaban al autor:

- a) ¿Son válidos o erróneos los principios de la ética cristiana?. ¿Pueden ser llevados a una práctica de vida?. ¿Es justo observarlos como norma ?
- b) ¿El cuerpo doctrinario es erróneo o el error está referido a una experiencia particular, en relación con la doctrina?
- c) Luego de descartar el error de la doctrina como hipótesis ¿no es válido asociar los desajustes personales derivados de su cumplimiento, con la actitud de otros representantes de la Iglesia de quien el Misionero es parte esclarecida o no contaminada?

En el caso de Alnafuerte todas las respuestas pueden ser válidas

y complementarse, potenciándose entre sí la crisis del pensamiento religioso con su profundo anticlericalismo, su inspiración racional con el imperativo del dogma y las jerarquías eclesiásticas.

Hayden White se refiere en su trabajo El contenido de la forma, a las dificultades del discurso para expresar su "voluntad de verdad":

"El discurso desea "hablar de la verdad", pero para ello debe enmascarar su servicio al deseo y al poder, debe enmascarar realmente el hecho de que él mismo constituye una manifestación de la actuación de estas dos fuerzas". (59)

Almafuerte defendió su concepto de verdad y desestimó las limitaciones externas que pueden considerarse como "reglas de exclusión", reglas que determinan lo que puede decirse o quien tiene derecho a hablar sobre un determinado tema, así como las limitaciones internas, las "rarefacciones" ocupadas en la distinción "tan falsa como insidiosa entre un orden de las palabras y un orden de las cosas". (60)

Como resultado de esta actitud, sus textos no constituyeron "acciones razonables" sino "acciones insensatas", tocando el conflictivo límite entre aquello que es verdadero y aquello que es falso, por un lado, pero además utilizaron un "topos", la catacrexis, (explicado por la teoría retórica tradicional como la distinción entre el uso literal y el uso figurado de las palabras, el uso correcto e incorrecto) desde una gran libertad e independencia en el manejo de los signos lingüísticos.

Sobre el significado literal de las palabras (el pretendido significado 'natural') privilegió la traslación de los significados de las palabras y trabajó las relaciones entre los signos y las identidades que pretendían representar desde su singularidad social, tal vez porque todas las construcciones verbales son básicamente catacréticas y ninguna unión de un significante con su significado es natural'.

1-5 Es indudable que el discurso de Almafuerte escapa de la "superficialidad" y busca la "trascendencia", preocupándose por la claridad de la argumentación y el significado que procura transmitir a los lectores, validando, sin duda, la autoridad de quien lo emite; en este sentido (contrariamente a lo descrito por Foucault en La arqueología del saber) podríamos afirmar que el discurso de Almafuerte tiene un "centro".

Esto no resulta extraño en el contexto del siglo XIX y primeros años del siglo XX, más aún, era esperable que así lo fuera; lo novedoso estriba en la ubicación del centro del discurso almafuertiano, diferente al de otros discursos representativos de sus contemporáneos.

La singularidad de su aporte trajo como consecuencia la inauguración de un espacio literario distinto del ocupado tradicionalmente por los escritores argentinos (los románticos y los de la generación del 80); Almafuerte se separa de sus contemporáneos enfrentando un estado

(59) White, Hayden, El Contenido de la forma, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, p. 129.

(60) White, Hayden, op. cit, p.133

de cosas del que nunca participó y haciéndose crítico del mismo.

Su estilo, entendido como "cierta manera constante de expresión" (61) es testimonio, precisamente, de sus particulares intenciones : la regularidad de sus versos que sólo recurren a topos de semejanza (no utiliza metáforas puras ni impuras, salvo excepciones y prefiere las comparaciones, características de la literatura romántica), el tramado de sus textos como epopeyas donde el hilo narrativo y la figura del héroe padecen los obstáculos del sistema y aspiran la nobleza de los géneros serios, avalarían estos supuestos.

Dice Hayden White:

"Las narrativas maestras entre las cuales puede elegir el hombre occidental son las del fatalismo griego, el redentorismo cristiano, el progresismo burgués y el utopismo marxista".
(62)

En Almafuerite se dan una serie de cruces entre todas estas posibilidades argumentativas, de allí la densidad de su discurso que afecta tanto la forma (género, estilo, formulas, retóricas, etc.) como el contenido (referente, personajes, tramas, mitos) considerados desde un punto de vista tradicional o bien desde el modelo de Jameson (tomado de Hjelmilev) que superaría la disociación de la vieja dicotomía:

$$\text{Forma} = \frac{\text{Expresión de la forma}}{\text{Sustancia de la forma}}$$

$$\text{Contenido} = \frac{\text{Expresión del contenido}}{\text{Sustancia del contenido (63)}}$$

Atendiendo a todo lo dicho, "El Misionero" puede ser leído como una alusión a todo aquel que plantea su vida como proyecto, orientado hacia la redención del prójimo, y la exaltación del que cae ; derrotado por conductas y actitudes propias de la sociedad burguesa que no deja lugar para sentimientos humanitarios y solidarios. Siguiendo esta línea de pensamiento podríamos aceptar que el texto resulta profundamente autobiográfico; el romanticismo tardío de su autor avalaría esta actitud que se corresponde, además, con sus características de hombre representativo, tal como lo explicamos en otro punto de este trabajo. (Vida de Almafuerite)

Recurriendo a sus propias palabras, podemos afirmar que "El Misionero":

"es un homenaje rendido a los que luchan y lucharon por un ideal, en cualquier región de la

(61) White, Hayden, op. cit, p.131

(62) White, Hayden, op.cit, p.163

(63) White, Hayden, op. cil, p.164

tierra, en todas las épocas de la historia, en los más opuestos campos de las ideas...; y en aquella lucha o perecieron o perecen!".
(64)

Apendice I

*"Por eso yo no canto como las aves
fanfarrias voncigleras a la Natura:
las notas de mis versos son notas graves
como las de los Salmos de la Escritura".*

Almafuerte

He reunido en este punto del trabajo aquellos textos más vinculados con las estrategias discursivas de "El Misionero", homologados entre sí por el uso de un lenguaje que es consecuencia de la transposición de las páginas bíblicas al pensamiento almafuerteano.

La crítica ha reconocido los poemas "Gimió cien veces", "Confiteor Deo" y "El Misionero", como integrantes "de una trilogía almafuerteana del hombre". (65)

Nosotros creemos conveniente sumar a este grupo de poemas notables, otros menos conocidos, tal vez, aunque igualmente afines con las ideas expuestas; tal el caso de "¡Dios te salve!", "Trémolo", "LLagas proféticas", "Cristianas", "La Inmortal", "El Cantar de los Cantares", las "Evangélicas", y las "Evangélicas negras".

En los títulos de los poemas, así como en los epígrafes utilizados en cada caso, podemos advertir una fuerte intertextualidad con la Biblia, libro de cabecera del poeta, y en el caso particular de las Evangélicas, una común actitud de predicación e intento persuasivo. Recordemos que la mayoría de estas sentencias fueron publicadas en el diario "El Pueblo", de La Plata, con una intención formativa y civilizadora muy clara. (Citemos como ejemplo de esta actitud, las "Evangélicas para el Agente de Facción en la Bocacalle", verdadero código ético referido al uso de las calles en la ciudad moderna).

a) "Gimió Cien Veces"

El propio Almafuerte reunió este poema con "El Misionero", al utilizar sus versos como epígrafe del texto:

*"¡ Cada vil... es un alma destinada
como el propio Jesús, a su calvario!.*

Es importante focalizar esta cita, acompañada por otra, relativa las lamentaciones de Job, dado que preanuncia uno de los tópicos más interesantes del poema. Luego de la construcción de un marco de ficción, el presidiario, al igual que el misionero, expresa un discurso en primera persona; en este caso se acerca a una zona literaria muy productiva por el conflicto que nos plantea . Dice en los versos 53 y v.54:

*"¿Desde la Luz Primera no estaba escrita
profunda, palpitante, mi hora malvada?"*

Almafuerte pone en tela de juicio la posibilidad del libre albedrío y de este modo cuestiona la libertad del hombre, los límites de la culpabilidad, el error y aún, el castigo divino.

(65) Almafuerte, op.cit, p.87

Ha dicho Borges al respecto:

"Almafuerte condena también el error, ya que está más allá de Cristo, y encuentra otra justificación en el hecho de que si todo es fatal, es absurdo condenar a alguien. Él pensaba que todo acto es inevitable, ya que todo proceso cósmico lleva implícito ese acto. Luego dice que, desde el primer instante, el mundo ya estaba predestinado. Ahora, lo trágico del destino de Almafuerte es que Almafuerte creía en Dios. Otros místicos que creen en Dios piden un premio o temen un castigo; Almafuerte no". (66)

"Gimió Cien Veces"(1904) puede considerarse también una obra de la madurez del poeta; su ubicación cronológica hizo posible la incorporación de escenarios, imágenes y formas de representación del referente donde podemos advertir ciertos préstamos del ambiente y las técnicas propias del naturalismo, con la utilización de algunos términos provenientes del campo de la ciencia.

b) "Confiteor Deo":

Es el poema más autobiográfico de la trilogía mencionada y el que ha ofrecido más elementos para establecer vinculaciones entre las ideas de Almafuerte y la filosofía de Nietzsche, relación nada caprichosa, sugerida, incluso, por el propio texto (v. 49 a v. 52):

"Yo sé que mil carcomas roen de a pocos
las más equilibradas testas geniales;
lleno está el manicomio de Nietzsches locos
y de Cristos bohemios los arrabales".

Nos hemos referido en otros puntos de este trabajo ("Introducción", I) a la influencia Nietzscheana sobre la obra de Almafuerte, "su cuasi tartamudeo" en el uso del prefijo "super" aludido por Borges, su aspiración de un "ideal superhumano" (conforme las palabras de Faustino Brughetti) o de una "sublime segunda naturaleza" (según sus propias palabras); también nos hemos referido a las diferencias que los separaron, así como al signo político diferente al que apostaron. (67)

Nos quedarían por señalar en el poema, dos o tres ideas interesantes aunque no exclusivas de este texto, ya que constituyen aspectos fundamentales de su poética:

1) En Almafuerte es más importante el compromiso con el dolor que el compromiso con la belleza; esto puede verificarse en la siguiente estrofa, (v. 13 a v. 16):

"Como las vibraciones de un necio ruido,
ni Wagner ni Rossini me dicen nada;
pero, si por acaso, gime un gemido...
¡me hiere, me traspasa como una espada!"

(66) Alfano, Roberto, op.cit, p.181

(67) Almafuerte, Poesía Completa, op. cit, p.92

2) Tal como en "El Misionero", el poeta cambia el valor negativo del fracaso y lo transforma en mérito trascendente; inicia la IV parte de "Confiteor Deo", desde el v. 77 hasta el v. 84, del siguiente modo:

"Pero yo también pienso que la derrota merece sus laureles y arcos triunfales: cualquier dolor que sea siempre rebota sobre el alma futura de los mortales"

"Escalar las alturas, ir al abismo:
dos momentos fugaces, dos breves pasos...
¡ No es la propia carne, no es el sí mismo
que ha de sentirse el golpe de los fracasos!

Volvemos nuevamente a Borges para acercar sus opiniones clarificadoras:

"yo creo que lo más nuevo que vamos a incorporar en Almafuerite es la idea de la derrota, la idea del fracaso como un fin. Esa idea es realmente nueva. Yo creo que Almafuerite aceptó su neurosis a conciencia de que nunca sería feliz. El asumió la frustración como la meta única de todo destino. Cuanto más humillado sea un hombre, es más admirable; cuanto más ruín, más idéntico a este mundo, que no es moral; cuanto más abatido, más alto". (68)

3) Este poema ha generado cierta ambigüedad alrededor de la imagen de la mujer elaborada por Almafuerite; la autosuficiencia personal de la que hace gala y la idea de su "ser completo", parecerían manifestar ciertas vacilaciones personales en sus definiciones sobre este campo. Leemos en la siguiente estrofa, comprendida entre los v. 41 y v. 44:

"Por eso las mujeres ¡pobres mujeres!
¡las eternas sensuales y secundarias!
clavan en mi pureza sus alfileres
celosas de mis noches tan solitarias".

Y más adelante, en la estrofa comprendida entre los versos v.97 y v.100:

"Yo soy el indomado; soy un completo
que se adora en sí mismo y en sí se absorbe:
me basta mi profundo propio respeto
bajo los salivazos de todo el Orbe".

Si nos quedáramos solamente con estas líneas del poeta, sin revisar el resto de su producción literaria (incluidos los inéditos del Apéndice) podríamos enrolarnos en las filas de quienes han sostenido la tesis de su misoginia. A la luz de otros textos desestimamos esta postura; desarrollaremos el tema en un punto especial de esta investigación ("La poesía erótica de Almafuerite"), reconociendo, no obstante, su tipificación

(68) Alifano, Roberto, op. cit, p.179

divinizada o demoníaca de la misma, sin la posibilidad de matices intermedios ni percepciones alternativas, actitud bastante coherente, por otra parte, con el campo de experiencias en el que le tocó moverse. Este encuadre sufre modificaciones en los textos inéditos incluidos en el Apéndice.

Pero algo más nos sorprende en la última estrofa de "Confiteor Deo", v. 113 a v. 116:

"¡Por más que me comparo con todo el mundo
yo no doy con el tipo que bien me cuadre:
soy el llanto que rueda sobre lo inmundo...
¡Yo he nacido, sin duda, para ser madre!"

Al propio extrañamiento de que quien se autoinspecciona (y aquí no existen distancias entre el yo de Almafuerite y el yo de quien enuncia), se suma la afirmación rotunda de su capacidad maternal, corroborada en prácticas concretas como la docencia y la adopción de niños. Por muchas vías el psicoanálisis podría explicar esta confesión, audaz para un medio donde el culto del machismo (compartido parcialmente por Almafuerite) podría descalificarlo severamente; reforzaría, por otra parte, el sentimiento de vacío que la pérdida de su madre real, habría provocado, sin duda, en el niño de cinco años, permitiéndole ponerse en su sitio, sustituirla para recobrarla.

4) Almafuerite avanza en "Confiteor Deo" un paso más en la definición de sus relaciones con la "Chusma", disputándole a la Iglesia su pertenencia.

Dice en la estrofa comprendida entre los v. 37 y v. 40:

"Por eso los que ordeñan mi Chusma amiga
llamándola la mártir y la perfecta,
le dicen al oído que me maldiga...
¡mientras pasan el plato de la colecta!"

El verbo "ordeñar", sin tradición literaria entre los contemporáneos de Almafuerite, el sustantivo "Chusma", en idéntica situación, nos alertan sobre un peligro inminente: la clase trabajadora puede elegir ser "perfecta" y "mártir", en lugar de aceptar el liderazgo almafueritano, puede contribuir al "plato de la colecta" en vez de aceptar la Utopía liberadora.

Más allá de los inmodificables endecasílabos de "El Misionero", o los versos dodecasílabos de "Gimió Cien Veces" o "Confiteor Deo", Almafuerite, con recursos poéticos muy escasos, realiza transformaciones literarias muy profundas en relación con los qué y los para qué de sus contemporáneos.

2. La sombra de la Patria

"Sudamericanos,
mirad ya lucir
de la dulce patria
la aurora feliz".
Esteban De Lucca
"Canción Patriótica"

"Cuando la primera patria
al grito se presentó
Chano con todos sus hijos,
¡ ah, tiempo aquel, ya pasó!
Si fue en la patria del medio
lo mismo me sucedió;
pero amigo, en esta patria...
Alcancemé un cimarrón".
Bartolomé Hidalgo
"Diálogo Patriótico Interesante".

¡ Mártires sublimes de la Patria! vosotros resumís la gloria de una década de combates por el Dogma de Mayo; vuestros nombres representan los partidos que han dividido y dividen a los argentinos: desde la esfera de beatitud divina, donde habitáis como hermanos unidos en espíritu y amor fraternal, echad sobre ellos una menda simpática, y rogado al Padre derrame en sus corazones la fraternidad y la concordia necesaria para la Salvación de la Patria.

Esteban Echeverría
Dogma Socialista

2-1 Resulta necesario, en primer término (y los epígrafes seleccionados sirven a este propósito) revisar las variaciones semánticas del sustantivo patria, en el contexto de nuestra historia política y cultural.

Es así que los textos de La lira Argentina recogidos por Don Ramón Díaz de periódicos tales como La Gaceta de Buenos Aires, El Grito del Sud, La Prensa Argentina, El Censor, El Observador Americano, El Despertador Teofilantrópico, El Desengañador Gauchi - Político, El Argos de Buenos Aires, Doña María Retazos, etc.; la revista La Abeja Argentina y algunos folletos de carácter individual o grupal, nos ofrecen el primer registro literario de esta categoría fundante de nuestra historia como país independiente.

Tanto las obras neoclásicas como las de "la gauchesca" compartieron un definido acento militante y avalaron un proyecto de nación que sufrió las modificaciones y los vaivenes de la política local; cuando Chano se refiere a la "primera patria" en el "Diálogo Patriótico Interesante",

alude sin duda, al momento de la Revolución de Mayo, expresado, por ejemplo, en la letra del Himno Nacional. Una lectura prolija de los 76 versos que constituyen nuestra canción patria, nos revela un uso común de los sustantivos y adjetivos argentino y sudamericano, así como una fácil sinonimia entre los conceptos "Provincias Unidas del Sur" y "Latinoamérica" ("México, Quito, Potosí, Cochabamba y La Paz"). La "primera patria" de Chano está sustentada por un proyecto nacional pero también continental de emancipación, expresado poéticamente en la oposición entre las imágenes "Gloriosa Nación"- "León rendido a sus plantas", y en términos políticos, en la confrontación entre las colonias y la monarquía.

La "patria del medio" podría situarse un tiempo después, en el período correspondiente a las guerras de la Independencia, y finalmente, la patria del presente de Chano estaría vinculada con el año 1821 (fecha de publicación de la obra), momento de las primeras crisis y escisiones partidarias en el seno del pensamiento nacional, tipificadas en la confrontación entre unitarios y federales, poetizadas en el ámbito de la Gauchesca por Hilario Ascasubi y Luis Pérez, respectivamente.

He privilegiado estos textos y autores sobre otros, por considerarlos más cercanos a las concepciones políticas de Almafuerde; es esta la razón por la cual he incluido, por ejemplo, el Dogma Socialista, cuerpo doctrinario de la Asociación de Mayo y de modo más abarcativo de la generación del '37, escrito por Echeverría excepto en su última cláusula que pertenece a Juan Bautista Alberdi.

Si sumamos a estos autores otras personalidades que exceden el campo literario y son representativas del ámbito político y militar, tales como San Martín, Rivadavia, Mitre, Sarmiento, Alem, Irigoyen y por último, Alfredo Palacios, podremos organizar con mayor exactitud la trama en la que Almafuerde construye su concepto de patria, así como la genealogía de las figuras "patricias" a las que adhiere; por exclusión quedarían los hombres contrarios a su concepción personal de la misma: Facundo, Rosas, Roca, Juárez Celman y todos los simpatizantes y allegados al "roquismo" y el régimen conservador.

En 1906, con motivo del Funeral Cívico en homenaje al Gral. Bartolomé Mitre, Almafuerde leyó un discurso en el Teatro Argentino de La Plata (ya aludido en la "Introducción", 1) en el que se expresó de este modo:

"...; Y en este momento y en esta propia noche, ahora mismo, mientras celebramos los funerales cívicos del gran patricio, del casi divino General Mitre, debe encontrarse aquel espíritu, aquel irascible, aquel inexorable espíritu de Sarmiento, con motivo del aniversario de la batalla de Caseros, en las costas frías y nebulosas de Inglaterra, sobre la tumba maldita del tirano Rosas, arrancándole su cruz, con sus manos enormes, pisoteándole su epitafio con sus pies de Hércules y llenándola de salivazos de desprecio con sus labios de monstruo!..."(69)

(69) Almafuerde, Obras Completas, (Vol II), La Plata, Edic. U.N.L.P, 1950, Pag 137

Y más adelante:

"el alma de Mitre, el alma cesárea de Mitre, el alma de aquel hombre que hizo del cañón un instrumento de libertad, de organización social y política, de progreso humano, de confraternidad y de paz, que hizo de la historia un barro para modelar tipos humanos ejemplares, que hizo de los idiomas extranjeros una manera de universalizar la intelectualidad americana; que hizo grandes hombres de miserandos concupiscentes caudillos regionales, y sacó perfume del lodo y luz de la sombra; el alma de aquel argentino que amó a sus hijos hasta el castigo y amó su país hasta el menosprecio de la popularidad". (70)

El tono de los fragmentos transcritos y las posibles hipérbolas de sus expresiones, pueden parecer testimonios de la vehemencia de Almafuerite pero además, son indicadores generales del estado emocional de los debates y la pugna entre intereses contrapuestos que tuvieron lugar en nuestro país, los que alcanzarían alrededor de 1910, con motivo del Centenario, nuevos perfiles y preocupaciones orientadas hacia la definición de nuestra nacionalidad, en el aspecto vinculante de las categorías nación y patria, entendida esta última como nuestra nación de pertenencia. Almafuerite no estuvo ajeno a estas temperaturas emocionales y como ya dijimos al ocuparnos de su biografía (La vida de Almafuerite -5-), leyó un significativo discurso al pie de la Pirámide de Mayo. Por muchas razones, este texto, así como otros de su producción, nos proporcionan elementos suficientes que lo redimen de ser considerado un representante del nacionalismo argentino que comenzaba a surgir entonces en nuestro país.

2-2 Almafuerite y la Generación del Centenario

Ricardo Rojas y Manuel Galvez han sido reconocidos como los iniciadores del primer nacionalismo argentino, "en la medida que fueron los primeros en considerar el problema social desde una perspectiva nueva: la de la nación, considerada ésta como una personalidad histórica, animada de un alma propia, fruto de la emoción de sus paisajes, la fuerza de sus razas y el tesoro de sus tradiciones. (71)

Nuclearon a un grupo de Jóvenes (hijos de la Generación del '80) alrededor de la revista Ideas y se reconocieron influidos por dos autores que no eran aplaudidos entonces por el mundo oficial, el novelista Francisco Sicardi y el poeta Almafuerite. Payá y Cárdenas consideran que este reconocimiento fue sobre todo personal, "por la sinceridad que emanaba de sus persona" y no estético, en tanto que "la nueva generación no comulgaba con Sicardi y Almafuerite que subordinaban el arte a la vida".

(70) Almafuerite, Obras Completas (Vol II), op cit, p.139.

(71) Payá, Carlos y Cárdenas, Eduardo, El primer nacionalismo Argentino, en Manuel Galvez y Ricardo Rojas, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1978, p. 9 y 10.

Pero además, en el caso de Almafuerite, advertían la ausencia del afrancesamiento que caracterizaba entonces a la clase dirigente (a la que Almafuerite no pertenecía) y ciertos rasgos vinculados con el carácter criollo o nativo de su identidad, propios de su historia familiar con muchas generaciones ligadas a esta tierra. Esta característica, sobre todo, les resultaba sumamente interesante.

La inmigración, el desarraigo, y la permeabilidad social preocupaban a los jóvenes de Ideas que sentían temor por el futuro y rechazo por "el culto del individualismo, el éxito y la amoralidad", "reñido con la búsqueda de ideales y con un sano sentido de lo nacional, que requiere considerar a la comunidad y sus intereses como superiores a los propios personales". (72)

Almafuerite no compartía estos temores, por el contrario, confiaba en los viejos proyectos liberales que preconizaban el desarrollo inmigratorio ("Gobernar es poblar", había dicho Alberdi) y en muchas oportunidades se refirió a este tema, particularmente en relación con la colonia italiana, como lo testimonia, entre otros, el discurso pronunciado en 1907, en ocasión de un homenaje que le tributaron los italianos de La Plata:

"Señores italianos que me habéis ofrecido esta fraternal cena de adhesión; señores extranjeros de cualquier origen que circundáis esta mesa: esta tierra argentina, esta dilatada tierra argentina, esta celebrada tierra argentina, tan feroz, tan generosa, tan próspera como es, necesita para fecundarse, requiere para cubrirse de frutos óptimos, como cualquiera otra tierra del orbe, del sudor y de las lágrimas humanas".
(73)

El trabajo y el dolor del inmigrante estimularon su sensibilidad; se sintió atraído por el fenómeno del hacinamiento urbano y la distribución irracional de los recién llegados desde dos planos diferentes, el de la política y el de la estética, tomando recursos, respectivamente, del Socialismo Utópico y del método naturalista, en una interesante fusión de política y literatura o de literatura y política, muy característica de nuestros textos del s. XIX.

Por estas razones, su posición no coincidió con el transtelurismo, el redescubrimiento del paisaje y la vuelta al campo de otros autores argentinos, alejándose de las preocupaciones de Rafael Obligado o Miguel Cané, orientados hacia el pasado y las tradiciones, y aún del propio Galvez, responsable de una nueva mirada sobre lo hispano (especialmente a partir de los hombres de la generación del '98) y la religión, tal como lo expresa en El Solar de la raza:

"Finalmente se odia a España por su supuesto catolicismo - No hay anticlerical que no deteste aquel país, imaginándolo hundido en el atraso por culpa de frailes y de monjas".
(74)

(72) Payá, Carlos y Cárdenas, Eduardo, , op. cit, p. 25.

(73) Almafuerite, Obras Completas, (VolIII),op.cit, p.148

(74) Galvez, Manuel, El Solar de la raza, Madrid, Calleja, 1913, p.47.

Almafuerte logró una voz y un acento particularmente argentinos, prescindiendo de cualquier propósito o especulación teórica; nunca disfrutó del viaje a las metrópolis ni de los claustros universitarios locales o foráneos y su vinculación con lo europeo, de modo más preciso con la cultura occidental, se redujo a algunas admiraciones irrestrictas (Homero, Dante, Shakespeare, Miguel Angel, Fra Angélico, Plutarco, la Biblia) y el uso casi excluyente del español, sin los aditamentos del francés (al que sólo traducía) ni de cualquier otra lengua extranjera.

Por eso no necesitó la descripción ni la imagen nativa para lograr el carácter nacional de sus textos; el gigantismo, la robustez, la rudeza y la cursilería de su estilo fueron reconocidos por Borges como formas maridables con su tipo criollo, donde conviven muchos énfasis, fundamentalmente el énfasis del vigor y del coraje, presentes en la compadrada y el compadrito.

Escribe sobre Almafuerte:

"Acabo de insinuar que Pedro Bonifacio Palacios, alias Almafuerte, fue un compadrón; ahora me aventuro a afirmarlo. Un compadre que ya hubiera cursado el Juicio Final, eso sí; un compadre glorificado y transfigurado, un efectivo San Juan Moreira; pero compadre al fin, con pinta orillera, si con alma de eternidad.(75)

En su deseo de situar a Almafuerte en coordenadas espacio - literarias, Borges incorpora para su propia literatura el espacio de la orilla como zona de producción de nuevos significados; es en la transición de la ciudad a la pampa donde Pedro B. Palacios vivió sus experiencias humanas y es en ese marco bivalente donde ha podido tomar de la "civilización" y la "barbarie" los elementos que ha considerado útiles para su discurso.

La orilla de Almafuerte no es una ficción literaria ni tampoco una construcción verosímil; constituye su escenario o ámbito natural (La Matanza, el arroyo Maldonado, Tolosa, etc). Para Borges, hombre de ciudad, tampoco significó la atracción del realismo humanitario que logró seducir a algunos grupos de las vanguardias, sino la ambigüedad de un paisaje imaginario que le permitió organizar un "linaje hispano - criollo". Dice al respecto Beatriz Sarlo:

Borges trabajó con todo los sentidos de la palabra orilleros"(margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideologema que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final, en muchos de sus relatos. "Las orillas" son un espejo imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas". (76)

Por una vía diferente a la de Borges, Almafuerte, desde su posición subalterna respecto de la cultura urbana, se recorta y separa del mundo

(75) Borges, Jorge Luis, El Idioma de los argentinos, op.cit, , p.37

(76) Sarlo, Beatriz, Borges, un escritor en las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 52

del '80, así como de los escritores que produjeron sus textos en los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX.

2-3 "La sombra de la Patria", escrita por Almafuerde en la ciudad de La Plata, en 1891, alcanzó su forma definitiva en el año 1893, en la ciudad de Salto. Según testimonios de sus críticos, fue leída en público por primera vez, en la ciudad de su origen:

"El Comité de la unión Cívica que fundara le sirvió de tribuna, siendo recibido por los jóvenes con atronadores aplausos. Comenzó entonces la recepción pública del poeta, en salones como El Salvador, en mítines políticos y ante sus alumnos de Salto y Trenque Lauquen". (77)

Romualdo Brughetti reconoce que la primera versión del poema fue leída en el acto organizado por la Academia del Plata(Salón Salvador), el día de Santa Rosa de 1893 y publicado inmediatamente después en La Nación.

Almafuerde volvió una y otra vez sobre este texto; las versiones editadas del mismo que contamos son la de 1907 (diario El Pueblo de La Plata), la de 1900 (en forma de folleto, casi sin correcciones respecto de la versión anterior); la de 1930 (incluida en sus Poesías, tomo I, Edición Oficial) y la de 1946 (en Poesías, volumen 1, Edición U.N.L.P).

Se ha relacionado este texto con la derrota cívico - militar de 1890, episodio del que Almafuerde participó activamente, pero él mismo se ha ocupado de hacer trascender su alegoría fuera del contexto de su génesis.

En su segunda lectura de poemas en el Teatro Odeón de Buenos Aires, se expresó de este modo:

"La Sombra de la Patria" es un canto que ha palpitado en mi espíritu desde mi remota juventud, como obsesión. Dos o tres veces - ocasionado por las circunstancias - tomó forma real, pero bosquejada apenas, hasta que surgió, hasta que definitivamente culminó en el siglo pasado, durante los sangrientos civismos del año '93".

Sin embargo, no es un propósito, no es un trabajo precisamente originado, absolutamente sugerido por aquel hecho histórico, pero se revistió, se saturó de la enorme amargura, de la pesimista congoja cívica que le caracteriza, al son de aquellos días tumultuosos, y tuvo, a la fuerza, que asumir algo del movimiento, del color, de la luz, del sabor propio de esos días; no hay obra humana - por más abstracta, por más excelsa, o por más relativa y por más contingente que ella sea -, que no se tiña de las tonalidades del sitio y la hora en que ella fue

realizada; no hay hecho que no denuncie al hombre que lo produjo, ni hombre que no revele de alguna manera los lodos que pisa". (78)

Estas observaciones se completan con otras igualmente interesantes:

"Siento, sospecho, tengo el pálpito molesto, mortificante, que no hemos cumplido enteramente, punto por punto, el testamento histórico de nuestros antepasados, los padres de la Revolución, los héroes de la Independencia, los sabios fundadores de nuestra nacionalidad". (79)

Este sentimiento de insatisfacción será la clave del texto que va distanciándose de las ideas pesimistas, originadas por la derrota sufrida, para situarse en el ámbito de los reclamos vigorosos que le harán decir a Darío (refiriéndose especialmente a este poema) que "es la obra de un poeta sincero" que "vence por la energía" de su literatura. (80)

Más allá del intento del propio Almafuerite que sugiere una lectura de su obra liberada de su contexto de origen cuando afirma, "por lo que a mí me toca, yo voy a leerla, considerándola nada más que por su faz literaria - harto defectuosa, por supuesto -, sin entrar a considerar el misterio, sin ponerme a profundizar en el misterio de esa actualidad de que los jóvenes de mi tierra no han querido, o no han creído oportuno despojarla después de veinte años"(81), el poema se instaló en una fisura que comenzaba a profundizarse entre los ideales de Mayo y los logros alcanzados, sobre todo, a partir del roquismo.

Tal vez, la actualidad o más bien la popularidad del poema no hayan superado mucho más de los veinte años aludidos por su autor; modificaciones políticas y estéticas de trascendencia transformaron los modos de pensar la literatura, bajaron la altisonancia de los endecasílabos patrióticos, permitieron que el blanco de la página recortara las formas demasiado definidas del verso y restaron el sustento ideológico a un discurso acerca del país y del hombre que justificara el carácter convocante de sus estrofas.

2-4 Las alegorías fueron utilizadas con inteligencia por algunos escritores románticos; Alberdi hizo un uso particularmente atractivo de este recurso con su siempre recordado Gigante Amapolas.

La alegoría se separa de la imagen visual en lo que ésta pueda tener de descriptiva, situándose en el plano de la representación como "un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo". (82)

Eliot nos acerca una reflexión sobre la alegoría, interesante por

(78) Almafuerite, Poesías Completas, op.cit, p.61

(79) Almafuerite, Poesías Completas, op.cit, p.62.

(80) y (81) Almafuerite, Poesías Completas, op.cit, p.62.

(82) Wellek y Warren, Teoría Literaria, Madrid, Greda, 1966, p.223

varios motivos: en primer lugar, por pertenecer a un poeta del Siglo XX y en segunda instancia, por utilizar como campo de sus reflexiones la poesía de Dante.

Dijo Eliot:

"La imaginación de Dante es imaginación visual. Dante es un alegorista y para un poeta capaz, alegoría significa imágenes visuales diáfanas"(83)

Esta circunstancia es de gran interés para nuestro trabajo; Almafuerte fue un lector asiduo de La Divina Comedia que logró despertar en su sensibilidad resonancias bíblicas y estímulos visuales.

Sus experiencias como pintor que han sido referidas en otro punto de este trabajo ("La vida de Almafuerte", 3), le permitieron utilizar en "La sombra de la Patria", imágenes tan diáfanas como las empleadas en "El Misionero"; la diferencia reside, en este caso, en que su imagen visual remite a algo invisible, la patria, a diferencia del símbolo que se refiere a otro objeto y trabaja la traslación de significados entre los mismos o las convenciones de uso.

La alegoría utiliza la imagen visual desde una actitud que subordina su carácter descriptivo al deseo de unificar ideas, sentimientos o pulsiones dispersas, dándoles mayor densidad en su significación.

En este caso, la patria es una mujer que no responde al trazo seguro y equilibrado de sus pares, en circunstancias homólogas (me refiero a representaciones alegóricas más o menos difundidas dentro de la estética clásica y neoclásica), sino que por el contrario, podría vincularse con las figuras femeninas de la estética romántica (la "María" de Echeverría o la "María" de Isaacs).

Desde el título Almafuerte nos ha anunciado que va a referirse a la "Sombra" de la patria; esta circunstancia nos plantea una serie de interrogantes sobre los que sería conveniente reflexionar:

La palabra "Sombra" puede aludir a varias posibilidades dentro de la pragmática del discurso; la "sombra" puede ser resultado de la proyección de un objeto pero también puede hacer referencia al espíritu de un muerto. Sarmiento convoca a la "sombra terrible" de Facundo en la Introducción de su obra memorable, para pedirle el secreto de la situación presente de su país.

Almafuerte intenta mostrar su patria agonizante en la figura de una mujer que ha sido prostituida y avasallada (sus trazos se han degradado y perdido nitidez) y trata de motivar en sus lectores una respuesta extraliteraria, propia del campo de los acontecimientos sociales y políticos de su tiempo. Mediante su pedido de ayuda para "la virgen que el rubor abrasa", solicita a los hombres de su tierra la salvación de un proyecto nacional.

También en 1891 José Martí utilizó procedimientos similares y orientó los reclamos de su discurso hacia los hijos de estas "repúblicas dolorosas", intentando despertar en ellos el amor por la madre enferma y los deseos de cooperar en su salvación; esa es, en esencia, la tesis de Nuestra América.

Nuevamente la mujer, virgen o madre, aparece tipificando lo femenino tal como solía manifestarse entonces en el campo de

(83) Wellek y Warren, , op.cit, p. 223

experiencias y en el horizonte de expectativas de nuestros autores; los poemas inéditos de Almafuerite se encarga de mostrar, sin embargo, su alejamiento de esta convención, de marcada procedencia religiosa.

2-5 En el análisis del discurso no trabajamos con la sentencia objeto sino con una sentencia que tiene productor y receptor o receptores, aún cuando el análisis esté concentrado solamente en el producto o texto literario; por estas razones nos interesa saber cómo los elementos de cohesión ("enganches"), la referencia, la presuposición, la implicatura y la inferencia textual son tratados en el mismo.

Cuando un hablante dice, por ejemplo, mi tío, alude a una individualidad particular; cuando Almafuerite escribe "La Sombra de la Patria", también se está refiriendo a una individualidad particular que trasciende el significado literal de la expresión y cuenta, por tratarse de receptores que comparten su contexto espacio - tiempo real, con la adhesión, o información no controversial de los mismos.

Deberíamos recordar que se entiende en análisis del discurso por presuposición.

Para Brown y Yule:

"We shall take the view that the notion of presupposition required in discourse analysis is pragmatic presupposition, that is, defined in terms of assumptions the speaker makes about what the hearer is likely to accept without challenge. The notion of assumed "common ground" is also involved in such a characterisation of presupposition and can be in this definition by Stalnaker: presuppositions are what is taken by the speaker to be the common ground of the participants in the conversation". (84)

Los lectores - oyentes de Almafuerite no sólo deben manejar conocimientos y actitudes pragmáticas comunes, sino que deben admitir, tanto ellos como el analista, un reconocimiento de lo que se está leyendo o escuchando y un principio de cooperación con el texto que se está recibiendo para ser interpretado.

Si bien un texto poético exige menos del lector u oyente que cualquier conversación cotidiana (implicatura conversacional), la implicación existe como aceptación de cualidad y dirección del discurso del hablante - escribiente.

Pero los lectores - oyentes no sólo deben cooperar sino que deben confiar en un proceso de inferencia que les permita arribar a una interpretación de las expresiones que constituyen el texto; las inferencias pueden ser erróneas o acertadas y utilizar vías deductivas o aproximaciones sueltas o fragmentarias.

Brown y Yule afirman que:

"In order to capture this type of inference, which

(84) Brown y Yule, Op.cit, p.29.

is extremely common in our interpretation of discourse, we need a relatively loose notion of inference based on socio-cultural knowledge. Grumper (1977) presents an extended discussion of the types of factors involved in this type of pragmatic, as opposed to logical inference”(85)

Referencia, presuposición, implicatura e inferencia permitieron en el caso de “La Sombra de la Patria”, hacer una comunicación efectiva entre Almafuerde y sus lectores - oyentes. La reconstrucción actual de ese contexto a través de sus aspectos relevantes , permite similares procesos de interpretación literaria, salvando las diferencias estéticas y las distancias espacio - temporales que nos separan de ésta u otras obras de este autor.

Hymes se ha referido a la circunstancia del contexto en que una obra es pensada y cómo ese significado puede eliminarse en un contexto diferente; también ha planteado la circunstancia inversa, cómo un contexto elimina significados posibles que desde otros contextos podrían suponerse.

Uno de los problemas fundamentales de la obra de arte es su capacidad para seguir produciendo significados más allá de su contexto de origen. Almafuerde abordó este problema al referirse a esta obra en particular (ver el punto 2-3 de este apartado). Las futuras experiencias de sus lectores, convalidarán o quitarán sentido a sus aspiraciones creadoras.

2-6 Almafuerde, luego de los epígrafes de Job, da comienzo a su extenso poema (204 endecasílabos, con rima asonante en los versos pares, agrupados en diez partes de extensión similar y número variable de versos).

En la primera de ellas (salvo el v. 16) utiliza la tercera persona, que le permite colocarse en el sitio del pintor o el retratista al servicio de su modelo:

“Suelos van sus cabellos: en gudejas
por su busto encorvado se derraman,
como velos de angustia o sombría
melena de león. Adustra, pálida
5 desencajado el rostro: la vergüenza
no tiene la pupila más opaca,
ni la faz de Jesús, al beso infame,
se contrajo más rígida. Adelante
con medroso ademán ... ¡Oh! ¡La ignominia
10 con paso triunfador nunca se arrastra!.(86)

Sin discurso previo ni indicación alguna de coordinadoras, expresiones coordinantes (“possible word”), coordinantes de tiempo (“time

(85) Brown y Yule, Op.cit, p.29.

(86) Almafuerde, Poesías Completas, op.cit,p.63

co-ordinate”), coordinantes de lugar (“place co-ordinate”), etc., distribuye los trazos de su figura e introduce su “topic framework” (distinto del tópico sentencia oración), el elemento más relevante (donde aparece la mayor concentración de información del texto) que actúa a su vez como activador de ciertos rasgos del contexto que constituyen el marco, permitiendo el ordenamiento y la coherencia general de la obra literaria.

Los textos de Almafuerde nunca plantean la dificultad de decidir dónde comienzan y concluyen los fragmentos de su discurso; él se ha ocupado de marcar estos límites, fiel a una preceptiva que atribuía al escritor la suma de la docencia y las responsabilidades relativas a la comprensión de los textos por sus lectores. A la descripción de la mujer desencajada, Almafuerde agrega una “audiencia co-ordinate” u oración de validez didáctica (muy propia de su estilo) que involucra al lector por el uso de los pronombres personales; en este caso el correspondiente a la primera persona del plural.

15 “La caída más honda es la caída
que nos pone a merced de lo canalla
de lo ruin, de lo innoble, de lo fofo
flota sobre sobre el mar como resaca,
como fétido gas en el vacío
20 cual chusma vil sobre la especie humana”.

Pero esta primera parte del poema le ha servido también a Almafuerde para construir un cotexto, (conforme la designación de Halliday), al que vuelve una y otra vez con sus palabras que siempre hacen referencia a esta primera imagen.

La segunda parte del poema se abre con un coordinante de tiempo (time co-ordinate) el adverbio de tiempo “Ya”, que le permite introducir la primera persona que dominará los apartados II, III y IV.

La repetición total o parcial del v. 21: “Ya la siento gemir y sus gemidos”, con la sustitución del adverbio de tiempo “ya” por el pronombre yo, permitirán al poeta abrir sus predicaciones respecto de cómo opera en su subjetividad la imagen agonizante de la patria; cómo son recibidos corporalmente sus gemidos afectando su cerebro, su corazón y fuera de su propio Yo, trastocando el orden del universo.

En el apartado IV, (v. 67) se hace más explícita la referencia al cotexto:

“Yo la siento cruzar sobre mis ojos
y es una estrella muerta la que pasa”

La metáfora impura que alude a la mujer que cruza sobre sus ojos, se completa con otras comparaciones y analogías (v.61):

“Yo la siento cruzar sobre mis ojos
la pupila tras de sí me arranca,
cual si su imagen desgredada y torva,
en vez de su visión fuera una garra”.

Pero a partir de los v. 65 y v.66 la patria se ve acompañada por

una "aterrante procesión fantástica", cuya composición plantea las contradicciones más agudas de la sociedad argentina. Dado el interés y el acierto formal de los versos, los transcribo:

- 65 "Yo la siento cruzar ante mis ojos
en aterrante procesión fantástica
de Biblias del deber que ya no enseñan,
de apóstoles del bien que ya no hablan,
de laureles de honor que ya no honran,
70 de inspirados de Dios que ya no cantan,
de púdicas estrofas que envilecen,
de pátenas limpiísimas que no manchan,
de eucarísticos panes que envenenan,
de banderas celestes que se arrastran...
75 Yo siento cruzar...¡Seres felices
que carecéis de luz en la mirada!
¡Ah! ¡Yo no puedo soportar la mía
bajo el fantasma horrible de la patria!".

Si prestamos atención a los sustantivos ordenados al comienzo de cada verso (las Biblias, los apóstoles, los laureles, el pan, las banderas celestes, etc.), los encontraremos en el final de esos mismos versos, despojados de su correspondiente función o atributo particular.

Este catálogo explica, de algún modo, la crisis de la patria que ya no es sólo sombra sino también fantasma frente al que no es posible levantar los ojos.

Los apartados V y VI indican un cambio en la actitud del poeta; como en muchas de sus composiciones aludidas, Dios se transforma en motivo de sus interrogaciones retóricas: es él quien debe rendir cuentas por su silencio ante tanta ignominia. Le son muy útiles a Almafuerte, en este caso, las "indicated - object - co-ordinate" o frases que aluden al objeto representado (la patria), generalmente a través de construcciones y pronombres demostrativos. Jehová es acusado de inacción frente a la mujer vejada, cuya fisonomía aparece enriquecida con nuevos elementos descriptivos: "el casto seno" (antes de la "vil caricia"), los nobles hombros que fueran los de Juno y los de Diana (antes del "azote brutal del infortunio") y "el cuerpo sucio", mancillado y "profanado" como las hostias. En su relación desapareja con Dios llega a negarlo como entidad trascendente, considerándolo un producto del fanatismo humano. Dice a partir del V. 117:

"¿Y callas como un ídolo sin lengua,
como un muñeco rígido sin alma,
a quien supuso vida el fanatismo
y atribuyó justicia la ignorancia?"

Los apartados VII, VIII y IX, cambian el acento de sus reclamos, pero en el (v. 177, apartado IX) Almafuerte vuelve a insistir, por última vez, en sus blasfemas e imprecaciones mientras Jehová permanece encerrado en su negativa silenciosa.

Podemos advertir algunas novedades en el uso del vocabulario de Almafuerte; reniega de la virtud, las leyes, el derecho, la religión, la libertad y la patria como construcciones falsas y carentes de sentido y nos sorprende diciendo de ellas V.127:

"el Universo tuyo, son apenas

un sueño, una mentira, una palabra;
una cosa que suena, como un disco
chocando sobre el mármol de una escala;

Más adelante (V.147, V. 155, V.163) admite el triunfo del mal sobre el bien. A la mentira del mundo como construcción de Dios, opone la verdad de "la astucia", "la codicia", "la vileza", "la envidia", como la verdad del mal V.141:

"la evidencia del mal, su negro imperio
sojuzgando las cosas y las almas,
cual si fuese la torpe levadura
que lleva la creación en las entrañas,
145 la genesíaca fuerza incontrastable,
el fiat inicial del protoplasma".

El mal está en el origen de la vida y Almafuerde continúa elevando sus protestas a Dios; de las cuestiones metafísicas pasa a los conflictos sociales y se va desbordando en intensidad verbal. Dice a partir del V.169:

"que has dejado indefensa a la gacela
170 y armado al lobo de potentes garras,
que has dividido al mundo de los hombres
en los más, que padecen y trabajan
y en los menos, que ríen y que cumplen
la misión de guiar la recua humana
175 y que más nobles son cuanto más matan".

El ha denunciado a Dios el triunfo del mal en el ámbito social y metafísico pero Dios no ha respondido; en el apartado X (el último) gira su atención hacia los jóvenes, "los que sabéis de amor, de amor excelso que recorre la arteria y la dilata", (v.183 y v.188), a los que "todavía honráis a vuestras madres circuyendo de besos y de lágrimas el augusto recinto de sus frentes"(v.193,v.194, v.195) para reclamar de su inaugurada condición de varones, la salvación de la "virgen que el rubor abraza". (V. 204).

Nuevamente se actualiza el cotexto a través de expresiones condicionales que habrán estimulado, sin duda, a su joven público de 1893. El planteo es claro: si la visión de la mujer sufriente no despierta en ellos la fuerza "que impele a la lucha y la venganza", deben arrancarse "las mal nacidas juveniles barbas"(v.212) y no es una opción sino una orden taxativa del poeta.

Trabajada desde el machismo que era casi monolítico en la época a la que hacemos referencia, Almafuerde, tal como lo señalara Borges, hace un énfasis del coraje masculino y trata de movilizarlo (sin eufemismos) para la acción inmediata; la virilidad se justifica si está al servicio de la patria de lo contrario, corresponde a las mujeres escoltar su "sombra".

A pesar de las motivaciones y los propósitos de su poema eminentemente patrióticos, Almafuerde no se ha alejado demasiado de sus tópicos recurrentes, empleados en otros textos con intenciones aparentemente disímiles.

El reclamo incesante a Dios, la denuncia social y política y la exaltación de un tipo de mujer (aun desde la forma de una alegoría) ya estaban presentes, sin duda, en las tensiones más profundas de otros textos de su autoría.

Apéndice II

Dos cartas, una de ellas fechada el 22 de diciembre de 1910, escrita por Almafuerde, y la otra, enviada por el doctor Santiago O' Farrell a su amigo José María Olmedo, el 8 de marzo de 1917, publicada con posterioridad en el diario El Pueblo de La Plata, nos informan acerca de un episodio de censura en el que se vio involucrado el texto de "La Sombra de la Patria".

En el punto 2-3 de este trabajo, dimos cuenta sobre la lectura del poema, en ocasión de la festividad de Santa Rosa de Lima, en el Salón de Actos del Colegio del Salvador de Buenos Aires, a instancias del Dr. O' Farrell, "miembro descollante del partido católico que presidía entonces la Academia del Plata". (87)

En esa oportunidad, Almafuerde aceptó que su texto fuera supervisado previamente por el reverendo Camilo Jordán. Dice al respecto en la carta referida:

"Me preguntaron si aceptaría la censura del Reverendo Jordán, y les contesté afirmativamente. Tan seguro estaba yo de no haber intentado desconocer ningún dogma. Por otra parte nunca me dio por ahí". (88)

El padre Jordán observó el v. 167: "arquitecto invisible que dispones la orientación del pórfido y tu fábrica" y el Dr. O' Farrell, con gran turbación, debió comunicarle esta noticia a Almafuerde que se alojaba en ese momento, en casa de su amigo Francisco Cruz.

El poeta se mostró benevolente en esta oportunidad y aceptó las críticas burlescamente; así lo atestigua en otro párrafo de la citada carta:

"porque si en su parecer le hubieron de resultar al padre Jordán un tanto masónicos, pensaba que, no siendo masón, tampoco tenía razones para encapricharme con ellos". (89)

Las crónicas de la época describen el lugar donde se leyó el poema como un sitio donde "resplandecía la aristocracia -de la nuestra- señoras recamadas de pedrería, señoritas de blanco, caballeros de fuste -supongo que católicos-, algunos uniformes de general y numerosos sacerdotes, seculares". (90)

La Nación del día siguiente nos informa además que a las 19: 30 horas estaba colmado el salón para la velada poética-musical que se inició

(87) Escalante, Miguel Angel, Situación de Almafuerde. La sombra de la Patria, La Plata. Edic. Círculo de Periodistas de la Pcia., 1954. p.32

(88) y (89) Escalante, Miguel Angel, op. cit, p.32 y 33

(90) Escalante, Miguel Angel, op.cit, p.54

con la ejecución de la Sinfonía "Euryante", de Weber y que a las 20 hs., el Dr. O'Farrell subió a la tribuna (vestida de azul, rojo y oro), con Almafuerde a su izquierda. La nota concluye con dos líneas que hacen referencia a "la sorpresa de la noche y el 'estampido de Almafuerde'". Entusiasmado por la lectura de su poema (hay testimonios de que sus textos eran dichos con un tono declamatorio natural, sin afectación ni exageraciones gestuales), no respetó la censura convenida, provocando el asombro de los pocos que conocían el secreto.

En la segunda carta mencionada, el Dr. O'Farrell relata el episodio del siguiente modo:

"Es exacto que revisamos con el R. P. Jordán los originales de la poesía "La Sombra de la Patria", antes de que Almafuerde la leyera en el acto público de la Academia del Plata, y subrayamos dos o tres conceptos que pudieran sonar mal en aquel ambiente. A Dios se le llamaba "Arquitecto del Universo"; la Hostia Santa le servía de comparación para otro concepto, y recuerdo que hicimos una tercera observación, pero de eso hace tanto tiempo que no puedo recordarla. (Aunque aquí sea partícipe de las correcciones, quien verdaderamente las realizó ha sido el padre Jordán). Lo visité al poeta y le pregunté si no tendría inconvenientes en admitir la modificación de los versos subrayados, para evitar el mal efecto que la lectura pudiera causar. Almafuerde se mostró sumamente deferente y prometió cambiar la forma de sus expresiones, de acuerdo con nuestras indicaciones. Llegado el momento oportuno hice la presentación del poeta a nuestro auditorio en un discurso, que sería posiblemente tan pedestre como lo describe el poeta, maestro en el decir, pero reflejaba los conceptos de admiración y de cariño, que había despertado en la juventud intelectual del día, la obra genial de Almafuerde, de conceptos tan intensos, envueltos en ropaje tan brillante, que disimulaba las incorrecciones de formas y de fondo".

"Almafuerde leyó su poesía con la entonación viril que le caracterizaba; con el calor y el entusiasmo propios de su temperamento ardiente y ... le sucedió lo que nos sucede muchas veces en ocasiones análogas : se olvidó de las modificaciones convenidas y resonaron en el Salón de la Academia lo del "Arquitecto"

Almafuerte escrutó la cara de los implicados en el tema; no fue saludado por Jordán ("que se limitó a inferirle dos puñaladas con los ojos"); mientras tanto, los académicos se solidarizaban con su actitud, manifestándole total indiferencia. El resto del público, ajeno a estos pormenores, expresó su entusiasmo; "tuve el gusto de hacer aplaudir mis blasfemias por el propio arzobispo", agrega en la carta referida.

(91) Escalante, Miguel Angel, *op.cit*, p.55

3- Sonetos Medicinales

"Los años 1906 y 1907 fueron angustiosos para el poeta. Estaba sin recursos y, lo que es más grave, sentía agotado su cerebro y su imaginación".

Romualdo Brughetti

3-1 Se le reprochaba a Almafuerite su incapacidad para hacer sonetos y en realidad, no había leído ni publicado ninguno. En ocasión de su cumpleaños (1907), un grupo de amigos se acercó a su domicilio con "las provisiones indispensables" para efectuar una celebración. (92) Uno de los visitantes llevó un soneto de José de Diego, titulado "En la brecha", "el que fue leído a los postres por Torcelli (de cuyas intenciones Almafuerite siempre desconfiaba)"(93).

El poeta elogió el texto en cuestión y agregó sus palabras de réplica; se lo habían leído porque lo consideraban incapaz de escribir un soneto. El desafío estaba planteado; todos quedaron invitados para comer con él, al domingo siguiente. Allí leyó los cuatro "Sonetos Medicinales" que tituló con palabras italianas: "Piú avanti", "Molto piú avanti", seguidos por "Vera Violeta" y "La yapa criolla".

Romualdo Brughetti considera que el primero de los poemas de este grupo (tal como hoy lo conocemos) titulado "Avanti", fue escrito por Almafuerite con anterioridad, exactamente en el año 1900.

Probablemente, dada la unidad temática y formal de los poemas, así como la común intención de los mismos (orientada hacia los lectores, en primera instancia, pero referida también al yo del enunciador y de modo casi directo, al propio Almafuerite) haya considerado conveniente reunirlos en una única entrega.

De todos modos, las dedicatorias de los mismos conservan el registro de sus orígenes diversos: el Soneto I está dedicado a Anacleto Dominguez, amigo de Palacios desde la época en que éste era maestro en Chacabuco, y los restantes, al Dr. Félix J. Tettamanti, médico particular y amigo del poeta.

Nos quedaría por realizar otra observación: los títulos originales han tenido variantes que no han sido reconocidas en las ediciones posteriores, oficiales o privadas; éstas son, para el Soneto II, "Ea"; el Soneto III, "Angustia"; el IV, "Gélido"; el VI, "Realidad" y el VII, "Uso indicado".

"Los Sonetos Medicinales" se difunden actualmente en los lugares más diversos y menos convencionales: se los puede ver colgados en los escaparates de los micros, en las paredes de algunos negocios, en los carteles de las agrupaciones políticas

(92) y (93) Brughetti, Romualdo, *Vida de Almafuerite*, op.cit, p. 201

de los estudiantes universitarios, en los discursos de algunos políticos y hombres públicos, en las habitaciones de algunos adolescentes excluidos por inocencia o por decisión propia del ámbito de la posmodernidad que podría contarlos entre sus filas.

3-2 En el capítulo sexto de su Poética, Aristóteles, refiriéndose a su concepción de tragedia, expresa que moviendo ésta a "compasión" y "temor", opera en los espectadores produciendo "la purificación propia" de sus estados emotivos.

Todo el teatro occidental (hasta Brecht) pero también gran parte de la poesía y la narrativa contemporáneas, han trabajado con este supuesto que otorgaría a la literatura y al arte en general un valor curativo, resultado de sus propiedades catárticas.

Almafuerte privilegia esta función poética sobre otras posibles; la voz del enunciador o destinatario asume conscientemente la responsabilidad de transmitir sus "recetas", en dosis que van en aumento, gradualmente, a lo largo de los siete sonetos de la serie. Dice en la primera estrofa de "Avanti":

"Si te postran diez veces, te levantas
otras diez, otras cien, otras quinientas;
no han de ser tus caídas tan violentas
ni tampoco, por ley, han de ser tantas."

El título ha tematizado el poema y es un preanuncio del remedio que Almafuerte aconsejará para quien haya caído "diez, cien, quinientas veces": seguir "adelante", elaborar conductas relacionadas con el coraje de levantarse una y otra vez porque ni las caídas han de ser tantas, ni necesariamente han de ser de extrema violencia.

Almafuerte saca el tema de la "caída" de su ámbito trágico, relativizándola, transformándola en un estado transitorio, posible de ser racionalizado y superado mediante la voluntad.

Tal como en "El Misionero", los hombres son condenados por sus actos más nobles; en la segunda estrofa de "Molto piú avanti ancora" nos dice:

v.5 "los que van por el mundo delirantes
repartiendo su amor a manos llenas,
caen, bajo el peso de sus obras buenas,
sucios, enfermos, trágicos, sobrantes"

Podríamos ratificar esta hipótesis con otros versos, redundantes sobre el tema de la caída de los buenos; nos interesa, en particular, detenernos sobre la estrategia literaria desarrollada por el poeta en este caso. En primera instancia, induce al lector a identificarse con su héroe; siguiendo la preceptiva aristotélica, consideramos al héroe como el hombre que sin ser eminentemente virtuoso ni injusto, cae en desgracia, no en razón de su maldad y de su perversidad, sino como consecuencia de uno u otro error cometido.

En este caso (y este principio puede aplicarse a toda la obra de

Almafuerte) su error es la virtud, el sentir y actuar con generosidad en una sociedad que premia al malo.

Los lectores, probablemente tan desdichados como el autor, pueden sentirse reconocidos y justificados en su nobleza; las reglas del texto no son las reglas de la sociedad, el poeta premia lo que la sociedad castiga.

El lector es como el poeta pero este tiene además, una autoridad que le faculta para aconsejar a sus prójimos, enseñándoles conductas defensivas y métodos de supervivencia, fórmulas para transformarse, también ellos, en nuevos "Almafuentes".

En este sentido, podemos afirmar que el poeta utiliza un lenguaje construido por oraciones realizativas (performative sentences o performative utterances), conforme el significado que Austin concede al término cuyo propósito es provocar acciones físicas o mentales, a partir de las palabras emitidas por el hablante o el escritor. Pero para que este efecto sea posible, es necesario que dichas "performative sentences" o "performative utterance" sean producidas en determinadas situaciones o contexto.

Dice Austin al respecto:

The uttering of the words is, indeed, usually a, or even the, leading incident in the performance of the act (of betting or what not), the performance of which is also the object of the utterance, but it is far from being usually, even if it is ever, the sole thing necessary if the act is to be deemed to have been performed. Speaking generally, it is always necessary that the circumstances in which the words are uttered should be in some way, or ways, appropriate, and it is very commonly necessary that either the speaker himself or other persons should also perform certain other actions, whether "physical" or "mental" actions or even acts of uttering further words.(94)

La intención de Almafuerte busca provocar en los ánimos derrotados, la irrupción de la esperanza; hablándose a sí mismo se dirige a los otros y la palabra toma, en estas circunstancias, un valor terapéutico distinto al que adquirió después, a partir del psicoanálisis y las experiencias freudianas, pero de todas maneras un valor curativo que vincula el "phatos", "la catarsis" y la admonición pedagógica a través de la experiencia estética.

(94) Austin, J. L., How to do things with words, New York, Oxford University Press, 1970, p.8

3-3 Podríamos afirmar que las "recetas" almafuerleanas están sintetizadas alrededor de tres o cuatro puntos fundamentales:

1 - La dureza y el coraje planteados como alternativas propias de quien tiene miedo, no del valiente por naturaleza o condición personal. Leemos en el primer terceto de "Avanti":

"Obsesión casi asnal, para ser fuerte,
10 nada más necesita la criatura,
y en cualquier infeliz se me figura
que se mellan los garfios de la suerte..."

¡Todos los incurables tienen cura
cinco minutos antes de la muerte!

Y en "Più avanti ", primer cuarteto:

"No te des por vencido, ni aún vencido,
no te sientas esclavo, ni aún esclavo;
trémulo de pavor, piénsate bravo,
y acomete feroz, ya mal herido".

Esta expresión poética tiene su correlato en una anécdota personal, sobre el enfrentamiento de Almafuerle con un diputado, en la Legislatura Provincial, cuando el poeta fue amenazado con su despido e interrogado por su adversario, respecto de si esta situación no le provocaba miedo. Almafuerle respondió: "Si, amigo; siento miedo, un grandísimo miedo; pero procedo como los perros bravos. Aunque las piernas me tiemblen, paso delante de ustedes bien derecho, bien impasible. Así no me morderán, o me morderán con menos furia". (95)

2 - La opción por los extremos: Almafuerle atraviesa sus propios límites éticos y en los "Sonetos Medicinales" se vincula de un modo novedoso con el mal.

No recalca en la fecundidad estética del mal como tema, abordado por Baudelaire y otros decadentistas, sino que lo sugiere como una opción legítima que puede eliminar las medias tintas en las conductas de los hombres. Escribe en los dos tercetos de "Più Avanti":

"Procede como Dios que nunca llora;
10 o como Lucifer, que nunca reza;
o como el robledal, cuya grandeza
necesita del agua, y no la implora..."

" ¡Que muerda y vocifere vengadora,
ya rodando en el polvo, tu cabeza!".

Dios, Lucifer o el robledal, sin llanto, sin rezos o sin agua, convalidan lo dicho en el punto anterior respecto del estoicismo y el coraje, virtudes humanas que el poeta privilegia sobre otras; lo singular de su aporte es la homología de Dios y Lucifer como patrones que no se autoexcluyen, junto a la exaltación de la venganza como sentimiento capaz de trascender, inclusive, las fronteras de la muerte.

Vinculado con este tema surge también su idea del mundo “como estrado o representación” (tópico de procedencia barroca), escenario donde los hombres “fingen” o encarnan sus personajes tras el ocultamiento de sus verdaderas identidades. Leemos en los cuartetos de “Molto più avanti ancora!”:

“Esta vida mendaz es un estrado
donde todo es estólido y fingido,
donde cada anfitrión guarda escondido
su verdadero ser tras el tocado”.

5 “No digas tu verdad ni al más amado
no demuestres temor ni al más temido,
no creas que jamás te hayan querido
por más besos de amor que te hayan dado”.

Coincidiendo nuevamente con la atmósfera barroca, Almafuerite maneja una idea pesimista sobre el hombre y ofrece a los lectores, la fórmula para sobrevivir entre los peligros de la sociedad, mediante el uso de la racionalidad y la represión de lo espontáneo.

3 - El Soneto “Vera Violeta” (VI) concluye con un remate interesante:

“Todo lo alcanzarás, solemne loco ...
¡Siempre que lo permita tu estatura!”.

No es ésta la única alusión a la locura realizada por Almafuerite, con el propósito de valorizar su carácter excepcional, tal como lo hicieron otros textos finiseculares; recordemos, en ese sentido, la colección de “raros”, de Darío, donde también está presente la exaltación de lo distinto frente a lo ordinario y adocenado, propio de las características de los nuevos burgueses.

Escribe Almafuerite en el poema que lleva por título “Sarmiento” (V. 5, V. 6): “nació como quien dice, otro modelo”, “otra pauta, otras vías, otro polo”, y más adelante, al comenzar el primer terceto:

“Loco sí; más de aquellos delirantes
10 que mueren en la ley de sus locuras
y no en brazos de fígaros y curas
como el vil mentecato de Cervantes ...”

Sabemos la admiración que Almafuerite profesó por Sarmiento, antes y después del célebre encuentro celebrado en Chacabuco, desarrollado en otro punto de este trabajo (“La vida de Almafuerite”, 4). Probablemente, su excepcionalidad (de la que el poeta era conciente) podía leerse en una escala de mayor envergadura, reconociéndose en la identidad de otro “fuera de serie” que le devolvía como un espejo mágico, su propia imagen aumentada.

3-4 Almafuerde dista mucho de ser un poeta renovador de las formas métricas como Darío, dueño del repertorio más rico y variado en tipos de versos, estrofas y combinaciones estróficas en lengua española, tal como lo ha señalado Navarro Tomás en su ensayo "Los poetas en sus versos".

A diferencia de Salvador Rueda o González Prada, Darío utilizó como instrumento de sus transformaciones su capacidad auditiva, su oído privilegiado para el ritmo y la armonía.

Dice Navarro Tomás al respecto:

"El verso, al pasar por sus manos enriquecía su virtud musical y la estrofa multiplicaba con prodigiosa variedad sus matices y facetas. Ritmo y armonía fueron elementos consustanciales en la ejecución de sus obras. Su doctrina métrica se reducía, como dijo recordando al mismo Verlaine, a obedecer ante todo al imperio de la música, con lo cual respondía, indudablemente, más que a principios teóricos, a condiciones de su propio temperamento". (96)

Guiándose por un oído no tan refinado como Darío pero igualmente sensible a la musicalidad del poema, Almafuerde se instaló en una de las dos tradiciones reconocidas al verso español por Pedro Enríquez Ureña: aquella de la versificación regular, fundada en esquemas métricos y estróficos fijos, en la que cada verso está compuesto por un número determinado de sílabas, permaneciendo ajeno (probablemente por su formación y la época en la que escribió su poesía) a la versificación irregular, hegemónica a partir de la superación del romanticismo y el modernismo, con la irrupción de las vanguardias.

Los metros españoles no exigen una acentuación fija, incluso el endecasílabo, tan usado por Almafuerde, consiente una gran variedad de acentos: en las sílabas cuarta y octava; en la sexta; en la cuarta y la séptima; en la cuarta, en la quinta, etc.

De este modo, el poema logra su ritmo como resultado de la combinación de las medidas silábicas y los acentos interiores; esta versificación rítmica, mucho más libre que la versificación silábica, por la movilidad de los acentos, representó el gran hallazgo de los románticos.

Octavio Paz se refiere a este tema:

"Frente al racionalismo del siglo de las luces el romanticismo esgrime una filosofía de la naturaleza y el hombre fundado en el principio de analogía: 'todo -dice Baudelaire en L'art romantique-, en lo espiritual como en lo natural, es significativo, recíproco, correspondiente ... todo es jeroglífico ... y el poeta no es sino el traductor, el que descifra ... Versificación rítmica

(96) Navarro, Tomás, Los poetas en sus versos, Barcelona, Ariel, 1973, p. 206

y pensamiento analógico son las dos caras de una misma medalla'. Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho esa correspondencia no es sino manifestación del ritmo.

Volver al ritmo entraña un cambio de actitud ante la realidad; y a la inversa: adoptar el principio de analogía significa regresar al ritmo". (97)

De esta cita me interesa rescatar el concepto de ritmo, fuera de los ámbitos convencionalmente denominados de las formas poéticas, para trasladarlo hacia la profundidad conceptual de la poesía. A través de los acentos o golpes rítmicos, la poesía española puede expresar el furor, la guerra, el erotismo, el duelo y la mística.

En los "Sonetos Medicinales", los endecasílabos se acentúan de diversos modos: en "Avanti", por ejemplo, los acentos recaen sobre las sílabas tercera, sexta y décima (en los cuartetos); esto se modifica en los dos versos finales donde el primero de ellos se desplaza hacia la primera sílaba, de este modo se hace más importante el acento de la sexta sílaba. La modificación en la actitud del emisor que abandona las proposiciones condicionales y las aseveraciones de carácter personal, para arribar a conclusiones apodíticas, de validez general, necesita manifestarse en una variación sonora muy definida:

Ejemplo

V.1: Si / te / pós / tran / diez / vé / ces / te / le / ván / tas

V. 2: o / tras / díez / o / tras / cién / o / tras / qui / nién / tas

V.13: ¡Tó / dos / los / in / cu / rá / bles / tie / nen / cú / ra

Pero Almafuerza realiza una distribución estrófica particular en los siete sonetos de la serie, agrupando el primer verso del segundo terceto, con los tres versos del primer terceto:

Ejemplo

"Cual Napoleones pensativos, graves
10 no como el tigre sanguinario y maula,
escrutarían palmo a palmo su aula,
buscando las rendijas, no las llaves ..."
"¡Seas el que tú seas, ya lo sabes:
a escrutar las rendijas de tu jaula!

Como consecuencia de esta configuración, los dos versos finales de los sonetos cobran cierta independencia formal y conceptual que les permite, potenciados expresivamente por los signos de admiración, concentrar la mayor densidad argumentativa, la mayor tensión emocional y la menor distancia comunicacional en el puente tendido hacia los lectores oyentes de los mismos.

(97) Paz, Octavio, *El Arco y La Lira*, México, F.C.E, 1981, p. 74.

4- La poesía erótica de Almafuerde

«Matho no la oía; la contemplaba, y sus ropas se confundían para él con su cuerpo. Los cambiantes de las telas eran como el espesor de su piel, algo especial de ella. Centellaban sus ojos y sus diamantes. El pulimento de sus uñas continuaba la finura de las piedras que recargaban sus dedos. Los dos broches de su túnica, que levantaban un poco sus senos, los acercaban uno a otro, y él se perdía mentalmente en su estrecho intervalo, por el que descendía un hilo invisible que sostenía una placa de esmeraldas visibles bajo gasa violeta. Eran sus pendientes dos redecitas de zafiro sosteniendo una perla hueca, llena de líquido perfume. Por los agujeros de la perla se desprendía una gotita que humedecía sus desnudos hombros. Matho la miraba caer. Irresistible curiosidad lo dominaba y como niño que, temblando, extiende la mano hacia un fruto desconocido, la tocó ligeramente en lo alto del pecho. La carne, algo fría, cedió con elástica resistencia.

Tal contacto, apenas sensible, hizo temblar a Matho hasta el fondo de su ser. Sentía el impulso de precipitarse hacia ella, Habría querido envolverla, beberla, absorberla. Su pecho jadeaba y crujían sus dientes. Tomándola por las muñecas, la atrajo hacia sí, suavemente, y se sentó sobre una coraza, al lado del lecho de palmas cubierto por una piel de león. Ella permanecía en pie, y Matho la miraba de arriba a abajo, reteniéndola entre sus piernas y repetía:

- ¡ Qué hermosa eres ! ¡ qué hermosa eres !

Sus ojos, fijos en los de ella, la atormentaban; y el malestar y la repugnancia aumentaban de modo tan agudo, que Salambó tuvo que esforzarse por no gritar».

Salambó - Gustavo Flaubert.

Ella no necesita que le digáis que tenéis hambre, porque provee vuestras necesidades; ella no necesita que le comunicéis vuestros dolores, porque los adivina en vuestros ojos; ella vela sobre vuestro lecho cuando estáis enfermo; ella está alegre cuando estáis alegre, y se entristece con vuestra tristeza; ella alfombraría con su cuerpo vuestro camino para evitar una lágrima, un átomo imperceptible de dolor...»

«La madre». Evangélicas Completas - Almafuerde.

4-1 El siglo XIX, como consecuencia de los procesos de modernización que transformaron la economía, la política y las expresiones culturales y artísticas de los países centrales y periféricos, puso en escena un debate siempre latente aunque no explícito, respecto de los roles sexuales estatuidos por la nueva clase media en desarrollo. En La experiencia burguesa. De Victoria a Freud, Peter Gay define al s. XIX como el más preocupado por construir nuevas imágenes o modelos femeninos; estos registros pusieron en crisis, en primera instancia, un tipo de mujer proveniente del ámbito religioso, una Eva doméstica, sacralizada en el altar del hogar, cuyo carácter temible y agresivo parecía abandonar las homillas y las pastorales para manifestarse en personajes literarios que llegaban desde siglos remotos: Filis, Dalila, Salomé, Judith, Lorelei y aún Carmen, de Prosper Merimée. Estas figuras se hicieron vigentes a partir de 1850, pero crecieron «por goteo» hasta transformarse en un torrente» en las últimas décadas del referido siglo. (98)

La polarización había encubierto, lamentablemente, puntos de vista de algunas mujeres, especialmente escritoras y amas de casa, autoras de testimonios, generalmente diarios íntimos y cartas, reveladores de otros aspectos del período victoriano (la reina Victoria ascendió al trono en 1837); estos registros nos permiten desmitificar, en cierto modo, la moral victoriana, tal y como se la ha concebido después, en tanto caricatura o juego hipócrita de las relaciones entre los sexos. (Recordemos a Foucault en La historia de la sexualidad donde el sexo es considerado una construcción cultural represora)

Los diarios de Mabel Loomis, Mabel Todd o Mabel Dickinson, conforme se la considere en su identidad de mujer, esposa y madre o amante del hermano mayor de Emily Dickinson (también casado y con hijos) nos acercan información sobre un triángulo aceptado por los círculos de Amherst, Massachusetts, incluso por el propio David Todd, sin demasiado escándalo. Si bien Mabel Loomis no debe ser considerada como el prototipo de la mujer norteamericana media, otros registros literarios podrían sumarse al suyo, como indicadores de una relación menos esquemática de las mujeres con su propio cuerpo, el cuerpo del hombre y el acceso al placer, lejos de las culpas y obligaciones excluyentes de la maternidad.

Victoria Benedictsson, Elizabeth Cady Stanton y Lizzie Vought (esposa de Lester Word, autor del ensayo El Factor Físico de la Civilización) son algunas de las protagonistas de otras muchas «dulces comuniones burguesas», donde la sensualidad de la vida conyugal fue disfrutada en armonía. (99)

Muerta Lizzie Vought, su esposo escribió en el citado libro, algunas ideas afines con su experiencia doméstica feliz, bastante clarificadoras del horizonte de expectativas de su tiempo:

«Todos los deseos son similares ante la naturaleza, igualmente puros, igualmente respetables. Todos son desempeñados con la misma libertad, la misma publicidad, la misma desatención a las apariencias. La naturaleza

(98) Gay, Peter, La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. Tomo I. La educación de los sentidos, México, F.C.E, 1992, p.199

(99) Gay, Peter, op.cit, p.120

no conoce la vergüenza. No finge modestia.

Los actos que son necesarios para la perpetuación de la especie no poseen ninguna cualidad especial que los distinga de aquellos necesarios para su conservación. En tanto la satisfacción de los deseos de uno no comprometa la de otros, es permisible. Cuanto menos modesta, cuanto menos falsa vergüenza, más placentera serán las actividades naturales como la relación sexual. Como que tantas otras cosas que los hombres respetados consideraban naturales e invariables, el pudor es un logro puramente social y convencional; es un sentimiento notable, una masa de absurdos e irracionalidades. (100)

Estas reflexiones no nos impiden recordar el grado de sometimiento y desigualdad jurídica que estas uniones entrañaban, así como la gran cantidad de mujeres que debieron implementar conductas reticentes o frías para defenderse de maridos o amantes autoritarios.

El encubrimiento del deseo femenino, útil para un tiempo y un modelo productivo y social que llegaba a su fin, comenzaba a transformarse en una empresa casi imposible:

«los argumentos más sarcásticos o más técnicos que sostenían la debilidad o la inexistencia de la sexualidad femenina estaban enraizados en deseos y angustias extendidas, más que en hechos biológicos o fisiológicos. Tras las fanfarronadas de los hombres sobre tener el monopolio de la sexualidad o, al menos, sobre su indiscutible superioridad en ese terreno, se escondía una angustia de toda la vida e irradicable: el temor del hombre a la mujer». (101)

Las nuevas mujeres, particularmente las norteamericanas pero también las rusas y judías, feministas o socialistas, comenzaban a invadir Europa, apoyadas en muchos casos por hombres que avalaban sus reivindicaciones y favorecían no sólo sus accesos a las universidades y las academias, sino también el ejercicio de las profesiones liberales y la participación en el ámbito político.

El avance de la mujer en los espacios públicos de la sociedad suscitaba, fuera de estos acotados límites, temores ancestrales que estaban presentes en la Esfinge y en la autocastración simbólica de Edipo; su imagen, mitad mujer - mitad bestia, parecía haberse reinstalado en la imaginación colectiva, casi centralmente, como consecuencia de las crisis de fe y la pérdida de confianza en los dogmas religiosos.

Sería el propio Freud quien luego de treinta años de práctica

(100) Gay, Peter, op. cit, p. 123

(101) Gay, Peter, op. cit. p. 158

psicoanalítica y observaciones de mujeres, dentro y fuera de su consultorio, se expresara al referirse a ellas como «el continente oscuro». (102)

Estas preocupaciones también tuvieron trascendencia en los países de Latinoamérica pero se manifestaron de modo diferente. Los escritores modernistas (resultan llamativos los casos de Julián del Casal, Rubén Darío y José Asunción Silva) fuertemente atraídos por la fascinación del «Imaginario Decadente», a través del conocimiento de escritores como Bourget, Baudelaire o Huysmans, pero también mimetizados con sus rasgos y tendencias por la afinidad con sus propias experiencias de vida, constituyen un aspecto bastante ilustrativo de estas transformaciones.

Angel Rama en el ensayo La democratización enmascaradora del tiempo modernista, se refiere al «enmascaramiento» democrático del autoritarismo y el centralismo coloniales que resurgía disciplinadamente en el ejército y en las formulaciones relativas al orden y el progreso, inherentes al nuevo credo positivista, pero a pesar de ello, reconoce que a partir de 1870 la sociedad comenzó a permitirse nuevas imágenes para expresar lo reprimido:

«el deseo contagia la totalidad de operaciones pertenecientes a la cosmovisión social», pudiéndoselo reconocer «en los mecanismos crecientes de la sociedad capitalista, aunque resultó reconocible, cercano y eficaz, en el campo del erotismo». (103)

Este nuevo erotismo no se manifestó de modo homogéneo ni contó con la aprobación unánime o la expectación más o menos desinteresada de la sociedad que estaba habituada (al menos en sus textos literarios) a la elipsis y el ocultamiento de lo que excediera la tipificación tradicional.

Almafuerte, formado en esa tradición tan arraigada en Argentina, no tuvo, en primera instancia, demasiadas opciones personales o literarias: recurrió a la sublimación de la figura materna (ver La hora trágica) pero al mismo tiempo descubrió e idolatró (al menos en un registro de ficción) la belleza de Salambó, novela que llegó a conocer de memoria y con la que mantuvo una relación casi «histórica» como lector.

Romualdo Brughetti se refiere a esta especial circunstancia del siguiente modo:

«Almafuerte lloró a lágrima viva al leer Salambó de Gustavo Flaubert. Gustaba las bellezas del estilo del francés, que intuí que eran estupendas aún en la versión castellana. El amor de Matho y la conducta de Salambó lo sacudían por entero. Y leía y releía en voz alta, llenándolo de conmiseración la suerte de Matho. El suplicio a que se vio éste sometido hasta la puñalada final que le arrancó el corazón del pecho anhelante... Debí seguir esos pasajes

(102) Gay, Peter, op. cit. p. 160

(103) Rama, Angel, La democratización enmascaradora del tiempo modernista, Biblioteca Ayacucho, España, 1985, p.128

enervantes como si se tratara de la propia carne y la propia sangre. Lloraba «con desesperada amargura», anota un testigo». (104)

A pesar de estos modelos femeninos que limitaron su experiencia personal y estética, logró dibujar sobre todo en los últimos textos de su poesía de amor (presentes en el Apéndice de esta Tesis), una nueva imagen de mujer cuya génesis se explica en razón de su adhesión al socialismo como vía de resolución de los conflictos sociales: «la mujer compañera» del hombre, igualmente oprimida más allá de las diferencias sexuales, por las condiciones comunes a la explotación capitalista, la mujer trabajadora que irrumpía en el nuevo escenario de las fábricas y las ciudades modernas, dejando de ser considerada sólo en su aspecto emocional para ser evaluada como nueva fuerza de trabajo. Dice Nancy Armstrong en Deseo y ficción doméstica:

"Los objetos masculinos se entendían en términos de sus cualidades económicas y políticas relativas. En el reino del hogar, la vida familiar y todo aquello venerado como femenino, este campo dividido en géneros de información rebatía un orden político dominante que dependía entre otras cosas, de la representación de las mujeres como objetos económicos y políticos". (105)

Almafuerte advierte esta nueva situación histórica y luego de sus primeros tanteos en la poesía amorosa, su literatura se recorta y separa del resto de las propuestas literarias de sus contemporáneos. Ni las imágenes femeninas de Hojas al viento, de Carlos Guido y Spano, ni las sensuales marquesas de los modernistas, herederas de las Fêtes Galantes de Verlaine, la mujer que tal vez no pudo hallar en su vida real para compartir la soledad que lo singularizaba, un tipo literario que comenzaba a gestarse como posibilidad que florecería, a lo largo de todo el siglo XX, en textos vastamente conocidos por los actuales lectores.

4-2 El estudio de la poesía de amor escrita por Almafuerte nos plantea, desde el inicio algunos problemas vinculados con la índole particular de ese material en cuestión; El poeta no conservó las fechas en las que fueron escritas sus primeras producciones y muchos años después, buscó deliberadamente separarlas de su contexto de origen, fechándolas arbitrariamente para enmascarar posibles asociaciones con las alternativas de su vida amorosa. No obstante, en sus primeros textos podemos reconocer una serie de recursos de procedencia romántica, así como las influencias (unánimemente aceptadas por la crítica) de Esponceda y Becquer, más la utilización de temas y motivos literarios afines con los frecuentados por otros escritores de su época.

Resulta muy interesante hacer una lectura comparada de la poesía de Carlos Guido y Spano y Almafuerte, reunidos en diferentes

(104) Brughetti, Romualdo, op. cit, p.23

(105) Armstrong, Nancy, Deseo y ficción doméstica, Valencia, Edic. Cátedra, 1991, p.28

circunstancias por encuentros y homenajes comunes y recíprocos (recordemos el acto realizado por el Colegio Nacional Rafael Hernández, de la Universidad Nacional de La Plata o el poema escrito por Almafuerte en homenaje al "venerado" maestro lírico), en función de las coincidencias que son factibles de ser constatadas entre las obras de ambos autores.

Trataremos de ordenarlas alrededor de algunos puntos particulares:

1) Carlos Guido y Spano inicia su poemario Hojas al viento con los endecasílabos de «A mi madre»; Almafuerte escribe tres textos cuyo tema es la madre: «Fúnebre», «Madre» y «Mater Dolorosa».

2) En ambos autores la imagen de la madre actúa como refugio y sostén para los desvaríos o adversidades de la vida de los hijos.

Dice Carlos Guido y Spano:

«En delicado cuerpo alma romana
¿Quién te vio nunca el cuello doblar
A la fortuna cruel, cuando inhumana
Vino a sentarse en el desierto hogar».(106)

Esta imagen de mujer fuerte se completa, a lo largo del poema, con una serie de adjetivos visiblemente orientados hacia la significación bíblica de María o Ruth: «digna altivez», «noble sangre», «voz animosa», virtudes todas que la hacen digna de acceder al «altar» construido por el hijo.

También Almafuerte, separado de su madre biológica a los cinco años (luego que ésta falleciera) y de su madre sustituta después, luego de la crisis personal y religiosa que culminaría con su abandono definitivo del hogar, elabora una imagen materna apacible y sólida, refugio para las vicisitudes del hombre.

Si en la páginas de La hora trágica Almafuerte habla de su madre aludiendo, en realidad, a su tía Carolina Palacios, en sus poemas dejará de lado estas estrategias personales y literarias para referirse, de modo exclusivo a su madre muerta; leemos en «Madre» (v.1 al V.4)

«Madre: si bajo esa desnuda piedra
hay algo más que huesos y cenizas,
y allá en el trono del Eterno vives
la vida de las almas elegidas...»

Y más adelante (v.74 al v.79):

«Doquiera sea que te ocultes, madre,
doquier vague tu sombra fugitiva,
bajo la noche de la eterna muerte,
sobre la nube de la eterna dicha,
a ti me acojo con el alma triste,
triste como las tumbas y las ruinas...»

Sin coincidir exactamente con Carlos Guido y Spano en el tópico referido a la sacralización del ámbito doméstico, comparten, la idea de entronizar, colocar en un trono («celeste», en el caso de Almafuerte) las imágenes maternas.

Más allá de las razones que podrían avalar conciente o

(106) Guido Spano, Hojas al viento, Buenos Aires, Peuser, 1901, p.7

inconscientemente estos planteos y desplazamientos, los mismos sugieren un movimiento ascendente y vertical, un arriba detentado por la mujer -madre y un abajo, ejercido amorosamente por el hijo varón.

Sobre este paradigma básico Carlos Guido y Spano y Almafuerde construyeron otras imágenes y vínculos literarios y personales con mujeres que no siempre coincidieron con las pautas de la normatización prevista.

En la amada, las tías y las hijas, Carlos Guido y Spano reforzó los valores prefigurados en la imagen materna. En «Por qué no decirlo» se dirige a su «bello ángel blondo» de este modo (v. 7 al v. 12):

«Te amo, sí, adoro tu augusta hermosura,
En ti no hallo mancha: tu frente es más pura
que el velo que labras.
10 En ella reflejan los nobles instintos.
Tus manos colmadas están de jacintos,
De miel tus palabras».

La pureza como atributo femenino también está presente en «A mi hija María del Pilar», otro poema de Hojas al viento. Leemos (v.1 al v.4):

«Tengo en el valle de la vida un lirio.
Mi dulce hija: placidez, candor;
Luz en la noche triste del martirio,
Perla del mar en que se hundió mi amor».

Almafuerde estaba mucho más desprovisto de figuras reales o imaginarias, familiares o ajenas, que le inspiraran estas apacibles series de versos equilibrados, celebratorios de las «comuniones burguesas» aludidas por Peter Gay. A pesar de ello recurrió a esta retórica en su «Cantar de los Cantares»; allí escribe (v.1 al v.9):

«Níveo cáliz de magnolia
decorando los retoños de la rama
como ánfora de sueños, es tu frente.
Sí, tu frente,
hija mía, madre mía, novia mía,
es el gótico remate de la rama
su divino corolario,
es el grave, pausadísimo incensario,
cuya mirra de sapiencia por mi templo se
derrama».

La trífida hija, madre, novia vuelve a repetirse como leiv motiv del poema en el v.95 y constituye la reescritura de «Cantares 5,1» (Cantar de los Cantares de Salomón) donde podemos leer:

«Yo vine a mi huerta, o hermana, esposa mía;»

Y «Cantares 5,2»:

«Es la voz de mi amada que llama:
Abreme, hermana mía, amiga mía,
paloma mía, perfecta mía».

Desde el título del poema Almafuerde nos señala la procedencia o

fuelle de su registro literario; mediante esta apropiación tiende un puente con sus lectores, (conocedores o ajenos al texto bíblico) pero familiarizados con un tipo de mujeres virtuosas que la sociedad premiaba como modelo de conducta y los artistas románticos exaltaban con sus hipérbolos y énfasis expresivos.

En las ya citadas conferencias de 1913, en el Teatro Odeón de Buenos Aires, Almafuerte, previa lectura, precisamente, de Cantar de los Cantares, se expresó de este modo:

«Es ya de pública voz y fama, que el viejo Almafuerte ni amó ni ama a la mujer; pero el viejo Almafuerte carga con esa cruz como con cualquier otra - él no las elige - y hace su jornada sin dar a la calumnia otra respuesta que una vida más ponderada, que un alma mejor, dentro de lo posible... ¡ Y a veces dentro de lo imposible!».

«Porque amé y amo a la mujer, en lo sano y en lo limpio, la apostrofé cuando me pareció necesario, indispensable, el apóstrofe: el amor masculino que no tiene algo de amor paternal, es un afecto incompleto porque no llena enteramente sus fines». (107)

Bien precisas sus aclaraciones para no confundir sus desventuras amorosas con misoginia, la condena de un tipo de mujer no conciliable con sus modelos idealizados y platónicos, con el rechazo global de las mujeres como género, y finalmente, como devolución y correlato de la disociación de lo femenino en sus aspectos de madre, novia o hermana, la propuesta del amor masculino con los aditamentos del amor paternal, propio de las sociedades patriarcales.

4-3 La lectura de poemas como «Pasión», «Lo que yo quiero», «Vade Retro», «Serenata», «¿ Por qué no mandas?» y «Olvídate de mí», nos pone en contacto con lo más relevante de la poesía de amor escrita por Almafuerte, publicado y difundido hasta el presente.

De esta experiencia podríamos inferir algunas conclusiones o principios generales:

a) Los poemas de amor escritos por Almafuerte son composiciones relativamente breves, si los comparamos con el resto de su producción poética. Podría considerarse una excepción el texto «¿Por qué no mandas?», aunque de todos modos no excede los 96 versos.

b) Prescinden de un desarrollo argumental, tal como aparece en «El Misionero» o «La sombra de la Patria»; los versos están concentrados en el dibujo de una imagen o la exploración de un sentimiento.

Almafuerte utiliza los versos en tiempo presente, modo indicativo, excepcionalmente en pretérito imperfecto, para atender sus objetivos pictóricos y descriptivos.

c) En «Pasión», «Lo que yo quiero» y aún «Vade Retro», Almafuerte hace explícitos los destinatarios de sus poemas: las mujeres a quienes describe y alaba conforme un modelo estético en uso, al tiempo que les

(107) Almafuerte, Poesías completas, op. cit, p.51

revela sus secretos más íntimos.

d) En el trazado de estas figuras femeninas Almafuerte repite muchos aspectos formales e ideológicos desarrollados en el punto 4-2 de este trabajo; la amada es parte de «la sinfonía sacra de los seres», «de los vientos y bosques» que hablan por «el lenguaje mudo de sus ojos», tal como lo expone en «Pasión» (v.5 al v.9).

En este sentido resulta interesante recordar que los románticos leyeron la naturaleza desde una perspectiva que trascendió la simple información sensorial del mundo exterior, para privilegiar su relación simbólica con el mundo interior o del yo; los momentos del día, la flores, las montañas, la llanura o los ríos, constituyeron parte de un lenguaje conversacional donde tuvo peso una tradición panteísta de la naturaleza, a la que debieron sumarse, con posterioridad, los aportes de «las correspondencias» expuestas por la poesía de Baudelaire, punto de partida de la estética simbolista.

Dice Georges Gusdorf en L'homme Romantique:

«La présence de la rose ne se réduit pas à un assemblage d'informations sensorielles; la fleur dans le monde humain, énonce un massage de sympathie; choisie pour sa beauté, pour sa qualité esthétique, elle prend valeur de symbole; elle assure une fonction de communication d'un être à un être. Le monde de notre vie n'est pas seulement un assemblage d'objets matériels; un ensemble de valeurs, à tout instant, confèrent à la vie sa coloration, ses tonalités positives ou négatives, sa chaleur ou sa tristesse, liées avec les expériences de la vie antérieure». (108)

Almafuerte construye la figura, mejor dicho las figuras de su amada, entretejiendo los elementos de la naturaleza («cumbres», «colinas», «lirios», «azucenas») con los rasgos femeninos («senos», «carne», «cuerpo»); de este modo logra suavizar su sexualidad, transformándola en una imagen menos agresiva para la sensibilidad de su tiempo, en suma, aproximándola a la tipificación materna, tal como lo dice sin eufemismos en «Lo que yo quiero» (v. 9 al v.13):

«Eres tú, Providencia de mi vida,
mi sostén, mi refugio, mi caudal:
cual si fueras mi madre yo te amo...
¡Y todavía más!»

Puede servirnos como convalidación de lo dicho, el estudio de las comparaciones y metáforas utilizadas por Almafuerte en su poesía de amor. Tomemos los siguientes ejemplos:

a) «Pasión»:

El término real de la comparación: «seno»; el término ideal: «colina sagrada» (v.9 y v.10).

b) «Serenata»...

(108) Gusdorf, Georges, L'Homme Romantique, París, Payot, 1984, p.29

Almafuerte designará a su amada empleando las siguientes metáforas impuras:

- 1) «Coloración singular
que mi tristeza iluminas,» (v.9 al v. 10)
- 2) «Nube que cruzas callada
la extensión indefinida» (v.11 al v. 12)
- 3) «Ideal deslumbrador
en el espíritu mío» (v. 15 al v.16)
- 4) «Sumisa paloma fiel
dormida sobre mi pecho» (v.21 al v.22)
- 5) «Música, nube, ideal
ave, estrella, blanca flor,
preludio, esbozo, fulgor
de otro mundo espiritual» (v. 25 al v. 29)

El estudio de estas sustituciones corrobora nuestras hipótesis previas: la mujer de Almafuerte es «color», «nube», «ideal», «paloma sumisa», «música», «preludio», «esbozo» y finalmente «fulgor» de otro «mundo espiritual»; sus rasgos están escasamente definidos como materia, como identidad reconocible en la inmediatez de lo cotidiano. Frente a esta elaboración cargada de trascendencia y de distancia, solo es posible el remate final del poema (v.29 al v. 32):

«Aquí vengo, aquí me ves,
aquí me postro, aquí estoy,
como tu esclavo que soy,
abandonado a tus pies».

Nuevamente la mujer entronizada, privilegiada, o condenada en forma simultánea y contradictoria, en lo alto de una vertical cuyo extremo opuesto señala el sitio del varón.

c) «Cantar de Cantares»:

- Almafuerte utiliza las siguientes metáforas impuras para describir a su amada: 1) Término real: «tu frente»; término ideal: «nívico cáliz de magnolia». (v.1 al v. 2)
- 2) Término real: «tus cabellos»; término ideal: «radiaciones de las mieses». (v. 10 al v. 17)
- 3) Término real: «tus ojos»; término ideal: «dos piedras bien azules, bien extrañas». (v.19 al v. 27).
- 4) Término real: «tus hoyuelos»; término ideal: «cicatrices de caricias». (v.28 al v. 36)
- 5) Término real: «tus mejillas»: término ideal: «florecitas de durazno». (v.37 al v.45)
- 6) Término real: «esos labios»; término ideal: «pétalos de rosa perfumada». (v.46 al v.54)
- 7) Término real: «bellos dientes»; término ideal: «blanco polvo sacarino que decora rojos néctares de fresas». (v.55 al v. 63)
- 8) Término real: «tus orejas»; término ideal: «caracoles nacarados». (v.64 al v.72)
- 9) Término real: «tus afectos»; término ideal: «bella página de un libro». (v.73 al v. 81)
- 10) Término real: «super alma»; término ideal: «lámpara votiva». (v.82 al v. 90)

Si juntamos los términos reales por un lado («cabellos», «ojos», «hoyuelos», «mejillas», «labios», «dientes», «orejas», «afectos» y «super

alma») y por otro, los términos ideales («cáliz de magnolia», «dos piedras bien azules», «cicatrices de caricias», «florecillas de durazno», «pétalos de rosa purpurada», «blanco polvo sacarino que decora rojos néctares de fresas», «caracoles nacarados», «bella página de un libro» y «lámpara votiva»), para relacionarlos entre sí y confrontarlos, nuevamente arribamos a las conclusiones formuladas en el apartado 2 de este punto: Almafuerite desestima lo femenino como categoría social o construcción ideológica, vinculándolo preferentemente con una naturaleza idealizada a la que suma dos elementos provenientes de la cultura que tienden a sacralizarla aún más: el libro y la lámpara votiva.

El prefijo super, la «super alma» femenina (además de recordarnos el «cuasi tartamudeo nietzchiano», aludido por Ricardo Rojas) subraya la prioridad del alma sobre el cuerpo. Cerrando el círculo argumentativo, para un «Almafuerite» es coherente esperar como correlato una «Super alma», tal como él la postula en su poesía; nuevamente el recorte personal, expresado en una metonimia que privilegia lo espiritual.

d) «Vade Retro»:

Almafuerite admite en este poema, una mujer diferente de la canonizada por sus textos; el título tematiza los versos que aluden a un movimiento interior de rechazo por lo «satánico» femenino. Partiendo del esquema retórico aludido (puntos 4-1, 4-2, 4-3, y 4-4) reniega de la carne femenina como una falsa identidad:

15 «Son tus carnes azucenas y jazmines
sonrojadas a los besos
de la luz;
de la luz de cien volcanes, de cien selvas incendiadas,
de cien soles victoriosos...
¡mas tu carne, no eres tú!».

20 «Tu eres sombra, sombra enorme, sombra misma,
sombra llena de las ansias de gozar.
Tus deseos se retuercen como serpientes iracundas,
insaciables, insaciables...
¡pubertades de Satán!».

Admitir el deseo femenino bajo la forma de «serpientes iracundas» «e insaciables» significa, tal vez, el mayor atrevimiento almafueritano en la superación de sus propios límites, al tiempo que la mayor sinceridad para admitir las fisuras y grietas de una cosmovisión monolítica, difícil de ser sostenida en sus registros literarios y más aún, en las experiencias personales.

Si nos planteamos esta circunstancia desde el punto de vista del lenguaje, podríamos afirmar que Almafuerite excluye y omite mediante sus procesos de escritura, aquellos elementos del mismo que no sirven para la construcción de su objeto poético, aquello que no corresponde a su cosmovisión particular de lo femenino.

En el artículo «La operación llamada lengua», Nicolás Rosa dice al respecto:

«en última instancia: el lenguaje no se presta a la operación de homogeneización que intenta Saussure. La lengua sería esa operación, no como realidad natural, sino como modelo

construido por el cual se suprimen los caracteres multiformes de un hecho radicalmente complejo. La operación llamada lengua es una operación ideológica por la que se intenta reducir un objeto heterogéneo a un objeto homogéneo». (109)

La lengua, en este sentido, solo sería verificable por sus mecanismos de repetición sin que esto signifique que pretendamos fundamentar las leyes de esta repetición. Si continuamos con el desarrollo de las ideas expuestas en el trabajo citado, observamos que Rosa insiste en el concepto de lengua como «lo repetible» (en oposición a lo accidental) y acerca este planteo hacia posibles interpretaciones psicoanalíticas de dicho fenómeno.

Volvemos a citar:

«Freud - y el paralelo es ahora obligatorio - elabora el concepto de compulsión de repetición y de retorno de lo reprimido dando cuenta precisamente de esas leyes. La lengua es lo invariable en oposición a lo variable. Por el contrario Freud se ocupa de lo descartable de la lengua, de lo accidental. Frente a la lengua Saussuriana, Freud privilegiará el «incidente», el «acontecimiento», como una manera de medir lo datable, lo histórico, reivindicando el detalle». (110)

A la luz de lo dicho, la poesía de amor de Almafuerte nos permite, por lo menos, dos modos posibles de acercamiento: 1) mediante una lectura que privilegia lo que está escrito en el texto, lo que se repite con regularidad dentro del lenguaje, la lengua de Almafuerte como una operación ideológica de reducción del objeto poético.

2) Por la observación del «incidente», lo descartable, lo «reprimido», aquello que en forma deliberada el poeta omitió en sus textos, lo «histórico», más allá del lugar central que pudiera ocupar en el referente de los mismos.

4-4 La poesía inédita de Almafuerte nos acerca algunas novedades en el tratamiento de la mujer y el amor ilustrativas de cambios estéticos y personales que podrían vincularse con los últimos años de su producción poética. En primera instancia resulta llamativo el uso del soneto, forma poética no frecuentada por Almafuerte hasta 1907 (fecha de sus «Sonetos medicinales»); sobre un total de diecinueve poemas de amor, tres son sonetos; el V, el VI y el LXI.

Leemos en el Soneto V:

«Tranquila era la tarde. La ramada

(109) Rosa, Nicolás, "La operación llamada lengua", Punto de vista, Año 2, Buenos Aires, 1980, p. 22

(110) Rosa, Nicolás, op. cit, p. 22

ostentaba sus hojas primorosas,
el plateado y carmín de mariposas
y del poniente, incierta luz dorada».

5 «Al balcón, en un sofá apoyada
se asomaba la reina de las diosas
en escote; descubriendo las preciosas
formas de su imagen modelada».

«Reflejaban sus límpidas pupilas
10 el brillo de sonrisas turbadoras
cual pléyade de rosas y de lilas».

«La luz de sus miradas seductoras,
furtivas, incendiosas, intranquilas,
tenían no sé qué de turbadoras».

La fractura de los versos, el uso del encabalgamiento, la elección del vocabulario poético («balcón», «sofá», «escote», «incendiosas»), son reveladores de una transformación en el gusto literario del autor, probablemente bajo la influencia del modernismo triunfante. Por otra parte, podemos advertir que la imagen femenina de este texto se separa del paradigma estatuido por el poeta en composiciones anteriores; ya no se trata de una virgen asociada a las flores o los riscos de la naturaleza sino de «una reina de las diosas». Esta mundanización de la mujer le otorga una fuerte sensualidad, subrayada por el detalle de su «escote» y sus «preciosas formas modeladas».

Almafuerte se refiere al cuerpo femenino prescindiendo de su retórica habitual y admite, de modo inusual, la capacidad de seducción de la mujer a través de la mirada, a la que le concede carácter «furtivo», «intranquilo» e incendiario («incendiosas» es un neologismo); ha sexualizado su imagen poniendo fin a los mecanismos de sublimación y negación a los que se hallaba acostumbrado.

Este cambio le permite a su vez otros; la adoración como modo o vínculo de relación con alguien superior, cede su espacio a la relación entre pares, enriquecida con nuevos elementos provenientes del campo de la política.

Dice Almafuerte en el poema LXX, «Cartas de amor», dando voz e identidad a una mujer contestataria, atea, dueña de un discurso subversivo que no desestima la carta como forma literaria privilegiada por sus pares pero utilizándola con finalidades diferentes (v. 57 al v. 68):

«Con mis versos de amor libre,
tal vez te cause cuidados,
60 o pesar,
son verdades de calibre,
versos inconmensurables
de cantar.
Si las Evas se detienen
en sus arranques de amor
65 o de amar;
al «qué dirán» miedo tienen
y las detiene el temor
de llorar».

Los períodos condicionales se suceden: si se unieran hombre y mujer por amor, «ella sería», compañero, la primera sin rubor; gozaría «el exceso de transporte», «libre de subterfugios», fuera de su papel de «consorte», como una persona libre. En un poema donde Almafuerse versifica más que poetiza, se suman expresiones inusuales para su tiempo, cuestionadoras de la familia y el Vaticano como instituciones represoras.

Leemos a partir del v. 80 y hasta el v. 92:

«¡Libres! ¡Libres como el viento!
¡Como las corrientes fuertes
del huracán!
Se iría el padecimiento
85 y las inhumanas muertes
del afán.
Si hoy sacian sus lujurias
los «señores», en la pobre
del hogar;
90 y después de las injurias
la abandonan sin un cobre
a su pesar...»

Y más adelante (v.99 al v. 123):

100 «Pero ¡Ay! el Vaticano
con su falsa pervertida
confesión,
tiene inerte al cristiano
con su infame corrompida
seducción.
105 mas no importa, que la cuerda
se rompa de la opresión,
del dolor;
entonces, gente sensata
echará esa religión
110 con fervor...»
¡Qué corto será entonces
el camino del ideal
y la luz!
¡Cuando las alas de bronce,
115 no vayan en el clerical
capuz!
¡Marchamos... hacia la etapa de los nuevos tiempos de labor!
¡Adiós, odiosa capa,
que daremos los ejemplos
120 del amor!»

El altar doméstico se revela súbitamente, como un contrato social donde las partes no se benefician de igual modo, por el contrario, una de ellas (la representada por la mujer) se perjudica; Almafuerse se acerca como ningún otro escritor de su tiempo a la problemática femenina y comprende, en este sentido, el papel opresivo de la religión, encubridora del amor tal como el poeta comienza a planteárselo en esta etapa, conforme sus fantasías utópicas se van consolidando y sus explicaciones políticas acerca del mundo cobran mayor intensidad. Pueden resultar de interés las observaciones que hemos realizado en las publicaciones

periodísticas del diario El Pueblo, de La Plata, escritas por Almafuerte durante los años 1907 a 1909.

En el N° 1, con fecha 1º de junio, encontramos una nota cuyo título es llamativo: Premios a las virtudes del hogar; se trata de una convocatoria de la Sociedad de Beneficiencia de La Plata que abre el llamado para señoras y señoritas que se destaquen en moral, amor filial, amor fraternal, abnegación y trabajo doméstico. En otro número del mismo diario, aparecen los nombres de las premiadas en los distintos items.

Casi con fechas simultáneas (veinte días después), en los N° 23, N° 24 y N° 25 de El Pueblo, Almafuerte anuncia y transcribe el texto de una conferencia de Alicia Moreau sobre Feminismo, prestándole no sólo grandes elogios sino mucho espacio y en la primera página de la publicación de la que es su redactor oficial.

El nombre de Alicia Moreau, sumado al de Alfredo Palacios que firma varios artículos de El Pueblo, avalan las opciones a las que hemos hecho referencia.

Muchos intelectuales se han planteado los términos utopía - ciencia como extremos de una contradicción; Bronislaw Baczko reflexiona sobre este punto del modo siguiente:

«Tanto en Marx como en Engels, y luego en toda la tradición marxista, se encuentra la oposición utopía/ciencia o, más exactamente, socialismo utópico/ socialismo científico. Esta oposición implica varias ópticas diferentes que son reveladoras tanto de la historia del marxismo como de las representaciones que se hace de sí mismo y de su historia.

Por un lado las utopías son consideradas como presentimientos o prefiguraciones de un saber, ideas que, junto al marxismo mismo, han adquirido el estatus de una ciencia. El socialismo, de este modo, habría tenido una evolución desde la utopía hasta la ciencia, como lo formulaba el título de un folleto que sirvió de Vulgata del marxismo en los finales del siglo XIX. La teoría de Marx, entonces, es con respecto a las «fantasías» de los utopistas lo mismo que la química respecto de la alquimia, o lo mismo que la astronomía con respecto a la astrología. Las utopías adornadas con ideas - imágenes socialistas, y en particular con las representaciones de Babeuf y de Saint Simon, de Fourier y de Owen, correspondían a una precisa etapa histórica: la del Capitalismo naciente, y reflejaban la «inmadurez» del proletariado de esa época». (111)

Almafuerte murió antes de que de produjeran en el mundo experiencias socialistas pero vivió el clima que las precedió y en este sentido, actuó como un intelectual preocupado por difundir los nuevos credos, imágenes e íconos entre sus lectores y público, en los diarios, documentos y mítines de los que participó; sus textos iniciaron (como

continuidad de ciertos románticos) una manera de pensar la literatura, frecuente durante el siglo XX, donde el servicio, «el compromiso» o la utilidad instrumental fueron los requisitos prioritarios para su convalidación estética.

En sus últimas producciones Almafuerite asumió su carácter de organizador y difusor de imágenes utópicas, fuertemente convencido de la necesidad de ganar la imaginación de «la chusma» para sus nuevos propósitos, responsables, desde el punto de vista personal, de las esperanzas y el optimismo de su ánimo tantas veces derrotado.

En el mismo poema (v. 126 en adelante) Almafuerite escribe:

«¿Luces en la calle?

Pesadumbre.

130 Tan sólo a sus pústulas recrea.

Una obrera que la muchedumbre
despreció, por ser rebelde, atea».

Y a partir del v. 138:

«El amor de champaña bebió alumbre
y la obrera llorando se pasea...»

Estos versos nos sugieren muchas novedades: en primer término, la transformación de la mujer en una categoría más tangible e histórica, «la obrera»; la crisis de un ámbito tradicional y la valoración o definición de lo femenino a partir de su inserción laboral. Después, la sugerente oposición entre «el amor de champaña» y su «llanto» que nos remite a una cuestión más velada, la seducción y el abandono, un antecedente probable de «la costurerita que dio aquel mal paso», de Carriego. Finalmente, la transformación del vocabulario, con el préstamo de términos provenientes del Naturalismo (en este caso «pústulas» pero existen muchos ejemplos en este sentido). Desde la mujer idealizada de los primeros poemas de amor (madre, esposa, novia, hermana) Almafuerite ha realizado un interesante proceso interior, inusual entre los escritores de su época, colocándose a la vanguardia de las reivindicaciones femeninas. Su comentada misoginia encubre una crítica a los modos de relación entre hombres y mujeres, en el marco de la sociedad capitalista, así como la poca fortuna personal en el momento de elegir sus compañeras quienes no lo amaron como él lo hubiera deseado.

5. El Periodismo

5-1 No fue la poesía la encargada de narrar en lengua española los episodios de la Conquista; no hubo un Homero en Tenochtitlán sino cronistas que anotaron, compararon, inventaron y construyeron el Nuevo Mundo que debían ofrecer a la Corona como consolidación de una gesta, con omisión de los testimonios y las expresiones literarias de los vencidos.

Alfonso Reyes, en Letras de la Nueva España, considera que los géneros nacientes de nuestra literatura (entendiendo como tal, la literatura hispanoamericana) fueron la crónica y el teatro misionero. La crónica como género no tuvo propósitos literarios explícitos, más bien estuvo orientada hacia la información de los hechos y de algún modo, se anticipó a la historia en tanto fue leída como tal en épocas posteriores a su escritura.

Durante los años de la Independencia se fijaron las características del periodismo como espacio educativo teórico y político por excelencia; el periodista se hizo cargo de una misión extraliteraria de gran significación. Fue responsable de la interpretación de las noticias más que su informante y colaboró como aliado de una clase dirigente de escaso número de lectores. La transmisión oral de la página o libelo, un lector para un grupo de oyentes analfabetos, mecanismo de recepción utilizado también entre nosotros por la poesía gauchesca, convirtió al texto en un agente movilizador que fue enriquecido tras el intercambio con los otros, quienes lo facetaron y completaron para que a su vez fuera reescrito. Esta tesis del periodista como orientador de la opinión pública, casi una autoridad moral complementaria de la autoridad política, en crisis cada vez más profundas a lo largo del siglo XIX (particularmente con el florecimiento de la crónica modernista), alcanzó su mayor profundización con el afianzamiento del modelo propuesto por los "yellow papers" de la cadena Hearst.

Para el periodismo amarillo, los ejes de sus preocupaciones fueron el espectáculo violento y los escándalos de gran trascendencia social; por estas razones sus cultores abandonaron una tradición cultural acotada por palabras como objetividad o servicio y una tradición estética donde los límites entre la "alta" y la "baja" literatura fueron difíciles de establecer, puesto que los escritores incursionaban indistintamente en uno u otro campo, organizando un interesante cruce de recursos entre los mismos.

Los diarios y revistas se apartaron de los proyectos nacionales; utilizando las hipótesis del mexicano Emilio Rabasa, en su novela El cuarto poder, los periódicos comenzaron a obedecer a las ideas de quienes los pagaban, no dudando en aceptar el servilismo, la corrupción, y la abyección.

Dice en su texto:

"Es muy sencillo el trabajo... ya se sabe que nuestra regla es defender al gobierno, elogiar sus actos, aplaudir todas las disposiciones; y cuando la materia de éstos es de esas muy enredadas que no se entiende, se escribe en términos generales... Por ejemplo ,se trata de una ley sobre la deuda pública, o sobre cosas semejantes, que yo no entienda, ni siquiera lea, porque es larguísima y cansada. Pues entonces digo que los beneficios de la ley son innegables

y que demuestran la clara inteligencia, profundos conocimientos y patrióticas miras del ministro del ramo... (112)

Las quejas, en algunos casos, no estaban orientadas hacia las actitudes éticas sino a las cuestiones relacionadas con la escritura misma. En 1893, el escritor Manuel Gutiérrez Nájera escribía:

"La crónica ha muerto a manos del reporter que es tan ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, que guisa la liebre antes que la atrapen. A medida que los escritores bajan, los reporters suben". (113)

En este contexto de ideas y preocupaciones Almafuerde desarrolló sus actividades como periodista, ubicándose como es habitual en su caso, en un sitio distinto al de sus contemporáneos; diversos motivos (que desarrollaremos en los puntos siguientes de este trabajo) generaron estas diferencias con los periodistas de su época, fundamentalmente sus convicciones políticas, sus parámetros éticos y su formación literaria.

5-2 Muchos escritores modernos utilizaron el periodismo como un modo de vida que les permitió alternar la escritura fragmentaria, las notas o los editoriales que eligieron o les fueron requeridas por el director del diario o el jefe de la sección de la que formaban parte, con la gratuidad de otra literatura más ambiciosa, vinculada con necesidades expresivas o adhesiones estéticas muy puntuales. Otros dieron un sentido unitario a sus composiciones (tal el caso de José Martí) y lograron en sus escritos periodísticos un nivel que trascendió la vida efímera de la nota, encargada de cubrir una información o un acontecimiento particular, envejecida y anacrónica inmediatamente después de haber visto la luz. Las Escenas Norteamericanas, los textos escritos como corresponsal de La Nación, por el autor de Versos Sencillos (incluidas las páginas de Nuestra América) o sus interesantes críticas sobre pintura impresionista, no representan, en modo alguno, materiales literarios de menor valía que sus poemas o su prosa de ficción. Por el contrario, allí están sus extensas oraciones de cuidada corrección gramatical, riqueza de estilo y densidad conceptual que sirvieron a sus propósitos políticos e ideológicos de un modo eficaz y claro, desde un campo ajeno al panfleto, en las zonas de la llamada literatura "alta" o literatura mayor de nuestra lengua.

Fue en los diarios y periódicos del s. XIX donde aparecieron como folletines, los mejores textos de nuestra literatura: Facundo y Una excursión a los indios ranqueles, son ejemplos muy claros en este sentido.

En Almafuerde, periodismo y literatura nunca se distanciaron como actividades autónomas, así como tampoco la política y la literatura permanecieron ajenas al tramado de sus textos.

En la Introducción de este trabajo hablábamos de la unidad de

(112) Monsiváis, Carlos, A ustedes les consta, Antología de la crónica en México, México, Edic. Eva, 1987, p.91

(113) Monsiváis, Carlos, op. cit, p. 39

sentido de su obra y ahora lo convalidamos; es la misma tendencia la que alienta sus escritos periodísticos entre los años 1891 y 1892 y los versos de "La sombra de la Patria". Con igual intención escribe durante los años 1907 y 1909 sus notas sobre "Legislación penal", "La enseñanza industrial", "Huelgas de obreros gráficos", "Crisis mundial del dinero" y publica (en las dos columnas del costado izquierdo de la primera página de El Pueblo) sus "Evangélicas", "El Misionero" o las "Milongas clásicas".

Todo le sirve a sus propósitos, orientados en primera instancia hacia la formación de un civismo opositor del régimen de Roca y de Juárez Celman, y después, comprometidos con el afianzamiento de las instituciones del Estado y la creación de marcos legales que les permitieran su efectiva democratización.

Almafuerte se instala en una tradición casi pedagógica de la prensa, anterior a sus crisis de crecimiento (aludidas en el punto 5-1 de este trabajo) pero no se sitúa desde el poder político ni lo convalida como fuerza moral. Es un periodista que escribe desde la oposición donde realiza, además, su práctica política.

Más allá de dar como válidas o erróneas las conductas de Almafuerte, sería conveniente recordar que para la Teoría de los actos de habla, desarrollada, entre otros, por J.L. Austin, en How to do Things with Words, esto no resulta lo importante en el análisis del discurso. Dice al respecto:

"In particular, they have no unique position over the matter of being related to facts in a unique way called being true or false, because truth and falsity are (except by an artificial abstraction which is always possible and legitimate for certain purposes) not names for relations, qualities, or what not, but for a dimension of assessment - how the words stand in respect of satisfactoriness to the facts, events, situations, to which they refer". (114)

Para Austin es más importante cómo se relacionan satisfactoriamente las palabras con los hechos, acontecimientos y situaciones a las que se hacen referencia, que la verdad o falsedad de lo que está enunciado desde un punto de vista ético.

Almafuerte, como emisor de sus textos periodísticos utiliza la mayoría de las expresiones clasificadas por Austin, conforme "their illocutionary force": Verdictives, exercitives, commissives, behabitives and expositives; es interesante, dada su actitud personal, desde dónde escribe y para quién escribe, verificar una gran cantidad de construcciones pertenecientes al primer grupo mencionado.

"The verdictives are typified by the giving of a verdict, as the name implies, by a jury, arbitrator, or umpire. But they need not be final; they may be, for example, an estimate, reckoning, or appraisal. It is essentially giving a finding as to something - fact, or value - which

is for different reasons hard to be certain about".
(115)

Las expresiones "verdictives" son las que tienen mayor relación con los conceptos de verdad y falsedad; no se circunscriben solamente a los ámbitos de la justicia antes mencionados sino que se extienden a todos aquellos donde debe dirimirse una cuestión en uno u otro sentido.

Por este motivo se acercan bastante a las expresiones del segundo grupo o "exercitives", definidas por Austin del siguiente modo:

"An exercitive is the giving of decision in favour of or against a certain course of action, or advocacy of it. It is a decision that something is to be so, as distinct from a judgement that it is so: it is advocacy that it should be so, as opposed to an estimate that it is so; it is an award as opposed to an assessment; it is a sentence as opposed to a verdict. Arbitrators and judges make use of exercitives as well issuing verdictives". (116)

Es propio de este tipo de sentencias producir actos en favor o en contra de un cierto tipo de ideas o circunstancias, así como convocar a la realización de las mismas; los árbitros no sólo estiman la verdad o la falsedad de hechos o palabras, sino que en función de clarificar estas cuestiones, inducen a determinados actos. En este sentido podríamos considerar estas expresiones como un aspecto particular de las "performatives utterances".

Si reconocemos que Almafuerde escribe desde una posición que nos remite a la autoridad del poeta romántico, podríamos admitir también que sus textos utilizan sentencias "exercitives", las que buscan producir en sus lectores determinadas acciones interiores y exteriores, como resultado de la adhesión a sus idearios políticos.

Esto no significa que desestime el resto de las expresiones clasificadas por Austin; en la entrevista realizada en el Nº 19 del diario El Pueblo, de La Plata, al gobernador Irigoyen, con motivo de la visita del Presidente Figueroa Alcorta a la ciudad y a pesar de las encendidas críticas a Roca (a quien considera responsable de la reelección del Senador Virasoro, representante de Corrientes, entre "bambalinas"), Almafuerde no deja de usar "behabitives utterances".

Permanentemente pide disculpas a sus lectores por la imposibilidad de transcribir las palabras del entrevistado con exactitud (no existía entonces el grabador) y hace alusiones constantes a las dificultades de su trabajo en tales condiciones. Es muy interesante asistir a las reflexiones interiores a la composición de un texto, poco frecuentes en la obra de este autor, así como a sus inusuales disculpas. Las "behabitives utterances" podrían considerarse también un tipo de expresiones performatives; las "Not Pure"(half descriptive), con uso frecuente de "I am sorry", "I blame", "I approved of", "I welcome you", etc. (117)

5-3 A lo largo de toda su vida, Almafuerde escribió numerosos

(115) Austin, J.L., op.cit, p.150

(116) Austin, J.L., op.cit, p.154

(117) Austin, J. L., op.cit, pag 83

artículos periodísticos y textos poéticos para diarios del interior del país, la ciudad de La Plata y la Capital Federal. Cuando se inició en esta actividad, el diario capitalino fundado por Mitre (La Nación) había tomado gran importancia como fuerza política; por otra parte, en 1884 había iniciado sus actividades el diario Sud-América, órgano de expresión de un sector liderado por Carlos Pellegrini, Roque Saénz Peña, Lucio V. López y Paul Groussac. El Sud-América se fue inclinando lentamente hacia las posiciones de la política oficial y en un medio agitado, en el que se discutió, por ejemplo, la ley de Educación Común, atacó la figura de Sarmiento a quien adjetivaba habitualmente con dureza. Al mismo tiempo Tribuna Nacional, vocero del gobierno, afirmaba refiriéndose también a Sarmiento, la necesidad de hacer pedazos ese santo de nuestra historia.

Desde El Censor (fundado el 1º de diciembre de 1875) el ex-presidente era defendido por sus seguidores y aliados políticos.

En esta coyuntura particular del país Pedro B. Palacios ingresó a la redacción del diario Buenos Aires, de La Plata, dirigido por Carlos Olivero; recordemos que fue precisamente respondiéndole a Olivero en un debate sobre divorcio, cuando usó por primera vez el seudónimo que lo hiciera famoso, tal como lo explicáramos en este trabajo al referirnos a La vida de Almafuerde.

Interrumpió su estadía en la capital de la provincia y volvió al interior, ingresando como redactor en el diario El Oeste, de Mercedes.

Más tarde, durante 1884, fundó en Chacabuco el diario El Progreso.

Los textos periodísticos de esta etapa tuvieron como eje fundamental de sus preocupaciones, la defensa de las figuras de Mitre y Sarmiento, al tiempo que comenzaron a delimitar su espacio de periodista opositor, tal como lo consignáramos en los puntos 5-1 y 5-2 de esta Tesis.

No obstante, lo más significativo del conjunto de su obra periodística se encuentra en sus trabajos posteriores, publicados en las páginas del diario El Pueblo, de La Plata, fundado por Roque Carabajal, los que podrían ordenarse alrededor de dos momentos históricos diferentes:

- 1) El '90, expresado fundamentalmente en la proclama firmada por Alem, Del Valle, Demaría, Goyena, J.J. Romero y Lucio V. López, caracterizado por el nacimiento de la Unión Cívica como fuerza política renovadora.
- 2) Los años que van desde 1905 a 1907, caracterizados por la irrupción y el afianzamiento de importantes movimientos sindicales, vinculados con las ideas socialistas que comenzaban a cobrar fuerza en nuestro país.

Los textos pertenecientes al primer grupo han sido los más estudiados por los críticos; nosotros podríamos subdividirlos a su vez, en los previos o anteriores al levantamiento del '90 y los posteriores al mitín del "Jardín Florida", con la derrota de la revolución cívico - militar. Los textos del segundo grupo, nos ofrecen otro tipo de informaciones; Almafuerde figuraba como único redactor reconocido oficialmente por El Pueblo, diario de la tarde, en el encabezamiento de la primera página del mismo. Las columnas que privilegió dándole carácter estable, la diagramación de las cuatro páginas que lo formaban, los acontecimientos que cubrió y aquellos a los que no les dio espacio, las nuevas firmas que comenzaron a aparecer haciéndose cargo de sus notas y otros detalles similares, nos permiten observar sus estrategias, acuerdos y enconos personales y políticos, así como los desplazamientos que fue realizando desde la presidencia del Comité Radical, sección segunda de La Plata, hacia planteos más clasistas y transformadores que lo llevaron lejos de sus filas.

"El presidente de la República ha dado el ejemplo, viviendo en la holgura, haciendo la vida de los sátrapas con un menosprecio inaudito por el pueblo y con una falta de dignidad que cada día se ha hecho más irritable. Ni en Europa ni en América podría encontrarse en estos tiempos un gobierno que se parezca; la codicia, ha sido la inspiración, la corrupción ha sido su medio".

Proclama del '90

Los textos periodísticos de la primera etapa de Almafuerie no difieren conceptualmente de las ideas expuestas en la Proclama del '90, como ya lo dijéramos en el punto anterior; tampoco son distintos el tono utilizado por el emisor de los mismos, su vehemencia, el énfasis, las hipérboles y las reminiscencias épicas de sus artículos.

Escribe Almafuerie con la firma de "Patricio", el 19 de agosto de 1891:

"Ellos, los jóvenes, pues, son los predestinados de la victoria. Lo que los viejos no habíamos logrado en largos años de sendo batallar, han empezado a verificarlo ellos con éxito providencial. Este partido impersonal es su obra; este despertar del pueblo, es su mérito; este aire que llena nuestros pulmones, es su aliento; estas jornadas triunfales hacia un porvenir sin nubes las iniciaron ellos, las regaron con su noble sangre, las jalaron con sus augustos cadáveres y las marcarán, en lo sucesivo, con sus virtudes, su talento y su carácter".(118)

Más allá de señalar nuevamente la coincidencia entre este texto y el llamamiento a los jóvenes que cierra "La sombra de la Patria", propios del sentimiento de futuridad de los hombres modernos, resulta interesante revisar algunas cuestiones de importancia alrededor del mismo:

1) Cuando Almafuerie se refiere al "partido impersonal" en el citado artículo, está desarrollando una idea recurrente en sus reflexiones políticas de ese momento. En un discurso pronunciado en julio de ese mismo año, durante la inauguración de la Unión Cívica en la ciudad de La Plata, (publicado con posterioridad en El Argentino, de la Capital Federal) escribe refiriéndose al carácter gregario de nuestro pueblo:

"la tendencia oriental de nuestro pueblo, consiste en esperarlo todo de la iniciativa de los que mandan; tendencia que ha producido esa anomalía única en la historia de una nación que no conoce sus leyes porque ella no las ha hecho, que no sabe practicarlas porque

(118) Alfaro, Horacio, "Almafuerie: periodista político", La Plata Ciudad Milagro, op. cit. p. 179.

no vienen a su medida, vestida con lujos ajenos que no sabe llevar todavía y debajo de los cuales tirita de frío o saca las uñas la leona salvaje que el hombre esclaviza pero no doméstica, que la jaula retiene pero no desnaturaliza en una sola hilera de sus crines. Y finalmente, la inclinación a lo que relumbra, a lo que suena, a lo que abulta, a lo litúrgico, a lo aparatoso y simbólico, inclinación de la que todavía quedan rezagos y que un círculo menguado y un político astuto y sin alma han pretendido explotar, para disolver lo que es indisoluble, dividir lo indivisible, debilitar lo que es fortísimo, desarmar lo que en sí mismo es coraza y espada, anonadar lo que es externo para destronar los principios del tono augusto sobre los que se ha asentado la humanidad con su sangre y con su alma, con su voluntad y con su sacrificio, con su espíritu y su brazo; trono del que no descenderá jamás, aunque todos los hombres se transformarán en fieras, aunque todos los pueblos se conviertan en rebaño..." (119)

Aceptando las tesis de Facundo respecto de las similitudes entre la indolencia del gaucho y el oriental, Almafuerte utiliza como alegoría de nuestro pueblo la figura de una "leona salvaje". La lectura de esta imagen nos acerca nuevamente a Facundo; su pelo revuelto y su barba hirsuta de "tigre de los llanos" explican el medio del que proviene, los llanos de La Rioja, ajenos a la cultura de Buenos Aires y Europa.

Como Facundo, el pueblo interpretado como una abstracción en la alegoría de Almafuerte, no se corresponde con sus vestiduras ciudadanas; las leyes no pueden ocultar "la inclinación a lo que relumbra", "a lo litúrgico", "lo aparatoso" y "simbólico".

En otras líneas del mismo texto Almafuerte escribe refiriéndose a los mártires de nuestra patria, entendiendo como tales aquellos que se desempeñaron en la conducción del país durante sus primeros años:

"no pudieron educar políticamente al pueblo, no pudieron precipitar las evoluciones sociológicas, no pudieron habilitar las edades a las que están sujetas las naciones como individuos, no pudieron aronadar caudillos que necesitaban para empresas perentorias que eran fruto de su época, no pudieron, por último, preocuparse de la formación de partidos impersonales que son las características de las sociedades

perfectamente desarrolladas, perfectamente concluidas, perfectamente consolidadas como cuerpo social y político". (120)

Los "partidos Impersonales" constituyen para Almafuerite la superación del pasado y el culto a las figuras que convocaban adhesiones o rechazos por su sola presencia o fuerza de sugestión; el tiempo de los caudillos y los nombres propios.

Considera que ha llegado el momento de modernizar las estructuras políticas de base de nuestro país, cambiando las personas y los sentimientos por las ideas y la racionalidad de una sociedad más moderna. Sus expectativas están en el partido que surge como fuerza renovadora y al que adhiere activamente en ese momento.

2) Los artículos periodísticos que escribe como editoriales o piezas de fondo, dado que trascienden lo meramente informativo, no difieren por su forma de sus discursos o piezas oratorias, más aún, son intercambiables entre sí: los discursos leídos en encuentros públicos de índole diversa, aparecen después como artículos, en diferentes medios escritos o en lugares de privilegio, en la primera página del diario El Pueblo.

Así como la poesía de Almafuerite está escrita para ser leída en voz alta, sus artículos periodísticos conservan recursos de oralidad, ritmos y figuras retóricas de la lírica, intenciones propias de quien quiere convencer y persuadir a un público lector u oyente, más que informarlo sobre algunos aspectos puntuales de la realidad. Sus expresiones, utilizando la clasificación de Austin, son generalmente "performativas".

3) En una entrevista realizada en Francia a Eliseo Verón, reproducida después en el ensayo Frente al Micrófono del que soy coautora, éste decía refiriéndose a los límites de los medios de comunicación en sus relaciones con la realidad, comunes, por otra parte, a toda pretensión de realismo en la creación artística:

"Lo que pasa es que uno funciona con posiciones viejas. Los objetos no se encuentran por ahí, sino que se encuentran a partir de una actividad de producción que permite el contacto con tal o cual aspecto de la realidad. Entonces aparece la cuestión ficción - no ficción que sirve para señalar lo que parece un fenómeno evidente.

Hay que comprender que siempre existe una construcción de los que uno llama "Lo real", lo cual me parece que produce una consecuencia bastante traumática. Esta particularidad no es privativa de los medios. A nivel de la ciencia todo científico sabe que un neutrón no es una cosa que se encuentra por la calle, es el resultado de un dispositivo complejo que permite

Questionado el carácter objetivo de la información del texto escrito o de la imagen visual, considerados como formas particulares de realismo literario o pictórico, excluyen, sin embargo, la producción realizada por Almafuerde. Creo que en la génesis de sus textos subyace la concepción romántica de la literatura que también está presente en su poesía; más que la validación de un referente a través de informaciones o indicios que produzcan el efecto de verosimilitud, característico de gran parte de la prensa del s. XX, a Almafuerde le preocupa la expresión de un yo, representativo del diálogo virtual entre los acontecimientos, sus actores y los observadores o destinatarios finales de los mismos.

4) Si volvemos al artículo citado inicialmente, advertimos un número significativo de palabras interconectadas entre sí que pueden orientarnos sobre las zonas que privilegia Almafuerde, para tramar sus textos periodísticos y poéticos; ellas son: "batallar", "victoria", "éxito", "noble sangre", "augustos cadáveres", "virtudes", "talento" y "carácter". Parecería que la misión de los jóvenes del país en este caso (también en la ficción de "La sombra de la Patria") estaría asociada al imperativo de batallar como agentes de un proceso histórico con sentido, rematado por un final consagrado por la victoria de los justos.

Si aceptamos que para Genette y Benveniste "ciertas formas gramaticales como el pronombre yo (y su referencia implícita al tú), "los indicadores pronominales", "los indicadores adverbiales" y "determinados tiempos verbales como el presente, el pretérito perfecto y el futuro" están limitados al discurso", mientras que lo "narrativo en sentido estricto se distingue por el uso excluyente de la tercera persona y de formas tales como el pretérito indefinido y el pretérito pluscuamperfecto", si entendemos como válidas estas diferencias gramaticales que apuntan a una separación más profunda en los criterios inherentes a la subjetividad y la objetividad que los individualiza, podríamos reconocer que Almafuerde combina elementos del discurso y la narrativa histórica, de la realidad y la ficción, utilizando en sus creaciones préstamos de la épica y los cantares de gesta, incompatibles con el Modernismo triunfante pero afines con las concepciones románticas que se negaba a abandonar. (122)

Sabía que sus ideas sobre el mundo no tenían otra forma literaria para ser expresadas, que sus héroes se sentirían incómodos entre la pana y la seda de los "paraísos artificiales"; toda su obra fue escrita en el registro de la épica, aún la paradoja de la victoria de los vencidos.

5-5

"No es lo más fácil, ni lo más corriente,

(121) Minellono, María; Vallina, Carlos, Frente al Micrófono, Mimeo, p.274

(122) Hayden, White, El contenido de la forma, Narrativa, Discurso y Representación histórica, op.cit, p.18

ni lo más hacedero, redactar un diario con el propósito sincero de mantenerlo equidistante de los apasionamientos de quienes a voces proclámanse opositores o de quienes también a voces proclámanse gubernistas".

El Pueblo, N°11, junio 13 de 1907

Si en los textos publicados en El Pueblo alrededor de 1980, Almafuerde decía que había puesto en "aquella violentísima hoja" "toda la sinceridad y buenas intenciones de las que era capaz su alma" y que no había agredido ninguna vez con su pluma a "ninguno que no estuviese en condiciones de contestarle el mismo día, con una onza de plomo en mitad del pecho", en el período comprendido, entre los años 1905 y 1907 cambia el tono y actitud de sus escritos, probablemente en razón de las transformaciones políticas del país y sus nuevas posiciones partidarias. Criticado por unos y por otros (oficialistas y viejos opositores), Almafuerde explica desde su diario de la tarde sus estrategias y conductas personales:

"y no es lo más fácil, ni lo más corriente, ni lo más hacedero porque al diario redactado en tal forma y con tal criterio, se lo distancia por ese solo hecho de unos y de otros.

Pero es menester llevar a la conciencia de todo el mundo que ni los opositores siempre tienen razón para fulminar frases fuertes contra los que gobiernan, ni los gubernistas la tienen siempre redactando laudatorias para los suyos".

"El buen juicio suele extraviarse lo mismo que en las alturas del poder, en los llanos de quienes le deben acatamiento y no es un privilegio de ningún hombre ni de ningún partido, gobernando o gobernado, no extraviar el buen juicio".

Más allá de las razones expuestas, válidas sin duda, dos motivos subyacen en sus afirmaciones de modo bastante claro:

1) Si leemos el punto de este trabajo titulado La vida de Almafuerde, podremos informarnos sobre las necesidades angustiantes del poeta, sin un trabajo estable para mantenerse dado que había sido declarado cesante como maestro. Las publicaciones con las que solventaba la publicación, dependían de un cuidadoso equilibrio, difícil de mantener dadas sus características personales y la situación política reinante.

2) Almafuerde se había separado de las filas de la Unión Cívica; ya no avalaba las posturas de la fuerza más importante de la oposición a la que había apoyado en su juventud.

El discurso vehemente había sido sustituido por una estrategia de la información que permitía la voz de los nuevos sectores de opinión.

Resulta interesante el análisis de las páginas de El Pueblo y nos permite sacar algunas conclusiones:

a) Almafuerde no ha logrado publicar sus obras completas a pesar de sus reiterados intentos; utiliza la primera página del diario (primera y segunda columna del costado izquierdo y parte inferior del costado derecho) para salvar sus textos de poesía y prosa que se hubieran perdido de no mediar estos recaudos.

b) Sus editoriales suelen tomar las columnas mencionadas, en circunstancias excepcionales; algunos de sus títulos son: "La acción obrera", "Centro Socialista", "Oficiales peluqueros", "El pan y el azúcar", "Huelga de los obreros gráficos", etc.

c) Sus columnas estables llevan por títulos: "Notas de Arte", "Sección Italiana" (escrita en italiano), "Notas Sociales", "Acción Obrera", "Universitarias", "Edictos Judiciales", "Notas Policiales" (especialmente a partir del Nº 20) y "Deportes".

d) Desde el Nº 118 comienzan a aparecer artículos firmados por colaboradores; ellos son: J. Molina y Vedian, Joaquín Diceri, Alfredo Castagnet y Alfredo Palacios.

e) Almafuerte publica poesías de otros autores: "Últimos amigos" de Juan de Dios Pesa, "La sombra de los muertos" de Ricardo Gutierrez, etc.

f) La imprenta donde se editaba El Pueblo, calle 49 esquina 4, Nº 851, anunciaba que como establecimiento tipográfico aceptaba todo tipo de trabajo en impresiones gráficas.

g) Publicitaban en El Pueblo: Gran Zapatería La Victoria de A. D'Angelo, calle 7 Nº 745; Curt Berger y Cia, Importadores de papeles en general; Instituto Verdi, de enseñanza completa de música; Banco Español del Río de La Plata; El Hogar, Sociedad Anónima Cooperativa de Panaderos, etc.

h) El diario opositor de El Pueblo era el diario de la mañana, dirigido entonces por el Señor Juan J. Atencio; me refiero, por supuesto, al diario El Día, fundado en 1884 y todavía presente en la ciudad de La Plata.

5-6 Notas de Arte

Su columna estable sobre cuestiones artísticas, referida no sólo a la literatura sino también a la música y la pintura, nos acerca informaciones interesantes sobre su verdadera formación en este campo, a veces mitificada por la imagen de "poeta popular" que se fue imponiendo luego de su muerte, esquemática y bastante reducida en sus alcances semánticos.

Su ductilidad y profesionalismo para cubrir los estrenos del Teatro Argentino de La Plata, las representaciones de las compañías teatrales y de zarzuela que visitaban regularmente el Teatro Olimpo de la ciudad, los recitales y actos culturales organizados por instituciones diversas, las actividades de Extensión Universitaria o la aparición de publicaciones de libros y revistas literarias del país y del extranjero, avalan nuestras presunciones respecto de que Almafuerte conocía y había leído mucho más de lo que podría suponerse (Introducción, 1).

En un artículo aparecido en el Nº 44 (año 1, 1907) de la citada publicación, leemos, por ejemplo, un comentario sobre la Revista de Literatura dirigida por el escritor Martínez Sierra, con textos de Ruben Darío, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Gabriel Alomar, Sthephane Mallarmé, Juan Ramón Jiménez y otros poetas españoles.

Por otra parte, en una nota anterior, publicada en el Nº 9 (año 1, 1907) se refiere a la convocatoria al Premio Nobel de Literatura (existen testimonios sobre sus fantasías de ser acreedor al mismo) y recuerda las figuras de quienes lo han recibido con anterioridad: Sully Prudhomme (1902) y Josué Carducci (1906)

En el Nº 151 (año 1, 1906) se ocupa del retrato de Almafuerte que se exhibe en la calle Florida, utilizado a su vez como ilustración del tomo escrito sobre su obra por Juan Más y Pi; ocultándose bajo el seudónimo

de Claudio Pita realiza el siguiente juicio:

"Pero ni el pintor ni el crítico acertaron. Ambos emplean la metáfora, unos con el pincel y otros con la pluma. Aparece rígido en el lienzo de Brughetti y en la obra de Juan Más y Pi".

Continuando nuestra tarea descriptiva de estos materiales periodísticos (actualmente conservados en el Museo Almaguer) observamos que en el Nº 612 (año 2, 1909) reproduce textos de José Manuel Estrada, convalidando de este modo las estrategias que advertimos en el punto 5-5 de este trabajo; como editor responsable debe reestablecer un equilibrio en riesgo luego del espacio acordado a Víctor Mercante (a raíz de su conferencia sobre temas vinculados con la educación pública) y a Alicia Moreau, expositora del tema La pretendida degradación de las razas, actividades desarrolladas en la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata.

Estas y otras informaciones del mismo tipo, alternan con la crítica de estrenos y otras actividades: El Trébol, El barbero de Sevilla o El pobre Balbuena en el Teatro Olimpo; el recital del actor Salvini sobre textos de Ibsen y fragmentos de La divina Comedia; la representación de El Alcalde de Zalamea por la compañía española de Borrás en el Teatro Argentino de La Plata; las puestas de Guillermo Tell, de Rossini (a partir del drama de Schiller) y Un ballo in maschera, de Verdi, ambas en el citado teatro.

La predilección de Almaguer por la ópera podría vincularse con una práctica corriente en algunos sectores de la sociedad de fin de siglo; sobran razones para pensar que su gusto por la música trascendía los límites de este género particular y se orientaba hacia todas las manifestaciones de la llamada música "culta". Cuando escribió los poemas que tituló "Milongas Clásicas", por ejemplo, Almaguer parecía no estar ajeno a las preocupaciones de los músicos argentinos de ese momento, interesados en sintetizar en un registro estético universal los rasgos nacionales de nuestra cultura.

Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich en el ensayo titulado El compadrito del que son coautores, transcriben un texto de Ventura R. Lynch que me parece útil para nuestras reflexiones:

"Si en el malambo el gaucho ostenta toda su agilidad, flexibilidad y destreza, en la milonga hace gala de todo su ingenio, su talento, agudeza y malicia. El malambo no se canta, la milonga sólo la bailan compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus sitios.

Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes. La milonga se parece mucho al cantar por cifra, con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto solo el compadrito de la ciudad y la campaña". (123)

(123) Borges, Jorge Luis; Bullrich, Silvina, El compadrito, Bs. As., Compañía Fabril Editora, Pag. 105, 1968.

Convalidando la cita anterior, en las "Milongas Clásicas" Almafuerte utiliza como intertexto de sus versos el Martín Fierro de José Hernández; las inicia del siguiente modo:

"Aquí me pongo a cantar
Con cualquiera que se ponga,
La mejor, la gran milonga
Que se habrá de perpetuar".

Luego de los cuatro primeros versos que están aludiendo a un modelo de presentación propio de la gauchesca, Almafuerte realiza una operación literaria mediante la cual sustituye el destinatario de sus estrofas de octosílabos:

5 "Y voy a cantarte a tí
¡ Oh! mi chusmaje querido
Porque lo vil y caído
Me llenó de amor a mí".

La palabra "chusmaje" introduce una serie de sustantivos y adjetivos relacionados entre sí: "hedionda carnadura", "basura", "llagas", "manos puercas y callosas", "postemas de ciudades", "plebes", etc, todos de procedencia naturalista, propios de un ámbito urbano, asociados a la marginalidad de las ciudades de reciente formación.

Almafuerte trama la tradición y los aportes de la gauchesca con los recursos provenientes del naturalismo, sin olvidar sus raíces románticas. En las "Milongas Clásicas", subtituladas "Esbozo Militar", sentimos la presencia de La Cautiva de E. Echeverría.

Leemos a partir del v. 101:

"Con las crines erizadas,
del incendio perseguidas,
así van despavoridas
las innúmeras yegudas;"

Y más adelante:

"¡ Ya se paran!... Los engrilla
largo son, largo tañido,
115 como vuelve, de un silbido,
cualquier gaucho su tropilla".

Por último:

"Ya se incendia la llanura
como piel ruborizada
bajo el roce y la mirada
140 de algún Dios que la conjura".

"No es el sol que reverbera
de corazas y de sables:
son ardientes, inefables
resplandores de bandera!

Todas estas reflexiones nos abren algunos interrogantes sobre el

título de esta composición: ¿Por qué "Milongas Clásicas"? ¿Qué agrega el adjetivo del título a composiciones de un origen tan ajeno a la estética de los llamados géneros "serios" de la literatura occidental?, ¿Está utilizado con un significado más laxo y se refiere al carácter ejemplar de los mismos dentro de la producción Almafuertiana?

En la música escrita durante ese mismo período encontramos una posible respuesta.

A partir de 1874 se iniciaron en nuestro país sucesivas olas de nacionalismo musical que se extendieron hasta mediados del siglo XX. Comenzaron a escribirse fantasías sobre temas criollos y poemas sinfónicos como La pampa (1878) de Saturnino Berón, seguido por una interesante serie de obras de las que destacó los Gatos, Estilos y Huellas de Aguirre, la Danza Pampeana de García Mansilla y gran parte de la obra de Williams (en 1890 Alberto Williams escribe la Suite En la Sierra cuyo cuarto número, "El rancho abandonado", es bastante conocido por públicos muy amplios).

Los músicos de formación académica escribieron muchas milongas, vidalitas y zamacuecas tomadas de la música criolla popular, introduciéndolas como parte de repertorios universales.

El "color local" del romanticismo al que Almafuerte era sensible, le facilitó esta operación literaria de hibridación y mezcla que también preocupaba a los compositores musicales. Almafuerte no era ajeno a las actividades de este campo particular de la cultura; asistía a conciertos y escribía notas sobre los mismos como crítico. La decisión de unir la milonga, el gato o el malambo con la clasicidad no le pertenecía totalmente; sus razones había que buscarlas en las aspiraciones de su época.

6- Los textos inéditos de Almafuerde

He clasificado los textos inéditos de Almafuerde que integran el Apéndice de esta Tesis, sobre los que he trabajado, del siguiente modo:

I - Poesía Descriptiva: 18 poemas.

II - Poesía de indagación y reflexión: 15 poemas.

III - Poesía de amor: 19 poemas.

IV - Poesía Política: 16 poemas.

V - Poesía tradicional: 1 poema de 15 versos.

VI - Trovos: son 225 versos organizados bajo los siguientes subtítulos «Bajo el aroma», «Ausencia», «Ausente», «Regreso (bajo el aroma)».

VII - Poesía de circunstancia: 10 poemas.

VIII - Poemas extensos: 3 poemas ("Ultimo Adiós", "Cartas de amor" y "Selvática").

IX - Milongas higiénicas.

X - El teatro de Almafuerde: son dos textos, titulados respectivamente «Borrones» y «Flechas de amor» (monólogo).

XI - La narrativa de Almafuerde: «El loco» (nouvelle).

He recurrido a distintos parámetros, orientados fundamentalmente por las diferencias temáticas y de género, para tratar de establecer un orden que haga más coherente y productiva la lectura de materiales tan diversos.

Esta división no pretende ser esquemática y admite sus propias limitaciones. En el apartado VIII, referido a los Poemas Extensos de Almafuerde, están incluídas las «Cartas de Amor»; el título de esta poesía alude en primera instancia a su tema, específico del apartado III, pero además, la correspondencia de los enamorados lleva como anexo poemas de decidido corte político, los que deberían incluirse por su afinidad, con los del grupo IV.

Hechas estas advertencias, referiré en primera instancia a los textos poéticos, después a los textos dramáticos y finalmente a la narrativa de Almafuerde; estos aportes resultan de indudable valor para el análisis del conjunto de su creación literaria.

6.1- Los textos poéticos:

Una distancia temporal bastante significativa separa el tiempo de «producción» de estos poemas del momento de su «consumo», dando como resultado un desfase entre su horizonte de expectativas literario, interno, y el horizonte de expectativas sociales, históricas y externas, propio del contexto o entorno en el que serán ser leídos.

La experiencia literaria de Almafuerde no coincide, indudablemente, con la experiencia de la actual comunidad de lectores y esta circunstancia entorpece el acto comunicativo, el contacto primario y su efecto de comprensión y placer, la experiencia estética, en suma, previa a la tarea hermenéutica y reflexiva de los investigadores.

Hans Robert Jauss escribió al respecto:

«En su aspecto receptivo, la experiencia estética

se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se «vea de una manera nueva», y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido. En su aspecto comunicativo, la experiencia estética posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador como la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser; permite saborear lo que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable; ofrece un marco ejemplar de relaciones para situaciones y funciones, que pueden adoptarse mediante una mimesis espontánea o una imitación libre, y, por último, ofrece la posibilidad -frente a todas las funciones y situaciones- de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética.» (124)

Creo que las funciones de «descubrimiento» e «identificación», «mimesis» y «ejemplaridad» inherentes a la experiencia estética reseñadas por Jauss, pueden tener menor eficacia o quedar opacadas en una lectura actual de estos textos que exigen, sobre todo, la «comprensión» de los mismos como testimonios acotados; sin necesitar de modo absoluto del aporte del filólogo, requieren de sus lectores una actitud de distanciamiento que les permita pensarlos con menos ingenuidad, en un acto de recepción más reflexiva.

Ya hemos dicho en el primer punto de esta Introducción que las obras fundamentales de Almafuerde son aquellas que él dio a conocer en vida, no obstante, estos materiales cumplen una función anexa y complementaria de trascendencia inesperada, después de sesenta años de su desaparición física.

Enumeraré a continuación los aspectos más novedosos de los mismos:

1- Descripciones:

Almafuerde utilizó su capacidad de dibujante en la mimesis de la naturaleza y realizó un interesante trabajo con imágenes sensoriales, más próximo a las técnicas del Modernismo que al tratamiento del paisaje realizado por los románticos.

Ejemplos:

(124) Hauss, Hans Robert, *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, Madrid, Taurus, p. 40.

- a) «Sólo y silencioso aquel bosque
de plumeros verdosos y mojados,»

(Poema I,
«Invernal»)

- b) «En su carroza antártica, escarchada,
blanco como el mármol esculpido,»

(Poema LXXVIII, «Invierno»)

El "mármol esculpido" nos sugiere inmediatamente el trabajo con los materiales duros, los metales y las piedras preciosas; es un préstamo de los poetas parnasianos, inclusive, del propio Darío.

2- Las imágenes de la mujer:

Sin que este título signifique una referencia a un aspecto de la crítica literaria feminista, nos sirve para objetivar una transformación en los modos de representar la imagen de la mujer en la poesía de Alfonsina Storni. Desde la tipificación de lo femenino alrededor de las figuras de la virgen y la madre, Alfonsina avanza hacia una construcción femenina más sexualizada y terrena, tal como lo expusimos al referirnos a la poesía de amor del poeta:

- a) «Al balcón en un sofá apoyada
se asomaba la reina de las diosas
en escote; descubriendo las preciosas
formas de su imagen modelada»

(Poema V,
«Soneto»)

- b) «Tu faz sonrojada de un claro purpúreo,
cubierta del bucle cabello blondo
De tu cabellera, mareaba mi sien»

(Poema VI, «Ensueño»)

Pero además, modifica la actitud y el plano de comunicación amorosa entre el hombre y la mujer, sustituyendo la idealización y la adoración romántica de la amada, por un vínculo de paridad entre compañeros que se rigen por códigos comunes:

- 65 a) «Si las «Evas» se detienen
en sus arranques de amor
o de amar;
al «qué dirán» miedo tienen,
y las detiene el temor
de llorar.»

(Poema LXX, «Cartas de amor»)

- 425 b) «Voy si tú me llamas, porque te quiero,
porque te amo, porque te adoro,
porque se incendia mi corazón.
¡Lejos las fórmulas y los deberes
y las quimeras y lo demás!

430 Que en las hogueras de los amores,
en los incendios de las pasiones,
(permite, amiga, estos renglones)
no existe el desgraciado: ¡Te perderás!
(Poema LXXI, «Cartas de amor»)

(Estos temas han sido desarrollados con mayor detenimiento en el punto N°4 de esta Tesis).

3 - La formulación de la Utopía.

Desde los versos de «Antífona roja» en su doble lectura bíblica y política, Almafuerte, como los primeros cristianos y los primeros socialistas, soñó con la Utopía: el tiempo de la resolución o anulación definitiva de los conflictos de clases; el tiempo en que Job podría concluir su lamento en forma definitiva. (Este tema ha sido tratado en el punto N° 7 de esta Tesis)

Las investigaciones de Bronislaw Baczko pueden resultarnos de utilidad para nuestra investigación:

«La utopía se ve transformada de este modo en una ucrónica: el en otra parte social, la sociedad distinta, ya no está situada en un espacio sino en un tiempo imaginario. El progreso dirige la representación del tiempo, y es a él a quien se le debe el contraste entre el futuro y el presente. El tiempo progreso se encarga de realizar las ideas más avanzadas del presente, consideradas como quimeras por sus contemporáneos. (125)»

En la última etapa de su producción poética, Almafuerte intensifica sus aspiraciones utópicas; son muchos los ejemplos en este sentido:

a) «En marcha vamos a los nuevos mundos
10 donde no reine el insensible sayo,
ni se repitan los males profundos»
(Poema LXXXI, «En marcha...» A los trabajadores)

b) «Son obreros los que van
Azotados por el yugo,
A pedir a su verdugo
Otro mendrugo de pan.

.....
185 ¡Son huelguistas los que van
Con semejante murmullo!»

c) «Son los pobres visionarios,

(125) Baczko, Bronislaw, *op. cit.*, p.90

205 Los mártires de la cruz;
 ¡Los que llevarán la luz
 Desde el trono hasta el Calvario!
 (Poema LXXI, «Mirando pasar...»)

d) «Cesó el trabajo, afanoso, fecundo,
 de una raza esclavizada en la opresión;
 el sangriento crepúsculo del mundo
 levantará el bermejo pabellón.»
 (Poema LXXX, «La Oración», A los que trabajan)

4- El sentido nacional:

Manuel Gálvez se refirió al sentimiento de hostilidad por el Socialismo que experimentaba Almagro (en contradicción con lo que dijimos en el punto N° 1 y lo que desarrollamos después en el punto N° 7 de esta Tesis), como consecuencia de su sentido patriótico y su respeto por nuestra cultura nacional, en una época donde *«todavía no circulaba la palabra nacionalismo»*. (126)

Si bien la opinión de Gálvez puede estar asociada a una etapa muy temprana de la vida del poeta que omite su itinerario posterior, hay algo de cierto en su afirmación sobre el sentido nacional de su poesía donde está presente, de modo muy claro, la herencia de Bartolomé Mitre y de Rafael Obligado.

Esto se hace evidente en el texto siguiente:

«No hay paisano en el desierto
 Que no conozca la tumba
 Donde la avechilla zumba
 Su monótona canción;
 145 Allí donde la roseta
 y la humilde margarita
 Al corazón que palpita
 Le hacen clamar con dolor:
 »La sepultura de amor
 150 Entre las yerbas, solita.»
 (Poema XLVI, «La Sepultura de Amor»)

6-2 El Teatro de Almagro.

Almagro se sintió atraído por el teatro desde los comienzos de su carrera literaria; en 1875 escribió Pobre Teresa, obra en verso dividida en cuatro actos, nunca conocida y tampoco representada en los escenarios porteños. Su entusiasmo por el género le hizo frecuentar los estrenos de compañías extranjeras: la de Tomás Salvini, la de Ernesto Rossi, la de Amelia Pasi, la de Adelaida Ristori y muchas otras, dueñas de repertorios que incluían obras de Shakespeare, Zorrilla y Calderón,

(126) Gálvez, Manuel, «*Recuerdos de la Vida Literaria: Almagro*», *Caras y Caretas*, Bs. As., 2 de diciembre de 1933, N° 1835.

pero además, tuvo oportunidad de asistir a espectáculos de Opera y Zarzuela, primero en Buenos Aires y después en La Plata, donde el Teatro Argentino había iniciado sus representaciones a partir del 19 de noviembre de 1890.

Mientras vivió en Mercedes escribió una segunda pieza teatral, titulada No matar, estrenada en el Teatro Orfeón tal como lo informamos al referirnos a La vida de Almafuerde. Los críticos han visto en esta obra la influencia del autor español José Echegaray, autor de En el seno de la muerte, obra que interesó al poeta, presente durante su estreno.

Sorprende que Almafuerde haya quedado atrapado por el modelo de los melodramas románticos, sin variaciones en su concepción del teatro reducido a texto literario, con total prescindencia de los avances en la consolidación del género como puesta escénica. En nuestro país, desde «La libertad civil» y «El Triunfo» (unipersonal) de Bartolomé Hidalgo, y la «Tercera Comedia de Doña María Retazos», de Francisco de Paula Castañeda (incluidas en La lira Argentina), a las que debemos sumar la producción de Santiago de Wilde, Juan Cruz Varela, Ambrosio Morante, Mariano Velarde, Olaguer Feliú, Manuel Belgrano y otros escritores de importancia, se produjeron transformaciones fundamentales en la historia del teatro y su relación con el público que comenzaba a formarse.

A partir de Las Bodas de Chivico y Pancha, el sainete, sobre todo el criollo, incorporó diferentes aspectos de la realidad argentina y nuevos usos de nuestra lengua en los textos que comenzaron a representarse, trascendiendo el gabinete literario y el teatro leído a círculos de oyentes.

Cuando Almafuerde se radicó en La Plata, Don Pepe Podestá ya había comprado en remate público del Banco Hipotecario de la Provincia de Buenos Aires el edificio de su teatro; Pepino el 88 era famoso entre el público que había asistido también a las numerosas representaciones de Juan Moreira.

Probablemente Borrones y Flechas de amor (Monólogo), tal los títulos de las obras teatrales inéditas que hoy recuperamos, pertenezcan a los primeros años de la producción teatral del poeta; tal vez sean contemporáneas de Pobre Teresa y No matar, las que a diferencia de éstas nos han llegado sólo fragmentariamente para su lectura.

Borrones y Flechas de amor están completas; a ese mérito debemos sumarle las siguientes características textuales:

1) En Borrones, escrita en 1030 versos polimétricos y dividida en once escenas, con cambios de lugares y tiempos interiores y una clara definición de los personajes masculinos y femeninos, encontramos afinidad temática con el modelo empleado en Pobre Teresa: conflictos de amor, triángulos difíciles de ser resueltos, contradicciones entre el sentimiento y la racionalidad de los involucrados.

2) Los personajes femeninos designados respectivamente Pilar y Margarita, responden a las tipificaciones de Eva y María utilizadas por Almafuerde en otras obras poéticas y dramáticas de su producción.

3) Podemos ubicar el duelo entre Carlos y Adolfo dentro del horizonte cultural de la época; también se baten a muerte los personajes de Música Sentimental, de Cambaceres, pero esta práctica no es ajena a otras obras de la narrativa latinoamericana de entonces.

4) La segunda escena de Borrones, a pesar de su manifiesta intención descriptiva y su tendencia a la discursividad, representa un aporte interesante al conjunto de la pieza por el trazado de la figura de

un sacerdote «hipócrita», «malsano» y «seductor de las jóvenes feligresas».

Sus palabras están cargadas de erotismo y sensualidad; en ellas está latente el decidido sentimiento anticlerical del poeta:

*«¡Qué apasionada se vuelve cuando
quiere!*

290 *¡Qué movimiento, cielos, qué mareos!
Parece que en suspiros nace... muere...
llama... solloza y exhibe sus deseos...*

5) La representación del amor entre Adolfo y Margarita, las imágenes nupciales, voluptuosas y ardientes, no conciben con el perfil de poeta misógino que quisieron atribuirle a Almafuerde muchos de sus críticos.

6) En "Flechas de amor", monólogo de 495 versos polimétricos, avanza en la elaboración de imágenes de la mujer en el marco de la sociedad moderna, a la condena del machismo, la utilización sexual y el abandono de los hijos naturales y la mercantilización de los valores afectivos como parte de la relación entre las diferentes clases sociales; la Utopía de la sociedad igualitaria es el soporte ideológico de sus reclamos:

*«¡Oh, desheredados, despojados,
Esclavitud de la ciudad moderna,
Blancos y negros, amarillos, rojos,
Al mundo vamos de las cumbres
nuevas!*

450 *... Todos a mí
y yo a vosotros,
A sacudir el yugo y la canalla*

455 *De todos los bárbaros que gozan
De su obesidad y nuestras lágrimas...»*

Este tema se desarrolla con mayor profundidad en el punto N° 7 de esta Tesis.

6-3 La Narrativa de Almafuerde: El loco.

Cuento - Novela - Nouvelle.

En el año 1957, Juan Goyanarte, director de la revista bimestral Ficción en la que colaboraban entre otros, los escritores Ernesto Sábato, Carmen Gándara, Luisa Mercedes Levinson, David Viñas, Estela Canto y Juan Carlos Ghiano publicó un texto inédito de Almafuerde, cedido por el Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, encargado -en ese momento- del cuidado y conservación del Archivo Almafuerde.

La suerte corrida por ese material, actualmente desconocido y olvidado por la mayoría de los críticos y lectores de Almafuerde, excepto aquellos que tuvieron acceso a la mencionada revista, lo sitúa en paridad

de condiciones con otros inéditos que hemos incluido en esta edición, jamás reproducidos en letra de molde.

Omitidos sus discursos y publicaciones periodísticas, Amafuerte ha sido considerado autor de una única obra en prosa, una narración de carácter autobiográfico que hemos utilizado como fuente de esta investigación en el punto correspondiente a «La vida de Almafuerte, 2»; me refiero, por supuesto, a La hora trágica.

«El loco», tal el título del texto al que hemos hecho alusión, nos plantea, en primera instancia, el problema de su género literario; en la revista Ficción estaba acompañado por una referencia explicativa: «Un cuento inédito de Almafuerte», pero en los originales dejados por el autor (dos copias autógrafas y dos copias a máquina), Almafuerte lo subtituló «Historia Verídica, Género Novela».

Almafuerte dejó también entre sus papeles varias páginas de una novela inconclusa, El elefante, que convalidaría aún más su afición por el género.

Desde un punto de vista formal, la división en siete capítulos que escogió para el texto, no tiene suficiente fuerza argumentativa para desestimarlos como cuento; es más, Gutiérrez Nájera y otros escritores modernistas empleaban frecuentemente en sus cuentos estas divisiones, (pensemos, por ejemplo, en «Juan el organista»).

Una historia casi lineal, con mínimas ramificaciones laterales, una única tensión argumental y su correlativa distensión, un reducido número de personajes vinculados por un episodio central y ceñidos a una peripecia particular, avalarían la tesis de la publicación de Goyanarte; los cambios en los lugares donde se desarrollan las acciones y los tiempos interiores de los mismos, la incorporación -a veces desmedida- del discurso de la ciencia (coincidente con el avance del conocimiento de las enfermedades mentales), las revelaciones del 'loco' que abrirían el final del texto, incorporando una historia de culpa e incesto, previo al comienzo del discurso del narrador, podrían dar fuerza al juicio de Almafuerte.

Personalmente creo que el término «nouvelle» es el más acertado para terciar en el dilema, ya que marca sus diferencias estructurales con la novela clásica, haciendo lugar a los reparos de sus primeros editores, pero respeta, al mismo tiempo, el criterio de su autor que desechó desde la instancia de escritura, la posibilidad de considerarlo un cuento.

Clasificado «El loco» como una «nouvelle», me parece interesante hacer algunas consideraciones acerca de lo que puede agregar al resto de la obra conocida hasta hoy:

1) Significa, en primera instancia, un cambio en el uso de los géneros que amplía sus características de escritor en otras direcciones, más allá de la poesía y el periodismo que fueron consideradas sus expresiones tradicionales e inclusive del teatro, una actividad de antigua data pero poco conocida hasta hoy.

2) Así como la poesía y el teatro de Almafuerte fueron manifestaciones de un tardío romanticismo, «El loco» puede vincularse con ciertos aspectos del realismo e inclusive, con algunas técnicas del naturalismo. Esto se hace evidente en las descripciones donde Almafuerte da libertad al dibujante que su identidad de artista albergaba, en la reconstrucción clínica de ciertas enfermedades nerviosas, en la presencia de personajes típicos asimilables a la figura

del médico (tan representativo de la doctrina de Zola, como responsable de realizar los diagnósticos clínicos y revelar los enigmas familiares, en una duplicidad de funciones y lecturas donde su asistencia al cuerpo individual siempre alude al cuerpo social, también enfermo).

Pero Almafuerite trascendió ambas preceptivas e incursionó, probablemente, en el campo de la literatura fantástica.

El agujero que «El loco» creía tener en su cabeza y al que mantenía cubierto con una venda, permitiéndole mostrar los pájaros y alimañas internos como si se tratara de una puerta, «portillo» o «boquerón», puede ser explicado como la imagen de la fantasía de un demente pero representa también, un acto de escritura distinto del esperado en el marco de las convenciones aludidas.

3) Almafuerite ya no se refiere al alma sino a la conciencia para cargarle la culpa del incesto de sus personajes; no obstante y por fortuna, en ningún momento adopta actitudes didácticas ni moralizantes.

Cuando empleo la palabra incesto, no aludo a su cuadro específico sino a una derivación del mismo; el desarrollo de la relación triangular padre-hijo-esposa del hijo, pertenece más que cualquier otro texto de Almafuerite a las zonas de L'Imaginaire Décadent aunque se trate de la única excepción a sus concepciones del arte como misión utilitaria o positiva.

Escribió Maurice Perrot:

«Homosexualité, sadisme ou sado-masochisme, inceste, telles son perversions auxquelles s'intéressent le plus souvent les oeuvres contemporaines. D'autres comportements, encore plus aberrants, ne sont pas non plus totalement absents.» (127)

El loco participa de las aberraciones sexuales descritas por el citado autor; esta característica lo transforma en un personaje bastante singular y arriesgado por sus significaciones e implicancias.

4) A veces moroso en el desarrollo del relato, «El loco» sorprende con un final de efecto, al tiempo que deja traslucir entre sus líneas una atmósfera más nueva, más a tono con la época en la que vivió su autor.

(127) Perrot, Maure, L'Imaginaire Décadent, Universidad de París, 1977, Nº 179.

7- Almafuerte y el Imaginario Social de Fin de Siglo.

*Por eso estoy absolutamente persuadido de que, si no se suprime la propiedad privada, no es posible distribuir las cosas con un criterio equitativo y justo, ni proceder acertadamente en las cosas humanas.

Pues, mientras exista, ha de perdurar entre la mayor y mejor parte de los hombres la angustia y la inevitable carga de la pobreza y de las calamidades, la cual, así como admito que es susceptible de aligerarse un tanto, afirmo que no puede suprimirse totalmente.

7-1 Nuestras primeras hipótesis formuladas al iniciar el estudio de la obra de Almafuerde, presentes en el título de esta tesis, vinculaban sus textos con la irrupción de una serie de ideas-imágenes y representaciones sociales que podrían leerse como una fisura en el Imaginario Social de Fin de Siglo en Argentina, plano simbólico donde el Poder trataba de legitimarse a través de la dominación colectiva de las conciencias.

La identidad de las personas, la distribución de sus roles y posiciones sociales, los modelos y los valores que entonces se privilegiaron, estaban protegidos no sólo por el uso de la violencia física e institucional, sino también, de modo especial, por la manipulación de la violencia simbólica. Los textos periodísticos de la época fueron el escenario elegido para la confrontación y el conflicto, en tiempos previos a la irrupción de la cultura de masas y el desarrollo de nuevos medios y estrategias aplicadas a la información, la propaganda y la regulación del disenso.

Por su sensibilidad social más que por sus lecturas (las que hemos valorado con justicia en otros puntos de esta tesis) Almafuerde advirtió los signos de desgaste que expresaban junto al agotamiento de los gobiernos (Roca, Juárez Celman), la finalización de una etapa histórica; la crisis de un orden que creaba insatisfacciones en las mayorías, concientes de los síntomas desalentadores del capitalismo incipiente. La Revolución Francesa había representado para los hombres de Mayo, el paradigma que les había permitido abandonar el sistema colonial tras la esperanza de una sociedad autoinstituida; sus valores no parecían ser observados por la sociedad argentina de entonces.

Antes de avanzar en este punto del trabajo, creo necesario hacer algunas precisiones metodológicas: al referirnos a los imaginarios sociales aludimos a una categoría que agrupa diversas formas de representación simbólica, de carácter colectivo, sujetas a las modificaciones del devenir histórico y las particularidades de las culturas a las que se refieren. Bronislaw Baczko en su ensayo Los Imaginarios Sociales. Memorias y esperanzas colectivas, utiliza precisamente los aportes de Lévi-Strauss para aceptar que la verdad del hombre reside prioritariamente en el sistema de sus diferencias y no sólo en sus propiedades comunes; este concepto es fundamental para aceptar los "diversos modos geográficos de su ser". (128)

Si reconocemos como emblemas de Francia en 1789 la escarapela tricolor, el gorro frigio, los Altares de la Patria y el Arbol de la Libertad; como sus valores centrales la libertad, la igualdad, la fraternidad, la virtud y la Nación, y como sus modelos más fuertes la idea - imagen del "buen ciudadano", es indudable que las observaciones de Almafuerde sobre nuestra realidad socio-política debieron registrar la crisis de estas construcciones simbólicas.

Sus respuestas personales frente a este fenómeno se realizaron desde dos planos complementarios: el político y el literario.

(128) Baczko, Bronislaw, op. cit, p.23

En diferentes etapas de esta investigación nos hemos referido a su conducta partidaria, también hemos analizado el conjunto de su producción textual; podemos afirmar en consecuencia que una red de sentido unifica todas sus prácticas sociales con coherencia.

Frente al capital simbólico generado por el Régimen (la "ideología dominante" para Marx), Almafuerde adopta posiciones que lo invalidan y rechazan, negándole el reconocimiento que todo Poder necesita asegurar para perpetuarse.

En el poema "La Sombra de la Patria", por ejemplo, denuncia la traición de un proyecto nacional; en el poema "El Misionero" acusa a los malos (como categoría) y al mal (como abstracción) de su victoria sobre los buenos; sus lamentaciones oscilan desde el plano de la realidad representada hacia las zonas de lo sagrado como forma de sublimación. Nunca los símbolos del Poder han dejado de tramarse en relación con lo divino; la imagen del Rey (con sus dos cuerpos, terreno y trascendente) podrían considerarse un ejemplo ilustrativo de lo dicho.

Las diferencias que Almafuerde mantuvo con los políticos de su tiempo podrían explicarse a través de sus opciones partidarias; su insularidad en el plano literario resulta más interesante y compleja de describir por las operaciones que debió realizar, en un medio donde no se hacían explícitos los conflictos sociales existentes por diversas razones: las más importantes fueron la ignorancia y el ocultamiento cómplice.

7-2 Almafuerde introdujo en nuestra literatura de fin de siglo, una serie de modificaciones provenientes de los cambios producidos en las representaciones simbólicas colectivas.

La utopía, con orígenes remotos y manifestaciones diversas a lo largo de los siglos, comenzaba a asociarse con los postulados de Fourier y Saint Simon; el Socialismo Utópico se insinuaba como una importante alternativa para las esperanzas de una época que intentaba renovar su horizonte de expectativas.

Me parece conveniente hacer algunas consideraciones sobre el significado del término acuñado por Tomás Moro, teñido de valor o desprestigio conforme las distintas situaciones históricas en las que fue utilizado:

1) Utopía (u-sin; topos-lugar) fue el nombre que designó el proyecto de un humanista, hábil para sintetizar las aspiraciones dispersas de su época; utilizó para su exposición el modelo narrativo del viaje.

En el libro segundo de la obra, *Hitlodeo* (el que dice tonterías) cuenta a Tomás Moro, su interlocutor, qué posición geográfica tiene la isla que ha conocido, cuáles son sus formas de gobierno, como se organizan sus ciudades (teniendo como modelo a Amorouto, la "ciudad oscura" o la que no se puede ver), qué religiones practican sus ciudadanos y otros aspectos que configuran el paradigma de una sociedad distinta.

2) Utopía es el desarrollo expositivo y racional sobre una comunidad que ha alcanzado la felicidad y el equilibrio. No es equiparable a las "quimeras" de un soñador; es el resultado de las

operaciones programáticas de un intelectual que se opone al poder político de su tiempo (el gobierno monárquico de Inglaterra) y adhiere a los valores de una sociedad diferente.

3) Si bien podría considerarse su antecedente La República de Platón, su centralidad en el pensamiento de los hombres a través de los siglos, jerarquiza el texto situándolo como punto de referencia de muchas "utopías" posteriores: La Nueva Eloísa, de Rousseau; Alina y Valcour, de Sade e inclusive Los viajes de Gulliver (el revés de una utopía), de Swift.

4) Las utopías han ido desplazando el eje de su ubicación espacial, en favor de su proyección temporal hacia el futuro; han funcionado, generalmente, como verdades anticipadas en el tiempo.

5) Los Saint-Simonianos vincularon la utopía con la doctrina cristiana, fusionando el futuro y el progreso de la humanidad con el reino de Dios, consagrando lo social profano y socializando lo sagrado. Recordemos que estos mecanismos fueron utilizados por Almafuerte en su poesía; tal el caso de "Antífona roja".

6) Las utopías no se terminaron con el Socialismo Utópico ni tampoco con el Socialismo Científico; Baczko considera erróneo asociar el fracaso de una utopía con el fracaso de las utopías como manifestaciones de los "períodos calientes" del imaginario, cuando se hacen necesarias respuestas estructuradas y coherentes a los poderes absolutos que llegan a su fin.

7) Podrían encontrarse en los proyectos utópicos, nostalgias o reminiscencias del Edén; sin embargo, mientras éste se cosifica alrededor de una sola imagen, la utopía tiende a multiplicarse en manifestaciones diversas, asociadas a la revuelta y la representación simbólica del descontento.

8) A veces las utopías son conservadoras y vuelven su mirada hacia el pasado.

Baczko considera que no siempre el pasado y la memoria operan como espacios totalitarios; muchas veces el peligro se instala en el futuro de las comunidades.

Cita como ejemplos de sus afirmaciones las experiencias del sindicato Solidaridad, en su país de origen.

Luego de estas consideraciones generales, vamos a tratar de leer la obra de Almafuerte desde su conexión con las utopías, sin cerrarla alrededor de las consignas transitorias y específicas de su tiempo.

Sus características personales y su descontento permanente lo salvaron de la imagen congelada del opositor de un Régimen, para acercarlo al "eterno vociferador" contra los poderosos, acertada designación con la que Darío supo definirlo al referirse a su persona.

7-3 Almafuerte introdujo en su obra la voz del pueblo, la voz de las muchedumbres (cuyo origen histórico se vincula con los referidos acontecimientos de 1789), utilizándola en forma alternativa como sujeto de emisión de sus textos o destinatario final de los mismos.

Habla como si fuera parte de la "chusma", tal el caso de las "Milongas Higiénicas", o se sitúa como su predicador laico o su profeta profano, como podemos advertirlo en "Mi chusma" u "Olímpicas".

En la literatura romántica y en la gauchesca, la palabra pueblo había designado una categoría que representaba diversos grupos sociales de nuestro país; estaba exenta del contenido clasista que fue tomando después, y con el que fue utilizada por Almafuerte.

Las transformaciones socioeconómicas producidas como consecuencia de los procesos de modernización, habían generado entre nosotros nuevos hombres y nuevas ciudades.

La centralidad del Poder desplazaba hacia los márgenes ciudadanos los sectores más pobres de la población: el trabajador y el suburbio se constituyeron en el protagonista y el escenario adecuado a los primeros tiempos del desarrollo capitalista.

Dice Almafuerte en "Mi chusma":

"Y cual dos huracanes contrarios
50 que barriendo la tez de la pampa,
silbilantes de furia se funden
y en férvidas rondas al éter se lanzan:
su contrato social es un choque
55 de violencias rasantes y bravas,
remolino de pestes, coyundas
que toda la recua del mal acollaran".

Sus versos pusieron en evidencia las condiciones adversas y violentas de un "contrato social" que no se fundaba en el acuerdo sino en la furia de un choque entre las partes. Había irrumpido en nuestro país el conflicto de clases; la literatura de Guido Spano permaneció ajena a sus manifestaciones, la de Cambaceres advirtió sus efectos pero luego de asumir la crítica de sus pares, concilió con ellos. Entre ambos extremos discurrieron Cané, Wilde, Martel y la mayoría de los hombres del 80. Por su historia personal, el conjunto de sus ideas políticas y sus raíces religiosas, Almafuerte se encontró habilitado para hacerlo estallar entre sus páginas poéticas y periodísticas.

El conflicto fue su material literario y la fuente de sus creaciones pero sus textos no se agotaron en la denuncia sino que alentaron la esperanza de una sociedad distinta; el socialismo le ofreció los caminos posibles hacia la utopía que el Cristo de su niñez le había enseñado, "el de la vida en común de los primeros cristianos".

Dice Almafuerte, precisamente en "Cristianas":

105 "Taciturno tirano que niegas
el sentido del bien en las masas,
y las atas al carro sin darles
la idea más simple del viaje que tramas:
resplandece en mitad de tu pecho:
circuída de sombras y miasmas,
la cesárea pasión del apóstol
que impone a los hombres su molde y su pauta.
Coronado Iscariote que vendes
a la patria enemiga tu patria,
115 como quien a su propia consorte
de adúltero lecho, corriese las mantas:

yo diviso a lo largo del tiempo,
la visión de lo vil que desgarrar
la envoltura de un mundo celeste,
120 sin odios, ni muros, ni lenguas, ni razas".

El "tirano" y el "Isariote se confunden en la representación del Poder como síntesis de categorías políticas y religiosas; también la utopía se proyecta hacia un "mundo celeste" (con todas las connotaciones que este adjetivo sugiere).

La "chusma", antecedente de los "cabecitas negras", expresión que proliferara después con mayor éxito semántico, había encontrado en Almafuerte su primer poeta; los matices y elementos de su configuración particular se constituyeron en el motivo de sus versos.

7-4 ¿Cuáles fueron para Almafuerte los elementos representativos de «la chusma»?

Una lectura, en particular de sus textos inéditos (apartados IV y VIII del Apéndice de esta tesis) nos permite una descripción bastante acabada de la misma.

Enumeramos a continuación sus ítems más relevantes:

1- Las Ideas- Imágenes:

a) Es sin duda «el trabajador», la idea-imagen más fuerte y central del imaginario construido por Almafuerte. No sólo el naturalismo sino también algunos textos realistas se habían ocupado de esta figura, pero Almafuerte la observa desde una mirada diferente. Razones diversas influyeron en su actitud: estéticas (por su adhesión al romanticismo) y políticas (por su confianza en las revoluciones cuyo protagonismo confiaba a las fuerzas del trabajo).

En el poema LXXXI «En marcha» dedicado a los trabajadores, el poeta se funde con ellos en un nosotros partícipe del camino hacia «los primeros horizontes rojos»; «Mayo» (alusión concreta al 1º de mayo) se instala como punto de referencia de este encuentro simbólico. Bronislaw Baczko se ha ocupado de la búsqueda del color (en un plano emblemático) que representara la identidad de la clase trabajadora; las banderas nacionales habían utilizado con anterioridad la mayoría de ellos.

Dice al respecto:

«La búsqueda del color propio para el movimiento obrero se hizo a tientas y con dudas entre el rojo, el negro, el arco iris y el azul. Luego de elegido el rojo, y en especial después de la Comuna, la imaginación colectiva proyecta sobre los orígenes de esta bandera (que remonta, por un complicado desvío, a 1791, al principio de la Revolución Francesa, cuando la bandera roja no simbolizaba la revuelta sino, por el contrario, la instalación del estado de urgencia contra los «tumultos» y «la anarquía»). Todo un simbolismo legendario: rojo porque había sido empapada con sangre obrera (más adelante, en un contexto totalmente distinto, encontraremos el gesto simbólico de empapar

la bandera en la sangre, gesto que reactualiza lo legendario».(129)

Almafuerte identifica al trabajador con el color rojo y y los asocia a la rebelión, tal el poema LXXXIII, «Chispas», presente en el Apéndice de esta tesis:

«Tardes de rebelión, también vosotras
sois las bellas, amadas compañeras
55 del rebelde cantor de los humildes,
cantor de las pocilgas desoladas
que canta versos que solloza el alma
como cantan los vientos, en las crestas
de las montañas, sublimados himnos».

El poeta, considerado como la construcción de un espacio particular de emisión, ha sufrido modificaciones sustanciales desde sus primeras representaciones dentro de las corrientes del «arte útil» del romanticismo; Almafuerte se autotitula «el rebelde cantor de los humildes» y de este modo logra dar connotaciones clasistas a su actividad literaria.

Resulta llamativo que no haya publicado estos poemas ; hemos dicho en la Introducción de este trabajo que fue su mejor antólogo y en realidad, estos poemas no representan lo mejor de su producción literaria. Este podría considerarse un motivo de exclusión deliberada de los mismos. No obstante podríamos pensar en una conducta de autocensura, dadas las condiciones represivas que debió afrontar a lo largo de su vida. El poema LXXXII, «El presidiario», dedicado «Al compañero Manuel Sande», podría servir como testimonio de las complicadas situaciones que atravesaron los primeros políticos de la izquierda argentina.

Almafuerte, luego de describir al compañero preso, toma su voz. Leemos en la primera estrofa:

«Vedlo sumido en la charca,
vedlo mirar esos muros
de insanos antros oscuros
que la sociedad emporca;
5 en su mirada que abarca
la grande miseria humana,
brilla una luz soberana:
mira al mundo cara a cara
y al opresor que depara
10 maldita suerte tirana».

Y en el final del poema:

«Ah, mundo opresor, contestas
con la injusticia fecunda,
con la convicción profunda
que ha alimentado a las testas;
si para oprimir te aprestas

95 a ahogar miles de conciencias
saldrán muchas existencias
y muchas madres en lucha,
y adiós tus odios, escucha:
100 Ya no tendrás resistencia!

La poesía del 60 en Argentina saturó este modelo de poeta, esta actitud épica que podría resultar estéril si oficiara como un imperativo excluyente de otras manifestaciones literarias. El mérito de Almafuerite es haber iniciado una tradición diferente en el campo de nuestra literatura.

Los trabajadores representados por Almafuerite no responden a una construcción verosímil; carecen de rasgos que puedan desacreditarlos en su nobleza y sentimientos solidarios. Son víctimas de la injusticia social, "hambrientos y desnudos" que reclaman junto a la eliminación de los privilegios, su parte correspondiente en la distribución del conocimiento. Leemos en "Chispas":

"¡Arriba labrador! ¡Arriba obreros!
¡Los tristes y abatidos, no más llantos!

155 "Las lágrimas no llevan a la libre
vida de derechos que aspiramos.
¡Arriba pensador! ¡Arriba sabios!
Arrojadnos la antorcha de la ciencia
para vivir la vida que palpita
en nuestros corazones de malditos.
160 Arrojadnos saber. Abrid caminos
y todos en el surco de la lucha
cavando palmo a palmo las maldades,
derribemos el mundo de la farsa.
¡Desde el seno profundo de la tierra
165 hasta el áureo sitio de las estrellas!"

Se ha hablado mucho sobre esta tipificación de los obreros; "los obreros lectores" o "sabios" ideados por los primeros socialistas; Almafuerite enriquece con su obra esta tradición que produjera tantas dificultades y distorsiones en los planos interpretativos de la política nacional, como consecuencia de las idealizaciones de los mismos.

Los lugares de trabajo, los talleres y las fábricas, también son tratados bajo esta perspectiva.

Leemos en el poema LXXX del Apéndice de esta Tesis:

10 "Los talleres animados por el ruido continuado
de las fraguas, los martillos; una charla inusitada
parecieran; Ah, que fuera... un Edén fraternizado,
reino luz de la armonía de una vida poetizada..."

"A, si unánimes hicieran del vivir esclavizado,
horizonte de una etapa, oración de una
15 alborada!"

Nuevamente vuelven a cruzarse las observaciones del referente

con la sacralización de lo profano; la fraternidad del Edén se ha logrado en la armonía del taller, en los vínculos establecidos entre los trabajadores, que padecen la esclavitud y la humillación de los poderosos.

Esta imagen no debe confundirnos respecto de su elección de la vía revolucionaria, como el único camino capaz de resolver los conflictos de clases; no significa tampoco la aceptación acrítica de todos los principios de la moral cristiana.

En el poema "Tu caridad", bastante difundido entre los lectores, Almafuerde escribe:

"¡ Caridad es pillaje, comedia,
vanidad, precaución, diplomacia,
relucientes retobos que cubren
40 la bola de mármol del alma pagana".

Por otra parte, su relación con Dios no siempre está basada en el acatamiento de sus designios o sus actos de justicia. Dice en "Trémolo", apartado X:

"guarda para tus Santos tus Edenes,
guarda para tus Vírgenes tu Amor,
Guárdate para Tí todos tus Bienes...
¡ Tirano sin control!

Y en el apartado XVIII del mismo texto:

"guarda para tus Santos tus Edenes,
guarda para tus Vírgenes tu amor,
guárdate para Tí todos tus Bienes:
no quiero tener Dios".

La idea de Dios, aceptado y negado una y mil veces por Almafuerde, opera como un elemento que ramifica en múltiples conflictos laterales, las contradicciones básicas que Almafuerde ha logrado expresar en su poesía.

La dimensión alto-bajo y sus representaciones sociales, no se ha consolidado definitivamente: los de abajo subirán y los de arriba bajarán, sin que Dios permanezca ajeno a estos movimientos de sus criaturas. Lo que Almafuerde requiere de Dios es el apoyo de los oprimidos y los más débiles, al tiempo que lo culpa por su protección a los poderosos y su indiferencia frente al dolor. Tan torturado como después lo fuera Vallejo, se pierde una y otra vez en la desmesura de la sociedad, el hombre y el silencio inescrutable de Dios.

b) En contraposición con la figura de los trabajadores, los esclavos, Almafuerde dibuja el perfil de los opresores, los amos, sin aceptar matices en la plasmación de su carencia de virtudes. El poema "Rebelión", incluido en el Apéndice de esta Tesis, los muestra como personajes cobardes frente a la lucha, el estallido social y la derrota inevitable.

Leemos en el poema citado:

240"¡ Ah, cómo huyen los opresores,
!

Cuando revienta la rebelión!
¡Cómo un baladro!
¡Cómo un crujido!
¡Cómo un cañon!

245 Falsas noblezas, falsos blasones,
falsos legajos de capital:
Mirad a Oriente
como está rojo.
¡Tiempo de brasas Universal!
250 ¡Como las llamas!
¡Fuego mundial!

La falsa conciencia del opresor se contrapone a la nobleza virtual del oprimido; el tono amenazante del texto privilegia palabras significativas que dan connotaciones particulares a la revuelta proclamada. El color rojo como emblema de los trabajadopres, el capital como patrimonio de los dueños de los medios de producción, el carácter universal de la confrontación entre ambos términos y la indicación de Oriente como punto de referencia de los acontecimientos, pueden leerse como signos anticipatorios de la revolución de octubre de 1917.

Almafuerte murió, precisamente, en febrero de ese año y es posible que estuviera al tanto de los episodios que tenían lugar en la Rusia de los Zares.

En el poema "Cristianas" se dirige a los responsables de las desigualdades sociales, destinatarios implícitos de su texto; los designa de diferentes modos en los comienzos de cada una de las estrofas que constituyen el texto. Enumero a continuación, algunos ejemplos de lo dicho.

- 1) "Aristarco feroz que acaricias
la labor de los otros con garras"
- 2) 10 "Vanidoso doncel que paseas
con olímpico garbo tus galas,
como el necio pavón su abanico
de gemas azules con flecos de gualdo".
- 3) 20 "Pretendiente sagaz que te dobas
refugiando en el pecho la cara
cuando muestra la suya el ministro
detrás de las rojas cortinas y llama'.
- 4) "Clandestino malvado que vistes
con virtudes sociales, tus lacras
como esconde su fondo el abismo
de luz temeroso, con flores y zarzas".
- 5) "Iracundo varón que no alientas
nada más que rencor y venganza,
cuando en pos de la injuria te vuelves
lo mismo que negra serpiente africana".

En el poema "La Inmortal", las referencias particulares, las alusiones a las personas o sus funciones, se pierden en la construcción de una imagen más totalizadora:

"Jadeante, grotesca, irascible,
-por tenaz, por insólita y vaga-
soportando por siglos de siglos,
minuto a minuto, la cúpula humana:
5 así está la mismísima plebe,
la inmortal invencible alimaña
que los tercos lebreles vigilan
y acosan y aturden y aprietan y aplastan".

Los opresores constituyen la "cúpula humana" cuyo sostén depende exclusivamente de la plebe, la "chusma" o "la inmortal", conforme las designaciones utilizadas por el poeta. La imagen de la cúpula de la pirámide social, instala el tema de la correspondencia recíproca entre opresores y oprimidos dentro del sistema capitalista; más aún, alude a un modo de estatificación donde la base, las mayorías, padecen el control de los "lebreles" que la acosan y aturden.

La cúpula como figura estamental, incluye no sólo los representantes del poder económico y político, sino también las figuras jerárquicas de la Iglesia, construídas también sin matices, tal el caso del sacerdote de la pieza dramática incluida en el Apéndice de esta Tesis. Pero el mayor acierto de Almafuerde en la representación de los opresores, se expresa mediante la utilización de la "carcajada bestial", expresión metafórica que los sustituye casi como una metonimia satánica, útil además como título de uno de sus poemas más conocidos.

Dice el citado texto:

"Formidable, diabólica risa...
10 si Luzbel sus cavernas dejara,
en los templos de Dios penetrase
los días que visten de luces y galas,
y riese de aquel artefacto
de cartones y tules y parras,
su rajante, su grávida risa
¡no nunca pusiera más alto las almas!

Y más adelante

25 "Carcajada bestial, de la bestia
cuyo fuerte roncal se desata;
que se sueña sin freno, sin ...
sin un sofrenazo, sin una mirada,
que presiente la selva salvaje,
30 la continúa, la libre vagancia;
la existencia imperial del instinto,
sin ver lo que piensan y rompen los!

"Carcajada de Luzbel, "risa de la bestia" que no se preocupa por lo

que destroza obedeciendo al instinto, Almafuerde mezcla nuevamente sus observaciones de la realidad, con los préstamos de sus concepciones religiosas. Para Almafuerde, la lucha de las clases mantiene ocultos tras sus actores y escenarios sociales, el enfrentamiento metafísico de Dios y Satanás, símbolos respectivos del bien y del mal que continúan batallando en el mundo de los hombres, por su victoria definitiva.

Nuestra literatura de fin de siglo había sido escrita por los amos, los protagonistas de nuestros textos históricos o ficcionales eran sus portavoces, sólo existían sus puntos de vista en la observación de la realidad. (Pensemos, por ejemplo, en Andrés, en la novela Sin Rumbo, de Cambaceres).

Almafuerde quebró la homogeneidad de sus discursos cambiando el punto de vista de sus textos, permitiéndoles hablar a los que no habían tenido voz hasta ese momento.

c) La nueva mujer

En el poema LXX, «Cartas», «Z escribe a X»; ella es una mujer atea que desoye "muchas fórmulas y deberes que precia por exactos y legales la sociedad". Nos referimos a este tema en el punto Nº 3 de este trabajo.

Almafuerde no se maneja con tanteos o intuiciones al elegir los emisores de sus textos; busca deliberadamente aquellos que puedan desestabilizar el orden social imperante. En este poema es la mujer quien toma la doble iniciativa de escribir una carta a un hombre (invirtiendo la regla) y declararle su amor, alejándose de lo acostumbrado en su tiempo.

Leemos en el poema siguiente:

V. 25 "¡Te amo, sí, te amo! ¿Te sorprende
esta declaración inesperada,
tan espontánea, nimia y desusada,
como grande y ardiente es mi pasión?"

Y más adelante:

«Con mis versos de amor libre,
tal vez te cause cuidados,
o pesar;
60 son verdades de calibre,
versos inconmensurables
de cantar».

Este texto podría arrancarnos una sonrisa dadas las modificaciones sufridas en nuestras costumbres a lo largo del siglo XX; sus expresiones están más próximas a la versificación que a la poesía. No obstante iluminaron el contexto de la sociedad argentina en el final del siglo XIX y comienzos del XX; son «documentos de cultura» (conforme la concepción de Jameson) que nos permiten observar la casi «escandalosa» ruptura de los modelos femeninos vigentes en sus relaciones afectivas y sexuales.

Esta intelectual que Almafuerde construye con su propio modelo, en un espacio de emisión especular y mimético del suyo, plantea las relaciones interpersonales y el amor, atravesados por las mismas situaciones de clase que operan en otros campos, fundamentalmente el del trabajo.

2. Los nuevos espacios.

Tal como lo dijéramos al referirnos a las ciudades descritas por Tomás Moro, éstas han constituido espacios donde se han proyectado ideas sobre el hombre y el mundo, así como valores privilegiados por una cultura y una época particulares. Sus diseños proyectan las manifestaciones más o menos explícitas del Poder, así como la distribución de las diferentes jerarquías sociales. Angel Rama, al referirse a la "ciudad letrada" o "ciudad escrituraria colonial", la ha descrito "formada por dos anillos, lingüística y socialmente enemigos". (130)

El anillo urbano, integrado por ibéricos, criollos, extranjeros, libertos, mulatos, zambos, mestizos y todas las "Castas" derivadas de los diferentes cruces étnicos, rodeado por un segundo anillo, formado a su vez por las poblaciones indígenas y negras, hablantes respectivos de las lenguas indígenas y africanas.

Este modelo, útil, para interpretar la hibridación y el cruce lingüístico, así como la formación de las modernas ciudades latinoamericanas, no es válido para el análisis de la mayoría de las ciudades argentinas.

Sarmiento ensayó algunas hipótesis sobre Buenos Aires y Córdoba; más allá de sus diferencias y contradicciones, fuera de los límites urbanos de ambas se extendería el desierto y la barbarie.

El indígena, tal como aparece en los textos de Esteban Echeverría, Hilario Ascasubi o José Hernández, para citar los ejemplos más conocidos, con la excepción de la Excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla, constituyó una imagen más próxima a la naturaleza que a la cultura; no sería correcto considerarlo como un elemento constitutivo de este segundo anillo que podríamos verificar, siguiendo el texto de Rama, en la cultura de México y otros países latinoamericanos.

La modernización sumó a la ciudad de Buenos Aires, en lugar de este segundo anillo, la construcción de un nuevo margen, límite u "orilla", designación que comenzó a utilizarse para señalar los barrios más pobres y alejados del centro de la ciudad.

Dice Beatriz Sarlo en el ensayo Borges, un escritor en las orillas:

"Superficie indecisa entre la llanura y las primeras casas de la ciudad, las "orillas" tienen las cualidades de un lugar imaginario, cuya topología urbano-criolla dibuja la clásica calle "sin vereda de enfrente".(131)

Nos hemos ocupado en otros puntos de esta investigación, de las conexiones literarias existentes en la tradición Almafuerte - Carriego - Borges; creo que su carácter fundacional en el tratamiento literario del suburbio responde a su ubicación personal dentro de la sociedad, marginal y desjerarquizada, antes que a una elección estética orientada por la búsqueda de lo nuevo.

(130) Rama, Angel, "La Ciudad escrituraria", La crítica de la cultura en América Latina, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, P. 5

(131) Sarlo, Beatriz, Borges, un escritor en las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 55

Es un cantor de "la chusma" cuyo origen no debe buscarse, como en el caso de sus sucesores, en el centro de la ciudad; Almafuerde no imaginó el suburbio, convivió con él desde el rancho de La Matanza donde nació, hasta las orillas del Maldonado donde lo conocieron Gálvez y Gerchunoff o las escuelas rancho donde se desempeñó como docente. Su vida estuvo escindida entre el capital simbólico de su clase de origen y sus condiciones de posibilidad económica concretas. Esta dualidad le permitió aludir con naturalidad al barro, al hogar humilde, las zonas míseras de la sociedad, y al mismo tiempo pensarse fuera de ese ámbito como su portavoz iluminado, sin la pretensión de un realismo asfixiante o el pintoresquismo exacerbado de algunos poetas que le sucedieron. Almafuerde utilizó fragmentos de un todo que no reconstruyó sino parcialmente en sus textos: "el lodazal", "las tinieblas", "la limosna", "el hospital", "las masas", "las tinieblas", "el dolor", "la deformidad", "las mujeres abyectas", "las filtraciones de hiel" y otras tantas referencias similares constituyen expresiones metonímicas de un paisaje que no alcanza a desplegarse en la plenitud de sus rasgos, perfumes y colores, como el escenario de los nuevos actores de la sociedad moderna.

Sus observaciones acerca de la "chusma" también están presentes en el conflicto de la mujer pobre, seducida por el hombre rico que después la abandona (tópico utilizado por Carriego y muchas letras de nuestros tangos), ésto se hace bastante evidente. Leemos en el siguiente texto

V. 130 «No quiero ver suicidas desgraciados,
porque padres «señores» no quisieron,
que «ellas», «señoritas» de los «grandes»
amaran con fervor a sus pequeños».

El entrecorillado y el subrayado pertenecen a Almafuerde: ponen evidencia su intención de describir «tipos» sociales, «los señores», «los grandes» y «las señoritas de los grandes». El hijo no deseado es el centro del conflicto planteado.

8 . Conclusiones

*El lenguaje poético revela, creemos, su verdadera estructura, que no es una forma particular, definida por sus accidentes específicos, sino más bien un estado, un grado de presencia y de intensidad al que puede ser llevado, por así decirlo, con la única condición de que se establezca en torno de él ese margen de silencio que lo aísla en medio (pero no lo aparta) del habla cotidiana.

Lenguaje Poético, Poética del lenguaje.

Gérard Genette.

8-1 Si aceptamos como válida la hipótesis que plantea el lenguaje poético como un apartamiento o desviación de la norma, podríamos realizar un registro diacrónico de su involución o infracción del lenguaje neutro (conforme la designación de Genette) que pondría de manifiesto su acercamiento progresivo a las formas puras o esenciales del género. Jaen Cohen ha estudiado con atención a tres épocas diferentes: clásica (Corneille, Racine, Molière), romántica (Lamartine, Hugo, Vigny) y simbolista (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), con la finalidad de registrar estadísticas sobre el uso de la versificación, la predicación, la determinación, la redundancia, la incoherencia o inconsecuencia, la inversión de los epítetos y el uso del vocabulario poético, siempre en relación con la lengua normal.

Sus conclusiones, validadas por Genette, confirman que la poesía es cada vez más "apartamiento" dentro de la lengua natural, con pasaje del sentido denotativo (intelectual), al sentido connotativo (emocional o afectivo).

Para Genette, esta desviación del lenguaje poético no está referida solamente a la norma de literalidad (por el uso de las figuras poéticas con deslizamiento de sentido y sustitución de términos) sino que se manifiesta también en relación con el uso, sin olvidar que también el uso está saturado de "desviaciones - figuras" del "término recto", dado que en la calle se puede utilizar más retórica que en las academias.

Para Saussure, la lengua se caracteriza por plantear un conflicto básico: la arbitrariedad del signo lingüístico, resultado del carácter convencional del enlace entre el significante y el significado; esta dificultad o característica es la razón de ser o el mecanismo fundamental de la poesía moderna.

Observada desde este contexto, la poesía de Almafuerse se hallaría situada a mitad de camino en la involución del género hacia su esencialidad o pureza, en razón de sus características románticas.

Utilizó en sus poemas formas descriptivas y narrativas que ficcionalizaron sus textos haciendo alusión a un referente más o menos reconocible, al tiempo que construyó un emisor o "yo poético", resultado de la duplicación del "yo del autor".

Si hubiera avanzado tras las huellas de Mallarmé, a quien había leído, su poesía se habría acercado en mayor medida a la "poesía pura", a la pureza de la poesía como género, pero habría perdido eficacia en sus aspectos comunicativos que fueron prioritarios dentro de su poética. De allí que su retraso estético en relación con las nuevas escuelas, haya tenido causas bastante profundas, vinculadas con sus definiciones sobre el escritor y la escritura; para Almafuerse, como para casi todos los románticos, el autor como categoría estuvo referido, prioritariamente, a un sujeto social más que a una función textual.

Estas reflexiones sobre la conceptualización del autor, podrían resultarnos de utilidad para descartar el fetichismo del que ha sido objeto, sin caer, como contrapartida, en el fetichismo de las estructuras.

Dicen Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en el ensayo Literatura / Sociedad:

"el discurso sobre el autor como artista creador, predominantemente a partir del Romanticismo, no ha sido un eco exterior a la actividad literaria, sino un elemento constituyente de esa actividad y sobre todo, de lo que podríamos llamar la conciencia ideológica del

escritor. El modo en que éste se ha percibido y se percibe el carácter de su actividad no representan un sistema de ilusiones que el análisis sociológico debe desechar para mostrar su verdad "social". Si bien no es en ese conjunto de creencias que integran la "conciencia de sí" del escritor donde hay que buscar la verdad de dicha práctica y la comprensión sociológica debe dar cuenta de ese doble juego".(132).

La forma en que Pedro B. Palacios se percibió a sí mismo como artista creador, no constituyó un elemento periférico e ilusorio de sus textos; influyó en la génesis y el tramado interno de sus diferentes discursos. Digo Pedro B. Palacios, sin eufemismos, porque la adopción del seudónimo que lo hiciera famoso se manifiesta, precisamente, como expresión de su "conciencia de sí"; forma parte del mecanismo de duplicación aludido, de la construcción del "yo poético-literario" en el que delega su autoridad, nuevamente enmascarada en los portavoces de sus diferentes discursos. (Tal el caso de "El Misionero" o "Gimió cien veces").

Esta ficcionalización excede el campo literario para operar, por su efecto de sugestión, en las experiencias cotidianas del autor.

Las biografías de Almafuerite, las escritas por los críticos como las páginas de carácter autobiográfico, se encuentran narradas en el registro heroico de la épica; su "conciencia de sí", excede los marcos de las convenciones vida - obra y satura los textos que escribe.

Tal vez ésta sea la causa de una actitud común en muchos de sus críticos, más orientados hacia la reflexión sobre su persona que al estudio o el análisis de sus textos, con las consecuencias que este fenómeno ha provocado entre sus lectores de diversas épocas.

En el ensayo La vuelta del siglo: Almafuerite, Roberto Corvalán Posse se ha referido en particular, al fanatismo almafueritano. Escuelas, plazas, calles, instituciones y localidades del país llevan su nombre; el cinematógrafo, la escultura, el grabado, el dibujo y la numismática intentan perpetuarlo, incorporándolo en nuestra memoria colectiva casi como un emblema nacional. Muy pocos escritores han gozado en nuestro país, de tal reconocimiento.

Si volvemos al ensayo de Sarlo-Altamirano, junto a las referencias sobre las relaciones concretas entre el escritor y el mercado o el escritor y sus pares (interiores a la escritura de los textos) podremos encontrar algunas ideas vinculadas con las conclusiones a las que estamos arribando.

"Declarar por principio que la cuestión es irrelevante, fundándose en la distinción necesaria entre la ideología textual y la ideología del escritor, es declarar de antemano que ésta carece de efecto sobre aquella. Con arreglo a esta visión, el escritor no opera como el productor del texto, sino como un vehículo transparente y ocasional de las ideologías y los discursos que la

(132) Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz, Literatura/Sociedad, Bs. As., Hachette, p.64.

Pedro B. Palacios jamás podría ser pensado como un vehículo transparente de discursos exteriores a su yo; la construcción de Almafuerite como hipérbole y metonimia simultáneas de su identidad, compromete ideológicamente a las actitudes de todas las emisiones de sus textos, pertenecientes o ajenas al campo de la ficción.

8-2 Los lectores de Almafuerite también pueden ser susceptibles de reflexiones orientadas en esta dirección; el lector ideal, implícito en sus textos, coincidió con un sujeto social, caracterizado por una serie de presupuestos socioeconómicos, socioculturales, biográfico-psíquicos y lingüístico-comunicativos, propios de su contemporaneidad. El lector interno y externo de sus obras se fusionaron como partícipes de un vínculo y un efecto conseguido no sólo en el plano textual, sino también en el plano extratextual o social.

Estas afirmaciones nos inducen a pensar las obras como un sistema de relaciones e influencias asimétricas que vinculan autores y lectores, no sólo en el plano literario sino también en sus prácticas sociales.

Fuera de su contexto de origen, el lector potencial de la obra de Almafuerite se encuentra frente a un desfasaje producido entre el horizonte de expectativas, literario, interno, y su horizonte de expectativas social, externo. En este sentido, una lectura actual desde las teorías de Hyden White y Bazcko, nos ha permitido arribar a algunas conclusiones, presentes como hipótesis y puntos de partida de nuestra investigación:

1- Los textos de Almafuerite significaron una fisura en el Imaginario de Fin de Siglo en Argentina; incorporaron el conflicto social desde una perspectiva clasista.

2- Representaron la otredad no sólo desde una concepción ideológico-política, sino también desde una poética particular.

3- Fueron vehículos de expresión de la utopía; espacio de mezcla, cruce e hibridación del Socialismo Utópico y las aspiraciones de los primeros cristianos.

4- Almafuerite constituyó por sí mismo, una idea-imagen de gran significación en el sistema de representaciones de la sociedad moderna en Argentina.

5- No puede excluirse, por razones diversas a la de sus pares, de la galería de "raros" que iluminara Darío con su prosa. Tan extraño como Verlaine o el conde Lautrémont (para resaltar otro autor latinoamericano), tan luminoso como Martí por su necesidad de ser bueno y compartir el pan con los más humildes y desheredados de la tierra.

3. Bibliografía.

LA OBRA DEL AUTOR

Lamentaciones, La Plata, s.e., 1906.

Apóstrofe ; poema por Almafuerde. Con un juicio de F. A. Barroetaveña, Montevideo, s.e., 1916.

Apostrophe to H. I. M. William II, Emperor of Germany, por Almafuerde. Adapted to English verse by G. de St. Ouen. La Plata, Subcomisión de propaganda proaliados, 1916.

Poesías y un estudio, prólogo de la personalidad del poeta y sus obras por Juan Mas y Pi, Buenos Aires, Centro Literario Jean Jaurés, 1916.

Algunas poesías, Recuerdo del funeral civil que el Círculo de Periodistas de la Provincia de Buenos Aires organizó en homenaje a la memoria del poeta y se efectuó en el Teatro Argentino de La Plata, el 5 de mayo de 1917, La Plata, s. e., 1917.

Milongas clásicas, Montevideo, s. e. , 1916.

La sombra de la Patria. Tres sonetos, Montevideo, s. e. , 1917.

Poesías completas, Editorial Franco Ibero Americana, Prólogo de Ventura García Calderón, París, 1917 y 1928, 2 vols.

Amorosas, por Almafuerde, Buenos Aires, Ed. Mínimas, 1917.

Discursos y poesías de Almafuerde, Montevideo, s. e. , 1919.

Espigas, Buenos Aires, s. e. , 1919.

El misionero, Montevideo, s. e. , 1919.

Evangélicas desconocidas e inéditas, por Almafuerde, Buenos Aires, Ed. Selectas América, 1921.

Nuevas poesías y evangélicas, por Almafuerde. Con un estudio de Alfredo L. Palacios, Edit. La Bolsa de los libros, Montevideo, Claudio García, 1921.

Poesías y Evangélicas, por Almafuerde, Buenos Aires, Claridad, 1923.

Poesías, por Almafuerde. Precedido de un estudio de Antonio Herrero y prólogo de A. Lasplaces, Montevideo, Edit. La Bolsa de los libros, 1926.

Poesías selectas, por Almafuerde, s. l. , Claridad, 1925, Colecc. Los Poetas, vol. 19.

Obras completas. Recopiladas por Alfredo J. Torcelli de acuerdo a los textos definitivos del autor, Buenos Aires, 1928. Colección Grandes Escritores Argentinos.

Obras completas, Buenos Aires, El Ateneo, 1928. Colección Grandes Escritores Argentinos, prólogo de Ernesto Morales.

Poesías, por Almafuerde. Primera compilación hecha en presencia de textos originales, por Alfredo J. Torcelli, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1928.

Poesías de Almafuerde, La Plata, Taller de impresiones Oficiales, 1930.

Evangélicas completas. Otros ensayos literarios y cartas. Compilación y ensayo sobre la interpretación de su vida y su obra, por Sergio J. Bagú, Buenos Aires, Claridad, 1933.

Milongas clásicas, Buenos Aires, J. C. Rovira, 1933. (Biblioteca La tradición americana, vol. XLIII).

La hora trágica, La Plata, s. e., 1937.

Lamentaciones. Con un estudio de Mas y Pi, Editorial La Bolsa de los libros, Montevideo, Claudio García, 1921.

El misionero, La Plata, Comisión pro monumento a Almafuerde en Berisso, 1938.

Milongas clásicas, Buenos Aires, Tor, 1942.

Poesías. Primera y única edición clasificada temáticamente. Prólogo de Artemio Arán, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1942.

A Mitre. Discurso pronunciado por Almafuerde en el Teatro Argentino de La Plata el 3 de febrero de 1906. La Plata, Agrupación Bases, 1942.

Obras completas, T. I. Poesías, La Plata, Edición de la Universidad Nacional de La Plata, 1946.

Obras completas, T. II, Discursos y conferencias, La Plata, Edición de la Universidad Nacional de La Plata, 1950.

Poesías completas; compiladas según los textos corregidos por el propio autor, Buenos Aires, Sopena, 1952.

Obras de Almafuerde. Ordenadas y anotadas por Romualdo Brughetti, Buenos Aires, 1954.

Poesías completas, estudio preliminar de Alvaro Yunque, Buenos Aires, s.e., 1955.

Poesías completas y Evangélicas. Recopiladas por Alfredo J. Torcelli, Buenos Aires, s.e., s.f., Edit. Biblioteca de Grandes Obras, 2ª edición, Buenos Aires.

Prosa y poesía de Almafuerde. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Eudeba, 1962. Serie del siglo y medio, N° 34.

Poesía y prosa. Selección de Roberto Corvalán Posse, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. Colección Capítulo, N° 24.

Poesías, Buenos Aires, Claridad, s.f.

Poesía completa, Buenos Aires, Losada, 1994.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

- Agrupación Bases, La casa de Almafuerde en el cincuentenario platense, La Plata, Editorial Bases, 1933.
- Agrupación Bases, El solar de un poeta y la Agrupación Bases, La Plata, Editorial Bases, 1936.
- Agrupación Bases, La casa de Almafuerde, monumento provincial, La Plata, Taller de Impresiones Oficiales, 1942.
- Agrupación Bases, Almafuerde, La Plata, Taller de Impresiones Oficiales, 1942.
- Alfaro, Horacio, "Almafuerde, el periodista", La Plata Ciudad Milagro, Buenos Aires, Corregidor, 1982, p. 177.
- Arrieta, Rafael Alberto, Historia de la literatura argentina, dirigida por, Buenos Aires, editorial Peuser, T. III, 1969.
- Berenguer Carísomo, Arturo, Historia de la literatura argentina y americana, Buenos Aires, Editorial Luis Laserre, 1960.
- Billone, Vicente Atilio, "Vida y obra de Almafuerde" en Humanistas, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras (Tucumán, año II, Nº 7, 1956)
- Brughetti, Faustino, "Almafuerde en mi recuerdo", en Revista de Educación, La Plata, enero-febrero de 1948.
- Brughetti, Faustino, Almafuerde: en mis memorias, La Plata, s/e, 1929.
- Brughetti, Faustino, Vida de Almafuerde, el combatiente perpetuo, Buenos Aires, Peuser, 1954.
- Capdevilla, Arturo, "Pedro B. Palacios", en Loores platenses, Buenos Aires, 1932.
- Corvalán Posse, Roberto, "La vuelta del siglo: Almafuerde", en Capítulo Nº 24, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Di Paola, Luis, El espíritu teológico de Almafuerde, La Plata, publicación conjunta Municipalidad de La Plata y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.N.L.P., 1936.
- Galvez, Manuel, "Almafuerde" en Amigos y maestros de mi Juventud, 1900-1910, Buenos Aires, Kraft, 1944.
- Giusti, Roberto, "Sobre Almafuerde: su personalidad y su obra", en Nosotros, enero 1918.
- Henriquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias de América Hispana, Buenos Aires, 1949.
- Isaacson, José, "Pedro B. Palacios", en Poesía Argentina, de Tejeda a Lugones, Presentación y notas por..., Buenos Aires. Eudeba, 1955.
- Lavie, Enrique, Almafuerde, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.
- Marasso, Arturo, "Pedro B. Palacios, Almafuerde", en Estudios Literarios, Buenos Aires, El Ateneo, 1920.
- Mas y Pi, Juan, Los maestros de mi juventud, Montevideo, s/e., 1921.
- Mas y Pi, Juan, Almafuerde, La Plata, Martín García, 1907.
- Minellono, María, "Almafuerde, el poeta, el maestro", La Plata. Ciudad Milagro, Buenos Aires, Edit. Corregidor, 1982, p. 169.
- Mitre, Adolfo, "Revaloración de Almafuerde", en La Nación, febrero de 1942.
- Morrone, Edmundo, "Almafuerde: Pedro B. Palacios", en Norte, México, 3º época, Nº 264, marzo-abril, 1975, pp. 27/30.
- Palacios, Alfredo, Almafuerde, Buenos Aires, Artes e Ideas, 1920.
- Palcos, Alberto, "El primer poema de Almafuerde", en Nosotros, 1931.
- Pla, Roger, "Almafuerde, el poeta del apóstrofe y la soledad", en Buenos Aires provincia, Buenos Aires, año 1, Nº 5, abril 1973, pp. 21/23.

Ponce de León, Horacio. "Variaciones sobre Almafuerite", en El Argentino, La Plata, 19 de noviembre de 1940.

Rojas, Ricardo, Historia de la literatura argentina, T VII, "Los Modernos", Buenos Aires, Editorial Kraft, 1960.

Vázquez Cey, Arturo, "La obra poética de Almafuerite", en Humanidades, La Plata, T. X., 1925.

Yunque, Alvaro, "Don Pedro y Almafuerite", en Nosotros, febrero 1942.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Altamirano, Carlos y Sarlo beatriz, Literatura/Sociedad, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Austin, J.L., How to do Things With Words. Oxford, Clarendon, 1962.
- Baczko, Bronislaw, Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas colectivas, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991
- Borges, Jorge Luis, El Idioma de los Argentinos, Buenos Aires, Seix Barral, 1994
- Benjamin, Walter, Poesía y Capitalismo, Iluminaciones 2, Madrid, Taurus, 1972
- Brown, G. y Yule, G., Discourse Analysis, Cambridge, Cambridge University Press, 1983
- Cole, P., Radical Pragmatics, Nueva York, Academic Press, 1981.
- Chartier, Roger, El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural, España, Gedisa Editorial, 1992.
- Darton, Roberto, Los campesinos cuentan cuentos: El significado de Mamá Oca, La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa, México, FCE, 1987
- Guinsburg, Carlo, El queso y los gusanos, Barcelona, Muchnik Editores, 1981.
- Gusdorf, George, L'Homme Romantique, Payot, París, 1984
- Hauss, Hans Robert, Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria, Madrid, Taurus
- Jameson, Frederic, Documentos de cultura, Documentos de Barbarie, Madrid, Versos, 1989
- Kosellek, Reinhart, Sociología e historia social, Buenos Aires, Sur, 1974
- Panettieri, José, Argentina: Historia de un país periférico. 1860-1914, Buenos Aires, Ceal, 1985.
- Prieto, Rodolfo, La literatura autobiográfica argentina, Buenos Aires, capítulo, CEAL, 1966
- Perrot, Maurice, L'Imaginaire Décadent, Universidad de París, 1977
- Rama, Angel, La crítica de la Cultura en América Latina, Colombia, Biblioteca Ayacucho, 1985
- Ricour, Paul, La metáfora viva, Buenos Aires, Megalópolis, 1985

Starobinski, Jean, La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura), Editorial Taurus, 1974

Traugott, E. C. y Pratt, M. L., Linguistics for Students of Literature, Nueva York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980

White, Hayden, El contenido de la forma, Paidós, Barcelona, 1992