

Jornada y Muestra

# BIBLIOTECA AYACUCHO:

un sueño de religación continental



## Decálogo imaginario de la Patria Grande

Textos y curaduría  
Marcela Croce



Jornada y Muestra

# BIBLIOTECA AYACUCHO:

un sueño de religación continental

## Decálogo imaginario de la Patria Grande

Textos y curaduría  
**Marcela Croce**



**.UBAACADÉMICA**

Secretaría de  
Asuntos Académicos

Rector  
**Dr. Prof. Alberto Edgardo Barbieri**

Secretaria de Asuntos Académicos  
**Lic. María Catalina Nosiglia**

Subsecretario de Coordinación Académica  
**Dr. Samuel Cabanchik**

Subsecretaria de Innovación  
y Calidad Académica  
**Mg. Marilina Lipsman**

Textos y curaduría  
**Marcela Croce**

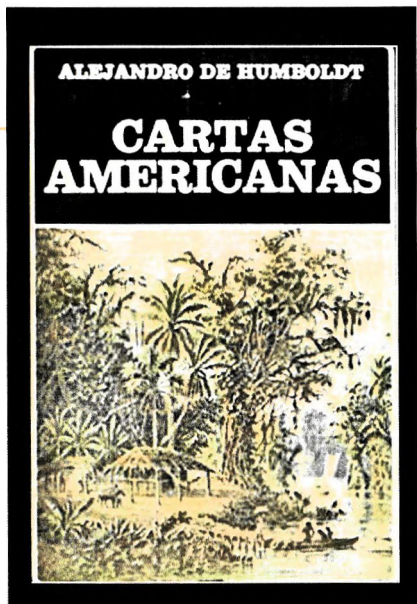
Diseño y diagramación  
**Matías Moauro**

Impresión  
**Dirección de Imprenta**

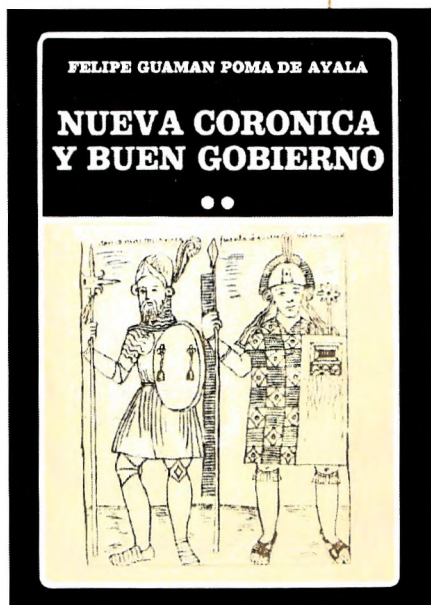
Como ocurre tantas veces, el título es engañoso. El afán de condensación, la tentación eufónica, la asociación entrañable con esa idea que echó a andar Manuel Ugarte hace más de un siglo: todo confluyó en una designación ajustada en su forma, impropia en su sentido. No voy a postular un decálogo, algo típico de las ínfulas religiosas en la tradición judeocristiana en la que estamos inmersos. Ni siquiera el número diez es exacto, ya que si bien me recorto sobre lo que podría llamar --abusando del lenguaje de las artes visuales-- una decena de tomas, cada una comporta un par de ejemplos. Tampoco el adjetivo "imaginario" se inscribe en la órbita en que suele circular en esta ciudad --la lacanianiana--, sino que apunta solamente a señalar imágenes. Es decir que lo único que queda en pie es la idea de Patria Grande que sobrevuela el proyecto de la Biblioteca Ayacucho: por su nombre guerrero, por el ímpetu de unidad, por el papel religador que cumplió Ángel Rama como director editorial y verdadero artífice de la colección.

Ceso aquí en las decepciones. Me vi obligada a justificar la consigna pretenciosa con la que encabecé esta intervención, así como un personaje famoso se vio obligado a cometer una serie de crímenes para justificar una hipótesis; entiendo que mi decisión fue menos dañina. Si a trueque de esa concesión se me disculpa la vehemencia, el tramado de un "decálogo imaginario" abriga el propósito de articular las dos dimensiones que comporta, la verbal y la visual. Es frecuente, entre quienes consultan con mayor asiduidad la Biblioteca Ayacucho --los estudiosos de literatura--, señalar que los libros llevan una ilustración en la portada; es inhabitual, en cambio, sostener que esa imagen de presentación no tiene función ancilar sino integradora. La tapa no quiere ser exclusivamente fachada de un volumen lujoso; más bien se postula como primera indicación, como señalamiento preliminar del texto. Tengo para mí que en la selección de carátulas --de la que queda diverso registro en la corres-

pondencia de Rama-- se perfila un comentario certero que a veces resulta opacado por una presentación sobreabundante de datos y en otras ocasiones se alza potenciado por la precisión o la originalidad de un prólogo.



No creo ser infiel al espíritu de la Biblioteca Ayacucho si comienzo por una mirada general de la colección. Aunque empleo "biblioteca" y "colección" como sinónimos, convendría marcar los matices teóricos que distinguen a una de otra. La biblioteca, como sabemos todos los que hemos creado alguna en nuestra casa, tiene vocación acumulativa y ten-



dencia a cierto desorden; en ella coexisten la codicia del lector y el gusto del bibliófilo. La colección está regida por criterios más estrictos --un recorte, un método-- e informada por cierta regularidad. Tan precaria fenomenología de las agrupaciones librescas me permite distinguir el afán integrador de la Biblioteca Ayacucho del rigor filológico de la Colección Archivos, a la hora de contrastar dos grandes repositorios de textos de Nuestra América. Sin embargo, en el plano de las imágenes hay una coincidencia evidente entre ambos, si se abstrae el espacio diverso que ocupan las mismas en las tapas: tanto Ayacucho como Archivos apelan habitualmente a una obra artística cuyo autor es de la misma nacionalidad que el escritor al que acompaña. No es condición excluyente ni se trata de una regla inviolable, pero suele ocurrir. Cuando no, el efecto puede ser más impactante que en los otros casos. Tomo un ejemplo: *El dolor paraguayo* de Rafael Barrett lleva en la portada una reproducción de *Sin pan y sin trabajo*, obra canónica de Ernesto de la Cárcova. Barrett era un anarquista español que se propuso denunciar el sistema de explotación en los yerbales; de la Cárcova era un pintor académico argentino --autor, entre otros, del emblema de esta universidad, de corte netamente neoclásico-- que hizo una pausa en el retrato convencional y la pintura de caballete para registrar el drama social del desempleo y el hambre. El dolor paraguayo, asistido por dos figuras tan dispares que tienen un momento de inesperada coincidencia, es un milagro creativo en tanto ejemplar de Ayacucho y reclama menos un lector informado de dichos pormenores que un receptor sensible a esa filigrana.

La mirada a vuelo de pájaro sobre el conjunto de las portadas confirma la aptitud para la convergencia, aunque más apaciguada que en el caso referido. *La Nueva Corónica* de Guamán Poma aparece antecedida por los dibujos que el autor diseñó a fin de exponer la particularidad de la sociedad andina como transición del Tawantinsuyo a la imposición hispánica; *Los sertones* exhibe a un cangaceiro, acaso la figura más próxima (si bien folklorizada) a los yagunzos reprimidos en la masacre de Canudos; *Cecilia Valdés* lleva en la portada una pareja de esclavos que bien podría ser una muestra de ese

producto típico de la Colonia americana que fue la pintura de castas en los grandes virreinos; la obra de Huidobro se presenta a través de un retrato dibujado por Hans Arp, esquivando el más obvio trazado por Picasso (tal vez para atenuar el énfasis canónico, quizás por el costo excesivo que implicaría la reproducción de esa imagen). Las máscaras indígenas, los tejidos, las pinturas abstractas, los paisajes no son multitud en la colección, pero revisten una función armónica innegable: artesanías y textiles acompañan las antologías de poesía precolombina, Pettoruti y Xul Solar ilustran a los vanguardistas. En el orden paisajístico, un árbol en primer plano contra un fondo de naturaleza opulenta asiste a las *Cartas Americanas* del Barón de Humboldt, indiscutible figura continental ratificada como referencia múltiple antes y después de la inclusión de Ayacucho: es quien enuncia la teoría de que el Planalto brasileño fue una llanura marítima, retomada por Euclides da Cunha al comienzo de *Los sertones*; es el sabio que, al lado de Bonpland, elige rescatar Tomás de Mattos para la reversión de Melville que consta en *La fragata de las máscaras*; es, finalmente, el científico equívoco cuyos instrumentos vienen contaminados de europeísmo en la fantasía provocativa de Ibsen Martínez -nombre determinado para un dramaturgo-- *Humboldt y Bonpland taxidermist*.

CIRILO VILLAVEDE

## CECILIA VALDES

o la Loma del Angel



## EL ANARQUISMO EN AMERICA LATINA



Cuando autor y pintor coinciden en su nacionalidad, ocurren fenómenos como el de *El niño de Vallecas* de Fernando Botero en la fachada del libro que incluye dos novelas de Gabriel García Márquez. El cuadro renuncia momentáneamente a la obesidad malsana de los personajes de Botero y suspende el colorismo habitual para optar por la familiaridad con los enanos y los contrahechos que fascinaban a Velázquez, en sucesión con la perversa Menina envejecida que forma *pendant* con este muchacho y con la Mona Lisa infantilizada con que el artista homenajea a los europeos, tras haber iniciado la práctica con su versión de la *Camera degli Sposi* de Andrea Mantegna. Botero tenía cierta tradición como ilustrador de textos colombianos: en 1958 había acompañado el cuento del mismo García Márquez "La siesta del martes", publicado en el diario *El Tiempo* de Bogotá (y luego incluido en *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962), y en 1961 expuso dibujos realizados para *El gran Burundú Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea, novela escrita y editada originalmente en Buenos Aires en 1952. No podía ser ajena a Rama esta actividad de Botero a la hora de elegir la tapa de *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*: en su opúsculo *Los dictadores latinoamericanos* (1976) abordaba la novela de Zalamea, quien había sido el anterior suegro de su esposa Marta Traba; además, a través de la residencia de Marta en Colombia en los años 60, estaba familiarizado con el mundo artístico local del cual ella se había ocupado en sus estudios.

En cambio, convocado como portada de *Pensamiento conservador*, es el Botero más reconocible el que se impone: por la gordura, por la gama cromática, por el porte de *El cardenal*, en lugar de la pintura de corte de Velázquez o de los retratos de Leonardo y de Mantegna se filtra un aire anticlerical en la figura, más próxima a las imágenes incisivas de las películas de Luis Buñuel que a las representaciones del *Quattrocento*. Los lentes no alcanzan a corregir el desvío visual que padece el religioso y trasuntan la mirada congestionada e irregular que introduce un juicio preliminar en torno al conservadurismo recogido en el volumen a cargo de José Luis y Luis Alberto Romero.

**PENSAMIENTO  
CONSERVADOR  
(1815 -1898)**



**GABRIEL GARCIA MARQUEZ  
EL CORONEL NO TIENE  
QUIEN LE ESCRIBA  
CIEN AÑOS  
DE SOLEDAD**

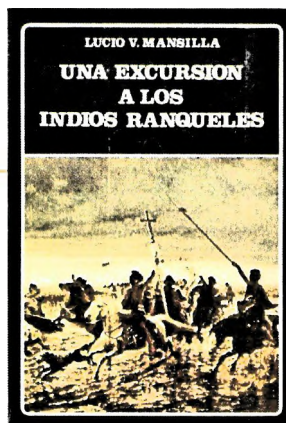
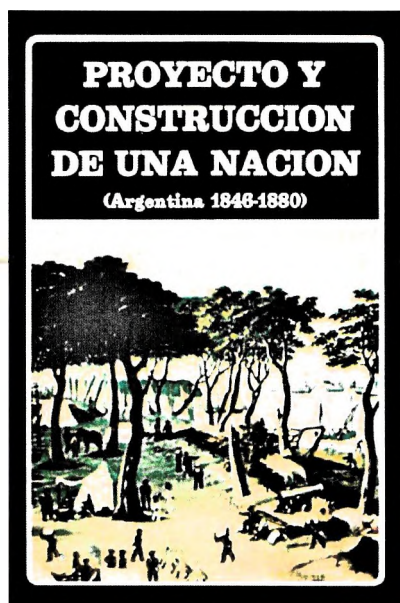


Los Romero son la excusa para pasar al momento argentino de la exposición. *Proyecto y construcción de una nación* fue un libro de éxito para su organizador, Tulio Halperin Donghi. El extenso y enjundioso prólogo, del cual Rama se queja en la correspondencia con el historiador, se convirtió posteriormente, en virtud de tales rasgos, en volumen autónomo del autor y en uno de sus títulos más reconocidos, a la par de *Revolución y guerra* (1972), donde indaga la formación de una élite dirigente en la Argentina moderna. El cuadro escogido para la portada define el recorte final del período establecido, que va de 1846 a 1880, y es una de las telas apaisadas y minuciosas con que Cándido López documentó ese episodio feroz de la historia sudamericana que es la Guerra del Paraguay o, como prefieren designarla los brasileños, Guerra de la Triple Alianza. La asociación de Argentina, Brasil y Uruguay para arremeter contra Paraguay y aniquilar la república que había gestado el Doctor Francia, continuada por Carlos Antonio López y que en 1865 dominaba

Francisco Solano López, derivó en el choque más sangriento de las luchas continentales. El "proyecto y construcción" de la Argentina queda así coronado por la actuación de las tropas nacionales en una contienda feroz. Sin embargo, a fin de reducir la vehemencia en pos del equilibrio histórico del trabajo de Halperin Donghi, la pintura elegida no se detiene en la batalla de Curupaytí (que López desplegó tanto desde la perspectiva argentina como desde la brasileña con precisión de miniaturista, pese a que en ese momento una granada le destrozó el brazo derecho), ni opta por los fogonazos de la fusilería, sino que es una vista del campamento militar en Curuzú, en el momento previo a la toma de Curupaytí. El recorte de la imagen deja fuera de campo las banderas argentina y brasileña que flamean próximas a la tienda y destaca los barcos entre los cuales se perciben los palos derribados del acorazado Rio de Janeiro torpedeado por los paraguayos, a consecuencia de lo cual fueron despojados del campamento donde se asentó el vizconde de Porto Alegre.

El mito nacional sostiene que en Curupaytí murió de manera heroica el capitán Domingo Fidel Sarmiento, de 21 años de edad, en brazos del coronel Lucio Victorio Mansilla. La anécdota merodea la *Vida de Dominguito* con que Sarmiento homenajeó a su hijo adoptivo, pero otros testimonios indican que la muerte del joven, cuyo padre había fomentado la guerra, se produjo en medio de la huida, negándole condición heroica. En estas versiones también desaparece Mansilla, cuyas cartas sobre el frente de batalla --dirigidas en clave a la esposa del jefe del Estado Mayor, Juan Andrés Gelly y Obes-- constituyen un ejercicio de escritura perfeccionado en *Una excursión a los indios ranqueles*, también iniciado como sucesión epistolar en 1870 para constituirse en libro en 1875. La edición de esta obra en el plan de Biblioteca Ayacucho introducía una variante antropológica en el tratamiento de la figura del indígena que contradecía el "proyecto y construcción" de la nación y mostraba una alternativa a la Conquista del Desierto encabezada por el general Julio Argentino Roca en 1879. Sin embargo, la imagen de portada desmiente la cordialidad de Mansilla con los ranqueles, ignora los brin-

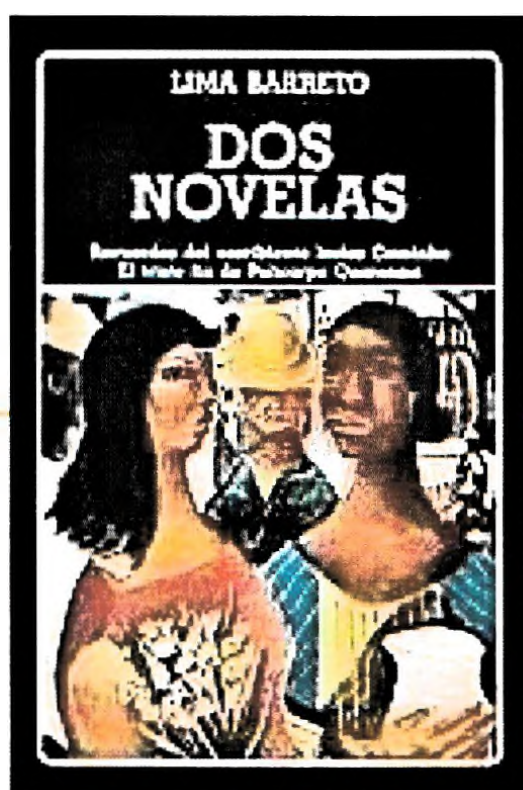
dis en medio de la pampa y descarta la fascinación del militar con el cacique Mariano Rosas para optar por una visión esquemática de la presencia aborígen en *La vuelta del malón* (1892) de Ángel Della Valle. Nuevamente, la selección de una parte del cuadro suspende el conjunto de la composición e incluso le resta vigor narrativo a la pintura. La tela de Della Valle destaca tanto la figura del indio que porta en su caballo a una cautiva blanca –adicionalmente, vestida del mismo color y con una palidez que contrasta con la piel oscura de los jinetes-- como la del sujeto desahogado que parece guiar con el emblema católico a sus secuaces cargados de orfebrería religiosa, la cual queda así sometida a la herejía indígena. La portada de *Ranqueles* parece más propicia para *La cautiva* de Echeverría o para la segunda parte del *Martín Fierro*, y apuesta antes al impacto de la imagen que a la concordancia con el texto que acompaña.



En cambio, esta deformación se sustrae de las portadas de autores brasileños. Basten como muestra los volúmenes dedicados a Lima Barreto y a Oswald de Andrade. El primero es adelantado por Suburbio carioca de Emiliano Di Cavalcanti. No obstante, aunque el tema coincide con uno de los más transitados por el escritor –recientemente, en la monumental biografía que dedica a Lima Barreto (2017), Lilia Moritz Schwarcz diseccionó la mirada limana sobre el suburbio, destacando el papel que las estaciones ferroviarias tuvieron en las crónicas del escritor, sobre todo a partir del correlato social que reviste cada una-- existen varios elementos discordantes. Por un lado, los colores vivos que contrastan con la grisalla que la mirada melancólica impone en los textos de Lima; por otro, la disonancia de Di Cavalcanti, figura del Modernismo plástico, para ajustarse a Lima Barreto, quien desestimó ese fenómeno estético adjudicándolo a las supersticiones paulistas y polemizando con la revista *Klaxon*. Sin embargo, Di Cavalcanti era un artista reconocido en los años 20 y una de las figuras indagadas por Aracy Amaral en *Artes Plásticas na Semana de 22* (1970), libro en función del cual la autora es invitada a la Biblioteca Ayacucho para organizar una antología del Modernismo. La carta de Ángel a Aracy del 20 de marzo de 1977 le solicita dos diapositivas para cada uno de los títulos que enumera, que son casi todos los brasileños planificados, excepto *Casa-grande & senzala* de Freyre (cuya decisión de portada había recaído en Berta Ribeiro) y *Las Américas y la civilización*, de Darcy, sobre cuya edición no había certeza a esa altura.

La consonancia absoluta de Oswald y Tarsila do Amaral ya ha sido tan transitada que no amerita mayor justificación. Solo que en lugar del previsible *Abaporu* que acompañó la primera edición del *Manifiesto Antropófago* en 1928, la pintura escogida para introducir al volumen de Oswald es Antropofagia, presentada por Tarsila en la exposición que realizó en Rio de Janeiro en 1929 y reproducida en un artículo de la *Revista de Antropofagia* en su “segunda dentición”. Como en el *Abaporu*, la figura humana es inarmónica, con extremidades gigantescas y una cabeza diminuta, rasgos que condensan el

repudio a la lógica occidental que el Manifiesto proclamaba con la insolencia de los descastados. También, como en el cuadro previo, la naturaleza brasileña que se reconoce en las hojas de banano y el sol metaforizado en una rodaja de lima dan cuenta de un espacio tropical que rechaza las imposiciones externas. A su vez, como en *La negra*, el cruce de piernas subraya un único seno gigante, ubérrimo.



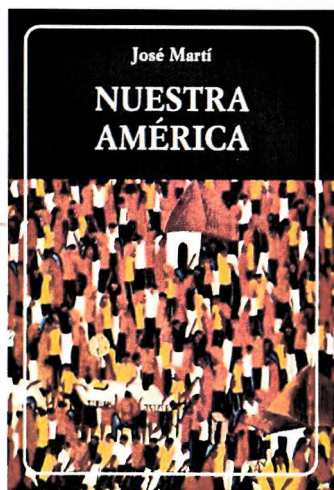
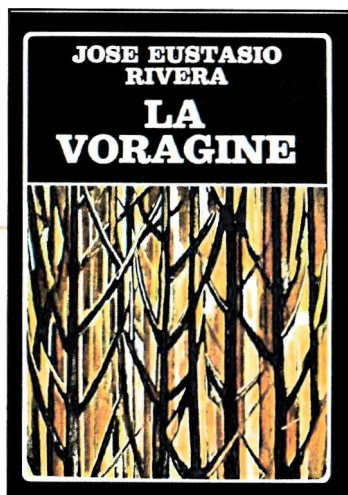
Algo similar impregna las tapas de *La vorágine* y de *Nuestra América*. *La Amazonia cauchera* en el caso de Rivera y el Caribe insular en el caso de Martí muestran las alternativas de dos comarcas. Con ese término, que tributa a un latín barbarizado, distinguió Rama las regiones americanas que encontraban un reconocimiento interno que superaba las fronteras nacionales y en las que se desarrolló una cultura reacia a los cánones metropolitanos e inespecífica en términos estatales. Por eso la *Selva de ramas entrelazadas* (1956) de

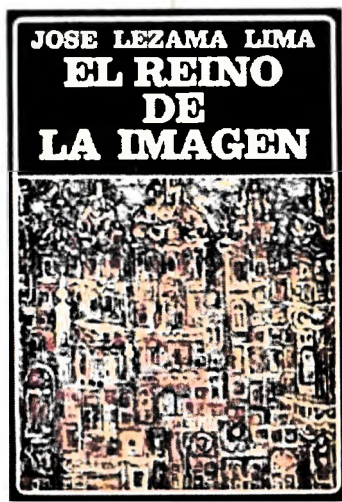
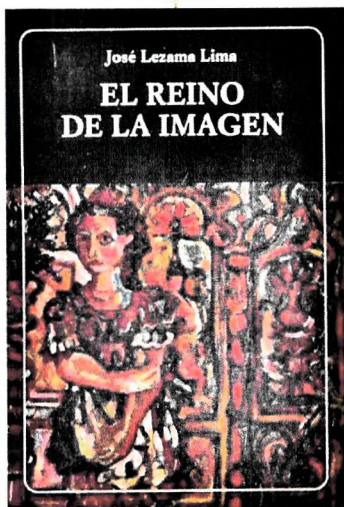
Lasar Segall es una imagen apta para la Amazonia que se despliega en *La vorágine* y que no permite identificar dónde acaban los límites colombianos y en qué punto se superponen a los brasileños y a los peruanos, simplemente porque esa naturaleza pródiga y peligrosa no admite mojones ni tratados fronterizos. Igualmente inespecífico en términos nacionales era Lasar Segall, nacido en Lituania e incorporado a la cultura brasileña en la década de 1920, tras el matrimonio de su hermana con el industrial paulista Klabin, quien le abrió al pintor el acceso a la clase alta metropolitana que inmediatamente lo llenó de encargos.

El libro de Martí lleva en la portada la *Fête créole de Laurent Casimir*, un artista haitiano que permite evitar la pintura académica cubana de la época martiana y esquivar, menos justificadamente, las obras del isleño Wifredo Lam, acaso por excesivamente intelectualizadas en función de la vanguardia europea en cuyo marco se formó, tal vez por las resonancias que otorga a la santería e introducen una dimensión irracional allí donde Martí instalaba un programa político. Lo significativo es que la obra de Casimir, con su colorido y sus personajes alongados en medio de la celebración –son los años iniciales de la Carifesta inaugurada en 1972, que nuclea la producción cultural regional-- vuelve a insertar a Martí en la comarca caribeña, sin quitarle la dimensión latinoamericana amplia sino potenciándola en esa suerte de *Aleph* nuestroamericano que es el mar interno del que han surgido los grandes utopistas continentales: el mismo Martí, Eugenio María de Hostos y Pedro Henríquez Ureña. Tampoco es menor la circunstancia de que intelectuales haitianos como René Depestre apoyaran a la Cuba revolucionaria y colaboraran en la difícil construcción de un socialismo con rostro humano que, para el momento de iniciar la Biblioteca Ayacucho, ya constituía una de las grandes decepciones de Rama en vez de la fulgurante utopía de América que había pretendido ser.

Otra Cuba, no la de la Revolución, es la que rescata la colección en los años 70, acaso no solamente por la distancia que Ángel había tomado respecto de la política isleña, sino también por la que

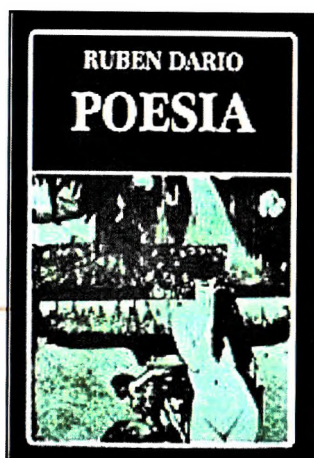
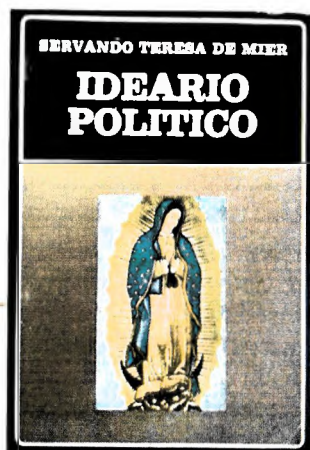
el gobierno venezolano, responsable final de la Biblioteca, prefería mantener. Es así como aparece Eliseo Diego, figura del grupo *Orígenes*, aunque bastante tardíamente; poco antes había salido *Tres tristes tigres*, la novela vanguardista de Guillermo Cabrera Infante, cuya ruptura con la dirigencia revolucionaria venía desde que decidió abreviar inopinadamente el nombre del periódico que manejaba, *Lunes de Revolución*, a la pura denotación de *Lunes*. Cabrera Infante era, como subraya la anécdota, un provocador; Eliseo Diego, en cambio, era un poeta que confluía en el mismo grupo que José Rodríguez Feo, Gastón Baquero, Virgilio Piñera y Fina García Marruz, liderado por José Lezama Lima. *El reino de la imagen* es el volumen antológico que se le dedica a Lezama Lima, que incluye una de las obras más luminosas para comprender la cultura continental: *La expresión americana*. En esa serie de cinco ensayos, Lezama sostiene que América es la cuna del barroco, y si comienza el recorrido





en los versos inigualables de Sor Juana Inés de la Cruz y en los alambicados de Carlos de Sigüenza y Góngora, prosigue la indagación en la arquitectura colonial producida por el indio Kondori, quien provee los rasgos mestizos que identifican al barroco peruano, y por el Aleijadinho, quien inserta los elementos negroides en el barroco minero, bastante más tardío y sugestivamente diverso.

Sin embargo, no son esos artistas los que acuden en la imagen de tapa del volumen, sino René Portocarrero, sindicado de barroco del siglo XX (sin llegar al neobarroco que se desprendería de las teorizaciones lezamianas, en especial al ser recogidas por su compatriota Sarduy y, en estas aguas neobarrosas del Plata, por Néstor Perlongher), acaso por la seducción que el paisaje habanero ejerció en sus pinturas. La reedición de *El reino de la imagen* volvió a Portocarrero pero cambió la vista de La Habana por el Interior del cerro, desplazando la arquitectura de cúpulas y ventanas --en cuyos postigos y celosías se insinúan las historias mínimas que definen la "sambrosura" de los *Tratados en La Habana lezamianos*-- por la centralización humana rodeada de un mobiliario en el que las curvas y las columnas reponen el esplendor barroquista, no ya como arte de fachada sino como interior sobresaturado.



El barroco mexicano en el cual arraigaba su teoría Lezama Lima incluye una figura que se irá convirtiendo con el tiempo en un ícono americano: la Virgen de Guadalupe. Sigüenza y Góngora desplegaba la mariofanía del Tepeyac en un extenso poema en octavas reales titulado *Primavera Indiana*. En 1794, cuando el manierismo de la aparición de 1531 era barrido por el racionalismo iluminista, Fray Servando Teresa de Mier pronunció un sermón en el cual la tradición guadalupana quedaba alterada. La Virgen ya no se aparecía en el Tepeyac ante el indio Juan Diego hasta imprimirse en su tilma, sino que reaparecía luego de que Santo Tomás la hubiera protegido de las manos de indios incrédulos y apóstatas. La versión quitaba la posibilidad de una revelación e insistía en mantener la doctrina en manos de la iglesia, lo que implicaba un trastorno político. *El*

*Ideario político del dominico*, insertado en la Biblioteca Ayacucho, implantó en consecuencia a la Virgen de Guadalupe en la tapa. Pero, por tratarse de una reversión, la imagen misma aparece invertida y se le priva de los aspectos narrativos que suelen aparecer en los cuadros. En torno a la Virgen, en las esquinas de las representaciones, en las pinturas de Juan Correa –si bien no en las de Miguel Cabrera, también retratista de Sor Juana-- constan las cuatro marifonías ante Juan Diego.

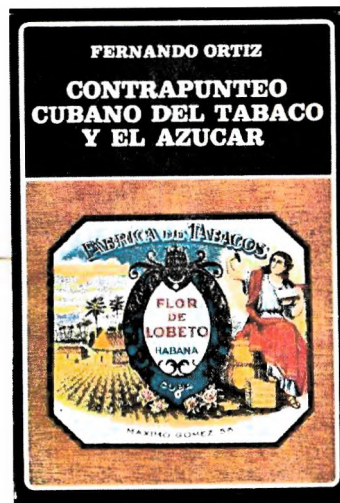
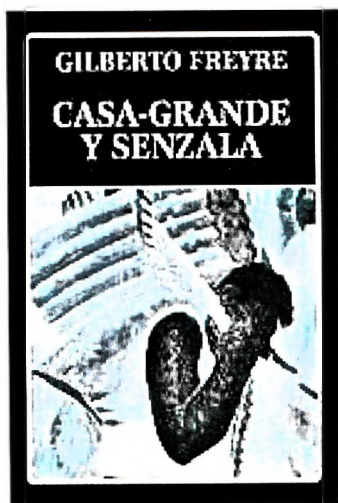
En la historia de la cultura americana que traza Lezama Lima, Fray Servando es el enlace entre el barroco de Sor Juana y el criollismo de Martí pero, obnubilado por la recuperación del barroco, suspende allí el recorrido y suprime cualquier reconocimiento al modernismo hispanoamericano como momento de autonomía literaria y de instalación del español en tanto lengua poética moderna. El autor clave para producir semejante fenómeno fue Rubén Darío, cuya estética no revestía afinidad alguna con los intereses lezamianos ni se imbricaba con la naturalidad que el cubano proponía dentro de la serie histórica arbitraria. Pero Darío no podía estar ausente del plan de Ayacucho, menos aún con la relevancia que Rama no solamente le atribuía sino que voluntariamente le concedía en sus primeros trabajos sobre el tema, que iría matizando y morigerando en lo sucesivo. Y si el barroco devenía en América “arte de la contraconquista” en la fórmula de Lezama, era recalando la condición religiosa que se le adosaba en una Europa en la cual se lo consideraba “arte de la Contrarreforma” (Weisbach), y que definía tanto la viabilidad de las imágenes que los jesuitas empleaban en la evangelización como los contornos de la Guadalupe. El modernismo, por su parte, vulneraba toda esa figuración ortodoxa y no vacilaba en recurrir a pintores decadentes y “malditos” que convertían la religión y sus avatares en objetos de escarnio, vituperando la santidad y la virginidad en mujeres fatales que arrastraban al mal haciendo gala de sus pompas y sus obras. Así, la fachada del libro de Rubén Darío corresponde al mexicano Roberto Montenegro quien, además de colaborar con Darío en la revista *Mundial*, participaba



a comienzos del siglo XX de una estética aprendida menos en los pintores franceses y belgas que en los refinamientos laterales del español Hermenegildo Anglada Camarasa. Como la perversa Eulalia que brilla en el baile de máscaras de “Era un aire suave”, la ambigua *Dama del antifaz* de Montenegro espía desde su escondite parcial en un ámbito azulado que enturbia cualquier imagen.

Me permito una expansión más en torno a las postulaciones literario-plásticas de Lezama Lima, quien cuando llega al momento criollista recupera tanto la escritura martiana como los grabados de José Guadalupe Posada. De esa serie de esqueletos que cantan corridos, toman tequila –aun a riesgo de que el líquido se les escurra en el vacío abdominal–, lanzan disparos al aire e inevitablemente portan el sombrero de ala gigantesca que llevaban Villa y Zapata y que hoy persiste como ícono desgastado en los mariachis, subsisten las “calacas” como arte kitsch de las ferias mexicanas. Son las calaveras que, si en el Día de Muertos se moldean con azúcar, para el consumo artesanal están hechas de cerámica y se le aplica un despliegue mul-

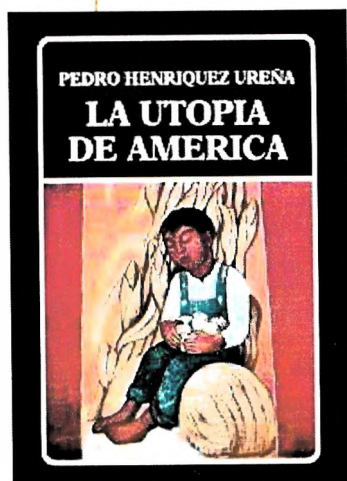
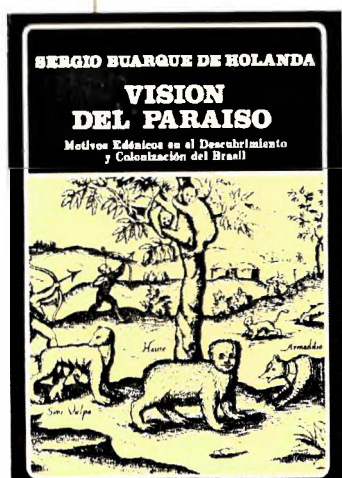
ticolor. La celebración mortuoria tiene su epicentro en la Catrina, la Calavera Garbancera con sombrero de plumas y moños que la engalanan, y que Diego Rivera convirtió en esqueleto íntegro y vistió de blanco para poner del brazo del mismo Posada y al lado de Frida y de Martí en ese mural que condensa la historia mexicana, titulado *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda central*. Sin afán abarcativo, sin ostentaciones ni afeites –al contrario, con una prosa en cuya sequedad se imprime el paisaje de Jalisco y en cuya precisión se advierte la lectura sostenida de autores escandinavos de comienzos del siglo XX, como Knut Hamsun y Selma Lagerlöf-- se erige la obra de Juan Rulfo, que consta de una novela breve y un libro de cuentos. En el mundo de muertos que diseña esta narrativa, la Catrina es un espectro que ronda, sin la gracia del retrato ni la conjura del temor a la que apelaba Posada, sino con la mera resignación de quien se adentra en el infierno de la tierra caliente en busca del padre, de las antiguas posesiones, del honor, de la fe: todos perdidos. La precisión de la Catrina para definir la Comala de Rulfo motivó que la



Fundación Biblioteca Ayacucho celebrara el centenario del escritor enviando unas tarjetas de invitación con la Calavera Garbancera en función de anfitriona.

Voy arribando al final del recorrido. Coherente con el trío inicial de títulos de la colección en el cual el ensayo certificaba su aptitud para la definición continental con el *Ariel* de Rodó, los grandes ensayos serán convidados permanentes en el plan general. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz instala un enfoque antropológico sobre la alternancia de la economía de Cuba entre dos productos que definen sistemas económicos disimétricos: un cultivo permanente que favorece la esclavitud con el sujeto atado a la tierra en un régimen feudal y un cultivo anual que reclama un trabajador libre, contratado exclusivamente para la ocasión, en el protocapitalismo agrario. La imagen de portada es una litografía cubana del siglo XIX que parece inspirada en los cromos madrileños que ya había rescatado Julián del Casal en su poesía finisecular. Una figura neoclásica sobre el lado derecho, una plantación de tabaco sobre el izquierdo y, en el centro, un pretencioso escudo de armas, componen la heráldica comercial del producto. El libro de Ortiz es relevante para Ayacucho y para Rama: es allí donde encuentra el término “transculturación” que elevará a categoría teórica en la profusa indagación cumplida en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

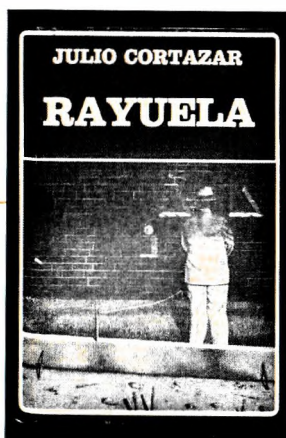
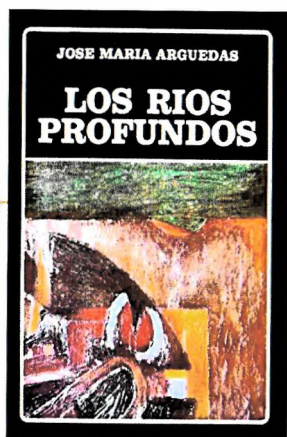
Entre la antropología y la sociología, aunque con una prosa decididamente literaria, se balancea *Casa-grande & senzala*, el libro mayor de Gilberto Freyre. Aunque pretende ser representativo de Brasil, en verdad se concentra en la cultura del Nordeste, donde los señores ocupan la casa grande y los esclavos habitan la senzala contigua, proveyendo a los patrones de todo elemento y dotándolos de una cultura transportada desde África: canciones de cuna, comidas, dulces, bailes, iniciación sexual; no hay servicio que puedan esca-motear. La exaltación casi amorosa del negro, al que se mantiene en un cautiverio escandalosamente justificado en el paternalismo y en



que las condiciones de vida en una fábrica industrial del siglo XX son peores, es la contrapartida de la degradación del indígena y la denuncia de la molición del blanco, quien se acostumbró a esa servidumbre absoluta y se volvió inútil. Peor aún: se entregó a especulaciones intelectuales, cuyo sedentarismo propició el daño físico terrible de las hemorroides. Las alternativas de la edición de este título en Ayacucho constan en la correspondencia de los años 1975 a 1977 entre Rama y los Ribeiro. Darcy demora un prólogo que será una pieza brillante de escritura (aunque con excesos como el de estimar que Freyre construye el Brasil) y que a Ángel le provoca un ataque al hígado cuando los plazos lo oprimen; Berta, siempre conciliadora, procura la imagen de tapa, que es un fragmento del mural de Cândido Portinari para el Ministerio de Educación en Rio de Janeiro, en el cual un negro se dobla bajo el peso de un conjunto de cañas que debe transportar, seguramente bajo la vigilancia sin indulgencia de un capataz feroz.

A esos ensayos que procuran explicar la realidad americana los contrarrestan, dentro de la misma colección, los textos entregados a sostener la ilusión de un continente. Para clausurar este itinerario caprichoso escojo dos

fantasías memorables. Una, la de Sergio Buarque de Holanda, quien procura reconstruir la imaginación fascinada de los conquistadores portugueses que alucinaron un paraíso en las tierras donde se halló el Palo Brasil. "Motivos edénicos", sostiene el subtítulo; en verdad, expectativas descontroladas que apuntaron a sustituir el afán de enriquecimiento con una vislumbre paradisíaca allí donde los beneficios materiales quedaban opacados por la naturaleza opima y el colorido espectacular. Las descripciones inconcebibles que acumula el análisis de Sergio vienen anteceditas por La flora y la fauna de Eldorado, como se titula el grabado que Theodor de Bry hizo para el libro de Walter Raleigh. Este, fundador de Virginia, era corsario de Su Majestad Británica; de Bry nunca estuvo en América, pero siguió los dibujos y las indicaciones de quienes sí habían viajado y llegó a ilustrar la traducción inglesa (y luego la alemana y la latina) de la Brevísima historia de la destrucción de las Indias del padre Bartolo-



me de Las Casas. La flora y fauna de esta portada son tan fantásticas como Eldorado: en el centro del recorte hay un cuerpo zoológico con una cabeza humana; a la izquierda, una “símil loba” según indica el latinismo; a la derecha, el término “armadillo” no encontró equivalente para ser vertido a la lengua de las taxonomías europeas.

Final: La utopía de América es el empeño luminoso de Pedro Henríquez Ureña. Se trata de una utopía intelectual, la que incentivó la creación de la Biblioteca Americana y la que recupera Rama en el trazado de Biblioteca Ayacucho. Es la utopía de la educación popular, de las élites ilustradas, de la “raza cósmica” en la que se reunían todas las culturas según la visión prodigiosa de José Vasconcelos. Precisamente el plan educativo de Vasconcelos es el que retorna en el fragmento del mural de Diego Rivera que ocupa la portada. Fue Vasconcelos, como secretario de Educación de México, quien elevó el muralismo a política de Estado y a arte oficial. La ruptura irreversible entre Henríquez Ureña y él significó uno de los fracasos del utopismo; el exilio argentino de don Pedro, donde recibió desprecio y no encontró las condiciones intelectuales y afectivas que había hallado en México, fue otra de las derrotas de semejante empecinamiento. En cambio, el exilio venezolano de Rama, con todo lo que implica de tragedia personal, de desarraigo, de desolación, fue la circunstancia de creación de este repertorio magnífico de Nuestra América, cuyo nombre emblemático y cuyo impulso expansivo justifican hoy esta memoria entusiasta.





**.UBAACADÉMICA**

Secretaría de  
Asuntos Académicos

La actividad se realizó con el apoyo de la  
Asociación de Docentes de la Universidad  
de Buenos Aires (ADUBA)



**aduba**

Asociación de Docentes  
de la UBA