

Criollismo de otra experimentación: Francisco Madariaga

por Roxana Páez
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Se sabe de qué modo la repetición implica la singularidad. Contra la generalidad de lo particular, se apuntala la universalidad de lo singular, decía Deleuze. Si la repetición atañe a un fenómeno interno a la escritura de Francisco Madariaga, a su poesía, también el acto mismo de irrupción dentro del lado de los no muy leídos de la poesía argentina, repite desplazados, ciertos efectos de los faros prendidos a finales del siglo XIX y principios del siglo siguiente.

Por un lado, la cascada de imágenes en un tren sintáctico de efecto “infinitud” remite a ciertos “automatismos” que en realidad no son tales en su poesía; por otro, hay en ella una presencia de la historia a través de una peculiar *traditiofilia*. Del mismo modo, en su absoluta particularidad, la desterritorialización del cosmopolitismo remite en la memoria lectora a maniobras *antropofágicas* de los veinte, no solo al manifiesto brasileño, sino también a las búsquedas de algunos martinfierristas.

Francisco Madariaga empieza a participar de ciertos círculos literarios en los cuarenta, a publicar en los cincuenta. Nos preguntamos —sin que podamos por ahora completar el esbozo de una respuesta— cómo se transforman las relaciones entre tradición y modernismo cultural en un libro crucial. *Llegada de un jaguar a la tranquera y otros poemas* (1980), único libro donde aparece un glosario con mayoría guaraní; nombres guaraníes, “personajes” criollos y una subjetividad que todavía se percibe moderna.

Qué significa ser moderno

*Sin embargo, yo estoy dormido como un indio que
no ha perdido el desierto.
¿Estoy moderno?
¿Estoy por irme adónde?*

(Tembladerales de oro)

La inscripción de una pose (posar de moderno) responde a la actitud deliberadamente estética, la que lleva arriesgadamente a la certeza de innovar. Y esto a pesar del tabú elocutorio que impide conjugar “yo innovo”, señalado por Aira en un ensayo brillante sobre el tema. La innovación como mito de juventud aspira a un movimiento incesante. Ese movimiento que primero hizo recortar el discurso poético de Madariaga del surrealismo con atraso en la Argentina, innovación debida a una relación propia con “la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo”.¹

De algún modo, *Llegada de un jaguar a la tranquera*² es la concreción de una tendencia dilatada, que repite (y difiere del comienzo) en el fin de siglo el cosmopolitismo de las primeras décadas que alimentó el repertorio simbólico de un patrimonio “nacional” (si bien, en el caso de

¹ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 32.

² Del libro publicado en 1980 usamos la edición que figura en la obra reunida: *El tren casi fluvial*. México/Buenos Aires, FCE, 1987.

Madariaga, de un “país” provincial).

La tradición tiene, en él, el sesgo de una mirada autobiográfica, de una mirada a los ancestros sin pretensión de linaje. Se trata de fundar la escena primordial de nacimiento de la escritura, una mitología personal (como todo discurso autobiográfico) que se imbrica con la historia política y familiar de Corrientes. Leyendo hasta aquí, y sin conocer a Madariaga, esto podría parecer la confirmación de una poética reaccionaria, como reaccionaria puede ser la nostalgia, en la medida que da una visión edulcorada de la historia, como dice Broch. Pero no se trata de un recurso al patrimonio arquetípico (aunque la lectura no deja de entablar relaciones con aquél patrimonio libresco), sino de una búsqueda (llamémosle estética) sobre la escritura de la experiencia familiar, un recurso a lo dionisiaco entrevisto y oído, con fulguraciones siempre “modernas”. La presencia gaucha enrarecida, la visión que no posa de inocente cuando da cuenta de lo Natural puede asociarse más bien con el efecto bizarro de los poemas al campo de Gironde, de *Roña criolla* de Zelarrayán. Jamás con presupuesto de legitimación, con “el fundamento ‘filosófico’ del tradicionalismo que se resume en la certidumbre de que hay una coincidencia ontológica entre realidad y representación, entre la sociedad y las colecciones de símbolos que las representan.”³ El extrañamiento que provoca *El tren casi fluvial*⁴, pero específicamente *Llegada de un jaguar a la tranquera* (justamente por la *llegada*) pone de manifiesto simultáneamente la índole teatral y construida de toda tradición, tal vez inclusive la de la modernidad: la confianza, más que en la historia escolar, en la potencia desencadenante de la imagen (caudillo, gaucho, palmeral), reniega implícitamente del carácter *original* de la tradición, así como de la originalidad de la innovación. Al mismo tiempo y como en la comparación de Maldoror que el surrealismo transformó en *slogan* pone ambas “gestualidades” (de la tradición, de lo moderno) en la mesa para que, como diría Max Ernst, se hagan el amor.

El repertorio culto (barroco español, latinoamericano, *rupturas* artísticas del siglo XX), para mentar imágenes de paisanos, criollos, gauchos, mestizos sobre una toponimia guaraní, no permite hablar, sin embargo de un enfrentamiento ostensible entre culturas, la marginada y la escrita. Habría que llevar lejos el análisis para considerar en qué medida esa heterogeneidad permite hablar de transculturación o de diglosia (Lienhard), desde el momento en que no se manifiesta una voz indígena que socave las normas lingüísticas, salvo por cierto vocabulario (glosado al final de libro) que en gran medida se encuentra incorporado por la toponimia, la flora y la fauna de una región nacional.⁵ En cierto modo “aplicar el término ‘mestizaje’ a la cultura es recurrir a una metáfora biológica (cosa que también sucede con la ‘hibridez’). Las desventajas de estas metáforas son principalmente dos: que no escapan completamente de los efectos distorsionantes del pensamiento racista, y que a veces continúan produciendo un ambiente de organicismo, de mezcla feliz.”⁶ Como señala Rowe, el aporte de Lienhard en este sentido estriba en que no supone prácticas de lectura que deban canjear un contexto por otro (por ejemplo, uno europeo por un nativo), sino la atención puesta en las prácticas verbales contra un doble contexto.

Se sabe que a pesar de esporádicas apariciones de conjunto (revistas *Qué*, *A partir de cero*, *Letra y línea*), el surrealismo en la Argentina no se manifestó con la virulencia de su modelo europeo, de modo que, entre otras características, no apuntó a esa borradura entre arte y vida del surrealismo francés, si bien en el primer número de *A partir de cero*, Molina traduce fielmente algunas de las manifestaciones bretonianas. Nunca hubo “esa tensión original de la sociedad secreta que tiene que explotar en la lucha objetiva”, como señala Benjamín, “o de lo

³ *Culturas híbridas*, p. 152.

⁴ Con ese nombre, que es el del primer poema de *Llegada de un jaguar a la tranquera*, quedó reunida la obra producida hasta entonces (México, FCE, 1987).

⁵ Es decir, por lo que la lengua oficial aceptó de la nomenclatura de la cultura marginada. Muchas zonas de Latinoamérica, como el Litoral, pueden considerarse tanto bilingües (en el sentido de que la educación unilingüe ha reprimido a una de las lenguas, pero ésta se sigue usando en los ámbitos que lo permiten) como diglósicas, dado que en ambas, habla la “otra”. El concepto de diglosia es utilizado para la literatura por Martin Lienhard, *La voz y su huella*. La Habana, Casa de las Américas, 1989.)

⁶ William Rowe. *Hacia una poética radical*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, p. 43.

contrario se desintegraría como manifestación pública”.⁷

Refiriéndose a la poesía latinoamericana, Eduardo Milán observa que “hay surrealismos individuales, miradas surrealistas, oídos surrealistas. Y también lenguajes. Un caso paradigmático es el del argentino Enrique Molina. Derivaciones pueden ser el primer Mutis o el deslizamiento producido por Emilio Adolfo Westphalen. César Moro es *tan* surrealista que se convierte en excepción y niega lo que estoy diciendo.”⁸ Aunque Madariaga aparece con frecuencia nucleado en ese entorno, Milán no lo nombra. Tal vez la poesía del correntino sea uno de los desvíos más interesantes, productivos de la dieta francesa. Antes de haber publicado su primer libro (*El pequeño patíbulo*, 1954), apareció en las dos últimas revistas mencionadas, nucleadas respectivamente en torno a las figuras surrealistas por antonomasia: Enrique Molina (*A partir de cero*) y Aldo Pellegrini (*Letra y línea*).⁹

Todo eso su encuentro con el surrealismo me dio una imagen moderna, para con esa imagen trabajar inconscientemente con todo el mundo arcaico en el que había vivido.¹⁰

En todo caso la *libertad* que le permite a Madariaga la cascada referencial donde el núcleo sintáctico se posterga para remitirse una vez más a otra cosa antes del punto, ese gesto opuesto a un ascetismo neoclásico, a cualquier minimalismo, lo hace nacer de esa *estética vital* vuelta a digerir en los cincuenta, que tiene la virtud de empalmarse en la poesía latinoamericana con flujos barrocos. Si una *libertad* similar anima el barroco de Perlongher, el oro barroco en Madariaga se transforma una y otra vez en amarillos.¹¹

⁷ Walter Benjamín. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, *Illuminaciones*. Madrid, Taurus, 1990.

Francine Masiello hace un recuento de las primeras oleadas surrealistas, sosteniendo la actitud indiferente o de rechazo de los coetáneos vanguardistas: “Los documentos surrealistas circularon también en Buenos Aires, pero no gozaron del apoyo que recibió el futurismo. Por ejemplo, Aldo Pellegrini fundó *Qué*, la primera revista surrealista argentina, en 1928. Guillermo de Torre recordó la historia del surrealismo en su *Literaturas europeas de vanguardia* y escribió también sobre ese movimiento en el artículo “Neodadaísmo y superrealismo”, *Proa*, 2, n°6, 1925, pp. 51-60. Pero De Torre criticó lamentablemente a Bretón y desacreditó el surrealismo, en cuanto arte derivado, basado principalmente en los rimeros trabajos de Apollinaire. Cuando se mencionaba al surrealismo en la Argentina en la década del veinte, generalmente se lo consideraba como una innovación retórica; virtualmente no se prestaba atención a la conciencia revolucionaria que Bretón y sus colegas inspiraban. El poeta peruano Alberto Hidalgo informó de la actividad surrealista francesa en su libro *Simplismo*, Buenos Aires, El Inca, 1925, pero los argentinos en general mostraron grandes desavenencias con el movimiento. Arturo Lagorio, por ejemplo, en *Cronicón de un almacén literario*, Buenos Aires, ECA, 1962, creyó que los “neosensibles” Borges, Tiempo, González Tuñón- estaban directamente influenciados por los escritos de Bretón y los criticaban por ello (pp. 3637). Francisco Luis Bernárdez fue el primer escritor argentino que tradujo a Paul Eluard, *Martín Fierro*, 4, n° 43, 1927, pero no supo conectar los escritos de Eluard con el movimiento surrealista francés.” (Francine Masiello. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. BsAs., Hachette, 1986, p.89). No obstante, Masiello refiere esa falta de resonancia a la década del ‘20, mientras que en los ‘40 y los ‘50 sí tuvo un desarrollo importante. Además, Apollinaire, uno de los antecesores, primero en emplear el término y autor de “L’esprit nouveau et les poètes” fue una presencia fuerte en la obra de Girondo, por ejemplo).

⁸ Eduardo Milán. *Una cierta mirada*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, p. 14.

⁹ *París garza real*, su último libro, publicado en 1997, apareció en la editorial históricamente surrealista - Argonauta-, si bien con ilustraciones “ortodoxamente surrealistas” (en palabras de Madariaga) de las que el poeta renegó. Es decir, hay una filiación empática en el origen que sin embargo no permitiría reduccionismos.

¹⁰ Entrevista con Marco Antonio Campos en: Campos, *Literatura en voz alta*. Universidad autónoma de México, 1996, p.274.

¹¹ Delfina Muschietti estudia la conexión barroca que liga el otro modernismo, el de Herrera y Reissig, con la vanguardia rioplatense para llegar a los “neobarroquismos” de la poesía de los ochenta en un artículo inédito: “La vanguardia del modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los ‘80”. En el

Esa es la cuota *afirmativa, erótica* que convive contra el flujo de negatividad que fue propio de las vanguardias. Está implícita en su poética, a través de esa “*libertad contra*”, y explícita en sus *artes poéticas* que se expiden frente el “poeta oficial”. De algún modo, la conjunción que manifiesta reductoramente dos aspectos de una complejidad como si fuesen una dicotomía rigurosa, es lo que se conserva en la particularidad de Madariaga de la doble valencia surrealista:

De este modo, podríamos decir que están, siempre presentes en toda obra surrealista, aunque en muy distintas proporciones, un componente poético, o erótico poético si se quiere ser más preciso, y por el otro un elemento de denuncia directa o indirecta de la realidad presente, señalando el fundamental carácter disconformista del surrealismo, que se revela habitualmente con las características del humor.¹²

De aquí deriva también el desliz de toda problematización de la referencialidad o ilusión de realidad, en tanto se suscriba desde el lugar de la enunciación la “objetivación del deseo”, de “lo imaginario”, como esos paisanos que sin nostalgia se aparecieron en la infancia mi tica y siguen bajando de los trenes.

Escritorio criollo

Como sus antecesores martinfierristas y sus padres europeos, los surrealistas de *A partir de cero* ponen en práctica secciones humorísticas, visibles en un diccionario disparatado, así como en la burla de cierta literatura nacional:

No existe un arte específicamente nacional. El arte popular en cuyas variantes reside el carácter “nacional”, es una expresión de la libertad de los pueblos. Y se apaga como las bujías, con la falta de oxígeno. El terror de los comúnmente apodados “poetas Nacionales”, consiste en creerse herederos providenciales y continuadores forzosos de una tradición poética de corte hispánico-bancario-cloacal (retorciendo hasta el hastío el limón de Lugones).¹³

La relación con un país natal que refiere Madariaga recupera la noción de *terruño, Heimat*, el lugar donde se nace o que se siente como propio.¹⁴ Y agregaríamos: el lugar que se hace, *terruño* es el lugar escrito por su lengua poética. En la entrevista con Campos dice no creer en el tratamiento del paisaje, “el poeta es el paisaje”. En el sentido en que, con palabras de Simmel, el paisaje posee

caso de la poética de Madariaga, también -como señalamos más arriba- se puede trazar una genealogía similar que comienza con una lectura adolescente de los clásicos españoles más la vanguardia de fin de siglo (Rimbaud, Lautréamont) que se asocia luego a lecturas de Apollinaire, ciertos surrealistas, el conocimiento de Girondo y de Juan L. Ortiz. Contribuyen a estas configuraciones, la revaloración de Góngora, visible en la dimensión que se le dio al tricentenario en 1927 (teniendo presente la conexión entre España y Buenos Aires a través de la *Revista de Occidente*) y otros hechos como, inmediatamente después (1929), el viaje de Lorca a Nueva York que determinará su libro considerado surrealista. A éste lo da a conocer en Bs. As. cuando todavía lo estaba corrigiendo ya que vino en 1934, para el estreno en Argentina de *Bodas de sangre*. Después de su muerte, Losada, a través de Guillermo de Torre (partícipe de la primera vanguardia argentina) recoge lo que puede de sus obras.

¹² Aldo Pellegrini, *Surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro de artes Visuales del Instituto Di Tella, 1967 (cit. en *Historia de la literatura argentina*, CEAL, tomo V, pp. 217-218)

¹³ Julio Llinás, *A partir de Cero*, segunda época, septiembre de 1956, citado por Urondo, p. 49.

¹⁴ Pero no *Heimat* como discurso unívoco de una totalidad entendida como cultura nacional. A los quince días de nacer, Madariaga fue llevado a Corrientes de donde era su padre y provincia que adoptó como suya.

toda su objetividad como paisaje en el interior del campo de fuerzas de nuestro configurar, en esta medida, el sentimiento, una expresión peculiar o una dinámica peculiar de este configurar, tiene plena objetividad en éste.¹⁵

Natal, como fluvial, como palmar (sonidos líquidos, abiertos y voraces con acentos agudos), forman parte de la *logosfera* de Madariaga. Hay un delito natal, que es el que da título al libro de 1963, hay país natal, hombre natal (aunque sólo en *Llegada de un jaguar a la tranquera* aparecen por primera vez personajes de campaña particularizados) y también “Arte natal”, poema del mismo libro.

El paradójico rechazo de este libro a cantar “países natales” es un modo de declarar el rechazo a una descripción objetiva (con valor representativo y pedagógico como en la poesía regional) de la zona dominante en los poemas: no hay vida cotidiana, ya sea urbana o campesina, en cambio sí aparece el suelo natal, el terruño, que surge del ángulo bajo el cual se lo observa como *determinado*:

El clima me domina, el clima me domina. Por el clima
creo en el agua.

El poema “Criollo del universo”, que cierra *Resplandor de mis bárbaras* (1967-1985), repone para el porvenir el precepto tolstoiano:

Ya es muy tarde para ser sólo de una provincia,
y muy temprano para pertenecer,
todo,
al planeta del venidero y sangrante
resplandor.

Oh, acude a mí, a mi jerarquía de peón del planeta,
gaucho con trenzas de sangre,
mi padre,
y ensíllame el mejor caballo ruano del universo:
para atravesar el agua de oro de la muerte,
y escucharme,
todo,
siempre en ti.

La antinomia de la primera estrofa citada se resuelve en la siguiente, en una operación donde la “jerarquización” del poeta “criollo” (en un uso peculiar totalmente diferente de lo que llamamos “criollismo”), a través de una demanda al padre-(Dios)-ancestro, implica la trascendencia literaria.

La relación conflictiva entre cosmopolitismo e imaginario natal surge muy dinámicamente en un poema de *Los terrores de la suerte*, “Elmalgarzareal”, del que sólo citamos en esta parte los versos que cifran esa “disyuntiva”.

Desesperados por el mar
desprendieron del paisaje errabundo
y asestaron sus redes en el paisaje no-natal.

¿Error por la poesía,
o errores de la poesía?

¹⁵ Georg Simmel. “Filosofía del paisaje” en *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1986, p.184.

También el poema siguiente de ese libro, “Cartas a poetas, mercaderes y pseudoaristócratas de nuestro tiempo”, va en ese sentido. Además de atacar la “boca envuelta en algodones amarillos de los ancianos nacionales”, el “cantor” arremete contra

Barbaridades telúricas y castigables en un arrebato
bélico de acordeones, y ante mis ojos un fragmento
de biografía de Henri Michaux... puede ser que
surja una sombra sangrientamente alada, y después
una mañana luminosa y el estero se pueble de
nogales de otro clima... Pero éste no es mi poeta.
No lo acompañe en esos mutilados vendavales
sin agua.

El “rol noble de la memoria” (como dice en el mismo poema), aquella que provee el territorio de un imaginario de infancia y barbarie luminosa, lo separa de los “pervertidores”, “olfateadores de olor/ya prenatal y enrarecido”. En una poesía que por su tono no es elegiaca, sino celebratoria sin solemnidad, festiva, no obstante aparece recurrentemente la invocación, la mención de la “memoria”, como dadora de lo que la subjetividad inscribe como auténtico.

La síntesis con la “noche modernísima” (“noche malherida por el amo de la prostitución y del trabajo”) es explicada en la carta (poema) “A un poeta que no ha abandonado nunca su región natal”:

Me interesan los poetas que lo son por indicación
de las lejanísimas razas-madres de la naturaleza,
.....
Usted tiene todo esto, pero insisto en que debería
ser provocado por las tentaciones más claras
y maravillosas del corazón moderno...

La imagen moderna se asocia a un *quantum* experimental. Pero, a la inversa, el poeta toma distancia de la vanguardia que siente más próxima por el hecho de que aparece tributaria de lo urbano.

El surrealismo europeo abolió el paisaje [...] en nombre del rechazo de la hipertrofia de la razón, en nombre de la rebeldía. Se olvidó del paisaje. Salvo el caso excepcional de George Schehadé. En cambio en América y en África el paisaje se mete dentro del surrealismo.¹⁶

La “indicación” se desarrolla en un biografema que contesta una entrevista o define un poema (“El tren casi fluvial”).

Mi padre era correntino, descendiente de conquistadores que vinieron con la expedición de Irala, quien fundó el Paraguay y luego Corrientes por el mil quinientos y pico. Mi padre tenía una mezcla de ascendencia vasca y una punta de sangre guaraní por su madre. Mi madre era porteña pero de origen genovés y vasco franceses.¹⁷

El poeta se inscribe en el crisol de razas y, a la manera de Borges, se inscribe también en una genealogía épica: la de los fundadores. A poco que se pusiera en duda el carácter

¹⁶ Francisco Madariaga. “Un tren a Venus”, declaraciones a la revista *El vendedor de tierra* año 2, n° 4, Buenos Aires, verano de 1996/7.

¹⁷ *Literatura en voz alta*, p. 271

mitológico de afirmaciones que son extratextuales bastaría con leer otras de la misma, entrevista en la que explica el origen de su poesía al modo de un payador:

... Y todas las anotaciones, sospecho, me han sido dictadas por las ánimas de antiguos pobladores de mis arcaicas campañas de Corrientes y también por ánimas de las primitivas hadas contrabandistas de tesoros para el amor y por sombras y luces que se erigen del agua, del sol y de los sueños en medio de una lujosa fisiografía anacrónica con todos los colores y olores de lagunas y esteros gigantescos e inmensos *bosques de palmeras salvajes*.¹⁸

Las dimensiones míticas tocan todas las cosas. En la misma entrevista, explica la abundancia de palmeras de los versos, porque los gauchos correntinos dicen que “la palmera tiene un espíritu positivo y blanco, el cual es aliado de los hombres”. Paradójicamente dice hacer caso omiso de las leyendas, absorbidas quizás “inconscientemente”, por no creer mucho en ellas. Tienen un origen heterogéneo en el gaucho afro-criollo-hispano. “El gaucho es muy fabulador y vive con imágenes”. Señala en la entrevista la vinculación literaria con el *Gran Sertón* de Guimarães Rosa, un parecido de los personajes con los que el poeta dice haber conocido en su infancia, también él un “escritor provinciano”.¹⁹

Es el momento de acusar cómo Madariaga *repite* implícitamente la dicotomía de la construcción genealógica borgeana como ficción de origen de una escritura, efecto de lectura inevitable después de la concepción ochentista de “los dos linajes” debida a Ricardo Piglia. Pero hay una diferencia de status, y consecuentemente ideológica. La épica de Madariaga sustenta una *velocidad* prenatal (aunque de hecho sus ascendientes estén vinculados también a la constitución, con reticencias a veces, del estado nación). El lado de la cultura europea en el sentido libresco, por otra parte, no guarda relación inmediata con lazos familiares, más que por una ascendencia *vascofrancés* a de la madre. El padre desciende “de conquistadores que vinieron con la expedición de Irala”. Mientras que Borges directamente es “descendiente de Juan de Garay y de Irala”. La familia de Borges está vinculada a “la historia de este país”, la de Madariaga, desde otro punto de vista a la fundación de Paraguay y Corrientes. La rama paterna es de cultura inglesa, mientras que en la ascendencia paterna del correntino, hay una gota de guaraní. Digamos que en la ficción de Madariaga la presencia materna está en sordina, pero que persisten en toda su poesía las dos líneas que definieron también para Borges la cultura argentina: lo criollo/lo europeo, las armas/las letras, el coraje/la cultura. Ahora bien estas dicotomías por obra del deseo de aunar asombrosamente lo diverso produciendo extrañamiento convierten el encuentro fortuito en oxímoros (*escritorio criollo, doctor gaucho, polkita correntina*). El hallazgo, la concreción de *Llegada de un jaguar a la tranquera* no opera por *síntesis*. Una cascada de “repeticiones” ostentan, en su aproximación, lo diverso. En Borges, la doble filiación clasifica la obra,²⁰ aunque las contradicciones no son anuladas. Pero cierta operación del Borges nacionalista que se podría considerar similar (por la suma de experimentación y criollismo) ostenta la conciencia de generar una estética identificatoria (aunque no doctrinaria). La *invención* de un pasado exhibe justamente su carácter de pasado, limado y glamouroso (como sucede, salvando las distancias, con el género “maffia”, cuando es “de época” del cine norteamericano). Claro que si en *Cuaderno San Martín*, por ejemplo, se admite la elegía (haciendo ostensible el carácter reaccionario de la nostalgia), “La felicidad escrita” (*El idioma de los argentinos*), publicado un año antes, da cuenta también de esa conciencia:

Los tramways de caballos y los compadritos que empezaban por un ameijcanado

¹⁸ Op. Cit. p. 271

¹⁹ Esa expresión uso Arguedas en alusión a Guimarães Rosa, Rulfo, Roa Bastos y él mismo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Lima, Horizonte, 1987).

²⁰ Ricardo Piglia. “Ideología y ficción en Borges”, *Punto de vista* n° 5, Buenos Aires, 1980.

chambergo gris y terminaban en botines de charol ¿no solicitan acaso nuestra nostalgia? Hoy cantamos al gaucho; mañana plañiremos a los inmigrantes heroicos. Todo es hermoso; mejor dicho, todo suele ser hermoso, después. La belleza es más fatalidad que la muerte.²¹

El vitalismo de la épica de Madariaga convierte la historia en imagen dinámica (como *potens* en el sentido de Lezama Lima), generadora y mutante. Deja de haber pasado contra un presente de enunciación. El carácter imaginario (como activo), frente al de lo imaginado (pasivo), que exaltaban los surrealistas se liga en Madariaga al carácter imaginario propio de las comunidades nacionales. El pasado irrumpe como un bloque de infancia, diría Deleuze. Y es la objetivación de un deseo, plausible por el ámbito geográfico no localizable en un único punto, hecho de fragmentos: “las orillas del mar de los castillos”, en el este uruguayo, y las acuáticas llanuras de Corrientes. Ambas con palmerales” (*Aguatrino*). Una provincia, otro país que transgreden la idea de totalidad que simula la literatura nacionalista, aún en las particularizaciones de las construcciones “regionales”.

Jorge Panesi aporta pormenorizadamente las implicancias del Borges nacionalista en su literatura posterior (de modo que la dicotomía entre lo nacional y lo europeo, así como las dicotomías emparentadas con ésta se vuelven aparentes); señala cómo el “aire enciclopédico y montonero” con que el propio Borges califica *El idioma de los argentinos* está animado además por la *Sprachkritik* de Fritz Mauthner para quien el lenguaje no puede apartarse del habla, y el habla, así como los sistemas construidos con ella, no son más que mitologías.²²

El “doble juego” de Borges, el que subraya una función identitaria de la literatura (poemas, ensayos, narraciones) y al mismo tiempo señala el gesto literario que va de la historia al mito, es el que le hace decir en *El tamaño de mi esperanza*: “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.”, en lo que se podría ver una anticipación de la caducidad, justamente, del criollismo, O bien podemos leer la resignificación que adquieren esas palabras en la poesía de Madariaga, donde la enunciación parte de un “criollo del universo”. Inclusive la intemperie cultural que Borges asimila al criollo en su propia analogía, es recompuesta por el vitalismo galopante de algunos versos de Madariaga, en el mismo sentido nitzscheano en que uno de sus poemas dice “me encuentro embrutecido por los libros”.²³

De ahí también la afinidad con Lawrence que aparece como *gaucho* en dos poemas de *Llegada de un jaguar a la tranquera*, en relación a la obra vinculada con México (*Mornings in México, The Plumed Serpent*): “Lawrence, el poeta inglés-galés” hechizado por el “México-indo-criollo”. En ambos está la fulguración de intensidades, la escritura (desde la cultura) que estetiza el instinto, las imágenes patriarcales.

Los “jefes naturales”, los “jefes criollos”, situados en el contexto de batallas, de partidos y facciones son “distráidos”, desde la enunciación (afín al “gaucho de transparencia liberal”), de sus oposiciones históricas, político-económicas para desenvolverse al servicio de la imagen.²⁴ Hay una recurrencia a una memoria cultural, como en cualquier poética, pero que acá

²¹ Jorge Luis Borges. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994, pp. 43-44.

²² Jorge Panesi. “Borges nacionalista” en: *Paradoxa* n° 7, Rosario, 1993

He trabajado ciertas cuestiones con respecto al “idioma de los argentinos” (asociando los escritos homónimos de Borges y Arlt a los debates decimonónicos del Salón del 37 y del positivismo argentino en un caso, a la narrativa de Arlt en el otro) en “Lo inauténtico” y en “Poeta parroquial, boxeador de salón” (inéditos).

²³ “El malgarzear” (*Los terrores de la suerte*, 1967, p. 111)

²⁴ Paralelamente, a ese carácter poético de la historia (deberíamos decir: desideologizada), hay poemas (y/o versos) herméticos (diríamos: abstractos), que remiten a una toma de posición con respecto al contexto social inmediato. E^s el caso, por ejemplo, de varios poemas de *El delito natal*. A veces esas referencias hasta pueden *enmarcar* los poemas, como la dedicatoria y el epígrafe de *El delito natal*:

“A los bosques, a las aguas, a los hombres más desamparados del país correntino.”

“Hay una promesa sembrada de ojos como nunca fue hecha a los hombres. Saint John Perse”. El destello

es tomada en sentido antropológico, además de familiar. En este sentido, la idea de tradición no implica la de oficialidad, que depende más de los momentos históricos puntuales y señala un emparejamiento a una demanda de tipo estructural. No se trata de la repetición que corrobora un género devenido oficial, el de la gauchesca: “un uso letrado de la cultura popular”, pero con el uso de una voz “que no es la del que escribe”.²⁵

El poema y su doble

Las condiciones telúricas desde un uso letrado y experimental (vaguedad con la que se suele aludir a una escritura que evita patrones convencionales, trillados y va en busca de lo raro aun por combinación), pueden hallarse retrospectivamente ya en el primer libro de Madariaga, *El pequeño patíbulo* (1954). Pero retrospectivamente, sólo por lo que escribió después, por sus biografemas en poemas y escasas entrevistas se coloca en una misma serie lo que siendo inicial no podía ser leído, como *el tren casi fluvial*, anticipado en el tren que “se encierra en sí al borde de los/esteros nocturnos”. Trayectoria subtropical que citará conjunciones similares, como en Michaux (una primera afinidad surrealista, el trópico, una escritura de intensidades), pero para negarla: “No lo acompaño en esos mutilados vendavales/ sin agua”.²⁶

Michaux escribe el dolor en “una lengua muerta” y escribe desde el desplazamiento a lugares *exóticos*. Esto contradice el programa de Madariaga, en algunos de cuyos libros puede haber una escritura del furor, vituperios, pero siempre una exaltación dionisiaca y la celebración de un mundo como tentación, “delito natal”, fruición improductiva del goce, más allá de las imprecaciones, de las “inemociones”, el “canto del profundo vivir” que reemplaza, como dice Nietzsche, las mitologías.

Pero ese paisaje *desenvuelto* tiene lo humano como presencia genérica sin particularizar (igual, sucede con lo femenino que no sufrirá modificaciones, algo que también se le podría achacar a la poesía de Molina). Esas apariciones no presentan una visión incondicional del pasado:

En la naturaleza más huraña y escondida a veces se
reflejan, como en un húmedo cementerio de
semblantes, todos los movimientos de las ciudades
supercivilizadas.
Un olor a miserias de Estafas inferiores se pudre en
el resplandor del atardecer acuático, bordador
de serpientes.²⁷

Otras referencias *criollas* aparecen vinculadas al cruce de su biblioteca:

...Encendimos fogatas de caridad
de agua
para dar sombra a los árboles
de Santos Vega, que sonreía
a Rilke, y a Rimbaud le
cedía su caballo...²⁸

utópico aquí y en otros libros (la “hermandad de la Última Coronación”, el “Gran Fogón” en el final del poema “Llegada de un jaguar...”) pueden asociarse con la “gran hermandad” pronunciada por Juan L. Ortiz una y otra vez. Claro que en éste es inseparable de toda su poesía, como dimensión utópica que hegemoniza el sistema poético y lo penetra en todos los niveles, además de las afinidades y la militancia.

²⁵ Josefina Ludmer. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

²⁶ Podemos tomar un fragmento de Michaux: “Ella estaba en un tren rodando hacia el mar. Estaba en un huso que hilaba sobre una roca. Se abalanzaba, aunque inmóvil, hacia la serpiente de fuego que habría de consumirla” (*Nosotros dos aún*, 1948).

²⁷ *El delito natal*, p.93.

A propósito, Madariaga señala que hasta muy tardíamente su única lectura gauchesca había sido el *Santos Vega*. Pero sólo en el libro publicado en 1980, irrumpen particularizados los habitantes de los esteros, a través de microbiografías poéticas, asimilables a las que Juan L. Ortiz enhebró en su poema autobiográfico, “Gualeguay”, con una concisión que recuerda la *Antología de Spoon River* (aunque allí son los personajes los que “hablan”). Como en el caso de “Gualeguay”, esas microbiografías arman, como teselas, una autobiografía que responde a la voz del poema. Así se lee en “Madrugada entre caballos”, humorísticamente y renegando de palabras *poéticas*:

Qué magnífico País que es...
Cómo a los subjetivos les de subjetividad,
cómo a los objetivos les da objetividad...

La estructura del libro lo hace el más ambicioso de los publicados. Los poemas se abisman. Cada uno tiene su doble que en la carilla siguiente lo repite sólo en parte. Salvo en el caso del primer par, la repetición aparece en los títulos. Las versiones de cada par no se oponen semánticamente, aunque expanden, condensan, desarrollan, invierten la sintaxis. Es decir, se oponen formalmente. A simple vista, esto se pone en evidencia por el corte de versos, el dibujo sobre la página, dibujo que repite dos “estilos” presentes en los libros anteriores: la página llena, sin blancos y la página con versos de distinta extensión, que prefigura la “partitura”. Los primeros hacen ostensible el azar del corte de versos, exaltan el carácter arbitrario de esa decisión, que no determina el “ser poético”. Tienen un *tempo* más prosaico, explicativo, que en “El tren casi fluvial” llega a un carácter de *memoria*, casi paródico, por estar constreñido con la condensación inherente al discurso poético:

En la primavera del año mil novecientos veintisiete,
contando sólo quince días de vida, viajaba yo por el norte
de la Mesopotamia argentina, en un tren antiguo,

Entonces “algún habitante gaicho” que rondaba por la estación en el momento. del descenso se empieza a particularizar: “¿Teolindo Frutos?”. Este que es el primer poema del libro se convierte en el acta de nacimiento de la propia escritura, por la emergencia “de esa región sepultada entre los palmerales y las aguas de líquido celeste y amarillo”. El poema también “relata” la “ausencia cosmopolita” previa al “llamado del relincho” (a la vocación), voluptuosidad” a la que la *voz* contiene “endemoniado por la herramienta de la imagen moderna”. Por eso el libro es la *llegada* a un descubrimiento que retrospectivamente puede reconocerse como programa:

Fue inútil por tanto que a la edad de catorce años me
llevaran a estudiar a Buenos Aires. Era ya muy tarde,
porque siempre he vuelto y volveré a esa República
Natural y joyante para recorrerla: en trenes, en balsas,
en vapores, en carretas, en canoas, en burritos, en
caballos, y si fuera necesario hasta montado en arañitas.
Todos ellos transportes a tracción de sangre de oro
fino y encantado en el sueño natal-universal del Cosmos
Correntino.

El humor, el contraste entre cierta burocracia formal de dar cuenta de los datos

²⁸ *Aguatrino*, p. 150.

biográficos y la hipérbole, la distorsión²⁹ (que a veces cae en una desmesura delirante), el diminutivo de lo diminuto (así como la estructura en abismo del libro) impiden en el sistema poético de Madariaga los tonos trascendentes, solemnes que acusan algunos contemporáneos y el mismo Neruda de *Residencia en la tierra* (poeta “faro” entre los poetas que empezaron” a publicar en la década del cuarenta).

Como en “Gualeguay”, también en los poemas de Madariaga, la historia del lugar natal queda unida al acto autobiográfico. Del nombre de una de las batallas sale el poema par: “Sueño con la batalla de Vences Rincón (1847)”. Lo discursivo desaparece. Es una suma de intensidades a través de imágenes yuxtapuestas y enumeraciones, con una condensación máxima y desaparición de la biografía que revela su lógica como sueño, el sueño de haber sido gaucho. Pero además soñarse como gaucho dormido, lo cual borra la línea entre la voz que habla y la “objetivación” del deseo.

Este es el caso más extremo de los dobles, el poema sólo desarrolla un aspecto, pero es el aspecto crucial que ilustra una búsqueda. La serie de los poemas condensados, al revés de los otros, próximos al poema en prosa, tienen un fraseo rítmico, logrado en base a repeticiones alternadas de ciertas medidas, rimas asonantes y repeticiones de palabras a veces con variaciones (como familias de palabras) o como anáforas. Como es el caso cíclico “Escritorio criollo y niño ahogado”, donde los metros son irregulares pero en casi todos los casos la medida vuelve a aparecer y hay un predominio de pentasílabos y eneasílabos.

Un desvío del propio sistema del libro es “Puente Florencia”, que en la duplicación esconde tres poemas diferentes, la misma ‘materia’, varía, gana o pierde. En éste único caso, la primera versión no es narrativa, aunque sí “explica” la circunstancia en que se genera una condensada reflexión sobre el dolor y el olvido, con un vocativo que no aparecerá en las otras versiones:

Le hablo a ti y a mí, niña Florencia, montada sobre
una tordilla alada, y yo sobre un malacara de tormenta.

La segunda versión tiene dos partes numeradas. La primera en verso libre (el poema lírico del libro), la segunda son tres cuartetas regulares rimadas. Esta combina fragmentos de los anteriores, produciendo un absoluto extrañamiento, una detención en el mecanismo, luego de uno de los poemas más líricos del libro. Interrumpe el aire y el fraseo del anterior, citándolo desde un ritmo regular que machaca y obtura la semiosis para exaltar una experiencia que se vuelve abstracta, “musical”.³⁰

De una visión más general, mítico-histórica (en alusión a los “Jefes Naturales en la violenta y mágica Tradición”), los versos se irán aproximando hasta el color de los ojos de un tropero. Primero aparecen diferenciados “celestes”, “verdes” y “colorados”, sus divisas y oficios: caudillos, domadores, troperos, cuatreros, mariscadores³¹, cazadores, todos descendientes de los “gauchos guerreros de las famosas caballerías correntinas” en las guerras civiles del siglo XIX. Luego comienzan a dominar los nombres propios que se abren como

²⁹ Una de cuyas formas es el neologismo, otra es la alteración de los géneros.

³⁰ No ajeno a esta consideración es el hecho de que el libro haya llevado inicialmente el subtítulo (que no aparece en la edición conjunta de 1987) *Cantata en homenaje a Comentes*, Sin ir muy lejos con las analogías, esa forma barroca por antonomasia (muy usada contemporáneamente en formas populares de fusión), obviando los inicios y conclusiones corales, se caracteriza por alternancia de arias y recitativos, así como en el libro de Madariaga la versión narrativa tiene su contraversión (contracanto). A pesar de la acepción culta de “cantata”, lo *cantado* puede aproximarse a la poesía gauchesca desde el momento en que los recitativos entonados son propios de la payada. Esta eventual filiación, traída a colación por el ex-título, de ningún modo propone la extemporánea pertenencia de Madariaga al género. Máxime, si se tiene en cuenta que en la gauchesca, “se trata del uso letrado de una voz, que no es la del que escribe.” (Josefina Ludmer. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 12.

³¹ “Se le llama en Corrientes a los cazadores furtivos de los esteros”, dice la glosa al final del libro.

frascos de extractos. Cada uno, apretadamente, con una habilidad, un dolor, un rasgo. El personaje inicial es el del abuelo, rodeado a su vez de personajes fugaces, secundarios, el niño ahogado, el bandolero Aparicio Altamirano. Luego el padre, “doctor gaucho”, pero casi como pretexto para las entradas de Lau Cardozo, el colorado Jamario. Valenzuela, el celeste Francisco Sosa, el verde Teolindo, del que entre otras cosas dice: “¡Mi gran poeta en estado natural!”: pialador, volteador de toros, adivino, tropero, rastreador, ex-tigrero, amator, picadero en caracanas, fabulador de oro, etc. El abuelo con escritorio criollo, el hijo docto son imágenes de la historia del país, pero aquí sin las pacíficas nostalgias rurales de un orden patriarcal. Más bien lo patriarcal hace a colores que como en un cuadro impresionista “arman” la imagen de jefes “naturales”. No se debería hacer de esto una lectura políticamente incorrecta. Así como un escritor puede hacer uso, pongamos por caso, de la industria cultural, fascinado por la clase de afección que cristalizan sus productos, sin ser él mismo un reproductor a gran escala y en serie, en forma semejante, vale para el poeta lo que cifran esas imágenes como afectos: vibraciones negadas a la lógica de la utopía; irracionalismo, pero no del sujeto de la enunciación. Sujeto que es sujetado por el niño que se fascina ante los destellos épicos que todavía asoman en las vestiduras, en los objetos, en las habilidades y en los carismas ostensibles los días de elección. El escritorio del abuelo, el doctorado del padre, no son propiedades que los habiliten para protagonizar, como a los Madariaga más remotos,³² las imágenes más cinéticas.

Así como los nombres propios condensan detrás de sí ciertas historias, a su vez son precedidos por algo que no *señala* gramaticalmente al portador de la identidad, aunque para la memoria, el animal, la circunstancia, el objeto sí señalen directamente: “escritorio criollo y niño ahogado” al abuelo, el “bayo ruano” al padre, el puente a la niña Florencia, el remate de hacienda a Luicho Merlo. Son puentes que construye el olvido:

Todo se olvida.
El rumor es un puente.
El color es un puente.
La mirada de un ciervo que olfatea un
tesoro,
es un puente,
y vuela con el ave que se aleja del
invierno natal.

Puentes son naranjas, naranjales, tortas de maíz, de harina de mandioca, toda clase de alcoholes con jerga propia catadora a su vez de los estados o los *estragos*. Y en guaraní los nombres de algunos animales y plantas o flores que acarrear su propia leyenda no contada. También el repertorio jergal en torno del caballo y las armas es motivo de fascinación poética y del paladeo del asentamiento de la palabra *extraña* (*güincheteo*, de winchester) y del habla mezclada:

Yo era un niño, ¿recuerdas? y en un enorme corral
de palo a pique tú volteaste, por las guampas, aquel
toro hosco yaguané, y te quedaste, de un salto, parado
sobre su ardiente cabeza, profiriendo un formidable
sapukai que mi padre te abarajó desde el caballo,
pasándote un chifle ardiendo de caña blanca.

En el sucinto lexicón no aparecen varios términos que no son de origen español, lo cual

³² Los Madariaga “históricos” jamás se nombran y su referencia se hace visible a condición de conocer a los participantes de las batallas que sí se nombran. Aquí puede leerse una *modestia* poética o también un discernimiento: la admiración del “vivir peligrosamente”, pero tal vez, no específicamente de las acciones de los antiguos familiares.

repite el curioso caso de señalamiento de Arlt con respecto al lunfardo. Entrecomillando el *argot* señala su conciencia de diferencia con respecto al idioma oficial. Pero muchas veces no lo hace y allí pone de manifiesto esa “falta de conciencia”.

De la estrofa sólo *sapukai* (guaraní: alarido) figura traducido. *Guampa* es una voz quechua (cuerno de animal vacuno); *yaguané* es un argentinismo probablemente derivado de una voz caribe que alude al color diferente en lomo y costillar de vacunos y caballos; *abarajar* también argentinismo, como el anterior (también usado en Paraguay y Uruguay). Los giros o usos del *idioma nacional* están extrañados o levemente modificados en un nuevo uso junto a otras palabras y siempre dotados de movimiento, aun para manifestar un cambio de estado *bio-anímico* (“chifle de caña blanca”, por el efecto del aguardiente) o aunque señalen una fijeza (“palo a pique”).

La perspectiva de esas escenas lleva a Támara Kamenzain a hacer una analogía inversa con Juan L. Ortiz:

..Si Ortiz miraba a través de una lupa para ajustar su letra al trabajo de la araña o al zumbido de un insecto, Madariaga otea, a través del catalejo, la historia humana que prueba el horizonte natural. Mientras Ortiz lee en lo microscópico los caracteres de la fundación, es a campo abierto donde Madariaga encuentra el escenario para que se teatralice lo criollo. Por su catalejo, la valentía del gaucho se agranda como virtud fundadora.

..Si bien, el antiguo guerrero se trasmuta en cuatrero o en hurraño cuidador, a campo abierto, de la tranquera para afuera, la guerra civil deviene juego político y la valentía guerrera da lugar a la fuerza prepotente del caudillo. Entre el patriotismo y el fraude electoral, entre el bandolerismo y la pelea limpia, se va construyendo la literatura criolla y el mito de sus personajes.³³

El criollismo sigue teniendo vigencia en una experimentación casi finisecular sin apañar de ningún modo un “ser nacional” (como sí lo hizo la vanguardia argentina) o “regional”, contra lo que despotrican ciertos poemas de Madariaga: en “el esteral guaraní-correntino” habitan el gaucho negro, hijo de la negra jerónima, caimanera-gauchi-afro-india y más viejecillas gauchi-indias y la mujer “de belleza italiana”. De los nombres de la tradición sostenidos recurrentemente por la revista *Martín Fierro*, Madariaga, unos sesenta años después señala sólo a Ascasubi. Lo cual dice, contra el “programa”, la “épica”. Entre el político escritor y el poeta de campaña, prisionero de Rosas, prefiere al que lo acerca más a su genealogía —por otra parte, descendiente él mismo de enemigos de Rosas—, como se pone en evidencia en el protagonismo de un cielito de Ascasubi, que lleva como epígrafe:

Dedicado al ejército correntino que a las ordenes del señor general Madariaga obtuvo la más completa vitoria en el Riachuelo, escarmentando para siempre a los traidores.³⁴

Frente al virtuosismo formal de Hernández, por tomar el caso paradigmático, elige la fruición del vértigo, las acumulaciones desaforadas equiparables a superproducciones con sentido del humor o a escenas de los Hnos. Marx, e incluso la brutalidad (si se piensa en el enchastre de *La Refalosa*) que en Madariaga es paradójicamente brutalidad semántica de la delicadeza de alusión sexual:

...Siempre solidario con los cantos de las invisibles

³³ Tamara Kamenzain, “Francisco Madariaga o el domingo criollo de las palabras” en *El texto silencioso*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp.66-67

³⁴ Hilario Ascasubi. *Paulino lucero. Aniceto el Gallo. Santos Vega*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960, p. 159. Se refiere a Joaquín Madariaga, que fue gobernador de Corrientes y hermano del General Juan Madariaga.

deidades y de los otros personajes reales asombrados
de la miseria de los sucios paisanos que encienden
el clavel del esperma nocturno sifilizado y demente
y excitado por los cerdos.³⁵

Resuena en *Llegada de un jaguar a la tranquera*, lo que Borges dijo del autor de los cielitos: “El ámbito de la poesía de Ascasubi se define por la felicidad y el coraje y por la convicción de que una batalla puede ser también una fiesta.”³⁶ Con la “herramienta moderna” de Madariaga se vuelve a plantear —como se lo plantearon los innovadores de los veinte— cierta renovación del criollismo, pero esta vez sin intención de urbanizarlo, reivindicando a Guimaraes Rosa que “terminó para siempre con los falsos nacionalismos doctorales”.³⁷ La relación entre gauchesca, primera vanguardia y experimentación de las postrimerías de siglo (con ecos vanguardistas en los cincuenta) no implica una continuidad homogénea, en la repetición de algunos factores.

In each of these “foundational fictions”, the origins of national traditions turn out to be as much acts of affiliation and establishment as they are moments of disavowal, displacement, exclusion, and cultural constestation.
... What kind of a cultural space is the nation with its transgressive boundaries and its “interruptive” interiority?³⁸

Si se piensa en esa comunidad heterogénea desde la que el poeta culto, educado en el unilingüismo pero criado en las pugnas culturales del habla de las “chinas-indo-mulatas”, la *inscripción* en ese margen geográfico-lingüístico no implica simplemente una automarginalización celebratoria o utópica. Como señala Homi K. Bhabha,

it is a much more substantial intervention into those justifications of modernity progress, homogeneity, cultural organicism, the deep nation, the long past, that rationalize the authoritarian, “normalizing” tendencies within cultures in the name of the national interest.³⁹

Si además resultan, en el caso específico que estamos tratando, difícilmente asequibles en el plano ideológico y su devenir histórico se debe justamente a que el concepto de comunidad no alcanza para la complejidad de una filiación textual, afectiva, *imaginaria* que sostiene una identidad cultural. Allí un cruce de temporalidades sustituye la historicidad e implica asimismo cierta hegemonía (no homogénea) de lo mítico sobre lo ideológico. Pero mítico como la infancia es mítica, como es mítica la escena originaria de la escritura. La historia desde las fechas deja a la polvareda que se asiente, que cada uno dibuje, escriba lo que crea haber visto, haber oído de las “historias” familiares. 1847, batalla de Vences, en que Urquiza derrota a Madariaga y así Corrientes queda reincorporada a la Confederación:

Resertores,
cuatros,
ñanduís,
resollaron,

³⁵ *Tembladerales del oro*, p. 136.

³⁶ Jorge Luis Borges, “Prefacio” a Hilario Ascasubi. *Paulino Lucero. Aniceto el Gallo, Santos Vega*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960 p. 11. “El peligro quita toda tristeza” (Guimaraes Rosa) es el epígrafe de *Tembladerales de oro*.

³⁷ *Una acuarela móvil*, p. 204.

³⁸ Homi K. Bhabha (editor). *Nation and Narration*. London and New York, Routledge, 1990, p. 5

³⁹ *Op. cit.*, p. 4.

rebebiendo su sangre
en las islas de oro
y, reviviendo,
me contaron:

¡Yacaré de canciones! Se ahogaban en el limo
Nicasios,
Eleuterios,
borbotones.
Boleadoras engendradas por la
sangre
boleaban lanceros del Infierno....

.....
.....
.....⁴⁰
.....

Los renglones de silencio antes de “velar en el cielo del sueño”, marcan la otra forma de *decir* la indecible leyenda de “una personalidad y una autonomía irreductibles”, que es la del País Correntino, la que fomenta para una poética la voz de los poemas, la que reniega, hasta sustentada históricamente, de la indecibilidad de las ficciones nacionales. La proclama de Urquiza anterior a la batalla remata: “La Confederación debe felicitarde de que Corrientes entre a integrarla con la resolución de sostener la nacionalidad e independencia confiada a la dirección del eminente argentino Brigadier Juan Manuel de Rosas”. Tal vez es en el discurso de los documentos de la historia, donde se exaspera la ficción. La excusa de la defensa de la nación tapaba la venganza de quien antes de que dejara de ser su aliado, le había servido para operaciones en las que aumentaba su patrimonio personal. La justificación patriótica le permitió descargarse: “Matanza horrible de prisioneros siguió al triunfo. Toda la ferocidad de Urquiza en Pago Largo e India Muerta fue pálida al lado de su crueldad en Vences”⁴¹ luego de la que se hará cargo de los asuntos políticos de Corrientes.

Con respecto a la tradición que cita a regañadientes por resaltar el vitalismo de una experiencia vivida en una historia privada, familiar, que también es ancestral, autonomista y nacional, Madariaga elimina en la voz (y también olvida —condición *sine qua non* de una filiación cultural) la discriminación que emanaba de las representaciones vinculadas al ser más propio. Ya no se trata de usar el cuerpo-voz del gaucho *in praesentia*, como hicieron los poetas, político, militares del siglo XIX; tampoco de monumentalizarlo para montar el espectáculo del payador “amplificado” que inscribe pedagógicamente en la memoria visual y auditiva la marca del origen; ni de la precaria nación de la vanguardia argentina, que esta se empeña contra viento y pasión ultramarina en contener. Se trata de devenir “rastreador” después de todas las experimentaciones, después de todas las *innovaciones*. Y en el olvido de sí, que impone la agudeza de la sensaciones, hallar el propio rastro, antes: “Viejo Narciso, abuelo mío...”.

⁴⁰ Llegada de un jaguar a la tranquera, p. 158.

⁴¹ M. F. Mantilla. *Crónica histórica de la provincia de Corrientes* (1929). Esta y las últimas referencias históricas pertenecen a José Luis Busaniche. *Historia argentina*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1979, pp. 582-645.