

ROSALBA CAMPRA

# Narrativas entre el presente y la historia: Cristina Bajo y Julio Torres

1. Hace ya unos cuantos años, en un ciclo dedicado a ciudades antiguas en las que arquitectos contemporáneos habían realizado intervenciones significativas, estuve a cargo de la sesión dedicada a Córdoba<sup>1</sup> –me refiero a Córdoba de la Nueva Andalucía, fundada por Jerónimo Luis de Cabrera el 6 de julio de 1573 en tierras que hoy forman parte de la Argentina–. Lamentaba yo en aquella ocasión la carencia de un discurso literario consolidado que hubiera conferido a esta ciudad (como en el caso de Buenos Aires, por ejemplo, gracias a Arlt, a Marechal, a Borges, al tango) esa mitologización sin la cual, a mi parecer, no hay visibilidad ni, por lo tanto, presencia en el imaginario.

Los años transcurridos desde aquella afirmación me consienten hoy el placer de desdecirme: debido al florecimiento de textos que tienen por escenografía y personaje a la ciudad, Córdoba va siendo objeto de esa revelación actuada por la literatura que Alejo Carpentier pronosticaba a las ciudades latinoamericanas.<sup>2</sup> Y la revelación se ha llevado a cabo –no sé si paradójicamente– sobre todo a partir de las imágenes del pasado

1 Conferencia «Un damier: la décolonisation des souvenirs» en el ciclo *La ville décline ses mémoires* organizado por Aldo Altamirano, Centro Georges Pompidou, París, 1987; luego reelaborada bajo el título «Ciudades de la memoria: Córdoba», en Cristina Giorcelli, Camilla Cattarulla y Anna Scacchi (eds.): *Città reali e città immaginarie del continente americano*, Roma, Edizioni Associate, 1998.

2 «Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora [...]. Difícil es revelar algo que no ofrece información libresco preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales». Alejo Carpentier: «Problemática de la actual novela latinoamericana», *Tientos y diferencias* (1966), La Habana, Ediciones Unión, 1974, p. 16 (énfasis del autor).

que novelas de tema histórico han superpuesto a nuestra visión de la ciudad actual.

Manuales literarios y ensayos destacan la obsesiva presencia de la historia en la narrativa hispanoamericana a partir del momento mismo de la Independencia e ininterrumpidamente hasta nuestros días, con una marcada acentuación –relacionada con nuevas experiencias formales– en los años 70 del siglo pasado. En el caso específico de la Argentina, el auge de la novela histórica se acentúa en los 90, para orillar en esta primera década del 2000 el riesgo de la saturación. En este fenómeno no puede pasar inadvertido el lugar preponderante que ocupan las mujeres, como personajes, sí, pero también como autoras. *Juanamanuela muchamujer*, de Martha Mercader (1981), *Lorenza Reynafé*, de Mabel Pagano (1992), *La amante del Restaurador*, de María Esther de Miguel (1993), la saga que Cristina Bajo inaugura con *Como vivido cien veces* (1995), *La princesa federal de María Rosa Lojo* (1998), son solo algunos ejemplos entre los muchos posibles.

Distintos enfoques sobre las manipulaciones ficcionales del material histórico han puesto de relieve la insistencia en dos momentos que aparecen como fundacionales: la conquista y las guerras civiles que siguieron a la Independencia. En esa marejada de sangre se origina, sugieren estas ficciones orientadas hacia una exploración de nuestra realidad, la dificultad para decidir el presente. M.C. Pons hace notar que es a partir de los 70 –etapa de revoluciones formales ya señalada– cuando la novela argentina emprende una «relectura crítica y desmitificadora» del pasado.<sup>3</sup> Esto supone un nuevo tipo de conciencia histórica, coincidente con un nuevo interés por el propio entorno. Creo que este viraje en la actitud colectiva hacia el pasado nacional podría rastrearse ya a partir de la política de publicaciones de la editorial de la Universidad de Buenos Aires, Eudeba, que en los años 60, gracias a la amplia distribución y al bajo precio, puso al alcance de todo público documentos y estudios sobre la historia argentina desentrañada en

3 María Cristina Pons: «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica», Noé Jitrik (coord.): *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, vol. 11, p. 97.

múltiples aspectos, y finalmente no condicionada por una visión nacionalista estrecha. En nuestros días, el fervor de los lectores parece dirigirse con igual intensidad a creaciones ficcionales como las indicadas más arriba y a las propuestas historiográficas. Lo atestigua, para citar solo algunos datos, la tenaz perduración de una revista como *Todo es Historia* (fundada por Félix Luna en 1967), la entusiasta respuesta de público a los seminarios de estudio sobre el tema (por ejemplo las Jornadas de Historia y Literatura «La novela histórica: límites entre la realidad y la ficción», Colegio Nacional de Montserrat, Córdoba, julio-agosto de 2006, con la participación de novelistas e historiadores), la avalancha de espectadores que concitan las conferencias y las presentaciones de los libros divulgativos de Felipe Pigna (*Los mitos de la historia argentina*, 2004; *Lo pasado pensado*, 2005).

2. De los numerosos autores que se inscriben en esta tendencia, querría dedicar una reflexión, por el proyecto global que la anima, a la obra de la cordobesa Cristina Bajo, una saga familiar que se desarrolla a partir de 1828, fecha inicial de la novela *Como vivido cien veces*. En el mismo sentido de totalidad se coloca el plan novelístico de Julio Torres, también él cordobés, del que hasta el presente se ha publicado *El oro de los Césares* (1997), en el que una fecha determinante está dada por la fundación de Córdoba en 1573: ambos encarnan, si bien con estrategias narrativas opuestas, ejemplos de ese narrar «por fuera del museo» del que habla P. Arán.<sup>4</sup>

Estos autores publican sus novelas después de un largo período de acopio de material y paciente reelaboración de la trama. *Como vivido cien veces*, según declaraciones de Cristina Bajo, empieza a gestarse en los años 60, y es por la misma época cuando Julio Torres inicia *El oro de los Césares*.<sup>5</sup> Los dos tenían, en los 60,

4 Pampa Olga Arán: «Voces y fantasmas en la narrativa argentina», Arán y otros: *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, Córdoba, Epoké Ediciones, 2003, pp. 143-159.

5 Véase por ejemplo: «Cristina Bajo», entrevista de Carlos Schilling en *La Voz del Interior*, Sección Artes y Espectáculos, 3 de junio de 2001, p. 3. En un poema sin título de 1972, refiriéndose

veinte años (sus fechas de nacimiento son respectivamente 1937 y 1939), es decir, vivían la etapa de la formación, que fue también la del despertar de la vocación literaria. Sin que esto implique establecer una correlación mecánica, vale la pena recordar que esos son los años del golpe de Onganía (1966) y del Cordobazo (1968), época de incertidumbre y violencia. Y a la vez, para Córdoba, época de inaudito fermento cultural a través del cuestionamiento y la exploración de lenguajes artísticos no convencionales.<sup>6</sup>

El meticuloso y apasionado proceso de escritura que lleva a *Como vivido cien veces* –del que la autora da testimonio en numerosas entrevistas– incluye el núcleo de los textos sucesivos, de los que se han publicado *En tiempos de Laura Osorio* (1998) y *La trama del pasado* (2006).<sup>7</sup> El ciclo se organiza alrededor de la historia de

---

a la protagonista y al lugar de los acontecimientos de *Como vivido cien veces*, la autora alude a un año preciso de inicio: «Era el tiempo de Luz y de Los Algarrobos / en quien ya no podré creer después de ver / la sangre derramada en mi Patria. // Era en Cabana, un último verano del año / mil novecientos sesenta y cuatro [...]» (inédito, carta personal de la autora). Respecto a *El oro de los Césares* dice Julio Torres: «La introducción “El Señor del Espacio Vacío”», la escribí alrededor de los veinte años [...]. Me retiré, en los 90, a escribirlo, me demoré cinco años de investigaciones y elucubraciones, y luego, dos años en corregir exhaustivamente» (carta personal del autor).

6 Al respecto, véase el documentado artículo de Antonio Oviedo «Una vanguardia intempestiva: Córdoba», en Jitrik (coord.): Ob. cit. en n. 3, vol. 10; con otra perspectiva, María Cristina Rocca: «Las Bienales de Córdoba en épocas de la modernización desarrollista y la Guerra Fría», *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, No. 1, 2005.

7 A partir de su primera novela, acogida con un notable éxito de público y, tras una primera reticencia, también de crítica, Cristina Bajo deviene un caso editorial, ya que son escasos los autores de provincia, publicados por editores de provincia, que obtienen difusión en todo el país (su obra, en efecto, pasará de la cordobesa Ediciones del Boulevard a Atlántida y luego a Sudamericana). A la fecha, su bibliografía se completa con la novela de tema histórico *Sierva de Dios, Ama de la muerte*, situada en Córdoba en 1700 (2001, vuelta a publicar en 2005 bajo el título *El jardín de los venenos*), los relatos de atmósfera fantástica de *Tú que te escondes* (2004) y las recopilaciones de

una familia patricia cordobesa, los Osorio, cuya vida se ve determinada por las convenciones del medio social (o más bien por su ruptura) y sobre todo por la trama de odios y violencias que se teje como consecuencia de las luchas entre unitarios y federales. Los estudios dedicados a las novelas de Cristina Bajo<sup>8</sup> ponen en evidencia su manifiesta relación tanto con la novela histórica tradicional al estilo de Walter Scott como con las novelas de aventuras de corte folletinesco en las que la protagonista, para vivir su vida en primera persona, debe superar ordalías de toda clase. Es esta la situación de Luz Osorio, heroína de *Como vivido cien veces*, reiterada en cierta medida por Laura Osorio, su prima, protagonista del libro que lleva su nombre. Mucho deben batallar estas mujeres, rebelándose contra la sociedad patriarcal que condena sus amores y contra la ceguera de la violencia política que desgarrar todas las relaciones humanas, hasta conseguir la victoria –una victoria, agreggo, que nunca resulta completa, de modo de reanudar las aventuras en el volumen siguiente.

No escapa a los críticos ni al lector consuetudinario el modelo de Balzac, Zola, Stendhal, Dickens, tras los convincentes personajes de esta saga (por otra parte, en diversas ocasiones la autora ha declarado su deuda con abundancia de detalles). No me parece que igual énfasis se haya puesto en las huellas de la novela policial, rastreables en la atenta dosificación de enigmas, indicios y soluciones inesperadas (y quiero recordar aquí el entusiasta intercambio de policiales entre Cristina y mi madre y sus discusiones sobre los maestros del suspenso, o más bien las maestras). También sería productivo ahondar en el parentesco con la obra de Michel Zévaco, publicada entre 1900 y 1918, admirada en su tiempo por Sartre y hoy injustamente olvidada. Profesor de retórica,

---

leyendas *La señora de Ansenúza y otras leyendas* (1997, dedicada a adolescentes) y *El guardián del último fuego* (2001, dedicada a niños). También colabora en medios periodísticos.

8 Véanse Ana Rosa Domenella: «La nueva novela histórica desde Córdoba: Cristina Bajo»; Cristina Elgue de Martini: «Contar la Historia: *En tiempos de Laura Osorio*, de Cristina Bajo», ambos en Fernando Reati y Mirian Pino (eds.); *De centros y periferias en la literatura de Córdoba*, Córdoba, Rubén Libros, 2001.

redactor del periódico anarquista de París *L'Egalité* (con consiguientes procesos y estadías en la cárcel), crítico literario, Zévaco termina dedicándose exitosamente a la escritura de folletines. Su ciclo centrado en la gesta de los Pardaillan, héroes imaginarios en la Francia del siglo XVI (*Les Pardaillan, L'épopée d'amour, La Fausta*, etcétera), entrelaza lo ficcional y lo documental proponiendo motivaciones fantasiosas para hechos comprobables en la realidad extratextual, borrando las fronteras de género entre la novela histórica y la de aventuras, sin mezquinar amores contrariados, prohibidos y triunfantes, desavenencias familiares, atisbos fantásticos, personajes de identidad velada, coincidencias improbables, malentendidos, detalles humorísticos, traiciones, venganzas sádicamente diferidas, con su inevitable corolario de revelaciones, reencuentros y, a veces, el perdón... Un repertorio que también Cristina Bajo maneja con habilidad admirable para trazar el mundo de los Osorio y mantener en vilo al lector hasta la última página.<sup>9</sup>

3. No es de todos modos en el esquema de la aventura donde reside la relevancia de estos textos. La aventura personal de Luz y sus hermanos Fernando y Sebastián, de Laura, de sus enamorados y sus enemigos, sus tras-

9 No puede hablarse en este caso de influencia directa, ya que a mi pregunta al respecto, Cristina confiesa no haber leído a Zévaco (pero disponerse a leerlo): quizá se trate de paradigmas insoslayables, exigidos por cierto tipo de proyecto narrativo y por el horizonte de expectativas que necesariamente conlleva. Respecto a una fuente precisa de su escritura (o más bien del deseo de escritura), aparte de agregar a los autores ya citados los nombres de Manuel Mujica Lainez y Eugène Sue, comenta: «Cuando decidí comenzar *Como vivido cien veces*, mientras reunía datos históricos, pinturas y mapas, mi padre me regaló el *Juan Facundo Quiroga* de Ramón J. Cárcano, donde encontré una escena que me golpeó: cae el sol, las mujeres, hablando bajo, se dirigen a la capilla; los hombres, decididos a acabar con Facundo, quedan atrás y uno de ellos pronuncia la sentencia. Esta descripción –el cielo de Tulumba, el coro de las plegarias, las mujeres acomodándose las mantillas, la capilla en penumbra y esos hombres que, rosario en mano, hablaban de matanza– me golpeó tan fuerte que me lancé a escribir [...]. Hace poco, volví a Cárcano: la escena, tan vívida para mí, apenas si existe, pero el cuadro que vislumbré me abrió las puertas del oficio» (carta personal de la autora).

gresiones (el amor de Luz por un indio, el de Fernando por una mulata, la familiaridad con la servidumbre), su puesta en discusión de los modelos políticos imperantes (la reacción de Fernando, federal, a las barbaries federales), la fuerza de elementos marginales («El Pueblito», asentamiento de indios con todas las características de las «villas» de nuestros días, que desde los bordes de la ciudad instaura una legalidad propia) representa la indagación de una realidad sacudida por cataclismos cuyos efectos parecen percibirse todavía. F. Reati ha identificado justamente en estas supervivencias desestabilizadoras una causa de la proliferación de novelas históricas en nuestro medio: «Tanto la escritura de la historia como la de la ficción son maneras de hablar con distintas voces sobre una misma obsesión: la de vernos como un producto nunca terminado del ayer».<sup>10</sup>

De lo que se trata, pues, es de organizar ficcionalmente una visión de la realidad y proponerla según las reglas de verosimilitud inherentes a ese tipo de representación, que garantizan la verdad de lo representado y, en consecuencia, lo transformen en materia de reflexión sobre el presente. Este atestado de veracidad puede ofrecerse al lector tanto a través de procedimientos convalidantes incluidos en el texto mismo, como a través de elementos paratextuales (notas, bibliografía): ambos desempeñan el papel del «Lo he visto con mis propios ojos» o del «No lo he visto, pero me lo contó persona digna de fe» en que abundan las crónicas de la conquista para certificar un mundo de prodigios recién descubiertos –aunque lo que se deba certificar aquí, desoladoramente, es sobre todo el horror.

Tal vez en esa preocupación tiene origen la minuciosa atención a fechas y lugares con que se abre cada capítulo de la saga de los Osorio: como se sabe, la precisión, por más falaz que sea, produce un efecto de realidad.<sup>11</sup> El detallado recorte cronológico no es en-

10 Fernando Reati: *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992, p. 127.

11 Sobre el problema de la nominación como mecanismo que de por sí instituye un pacto de veracidad, remito, en mi estudio *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000, al punto 3.2: «La realtà come effetto», pp. 50-55.

tonces solo una ayuda al lector para situar con facilidad las vicisitudes de los personajes en un trazado lineal, sino también la propuesta de un pacto: en las palabras de la ficción el lector debe leer una verdad que escrituras oficiales de la historia han eludido. *Como vivido cien veces* antepone al primer capítulo la indicación «Los Algarrobos. Departamento Tercero Arriba (Córdoba). Octubre de 1828», y respeta ese tipo de referencia en cada capítulo hasta el final, fechado en «Córdoba. Octubre de 1835». Del mismo procedimiento se sirven *En tiempos de Laura Osorio* –situada entre «Ciudad de Córdoba. Finales de 1835» y «Córdoba. Finales de 1838»– y *La trama del pasado* –que va de «En el Pazo de Zeltia. Vigo (Galicia). España. Junio de 1840» a «Ciudad de Córdoba. Finales de agosto de 1841». De mayor relevancia a los fines de convalidación de una verdad es la inclusión, en el interior del texto, de material histórico no ficcionalizado. Se trata, sobre todo en *Como vivido cien veces*, de extensos pasajes explicativos, no siempre homogéneos con la trama novelesca. En las novelas posteriores, el escollo se salva mediante un tratamiento más sutil y equilibrado de la información, y relegando en el paratexto otras noticias que certifican ante el lector la existencia de una realidad tan excesiva que podría parecer fruto de la imaginación. Si *En tiempos de Laura Osorio* reduce la información paratextual a un minucioso árbol genealógico que muestra el entronque de la familia con los fundadores de Córdoba, *La trama del pasado* –dominada por los inverosímiles desmanes de los secuaces de Rosas– propone pruebas más consistentes de su veracidad. Un apéndice ofrece las «Apostillas a la trama» (de explícita función didáctica pero vehiculadas con el garbo de la escritura narrativa), una bibliografía de las fuentes consultadas y una lista alfabética de personajes que establece la diferencia entre los «reales» y los «de ficción», dato que sin duda evitará muchos dolores de cabeza a los investigadores...

Esto remite, en mi opinión, al problema de una concepción «realista» de acontecimientos y personajes, particularmente activa en el caso de este tipo de textos, donde el material histórico y la invención novelesca se ven amalgamados de modo indisoluble. Rosas, Quiro-

ga, Lavalle, el «Tuerto» Bárcena, y hasta una figura increíble como la del Monitor que, en palabras de la autora misma, «parece arrancada de un mal sueño o de un folletín delirante»,<sup>12</sup> existen o, mejor dicho existieron, fuera de los textos. Laura Osorio no. Ni Ignacia Arias de Ulloa, ni Hubert de Bracy, ni el voluntarioso Farrell, ni el apuesto Fernando: su realidad nace y concluye en las palabras de Cristina Bajo. Y sin embargo, todos ellos aman, luchan y mueren dentro de un mismo mundo. Por eso, la novela que llamamos histórica exige un esfuerzo suplementario de esa «suspensión voluntaria de la incredulidad» considerada por Coleridge como un requisito indispensable de la lectura de ficciones.<sup>13</sup>

Por otra parte, la novela histórica, como toda producción literaria, se ve arrastrada por las corrientes que en el tiempo van modulando los esquemas de representación y el concepto mismo de lo real. Lo «real maravilloso», teorizado por Carpentier en 1949 en el prólogo de su novela (¿histórica?) *El reino de este mundo* y canonizado en 1967 con *Cien años de soledad* de García Márquez, contagia a partir de los años 70 la novela histórica, como puede verse en la obra de Enrique Molina (*Una sombra donde sueña Camila O' Gorman*, 1973) o de Abel Posse (*Daimón*, 1978; *Los perros del paraíso*, 1983), desbaratando las coordenadas de la realidad sensible. Identidad, tiempo, espacio, se vuelven fluctuantes, porosos, se invierten, se superponen, se disuelven; desaparecen los confines entre el sueño y la vigilia, entre la literalidad y la metáfora: esta prescindencia de las convenciones del realismo debería producir, en la intención de los autores, una versión más auténtica de los hechos históricos.<sup>14</sup>

12 Bajo: «Apostillas» a *La trama del pasado*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 368.

13 Traduzco de Samuel Taylor Coleridge: «Biographia Literaria (1817)», en I.A. Richards (ed.): *The Portable Coleridge*, Nueva York, Viking, 1950, p. 518.

14 He tratado el tipo de realidad que estos textos instauran en «Il tiranno immaginario: Juan Manuel de Rosas tra storia e romanzo», en Pier Luigi Crovetto (ed.): *Storia di una iniquità*, Génova, Tilgher, 1981; «Lo sventurato viaggio di Lope de Aguirre dalla cronaca al mito» (con Angelo Morino), *Letterature*

4. La empresa de desmitificación y revelación de Cristina Bajo, como la de Julio Torres, se juega en cambio sobre otro terreno. La representación del mundo habitado por los Osorio corresponde a una representación en cierta medida ya aposentada en el imaginario –herencia de la escuela, de la iconografía patriótica, de un mundo de símbolos decantado por el tiempo–. La versión de nuestra autora la afecta precisamente al mostrarla no como repertorio de imágenes del pasado sino como serie de acontecimientos peligrosamente cercanos. Una apariencia de cotidianeidad hábilmente construida nos hace compartir ese mundo, por más lejano que esté cronológica o espacialmente.

La creación de personajes de densidad creíble –es decir, con la carnadura de personas, seres de los que nos cuesta separarnos, con los que nos identificamos y cuya desventura padecemos– es así en la obra de Bajo funcional a nuestro descubrimiento, en tanto que lectores, de nuestro lugar en una realidad a la que nos creíamos ajenos. Lo que sucede a esos personajes nos roza como si se tratara de un vecino, un familiar, un amigo: pone en duda nuestra propia seguridad. Todos los argentinos hemos estudiado en los manuales de historia la obligación de la divisa federal en la época de Rosas, pero no creo que ningún manual logre transmitir la brutalidad con que se imponía a los disidentes como lo logra la escena en que un grupo de grotescas acólitas del Monitor pegotea el moño punzó en la cabeza de Ignacia, personaje de primer plano en *La trama del pasado*. En detalles al parecer nimios –como la necesidad de poner de rodillas a la víctima porque sus atacantes son «más bien bajas»– la violencia reverbera con su luz más siniestra:

Cada una de ellas agregó algo, cada vez más subido de tono, y cuando Ignacia sintió detrás de ella el olor y el chisporroteo de la brea, ciega de terror quiso huir pero la tomaron de los brazos, de la ropa, de la cintura. La obligaron a arrodillarse, porque era

---

*d'America*, II, No. 6, 1981: «Storia e moduli mitici nel romanzo ispanoamericano», *Lingua e Letteratura*, No. 8, vol. II, 1987.

alta y la mayoría de las mujeres era más bien baja. Se resistió, mordió, recibió un cachetazo que la dejó ciega, se le desgarró la blusa, se oyó gritar y finalmente, sobre su nuca, la brea caliente y el moño...<sup>15</sup>

Existe una versión que podríamos llamar «normal» de los desastres de la guerra –batallas, depredación, ejecuciones– y es la que de alguna manera se mantiene hasta *En tiempos de Laura Osorio*. Al llegar a *La trama del pasado* la representación de la violencia –la figura del Monitor y su cohorte de arpías sanguinarias, los degüellos, los mataderos, toda una iconografía de pesadilla a la manera de Bosch– va cargándose de fulguraciones insostenibles: es la obscenidad del mal, sin más causa ni objetivo que su propio ejercicio. Y sin embargo, en la jactancia de su exceso, en apariencia invulnerable, está su debilidad. Para resquebrajar su poder bastará que las víctimas empiecen a actuar lateralmente, sirviéndose de armas que por lo general no figuran en la panoplia de los buenos –las celadas, el encubrimiento, las complicidades ambiguas, y sobre todo el escarnio, como en una de las escenas de *La trama del pasado*:

Una de las arpías que habían maltratado a Ignacia amaneció atada a un poste en la Plaza de Armas, desnuda, pintada con bosta de vaca y la cabeza cubierta con el cuero de una testa de cabra. // El sobresalto de los primeros que la vieron se convirtió en jolgorio cuando grupos de chiquillos se congregaron para burlarse, haciéndole cosquillas con ramos de hojas y cantándole groserías [...]. [291]

La capacidad de hacer sentir al lector partícipe en estas vicisitudes deriva también de la existencia de un tejido narrativo que no conoce el desflecamiento, la apertura: el trazado es perfectamente discernible aun cuando no se expliciten todos los nexos, y la construcción lineal (en la que los *flash backs* actúan solo en función explicativa, sin crear distorsiones temporales) pro-

<sup>15</sup> Bajo: Ob. cit. en n. 12, p. 285. Todas las citas se corresponden con esta edición.

porciona certezas sobre la existencia de una conclusión que, de algún modo, recreará el equilibrio destruido. Por medio de recursos de este orden *Como vivido cien veces*, *En tiempos de Laura Osorio*, *La trama del pasado* responden a la avidez del destinatario por la ilusión de un mundo sin fisuras: un mundo en el que no existe el abismo de lo indecible, pues hasta el horror puede ser nombrado.<sup>16</sup>

5. Si el linaje en que se inscribe Cristina Bajo es prevalentemente literario (los ya citados Balzac, Dickens, y otros, y también sin duda Jane Austen, entre los argentinos Manuel Gálvez), en las imágenes atroces y suntuosas de *El oro de los Césares*, de Julio Torres, veo combinarse el mundo abigarrado de *El triunfo de la muerte*, de Bruegel con los resplandores violentos de Caravaggio, los torbellinos de las batallas de Rubens, con las distorsiones de *Guernica* de Picasso y, en ciertos retratos, el trazo despiadado de Goya y el de Bacon.

Todo un período histórico desfila en sus esplendores y desastres ante los ojos del lector como si se tratara de una de esas cajas ópticas flamencas del siglo XVII en las que, gracias a los artificios de la perspectiva, el

16 Desde ese punto de vista –y tal vez se considere una herejía crítica la aproximación que propongo–, el proyecto novelístico de Bajo presenta analogías con el de Joanne Kathleen Rowling, la creadora de la saga de Harry Potter, *best seller* planetario cuyo largo período de elaboración y cuya cadencia de publicación coincide con la saga de los Osorio (*Harry Potter and the Philosopher's Stone* [1997], *Harry Potter and the Chamber of Secrets* [1998], etcétera). Coincidencia casual sin duda, pero que, más en profundidad, se evidencia en la creación de un mundo completo y compacto, de temporalidad lineal y causalidad identificable y eficiente, que no deja espacio a lo inexplicable (y por eso mismo, bajo la apariencia de un mundo de fantasía en el caso de Rowling, perfectamente realista). Los críticos interesados en la receta del *best seller* han identificado en algunos de estos elementos los ingredientes esenciales de la elaboración de esta clase de libros. Elgue de Martini, en «Contar la Historia...», citada en nota 8, analiza los esquemas del *best seller* en referencia a la obra de Bajo, apoyando su análisis en Denis Saint-Jacques: *Les livres que vous avez aimés: les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Quebec, Nuit Blanche, 1994.

espectador veía desplegarse mágicamente un mundo en apariencia sin límites. En escenas de brevedad fulminante se agolpan los reyes que con actitudes de fulleros se reparten Europa en una mesa de juego, y los banqueros con que se endeudan, y las invenciones que ponen fin a una etapa de la historia, y Suleimán el Magnífico como una araña cuevera en su Topkapi, y el recorrido de la peste por el mapa, y los caminos del Incario, y los efectos nefastos de la Conquista:

Ya el oro de Atahualpa fluía a chorros desde el continente de los lagartones y las sirenas feas para transitar por la economía castellana con su transcurrir fatídico y su inaprehensibilidad de anguila, y esta lo dejaba pasar hacia las fábricas de Brabante, los astilleros de Holanda, las pañerías de Bristol y de Liverpool, las armerías de Brescia, los bancos de Génova, de Venecia y de Augsburgo, las minas de cobre del Japón y los mismísimos yacimientos de salitre del Gran Turco envenenando el reino de Castilla, su dueño, con la inflación y el déficit.<sup>17</sup>

No se trata ciertamente de negar la existencia de modelos literarios, como puede deducir quien haya admirado la apabullante biblioteca que Julio Torres conserva en su casa solariega de San Antonio de Buena Vista, y que da cuerpo a la erudición desenfadada que

17 Julio Torres: *El oro de los Césares*, Buenos Aires, Corregidor, 1996, pp. 48-49. Todas mis citas se corresponden con esta edición. Las demás escenas citadas en este párrafo se encuentran en las páginas 28-30, 40-41, 46. La obra publicada de Torres se completa con *Cuentos de Totoral* (1997), donde sucedidos, hechos históricos y leyendas se recrean con el tono de la oralidad; los de *¡Tigre, tigre!* (1998), inspirados en su experiencia de juventud en la selva, y la novela *Quinoacorp* (2006). *El oro de los Césares* forma parte de «una saga clásica», centrada en los Cabrera, «mitad real mitad ficción», que al momento comprende las novelas en elaboración *La revolución de Gonzalo Martel* y *Los Salvajes y los Santos* y el epílogo *Centenario* (carta personal del autor).

18 «Consulté o leí 487 libros entre crónicas de la época, estudios antropológicos, sociales y económicos modernos referidos al renacimiento y la conquista, la economía del imperio, las economías nacies de Inglaterra y Países Bajos, las rela-

campea en toda la narración.<sup>18</sup> También en su obra los esquemas narrativos consolidados se erosionan, como en el caso de Cristina Bajo, a través del contagio de los géneros. La novela histórica se tiñe de mito y de aventura, retoma el arquetipo del lugar inaccesible donde se custodia un tesoro y un saber arcanos. Tras la escena en que, después de atravesar puentes colgantes sobre abismos aterradores guiado por una princesa india, el héroe llega a una caverna donde una momia presumiblemente vikinga sigue mirando el futuro con ojos de oro y esmeralda, bien podría descifrarse, por ejemplo, una constelación formada por las abras incontaminadas de *Los pasos perdidos*, de Carpentier, los edenes selváticos de Mujica Lainez en *De milagros y melancolías*, los mundos cerrados de *She*, de H. Rider Haggard, y de *Lost Horizon*, de James Hilton y, más cerca, los laberintos fílmicos donde Indiana Jones busca el arca perdida...<sup>19</sup>

La escritura de nuestro autor, de todos modos, me parece caracterizarse en particular por su densidad visual: la mirada aprehende vastos panoramas donde la realidad se transforma tan velozmente como en un calidoscopio, y es al mismo tiempo capaz de detenerse en primeros planos donde lo que impera es el detalle. En medio de uno de esos montajes vertiginosos pasa a ocupar el escenario Jerónimo Luis de Cabrera.

---

ciones con el imperio chino a través de los jesuitas, la situación de África recién visitada por los primeros navíos portugueses, la historia de las enfermedades y de las endemias y pandemias durante la expansión europea, tratados de contabilidad de doble entrada venecianos y florentinos, análisis modernos sobre la industria, las rutas del comercio, las rutas y contactos del mundo financiero, las conexiones judías, la Cábala, las migraciones internas entre los países protestantes, tolerantes, y los católicos, intolerantes, de la comunidad judaica europea» (carta personal del autor).

19 El autor concuerda con mis suposiciones en materia novelesca y me aclara otras fuentes de carácter histórico o legendario, entre las cuales «*El Peje chico*, de Ricardo Palma, crónicas de tesoros revelados a algunos amigos de los indios», y «*La aventura del Dios Sol*, *Drákkars en el Amazonas*, de De Mahieu, investigación antropológica de la llegada de vikingos, así también como *Los comechingones barbados*, análisis fáctico de la venida de canoeros polinesios a América. Kon-tiki de vuelta» (carta personal).

La novela no se limita a su aventura americana de conquistador, también rastrea en España sus dudosos orígenes entre judíos y moros, la relación ilegítima de la que nace. Una marca indeleble oscurece así su niñez y sus transcurros adolescentes, lo señala en la navegación hacia el Nuevo Mundo y hasta en la sucesión de triunfos que lo encumbra. Triunfos inexorablemente pasajeros, pues las rivalidades, envidias y traiciones que hacen de la conquista «un desaforado entrevero de todos contra todos» (95) transformarán el encumbramiento en derrumbe. Al optar por el respeto de la verosimilitud extratextual y dar el protagonismo a un personaje cuya aventura ya ha sido establecida por la historia, el autor renuncia a la posibilidad del final satisfactorio al que pueden aspirar los personajes de ficción: Jerónimo Luis de Cabrera muere en *El oro de los Césares* como murió en 1575 en la realidad, no ejecutado como correspondía a su rango y como él exige de sus verdugos, sino por garrote vil, miserablemente ajustado el torniquete en los barrotes de su cama. Titu Quispe, su fiel amigo indio, ya lo había precedido muriendo de manera igualmente miserable: le rompe la cabeza «un pedradón» (327).

Ese adjetivo, «miserable», me parece el más adecuado para calificar la falta de grandeza en los manejos de los potentes, en las traiciones de los subalternos, y hasta en la gesta de descubrimientos y fundaciones. I. Leonard transcribe la anécdota atribuida a soldados de las Indias que, comparando las propias aventuras con las de los héroes de las novelas de caballería, se sienten disminuidos, y deciden redoblar sus esfuerzos para emularlos.<sup>20</sup> En implícita polémica con la estampita heroica de la conquista, los compañeros de Jerónimo se burlan de esos magníficos caballeros de novela que, habituados a combatir dragones y hechiceros, sucumbirían en el tembladeral de la realidad americana:

¿Qué gigantes, qué turcos, qué moros? Cuando Manco nos tenía encerrados en el Cuzco con doscientos mil cholos furibundos [...] ¡éramos doscientos

20 Irving A. Leonard: *Los libros del Conquistador* (Books of the Brave, 1949), México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 40-41.

tos y nos tenía acabados una diarrea de sangre! [...] ¡huy! [...]. Habría que haberlo visto al Doncel del Mar, a Gandalín, al rey Perión, mascando maíz crudo y charqui apollillado y cagándose en los calzones al menor movimiento [...]. [228]

6. La trama tiene su núcleo en la injusticia de un orden social basado en la «pureza de sangre», y en el desenfreno con que la ambición de poder, honra y riqueza se manifiesta en los territorios periféricos de la España imperial. La iniquidad es la condición normal en ese «arrabal del mundo», definición a la vez despectiva y desolada que M. Rozas de Oquendo inaugurara en los años de la colonia<sup>21</sup> y Julio Torres reduce, lapidario, a «el mismísimo culo del puto mundo» con que se cierra *El oro de los Césares* (374).

La visión canónica de la desmesura de estas tierras como una condena –recordemos la famosa sentencia de Sarmiento «El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión»–<sup>22</sup> se evidencia en esta obra no solo como un presupuesto de la concepción del espacio sino también como subrayada constante estilística. A diferencia de la geografía de las novelas de Cristina Bajo, que no obstante los cataclismos que la recorren se inscribe en la dimensión tranquilizadora de lo nombrable, el espacio de los héroes siempre transeúntes de *El oro de los Césares* es solo una forma visible de la nada. Santiago del Estero es «capital de ninguna parte» (22); el fuerte de Sancti Spiritu, un «rincón del desamparo» (45); «Señor del espacio vacío», el título que compete a Jerónimo Luis de Cabrera, y por lo tanto, nada más que un exorcismo todo gesto de fundación:

21 Mateo Rozas de Oquendo (que también anduvo por Córdoba) en su *Sátira de las cosas que pasan en el Perú, año de 1598*, anuncia su voluntad de «tomar casa en el mundo / dejando los arrabales». Pedro Orgambide en su novela *El arrabal del mundo* (1983) reconoce en cambio como antecedente a Alberto Zum Felde, cuya frase (seguramente inspirada en Rozas de Oquendo) «Pero esta América del Sur es aún el arrabal del mundo» es citada como epígrafe a su novela.

22 Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo* (1845), Buenos Aires, Jackson, 1947, p. 20.

En cada lugar donde vio una aguada, un brote verde o un algarrobal tupido fundó ciudades dibujadas en el suelo con la espada [...]. Simplemente marcaba hitos señalando el lugar, para que cuando llegara la historia supiera dónde debía detenerse. [16]

La insistencia sobre el espacio desahogado es sin duda uno de los tópicos que ubica la novela en la misma línea temática de las crónicas de la Conquista; lo es también el tópico de la maravilla y el desconcierto ante un mundo «recién hecho» (326), en el que nuevos, en efecto, son la flora, la fauna, los sabores –incluyendo el de los pobres manatíes, que aunque considerados como sirenas van a parar a la olla (véase p. 78)– y, sobre todo, el barullo extático de «los millones de estrellas [que] rodaban en el cielo, moliendo el aire perfumado» (326). Maravilla y desconcierto no son aquí privilegio de los españoles –y en esto en cambio la novela se aleja de otros ejemplos del género– ya que también los indios son capaces de asombrarse con el «novedoso espectáculo» de un sermón sobre cuestiones tan misteriosas y pintorescas como la Santísima Trinidad y la virginidad de María (122).

Paradójicamente, es la preponderancia de las modulaciones actuales de la lengua lo que hace tan consistente esta imagen de América en los tiempos de la conquista. La innovación fundamental, en el caso de *El oro de los Césares*, reside en el centelleo de una lengua que confiere visibilidad a una historia lejana. La cronología discurre tan sosegadamente ordenada como en cualquier obra realista, la concatenación de los hechos respeta la causalidad psicológica y social... y sin embargo la sensación es la de una violenta ruptura de las convenciones del realismo. Esa sensación desazonante para el lector deriva, precisamente, de la libertad lingüística. Para hacer hablar al siglo XVI, el narrador no respeta los usos del español de la época sino que explora los recovecos del español americano, más específicamente el de esa porción de América que es la Argentina y, para mayor especificación todavía, en su modulación cordobesa de finales del siglo XX. Así, Torres prescinde de apoyos bibliográficos o documentos

probatorios, y su única ayuda al lector es de orden lingüístico: notas a pie de página y un glosario final.<sup>23</sup>

Esta peculiar versión del anacronismo no tiene ningún parentesco con las distorsiones del flujo temporal imperantes en lo real maravilloso (con el que Torres, sin embargo, comparte cierta «inflexión paródica, erótica, y de un humorismo grotesco» que los críticos señalan en las obras de esta tendencia.<sup>24</sup> Despreocupado de la mimesis lingüística, *El oro de los Césares* desarrolla su narración a partir de la mirada desencantada de nuestra actualidad, dominada por la ironía, y al mismo tiempo por acentos de una poesía desgarradora.

El resultado es sorprendente, pero no es la mera sorpresa del lector el blanco al que se apunta. La transgresión de las normas de coherencia lingüística –mezcla de registros, parodia de estilos, resurrección de arcaísmos, etcétera– responde a la convicción de que existe una verdad, y que para transmitirla no basta el recuento de los hechos. Es decir, nos encontramos ante la presencia difusa de ese fenómeno ampliamente estudiado por la teoría literaria que es el extrañamiento.<sup>25</sup> Poner en acción el extrañamiento es, de por sí, una actividad crítica: al atacar el automatismo de la lengua se esfuma el automatismo de la percepción que, en palabras de Shklovski, «se come los objetos».<sup>26</sup> El objeto –en este caso la historia– adquiere entonces una

calidad inaugural, y al liberarse de la indiferenciación creada por la costumbre, se «desnaturaliza», revelando su carga ideológica.

Aquí me limito a señalar someramente algunos ejemplos del arsenal de procedimientos retóricos –merecedores de una atención más detallada– con que Julio Torres lleva a cabo esta empresa. De acuerdo con la voluntad de desmitificar la versión heroica de la historia, el discurso se ve constantemente tironeado hacia abajo, provocando una fractura en el interior de un mismo enunciado: en parlamentos castizos se entromete el lunfardo, las conversaciones de tono elevado se plagan de coloquialismos cuando no de groserías. El anacronismo, fuertemente politizado y al mismo tiempo humorístico, devela en el pasado una prefiguración del presente o, si se prefiere, devela la supervivencia de ciertas malas costumbres: el primer papa Médicis es «cabeza de una multinacional con sucursales en cada pueblo» (29), los curas enarbolan un «populismo indigenista» (15). La denuncia se sirve del tono de la paradoja (en la lista de los resultados de la defensa de los indios por parte de Las Casas, además de «la importación forzada de doce millones de africanos», figuran «el tango, el quilombo, el merengue, la cumbia, el vudú, la tumbadora [...]», (137) o bien reduce visualmente el gesto principesco de conceder títulos a una casual distribución «a la manchacha» (15).

23 En la segunda edición de *El oro de los Césares* (Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2005) notas y glosario han desaparecido, cosa que personalmente lamento, no solo por su valor informativo sino porque constituyen una reflexión de otro nivel, como por ejemplo la irónica nota a «coimear», que no aclara su acepción de gratificación material dada a quien facilita un negocio o un trámite, sino que propone «argentinismo por conducta pública normal» (271).

24 Véase Pons: Ob. cit. (en n. 3), p. 104.

25 Véase Viktor Shklovski: «L'arte come procedimento» («Iskusstvo kak priëm», *O teorii prozy*, 1929), en Tzvetan Todorov (ed.): *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968. Carlo Ginzburg, en *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milán, Feltrinelli, 2006, ha dedicado un estudio esclarecedor a la función del extrañamiento en el relato histórico.

26 Traduzco de Shklovski: «L'arte come procedimento», ob. cit. en n. 25, p. 82.

7. No hay duda de que se trata de una elección, y muy marcada, de una de las formas posibles de narrar la historia «por fuera del museo», según la feliz definición de P. Arán que he citado al principio. Cristina Bajo persigue la visibilidad del pasado sirviéndose de la disseminación de puntos de vista, la discreción del narrador –siempre un paso más atrás de sus personajes–, la atenta búsqueda de homogeneidad de los usos lingüísticos con la época de los acontecimientos; es decir, mediante una transparencia del presente. Julio Torres emprende esa misma persecución, pero sirviéndose de la potencia estentórea de la voz narrante y el constante desfasaje entre el nivel semántico y el verbal; es decir, mediante la desembozada puesta en escena de la ficcionalización.

No es mi intención recalcar los aspectos divergentes de estas escrituras; quisiera más bien sugerir sus cercanías. Una misma voluntad fabuladora y una misma pasión por el propio mundo las anima, y las sostiene una misma confianza en que ese mundo pueda ser formulado y, por lo tanto, compartido. Porque lo que estos textos procuran es, a fin de cuentas, poner en común un saber: de qué heroísmos y traiciones venimos, de qué amor, de qué rencores. De qué ocultamientos y silencios. Si la historia aparece como un subseguirse de crecientes que al cesar dejan el cauce atestado de detritos, estas novelas contrarrestan su caos con la paciente búsqueda entre ese material desperdigado –restos a veces irreconocibles–, tratando de darle un sentido. No se proponen, pues, como un exorcismo contra los fantasmas del pasado; de lo que se trata, por el contrario, es de su convocación. O sea, de dar visibilidad a los conflictos no resueltos a través de develamientos progresivos, por más parciales que estos sean.

En el poema «Octubre del 88», Cristina Bajo enumera, entre las cosas que inapelablemente nos toca combatir,

*[...] el dolor que es ser argentino  
en este siglo  
–y por lo que sé,  
en cualquier otro pasado [...]*<sup>27</sup>

El amor por la propia tierra –sobre todo un amor que no renuncie a una aguda visión crítica– conlleva esa clase de dolores: de allí nace la necesidad de sentido. Y no un sentido fijado de una vez y para siempre, sino como constante, provisoria reformulación de sí mismos. En referencia a la cantidad de novelas que tienen como objeto los años recientes de la dictadura y sus secuelas, F. Reati ha relevado, más allá de una probable dependencia de instancias comerciales, la expresión de una necesidad auténtica, que es la de «puesta en duda de toda versión definitiva».<sup>28</sup> Las obras de Torres y de Bajo, dirigidas no al fin de siglo apenas transcurrido, sino a un objeto aparentemente lejano –los años de la fundación

de Córdoba en el siglo XVI, las guerras civiles en las primeras décadas del siglo XIX–, muestran que una análoga «puesta en duda» es necesaria para todo nuestro pasado: un pasado todavía por interiorizar.

8. Poner en duda: una de las formas de hacer visible el pasado. Pero no solo el pasado, no solo a partir del presente. Estas novelas explicitan las dos direcciones en que el movimiento se realiza, en una especie de develamiento recíproco entre el ayer y el ahora. Y esto me retrotrae al punto de partida de estas páginas: la revelación de un espacio. El replanteamiento de la historia en las novelas de Bajo y de Torres tiene entre sus consecuencias una creciente nitidez de la imagen de Córdoba, es decir, un espacio que, como todo espacio periférico, aparece desenfocado, informe, hasta tanto el sentido se reconoce solo a partir de un único centro.

Es cierto que la presencia activa de ciertos lugares en el imaginario no es necesariamente fruto de un proceso acumulativo: a la Córdoba primera, la de España, tal vez le haya bastado aquel verso de García Lorca «Córdoba, lejana y sola»... A esta Córdoba nuestra le han hecho falta unas cuantas palabras más. Ciertas razones pueden ser evidentes, como por ejemplo la presencia devoradora de Buenos Aires y el tipo de organización material del país: aun en el trazado de la red ferroviaria (y hoy en la del tráfico aéreo), se hace patente cómo la capital convoca toda actividad y, metafóricamente, concede existencia. Sin embargo, tal vez en esta dificultad para proponer una imagen autosuficiente juegue también el hecho de que Córdoba no se agota en su zona urbana. Córdoba no consiste solo en sí misma, en su damero, espacio limitado –como Buenos Aires, cabeza de Goliath cercenada de su territorio según la metáfora de Martínez Estrada– sino que, conectada con el interior, lo incluye, refleja y resume: Córdoba es a la vez la ciudad y su provincia. De eso quizá sea un símbolo la mítica red de túneles que se atribuye a los jesuitas, y que unirían la Catedral y las reducciones desperdigadas en las sierras. En nuestra imaginación infantil, en esa red improbable nos adentrábamos cada

27 Inédito, carta personal de la autora.

28 Reati: Ob. cit. (en n. 10), p. 170.

vez que encontrábamos una cueva en las barrancas del río: de cualquier río, porque esos túneles partían todos del corazón de Córdoba, y llegaban a todas partes.

En la imagen espacial compleja que estas novelas van trazando se afirma el carácter único de esta ciudad, y por lo tanto, una centralidad propia, dadora de significación: productora de sueños. Naturalmente, esto no deriva de la obra aislada de Bajo o de Torres, sino de la existencia de una constelación de textos de diversos autores, de propuestas y actividades editoriales; en fin, de lecturas, ecos, citas y reenvíos cuyo resultado va más allá de la visibilidad: tal vez la palabra más adecuada sea «celebración».

Toda celebración, se sabe, tiende a la mitología. Valga como ejemplo, en *El oro de los Césares*, la detallada acumulación de maravillas en que se explaya la descripción de Córdoba: un mundo deliciosamente comestible donde los bosques hormigean «de perdices, vizcachas, corzuelas, avestruces, chanchos del monte, charatas, quirquinchos», un campo donde las semillas custodiadas desde España dan resultados tan portentosos que «las hojas de los repollos servían de sombrilla» y los «huevos de la tierra» al romperse revelan en su interior un apeñuscamiento de amatistas: un «país de milagros» cuyo «aire dulce alimentaba los ensueños» (354).

Una Córdoba que, además, no habría tardado en transformarse en «la Docta». P. Bustos Argañaraz anota que, apenas cincuenta años después de su fundación «en el último confín de la tierra», Córdoba ya tiene universidad, y los soldados mismos que vinieron con don Jerónimo resultan, quien más quien menos, todos alfabetizados, ya que «no se ha detectado uno solo que no supiera al menos estampar su firma» —caso más bien infrecuente entre los conquistadores.<sup>29</sup>

¿Una actitud que se complace en la hipérbole y orilla la presunción? El antídoto —también este típicamente cordobés— está según Bustos al alcance de la mano: basta recurrir a la «socarronería trasgresora que nos

gusta exhibir a los nativos de estas tierras».<sup>30</sup> Y en esa misma sentencia está ya en juego, con el «nos gusta exhibir», la atenuación creada por la autoironía...

Si el amor por la propia tierra acrecienta el dolor que causan sus vicisitudes, el humor, por su parte, lo mitiga, como puede verse en referencia a uno de los puntos candentes en estas novelas (y especialmente en las de Bajo): la concepción del mal como algo que irrumpe desde afuera y desgarrar el tejido coherente de la sociedad y de la naturaleza.<sup>31</sup> En ese espacio construido al parecer con el mismo plano que el edén, la historia podría remansarse si fuerzas externas no complotaran para desbaratar la armonía (o por lo menos la búsqueda de una armonía). Tal actitud se expresa sin reticencia en ese «lo que otros nos hicieron» con que Cristina Bajo responde a una pregunta sobre los posibles motivos del éxito de *Como vivido cien veces*: «Cuando lo escribía lo hacía con muchos deseos de saber algo de Córdoba, sentía un inmenso amor por lo que habíamos sido, un poco de bronca y de recelo por lo que otros nos hicieron, y sobre todo, un inmenso orgullo de ser cordobesa».<sup>32</sup>

Y así, la voz que narra la saga de los Osorio denuncia con tonos encendidos la agresión del gobierno central contra el interior del país. Sin embargo, remitiendo a esa actitud socarrona señalada por Bustos, el tono que se impone con eficacia es el de una ironía con visos de ingenuidad. Este es, en la carta de uno de los personajes de *La trama del pasado*, doña Francisquita, el relato de un viaje fuera de la provincia:

30 Bustos Argañaraz: Ob. cit. (en n. 29), p. 10.

31 Sería sin duda productivo analizar la organización de estas novelas en términos de la oposición IN/ES (interior, nosotros, orden, positivo / exterior, ellos, caos, negativo, etcétera) según el modelo espacial elaborado por Lotman sobre la base de la colectividad a la que pertenece un escritor. Yuri M. Lotman: «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura» («O metajazyke tipologischeskich opisany kultury», 1969), en Lotman y Boris A. Uspenski: *Tipologia della cultura*, Milán, Bompiani, 1975.

32 «Córdoba es una novela», entrevista de Beatriz Molinari en *Aquí vivimos*, No. 52, vol. V, p. 28, en Ana Rosa Domenella: Ob. cit. (en n. 8), p. 42.


29 Prudencio Bustos Argañaraz: «Advertencia preliminar» a su *Antología burlesca. La poesía satírica en Córdoba*, Córdoba, Ediciones de Boulevard, 2005, p. 7.

Dice que el viaje no resultó malo, aunque tuvieron que cruzar unos ríos que producían espanto, desiertos sin fin, caminos quemados por los soles y los vientos, en fin, todas esas cosas que hay cada vez que te alejas de Córdoba. [164]

*El oro de los Césares* enfoca según una perspectiva semejante el desastroso encuentro entre el ya cordobés Jerónimo Luis de Cabrera y el futuro responsable de la segunda fundación de Buenos Aires, Juan de Garay (¿el primer porteño?). Este y sus hombres están arrinconados en el río por una multitud de indios furiosos, y llevan las de perder. La milagrosa llegada de Jerónimo les salva la vida, pero en vez de mostrarse agradecido, el capitán de Garay comunica a «los de Córdoba» que esas

tierras están bajo su jurisdicción y que por lo tanto serán considerados como intrusos (362).

Estas inflexiones podrán tal vez ser consideradas marginales, pero si aceptamos que la literatura posee la capacidad de formular modelizaciones del mundo, creo que justamente desde esa marginalidad se haría posible un acercamiento a la lectura de estos textos según otros recorridos interpretativos. Porque son esos márgenes el espacio que estas narrativas han elegido como punto de partida para proyectar una reivindicación de raíces y de futuro y, sobre todo, de una centralidad diseminada en vez de excluyente.

Sin duda el paciente lector que me ha seguido hasta aquí se habrá dado cuenta de que yo también soy cordobesa... 

JOSERRAMÓN MELENDES

## Martí i Corretjer

**A**rqueolojisar la presencia de los maestros radicales en un constructor de historia i cultura, sería desensamblar su nuevo majisterio fundacional en siyares basales. Ir pormenorizando las ‘ocurrencias’ martianas en Juan Antonio Corretjer, correría parejo a enumerar las de Hostos, Albizu, Lloréns, Garcilaso o fray Luis, p.e. No que sea inútil, todo lo contrario. Pero sí nos daría una imagen ‘desecha’ –almenos desensamblada– del poeta i político mirado; añadiendo poco al desenterrado para eyo.

Corretjer –por ejemplo– dedicó al Sentenario del Nasimiento de José Martí unas ‘Guarachas’ en el espíritu de los VERSOS SENCILLOS, que rebelan el grado de interioridad a que yegó el buseo del discípulo en el espíritu del maestro: GENIO Y FIGURA. O la frase «aser nosotros por ensima de las Antiyas lo que ase la cordiyera de fuego andino por debajo», con su abolengo bolibariano, betansiano, diegino –dejó jeológicas ueyas en la bocasión continental corretjeriana: MITO, REALIDAD Y ANTILLANÍA. O sea que no solo en berso está el uno en el otro, sino también en ‘pensamiento’. Como si ya fuera poco el ejemplo existencial del éroe, el patriota, el rebolucionario americano, antiyano i cubano unibersal José Martí.

En el nuevo Sentenario del nuevo maestro poeta i político, constructor de historia i cultura sueltas de su mano ya también él, comparándolos –se patentisa un teorema existensiaro de una fertilidad i confligüalidad ética extraordinarias: Tanto en Corretjer como en Martí, no solo *se funden*, también *se enfrentan* los destinos del poeta i el político. Enfrentamiento que traspasó a sus obras de una manera desgarrada i frugtífera, tanto cuanto su fusión. –La mujer i la patria, el arrobo i el despego, la felisidad i el sacrificio: se pelearon i nutrieron una a otra, en una dialéctica

trasendental que parió otra cosa. Nada menos que la axión i la poesía de dos abatares de un continente.

Sería una bulgaridá proponer que en el diálogo de fuego i lágrima que corre por toda la obra de los poetas entre el amor entrañable, carnal, i ese otro amor, tan extraño para tantos, tan abstragto i limpiado por la consiensa de la patria de todos los amantes; sería rebajar la elegrisidá de esa tensión, desir que la superaron i la resolbieron. Ni siquiera dos éroes. No se resolberá ese desgarré entre el alón del ogar i la fragua del riesgo, i el elán de segir i el fuego séntrico, sino con toda la istoria umana. Marx tayó: «La istoria será cuando entremos al reino de la libertá; en el reino de la nesesidá, seguimos en la preistoria».

El deseo funda la pulsión, que en el artista son exaserbados. Desir que un poeta sea ‘edonista’ es casi redundante: porque crese de los sentidos. El amor, se a dicho, es el tema de la poesía; i quisá tengan rasón quienes lo disen. I el amor libidinal pulsional, es el fundamento soolójico i basamento emosional conque el umano cresido alegorisa, entonses, la solidaridá i el ‘acoplamiento’ con lo otro. La madurés sexual es un componente básico del adulto sintiente –por descontado debe qedar, que sea piedra sobre la que el artista saúma su rito.

Pero ‘la consiensa’, el otro lado de la experiensia-sión entrañable, espera como un óbulo a las intelijensias despertadas. La trabasón entre intelexió i lenguaje no podrá nunca ser exajerada. I si el poeta es el único ‘intelegtual’ que yega a aser arte de la intelexió –cuando un científico alcanza un teorema beyo, o un político, o un istoriador; es porque an yegado a la poesía–, atrabés del lenguaje polarisado, desborda la sensibilidad del poeta para la consiensa. Lo prueban las galerías de poetas sacrificados al ‘ideal’, que enorguyesen al gremio tanto –¿o más?– cuanto sus realisations en la (otra) tierra de la lengua.

Así que difísilmente un poeta amoroso, profundamente amante, pueda enajenarse del amor abastesido, la bastedá del amor a la umanidá. Como su poema al amor lo gosa el poeta gosado en los labios i los oídos de otros gosándolo para sus amores personales –no es distinta su solidaridá emotiba diregta cuando expande su goso a la especie, a los otros, tan ‘suyos’.

Que aya poetas solo al amor o solo a la patria, p.e., solo indica que no todos pueden asimilar el desgarré del territorio cordial asta la anjina de pecho que exige su litijio. El duelo del ‘amor’ i el ‘deber’ –en cuanto inmediatamente se presentan como gose vs. sacrificio– es más bien una batalla campal que se reitera i renase como los gerreros en el Balaya nórdico, atrabés de toda la biografía de su campeón./ Se puede bibir toda la vida en el amor, desde donde se salga al deber, como en una excursión, cada bes que sea nesesario para el amor. I también se puede bibir en el deber, i utilizar el amor como una terapia para descansar de su tarea. Aora: ensender una bela botiba de dos cabos al plaser i al cumplimiento, no se resuelbe con un ‘teorema’ tan sensiyo como «la felisidá es la lucha» o «mi patria es el amor». Con el respeto debido a sus jenios proferidores, estas son formulaciones probisionales en el largo camino asia la istoria, desde la pre-.

El poeta, en cuanto sentidor, sabe que no puede renunsiar a su sensibilidad sin traisionar a la especie. Ningún rigorismo renunsiante del líbido –sea relijioso, político, intelegtual, militar, o lo que sea– se le presenta a un poeta, que crese su intelexió de la sensibilidad, como otra cosa que castrante. Pero el consiente sabe que la sentrípeta pequeña del ogar contiene un egoísmo extendido, que pugna con otras sentrípetas –la patria, la umanidá: que bistas solo desde un egoísmo constreñido, paresen sentrífugas.

La ebolusión, con la rebolusión desatante, la axión comprometida con lo desconosido todavía pero tan amable como la otre dá ya conquistada; solisitan usar el mismo líbido, que puede secuestrarse todo basiado en ‘el amor’. O lo abstragto proyegtibo, tan real, puede aogarse en el lapachero ilusionado –como también la sensibilidad embotarse en una proyexión alusinada. Sin lo uno –el sentimiento inmediato– no conosemos lo otro –la consiensa extendida-. Pero en cualquiera, podemos deslumbrarnos con una completitú redonda; que, para la dinámica total existensial, sinembargo, conforman una elibse.

Toda la primera parte de los VERSOS LIBRES de Martí es un poliloquio entre Amor, Poesía, i Deber –peleándose el líquido bital del poeta, como en un auto sacramental alegórico mediebal. La Poesía, entre el Deber i el

Amor, no solo media de fasiladora resolbiendo el con-  
fligto, sino qe también exige su atensión propia, añā-  
diendo a la angustia./ I en PAUSA PARA EL AMOR, desde el  
propio título miramos el confligto entre el amor i su  
competidor: el tiempo istórico. Tampoco ‘el Oficio’ (la  
poesía) en Corretjer ayanó los selos de la Patria i la Ama-  
da; sí también exijió su propio espasio puro.

«Verso, o nos condenan juntos, / O nos salvamos  
los dos», Martí, «viviéndola a modo / de trueno o cen-  
tella», Corretjer. Con el instrumento, se asía amistoso

el lanse: era más fásil dirijirse a la Poesía, qe paresía  
más dósil, solidaria, casi obediente –i no se ‘resolbió’  
el confligto de su otro amor i su otro deber (la boca-  
sion poética) sino como una paradoja. Qué iría a ser  
con los extremos qe se pugnaban no solo la intelijencia  
i la sensibilidad de sus talentos i consiensias, sino pe-  
dían sus bidas cada uno. El amor i el deber juntos... ¡a,  
qe fásil para el qe no quiere ninguno!

En la preistoria, pujamos otro sol: el de la istoria. En el  
reino de la nesesidá, construiremos la Libertá pujando. **C**