

La ida: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)".
Encuentro de Martín Fierro con la partida y deserción de Cruz.

HERNÁNDEZ

- Autobiografías de Fierro y de Cruz: relatos antijurídicos y antimilitares.
- Es el pasaje por el ejército el que despoja a Martín Fierro y lo transforma en gaucho malo.
- Narra cómo el gaucho es acusado por un delito que no cometió o que según su código no cometió (el de la justicia oral) y enfrenta a los representantes de la ley. Para la ley escrita sí es culpable y valiente para su justicia. Cruz es valiente decente para el juez que lo nombra sargento. La operación consiste en enfrentarlos a los dos. Cuando Cruz reconoce a Fierro como un valiente invierte la categoría de delito (pues el delito sería matarlo).

BORGES

- Código de Sarmiento: biografía de Cruz, oposición del campo a la ciudad, cita de Yeats en inglés sin traducción, etc.
- El pasaje de Cruz por el ejército lo civiliza (casado, dueño de tierra, etc.). Aquí, en el momento de la entrada de Cruz en la ley, entra Borges para refutar a Sarmiento y pasarse del lado de Hernández.

La vuelta: "El fin": clausura temática para este género, la muerte de Martín Fierro es la muerte simbólica de la épica del XIX.

HERNÁNDEZ

- La victoria de la payada: M.F. enuncia la nueva ley de la unificación jurídica del estado. Los gauchos deben abandonar su código de justicia (no necesitan su lengua) para integrarse a la ley.
- Las diferencias se han resuelto por el diálogo, la palabra.
- La justicia y la ley coinciden con la lengua.

BORGES

- Enfrenta a Hernández consigo mismo, a la vuelta con la lógica de la ida. El negro que pierde la payada mata a M.F. y hace justicia otra vez, esta vez desde más abajo que el gaucho.
- Pone otra vez la justicia oral y familiar contra la ley y ahora M.F. es el representante de la ley, marca al negro. Borges da voz a M.F. y al negro, porque en el diálogo M.F. se separa de la ley, de sus consejos y asume la antigua justicia. Acepta la propia culpa, reconoce la ley férrea de la fatalidad (todo acto de violencia genera otro). Le da voz para renegar de sí mismo y para que la justicia se cumpla con su código y con su cuerpo.

TEXTO DE APOYO nº 1: Nuria Girona Fibla: "El gaucho: historia de palabras, historia de textos", en: *Congreso de Historia de la Lengua Española en América y España*, Departamento de Filología Española, Universitat de València, 1995, pp. 87-92.

El carácter social de la literatura se manifiesta en los materiales y el proceso que la constituye. En tanto el lenguaje forma parte de estos materiales, como medio de producción literaria, su carácter social orienta al texto, porque el escritor trabaja en este medio social que es la lengua misma.

La relación entre la serie literaria y otras series (social, histórica, estética, etc.) fue advertida ya por los formalistas rusos y desde sus propuestas se abre un campo de estudio en el que se plantean las relaciones entre series lexicales y textos artísticos, entre lengua y literatura¹. Esta orientación teórica muestra que la conexión literatura-sociedad mediante el lenguaje no configura un sistema estable y precisamente a partir de estas alteraciones puede detectarse la ideología de un texto.

Podemos comprobar la relación entre estas series en el sistema literario argentino. Si tomamos por ejemplo la palabra *gaucho* y rastreamos el conjunto de semas que la caracterizan a lo largo de su evolución en las obras correspondientes, registramos una serie de variaciones semánticas que trascienden el ámbito estrictamente léxico o literario y dan cuenta de un conjunto de transformaciones ideológicas, explicables sólo a partir del horizonte social en el que se integran estos textos². Josefina Ludmer definió precisamente el género gauchesco como el "uso de la voz *gaucho* en la voz del gaucho", esto es, como los distintos valores que se le atribuyen al personaje a lo largo de la evolución del género y que definen su lugar o función en la distribución social. El género se utiliza para integrar a los gauchos a la ley civilizada, bien sea al ejército, bien sea al estado. Esta institucionalización social deviene paralela a la de su voz, al canto que pasa por la institución disciplinaria de la escritura, en este caso, la poesía escrita. La variabilidad de atribuciones llega a registrarse incluso sincrónicamente, en obras coetáneas, lo que origina una guerra de definiciones que liga a los textos entre sí³.

Cuando Sarmiento, en su obra *Facundo, civilización o barbarie* (1845) utiliza este término, su uso ha empezado a difundirse en el plano literario, ya que empieza a consolidarse la primitiva poesía gauchesca. Ángel Rama observa cómo la aparición de la obra de Hidalgo (1788-1822) en este contexto responde a la necesidad burguesa de apelar a esclavos, negros y campesinos para vencer al enemigo español y especialmente al gaucho, para integrarlo en la lucha armada⁴.

Esto explica la inclusión en la poesía del cauce de la lengua hablada y del repertorio propio de esta clase. Con esta integración podemos comprobar otra de las relaciones

¹Véase al respecto J.B.J. Tynianov, "De la evolución literaria", en *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación, Serie B, 1970 y Jakobson, Tiniánov y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

²Un esbozo de esta panorámica puede encontrarse en Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1986.

³Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, pág. 30. Véase en las páginas siguientes cómo la autora llega a formular esta definición, con lo que llama "ejercicio con el diccionario".

⁴Véase Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, en donde el autor aborda el estudio de la literatura gauchesca poniendo en relación los textos con la nociones dominantes de la época de literatura (y por lo tanto *subcultura*) y clase social. Rama estudia la evolución de este género relacionando sus formas literarias con la lengua utilizada, el público al que se destina, la ideología de los autores y sus modos de transmisión.

de la serie lingüística con la literaria, en este caso la relación entre lengua coloquial y lengua literaria.

La lengua literaria se construye aquí sobre un habla concreta. Desde Hidalgo, el escritor gauchesco abandona la lengua culta, la norma literaria tomada de la española y la sustituye por la que será la lengua característica de la poesía gauchesca, próxima al dialecto oral rioplatense. Este dialecto se utiliza como materia prima (especialmente en lo referido al léxico y la fonética, aunque también a la sintaxis), pero no debe confundirse con él, puesto que es a partir de él que se elabora una lengua artística. Esta operación significa que en esta época:

La gauchesca es una poesía política y revolucionaria, producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción y al servicio de cuyos intereses sociales se entrega, ofreciéndole la primera imagen artísticamente válida de su quehacer histórico, o sea situándolo vivamente como el protagonista y promotor de la historia de su tierra (Ángel Rama, ob. cit. ant., pág. 47).

Autores como Ascasubi (1807-1875) o Estaliso del Campo (1834-1880) trabajan una lengua coloquial rústica, especialmente en lo referido al léxico, con intenciones pintoresquitas. En *Santos Vega* y en *Fausto*, la "traducción" (puesto que el gaucho habla en la lengua rural que reconstruye hipotéticamente el escritor letrado) produce un efecto cómico, como muestra de la conciencia de distancia con la norma lingüística que ambos autores manifiestan. Sólo José Hernández valorará esta serie lingüística rural como auténtico medio literario.

Pero retomemos la acepción de nuestro término y el uso que, contrariamente, hace de él Sarmiento. Desde la perspectiva de este letrado (y nos situamos ahora en el lugar de lo que en el época era *literatura culta*), el término *gaucho* sirve como sinónimo de *bárbaro*, en la oposición semántica y estructural frente a civilización que ordena toda su obra. El gaucho es bárbaro porque, en Sarmiento, la ley que marca esta delimitación es la del ejército y el gaucho no la acepta. El gaucho es un *delincuente*, puesto que servir a esta institución supondría aceptar su disciplina, trabajar en favor de un bien social que lo ennoblecería y sin embargo, no acepta, prefiriendo vivir divorciado de la sociedad.

En distintos momentos de la obra, Sarmiento glosa las acepciones de este término o lo coloca en contextos que completan su sentido, de tal forma que diluye su precisión. El gaucho acaba siendo un personaje genérico, que lo mismo se refiere a un vagabundo que a un pastor, pero siempre en un radio semántico que designa prácticas fuera del espacio urbano, pues en tanto se opone a la civilización, se opone también a la ciudad; De este modo, Quiroga es el tipo acabado de gaucho malo y de Rosas destaca la educación gaucha. En su derivación morfológica, como adjetivo, describe un modo peculiar de vida, de política e incluso de táctica de guerra. El gaucho, como la pampa, explica la barbarie y acaba por convertirse en elemento simbólico, sinónimo de indio y salvaje.

En su afán por nombrarlo todo y así capturarlo, Sarmiento establece una tipología de los gauchos: el rastreador, el cantor, el baqueano y el gaucho malo. Lo importante de esta clasificación no es tanto el rigor de su adecuación sino que a partir de ella Sarmiento, igual que Echeverría, desliza algunos elogios que delatan un oscuro fondo de fascinación por la barbarie (como un reconocimiento de lo genuino) y su equiparación con figuras políticas del país. Incluso en el gaucho cantor, el autor reconoce su mérito y su valor, en cuanto cronista y divulgador del acontecer histórico. Esta reivindicación del mundo oral, que es precisamente en el que Sarmiento se basa para su reconstrucción, origina una contradicción en la escritura de este autor:

En Sarmiento operan dos modos contradictorios de representar el pasado: por un lado,

la visión del mundo oral de la tradición como aquello que había que eliminar si se deseaba modernizar (o civilizar: expandir la ciudad). Y, por otro, la visión de esa voluntad de ruptura como generadora de nuevos conflictos y ansiedades [...]. La literatura era el lugar adecuado para la mediación necesaria entre la civilización y la barbarie, la modernidad y la tradición, la escritura y la oralidad"⁵.

En el *Martín Fierro* de la *Ida* (1872) y la *Vuelta* (1879) de José Hernández se mantiene el significado central de gaucho como rebelde o marginal, pero con matices, determinados sobre todo por la defensa que de esta clase emprende el autor. Por lo tanto, cambia la constelación de términos que lo circundan.

En primer lugar, gaucho se opone a *indio*. Si respecto a la matriz central de significados que instaurara Sarmiento en su oposición civilización *versus* barbarie, ambos se sitúan en este segundo plano, la posición del gaucho ahora difiere de la del indio: el primero infringe la civilización, el segundo la niega. Digamos que el gaucho se define adversativamente y el indio negativamente, puesto que uno puede salvarse y acabar integrándose en el sistema de la ley y el otro directamente se condena, no cabe su adaptación⁶.

Este es otro modo de convertir la figura del gaucho en emblemática, puesto que después de pasar por episodios de transgresión en *La Ida* (la huida del ejército, la estancia en la toldería, la muerte del negro, etc.), recuperando el sentido de gaucho delincuente de Hidalgo, después de vivir la experiencia de la barbarie, se recupera para la civilización y su conversión resulta ejemplar. ¿Cuál es el valor que Hernández propone para esta recuperación? El valor del trabajo, que Fierro exhibe en el último canto de la payada de la *Vuelta*. El delincuente puede integrarse como trabajador, su reubicación en el sistema debe ajustarse al reconocimiento del saber que le es propio, el de las tareas del campo. Este nuevo valor propuesto por Hernández al final de la obra tiene que ver con un nuevo contexto histórico. La *vuelta* vuelve a recuperar el sentido de gaucho delincuente para oponerlo definitivamente como trabajador, "en la *coyuntura de paz* surge la voz del trabajo" (Ludmer, ob. ant. cit. 154). Su activismo bélico ha terminado, puesto que la guerra contra España o las disputas internas han finalizado.

Según el crítico David Viñas, a comienzos de siglo ocurre la inversión de la dicotomía presentada por Sarmiento: "Lo que desde 1853 había sido una explícita apelación al inmigrante como reemplazo del gaucho, hacia 1902 es puesto del revés; eliminado el gaucho, su multiplicación se inaugura; convocando el gringo, amontonado en la ciudad paleotécnica, su persecución comienza" [...]. La pampa se convierte en lo esencial y puro frente a la corrompida contingencia de Europa"⁷.

Vemos como, más de medio siglo después, la palabra gaucho se integra en una serie donde su función ha cambiado radicalmente. No son ajenos a esta variación los dos hechos de naturaleza socio-histórica citados por Viñas: la desaparición del gaucho y el proceso inmigratorio, que incorpora un nuevo personaje social, el gringo. Estos dos hechos cambian todas las relaciones de la serie lexical. El contenido de gaucho se desplaza desde bárbaro a auténticamente argentino. Recubre el espacio semántico de

⁵Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁶"Ahí reside lo diverso que va de un *matrero* a un *bárbaro* y de un *gaucho montonero* a un indio *infiel*: el primero sobrevive en infracción episódica; el segundo actúa en la concurrencia de un paralaje de conflicto permanente [...]. De ahí que al gaucho se lo persiga, se lo utilice, se lo humille, se lo condene o se lo exilie; al indio, lisa y llanamente, se lo elimina", David Viñas, "José Hernández: de la heterodoxia a la conversión (1872-79)", en "Plural", n° 137, febr. 83, vol. 12, pág. 40.

⁷David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, pág. 52 y 65.

la nacionalidad, que ya no se define por oposición al mundo rural, sino a partir de él, marcando lo propio ante la amenaza de lo de afuera.

Surgen en la literatura textos elegíacos o celebratorios, que no tienen que ver con la gauchesca del S. XIX. Si incluso el *Martín Fierro* de José Hernández se consideró en su momento literatura popular, a principios de siglo se considera a la gauchesca como literatura nacional, que se impone incluso en su modelo de lengua. El momento de revalorización del poema tuvo su punto de condensación en el año 1913, en las conferencias dictadas por Lugones y publicadas más tarde en *El payador*.

La oposición gaucho/gringo también se altera, puesto que se reestructura todo el sistema de denominaciones ideológicas y funciones estéticas. El lugar que éste ocupaba no es reemplazado por el de gringo. Como sucede con el término *criollo* que se había cargado de connotaciones negativas en el uso de las élites intelectuales (condensadas en torno a dos ejes: el del trabajo y el del progreso), un nuevo estilo irá cristalizando poco a poco en torno a esta palabra, cuyo término contrapuesto será el de gringo o inmigrante. "El gaucho, el desierto, la carreta ya no son representantes de una realidad bárbara que hay que dejar atrás en la marcha hacia la civilización, sino los símbolos con los que se trama una tradición nacional que el progreso amenaza disolver" (David Viñas, ob. ant. cit., pág. 65). La noción misma de progreso, que asociada al orden había sido el lema de la generación del 80, deja poco a poco de designar un valor unívoco y autosuficiente. Una constelación semántica de reticencias y perplejidades comienzan a rodear esta palabra, debido a la amenaza de la inmigración.

Años más tarde, Borges se plantea qué quiere decir la tradición argentina. En varias de sus obras trata de responder a esta pregunta: *El idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego*, *Aspectos de la literatura gauchesca*. En el texto fundador de su poética "El escritor argentino y su tradición" se pregunta cómo zafarse del nacionalismo sin dejar de ser *argentino*, intenta definir el criollismo legítimo, el *necesario*, frente al *exagerado*. Como equivalente ficcional de estos ensayos, "El aleph", formula el mismo interrogante: ¿Cómo se llega a ser universal en este suburbio del mundo? El universo cifrado en un aleph se encuentra en un sótano de la calle Garay, en Buenos Aires. Pero está albergado por un estúpido porteño que pretende lucrarse a su servicio y hacer arte a su costa, rodeado de italianos y amenazado por la modernidad *kitsch*.

Las consideraciones que Borges plantea sobre el conflicto entre europeísmo y nacionalismo hacen que Ricardo Piglia lo considere un escritor anacrónico, que debe ser leído en el interior del sistema de la literatura argentina del S.XIX (en relación a Sarmiento, Mansilla, Hernández, etc.), ya que plantea una especie de diálogo con sus líneas centrales y fundamentales, con sus conflictos, dilemas y contradicciones, que él viene a cerrar⁸.

La propuesta de Borges se detecta también en la serie lexical que venimos analizando ¿Cuáles son los semas del gaucho en sus cuentos? El término gaucho se carga de tradición en estos cuentos. Borges juega con la intertextualidad de los códigos de obras anteriores, puesto que, como él mismo argumentaría: "Decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra [...]. Toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos"⁹, sumando en este caso los que arrastra la tradición literaria.

⁸Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980, pág. 161 y ss. Véase también del mismo autor, "Sobre Borges", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1986, págs. 139-154.

⁹Jorge Luis Borges. Semejantes concepciones se articulan en "Pierre Mernard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, págs. 47-59.

En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)"¹⁰ se narra la vida de un gaucho al que nombran sargento de policía rural y que al apresar a un malevo reconoce su destino y acaba peleando contra los soldados y junto al que resulta ser Martín Fierro. En este momento en que Cruz reconoce a Fierro como un valiente invierte la categoría de su delito y se sitúa del lado de la justicia del gaucho (que es la antileya de la civilización): "con el código y la biografía de Sarmiento enfrentó la autobiografía de Hernández" (Ludmer, ob. ant. cit., pág. 233).

En "El fin", un gaucho negro quiere vengar la muerte de su hermano con el que resulta ser Martín Fierro. En el duelo que mantienen, aparentemente sale victorioso de la pelea el negro, pero en realidad ha liberado de una culpa que ahora él va a soportar. Aquí Borges cruza el gaucho de la ida con el de la vuelta, en el código de Hernández y coloca el género en sus inicios, puesto que al aceptar la tallada, vuelve a su antigua justicia.

En "Leyenda policial", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "El fin", si bien Borges toma el gaucho como personaje central, opera con otra serie de desplazamientos además de los literarios. El gaucho es el *orillero*, el habitante de los márgenes de la ciudad; los márgenes de la llanura se transforman en barrios convertidos en orillas, poco afectados por la inmigración y la mezcla cultural que sobrevino en la década del 20; el color rosado de las tapias en Borges dice el color rural de las esquinas de campaña de la gauchesca, la tallada a la payada, la leyenda a la novela policial. Borges aniquila con condescendencia el matonismo para fundar el mito del coraje. Pero aunque Martín Fierro tenga nombre en sus cuentos, su identidad se esconde hasta las últimas páginas, y se disuelve al descubrir su verdad o un destino tan absurdo como ineluctable, en el momento en que un hombre es todos los hombres.

En "Hombre de la esquina rosada", el narrador, desde el principio, usa las flexiones, los ritmos, el léxico de la lengua oral. El mismo Borges se ha burlado de este cuento debido a su excesivo *color local* (los cuchilleros, el heroísmo suburbial, el fondo tanguero y su casi inextricable vocabulario) pero nunca lo suprimió de sus obras completas.

En esta cuestión se opone totalmente a Lugones, al que le gustaba todo de la gauchesca salvo el lenguaje popular. Y así la entiende Borges, así es fiel a sus orígenes, a partir de "la oralidad, digamos entonces la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y por otro lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Eso es la gauchesca para Borges. Una tradición narrativa y allí se quiere insertar y se inserta"¹¹.

Su operación semejante a la practicada por los poetas gauchescos: dar al lenguaje oral con la mayor dignidad literaria. El procedimiento básico consiste en el uso de una grafía que busca reproducir la dicción oral (*laos, experiencia, soledá, dijunto*, etc.). Este recurso representa una convención dirigida a producir una ilusión en la conciencia del lector se comprueba en las inconsecuencias verificables dentro del texto mismo (*laos / lado; pa / para, dijunto / difunto*, etc.), fundiendo como en otras obras habla local y estilo propio.

Borges considera el mejor de sus textos a "El sur" porque en él se cruzan las dos líneas de su producción y de su época, la de predominio europeísta y la regionalista. La trama excepcionalmente ambigua de este relato y la caracterización de su protagonista bien lo demuestran.

El protagonista, Juan Dalhmann, representa la confluencia de estas dos líneas. Se siente hondamente argentino ("ese criollismo algo voluntario pero nunca ostentoso") y a la vez adora *Las mil y una noches*, libro que relee en el transcurso de la acción ("como para tapar la realidad") y que aparece siempre en los momentos claves del

¹⁰Los cuentos citados: "El aleph", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", pertenecen a *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1991; "El fin" y "el sur" a *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

¹¹*Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1986.

cuento para marcar la antítesis con la vida simple y elemental, que el héroe no puede superar sino al final y pagando con la muerte. A la vez, tiene antepasados protestantes del norte de Europa y otros que eran próceres argentinos. Sufrir una herida en la cabeza y, en su alucinación o en su convalecencia, aparece entremezclado en una pelea en la pampa, en la que va a morir. Quizás ésta no sea la muerte real que lo acosa en la mesa de operaciones, pero en todo caso, expresa el deseo profundo del protagonista de perecer en la más pura tradición argentina, a navajazos, como un gaucho auténtico. Cuando el viejo gaucho le lanza la daga con la que se ha de defender, a sabiendas de que no sabe utilizarla, lo invita a terminar sus días con un destino épico que ha perpetuado su tradición familiar. Al final queda una inquietante impresión que puede leerse también desde nuestro análisis: quizás la tradición argentina que encarna Dalhman no es más que la ilusión delirante de un moribundo. En estos y otros cuentos, Borges depura el criollismo, propone una nueva fórmula para insertar esta tradición. Es lo que Beatriz Sarlo define como "criollismo urbano de vanguardia", es decir, la suma de los procedimientos vanguardistas con el populismo. Estamos también ante la cuestión del nacionalismo lingüístico, anunciada por compañeros de su generación (Oliverio Girondo afirmó: "*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética"). La relación con la lengua definía el lugar del escritor en este contexto, tal como afirma la autora:

En su polémica sobre la literatura social con los escritores de Boedo, uno de los puntos centrales de la argumentación de *Martín Fierro* fueron los efectos literarios de la diferencia entre argentinos sin esfuerzos e hijos de inmigrantes. El punto clave es la relación que unos y otros tienen con el lenguaje, en especial con la lengua oral y su realización fonética. *Martín Fierro* describe la literatura de Boedo como la producida por quienes tienen con el lenguaje una relación exterior y se ven en la necesidad de ocultar una pronunciación extranjera. La proximidad con la lengua oral, su adquisición natural funcionaría como condición y garantía de una escritura argentina. Toda relación con el lenguaje que haya sido mediada por la represión de la lengua extranjera, producirá una lengua teñida por el origen espurio del escritor¹².

Con estos ejemplos puede comprobarse el principio del que partíamos, la relación entre las series léxicas, las literarias y las socioideológicas. Si profundizáramos en el uso que a lo largo de su historia se hace del término gaucho, acabaríamos escribiendo una historia del género.

Podríamos ampliar la serie a otros términos, por ejemplo, el análisis de los valores de la palabra artista, para determinar la consideración y el lugar de esta clase en el conjunto social, especialmente significativo en los textos que surgen durante los procesos de modernización. O estudiar la remisión a los distintos referentes que la primera persona gramatical establece en las obras, para determinar las formas de subjetividad de cada época y la legitimación del *decir literario* en cada género. Estas concepciones permitirían concebir la historia de la literatura desde otras perspectivas, es decir, se podría escribir una historia de la literatura que fuese una historia de las palabras.

¹²Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pág. 155.