Hebe Uhart, redentora de la literatura argentina

Ignacio Cristensen
Universidad Nacional de Rosario

Para emerger hay que ubicarse, esa es la consigna; y para ubicarse hay que pertenecer a algo.
Hebe Uhart, "El humor en los escritores del 80"

Elí, Elí, ¿lama sabactani?
Mateo, 27:46

«Nunca fui una florcita oculta», le aseguraba, riéndose, Hebe Uhart a Fernando Toloza en una de las tantas entrevistas que se cuentan entre las compiladas por Osvaldo Aguirre en *El arte del detalle: Conversaciones con Hebe Uhart*, publicado por la editorial Mansalva en abril del año corriente (42). En consonancia con esto, en otra de las entrevistas Uhart reforzaba esa misma idea al sostener que todo escritor, casi por definición, era necesariamente un «narcisista» —en mayor o menor medida, según los casos—, ya que se terminaba «exponiendo», aunque esto —aclaraba— ocurriera siempre de forma ambigua, porque para ella el escritor, al mismo tiempo que se exhibía, también se estaba escondiendo. En definitiva, con frases como estas, pretendía explícitamente quitarse de encima toda esa imagen de artista oculta y secreta —y a la vez un poco naif, con «fama de pelotuda», de «nena», como diría en una oportunidad ante Ángel Berlanga, otro de sus entrevistadores— que pesaba sobre ella y sobre su obra. A causa de esto, bastante contrariada con la configuración particular que había ido asumiendo su «perfil» entre sus críticos y lectores, a lo largo de todo este libro —cuyas entrevistas construyen un arco temporal que abarca desde 1987 hasta 2018— se puede notar cómo la propia Uhart se veía obligada frecuentemente a insistir con que, si bien los elogios no le «sonaban» bien, ni «terminaba de ver» el mundo editorial real, ni le parecía correcto «idealizar» a los escritores e intelectuales, ni tampoco se había acostumbrado nunca a «mendigar» para ser publicada, «todo escritor que publica es porque le gusta que lo lean» (20); y, en ese sentido, aseveraba, ella no era ninguna excepción.

Resulta difícil cuantificar la eficacia de todas estas intervenciones dentro del ámbito periodístico en cuanto a su capacidad para revertir ese «perfil» y para moverla de ese lugar en el que la habían terminado «ubicando», para «bronca» suya. Más allá de eso, lo interesante en este caso no es tanto sopesar la redituabilidad de tales enunciados, sino observar y analizar de qué modo específico estos se comprometen con la construcción de su propia «identidad literaria» y cuáles son los sentidos que pretenden instalar o demoler. Por lo tanto, se trata de pensarlos, desde la perspectiva de la sociología de la literatura, como parte constitutiva de lo que Jérôme Meizoz entiende por *postura* del escritor, es decir, «la presentación que un escritor hace de sí mismo tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas» («Aquello» 86). A partir de dicha noción, si retomamos las respuestas que Uhart esgrime ante sus respectivos entrevistadores, podemos reconocer que allí la intencionalidad es casi transparente en cuanto al territorio que quiere —o no — ocupar dentro del campo literario. De ningún modo se percibe en ellas un afán de centralidad literaria ni, mucho menos, un afán de reconocimiento laudatorio por parte de sus lectores; pero tampoco se lee lo contrario. En este sentido, negar la caracterización de «florcita oculta» es más que elocuente: nada de aceptar las asociaciones que se habían ido trazando entre su imagen y los dos términos que componen esa construcción nominal.

No obstante, podemos ahora preguntarnos si es lícito establecer que la *postura* de un autor se limita exclusivamente a este tipo de declaraciones explícitas acerca de sí mismo. Nos inclinamos a pensar que no. Sin embargo, para poder asumirlo es preciso que partamos de la consideración de que esta «toma de posición» nunca se reduce a aquello que atañe solamente a la dimensión comportamental del escritor, sino que también incluye a la dimensión textual, retórica, de su propia obra (Meizoz *Posturas*), y esto, por supuesto, cabe imaginar que también «excede por mucho la estrategia consciente de su autor» (Sapiro 106). En el caso de Hebe Uhart, esta idea permite analizar algunos asuntos relativos a un pequeño ensayo suyo que, pese a tratarse de una intervención que en principio podría parecer marginal, no deja de ser atractivo y estimulante para repensar su conformación *postural* y para proponer, incluso, algo mucho más radical que lo sugerido por ella misma en entrevistas, cuando buscaba oponerse a esa cristalización de su imagen pública. En tal sentido, diremos que nuestra lectura, atenta no solo al contenido

del texto en cuestión, sino, principalmente, a su matriz retórica y a la lógica que lo funda, nos permitirá conjeturar el modo en que este ensayo concibe y evalúa —aunque sea de un modo no consciente para su autora— tanto a la propia Hebe Uhart como a su obra literaria.

El material al que nos referimos se titula «El humor en los escritores del 80», publicado por primera vez en 2009 —significativamente precedido de la entrevista realizada por Berlanga— en el libro *La literatura argentina por escritores argentinos*, coordinado por Sylvia Iparaguirre; luego, en 2015, fue incluido como apéndice del libro *Las clases de Hebe Uhart*, de Liliana Villanueva, y recientemente, en 2025, en *Una pequeña parte del universo*, una obra compuesta por algunos textos variopintos —entre ellos, algunos inéditos— de la autora, compilados por Pía Bouzas y Eduardo Muslip.

El ensayo muestra una marcada voluntad historicista. En él nos encontramos, inicialmente, con una breve reseña acerca de la Argentina de finales del siglo XIX, que funcionará como un marco de lectura y de comentario, bastante convencional, para la producción literaria de quienes son, para Uhart, los tres grandes escritores de la época: Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla y Fray Mocho. De este modo, luego de presentar a la sociedad de ese entonces, a la que describe signada por los abruptos cambios sociales provocados principalmente por la inmigración y la modernización a la que se ve sometido el Estado Argentino, Uhart argumenta que esa «proteica» comunidad decimonónica acabó dándole «mucha tela para cortar» a los tres escritores, quienes a su vez la aprovecharon de formas semejantes en sus obras, permitiéndole a la autora afirmar que sus poéticas presentan muchos «rasgos comunes» (Uhart 74). Así, más allá de sus diferencias individuales —en las cuales se detiene posteriormente—, en este ensayo los escritores son abordados formando una suerte de conjunto que funcionaría, con perfiles bien delineados, como un fenómeno distinguible dentro del desarrollo de la literatura argentina.

A continuación, a lo largo de los apartados que le dedica a cada uno de ellos, la autora describe las características principales de sus poéticas. Al respecto, apunta lo siguiente:

«[Los tres] escriben con chispa y utilizan el castellano de modo casi actual»; «[Mansilla] es famoso en su tiempo por escribir como habla»; «[Fray Mocho] tiene prácticamente un oído absoluto para registrar el habla callejera»; «en los tres hay una

total seguridad de que cada uno tiene el derecho de escribir y pensar como quiere»; «El ingenio de Wilde aparece en su capacidad para contrastar elementos disímiles»; «[Mocho] observa cáusticamente las costumbres […] [y] mira con gran distancia lo que lo rodea»; «[Mansilla] responde: yo no aspiro a escribir bien o bonito, quiero comunicarme, que se entienda»; «El humor de Mansilla, que a veces bordea la chuscada, más que en lo que dice, está en su tono siempre bonhómico, el de alguien que comprende todo y simpatiza con todo»; «[En Mansilla] no es precisamente el humor lo que prima sino el asombro»; «Si uno quiere saber qué pasaba en el 80, debe leerlo [a Fray Mocho]»; «[Él] usa, en la mayoría de sus diálogos, el lenguaje criollo, rico en metáforas. Usa […] refranes ya acuñados»; «Si el habla registra un modo de ser y de sentir, gracias a Fray Mocho sabemos cómo hablaba, pensaba y vivía la gente de su tiempo.» (74-88)

Pasando en limpio: *escribir como se habla; escuchar (el habla corriente) y registrar; hacer literatura con eso*. En estas tres premisas podría condensarse lo que para Hebe Uhart define el programa estético-literario de estos autores. Ahora bien, ¿qué es todo esto si no, al mismo tiempo, el programa estético-literario de la propia Uhart, diseminado en un mosaico de citas referidas a las obras de Mansilla, Mocho y Wilde? En sintonía, al releer algunas de las entrevistas mencionadas antes, nos encontramos no solo con estas mismas ideas, reformuladas, sino que también entendemos el lugar y el valor que la propia Uhart les confería a estos escritores. Por ejemplo, en una entrevista brindada para el diario *Perfil* en 2014 a Fabián Soberón, ante el comentario de este último acerca de que sus textos le recordaban «el oído atento y cuidadoso de Mansilla, ella no duda y manifiesta su interés y su *deuda* con el autor» (Aguirre 75).[1] Por otro lado, en la misma entrevista que le hiciera Ángel Berlanga, respondiendo a la pregunta sobre los «puntos de contacto» que detectaba entre su escritura y la de los tres autores analizados en su ensayo, asume lo siguiente: «Al que más quiero es a Fray Mocho, el que más simpatía me despierta. Por su capacidad para las voces. Realmente admiro a los tres, han hecho buena obra» (69). Por último, ante la pregunta que le formula Verónica Moix en otra oportunidad acerca de cómo iba «aprendiendo» a escribir, Uhart contesta:

[1] La cursiva es nuestra.

La escritura es algo comunicable. Creo que tiene razón Mansilla cuando dice que la mayoría de los argentinos no valoran lo que escribe Fray Mocho y prefieren a los españoles que escriben de manera más retórica, más lindo, ¿viste? *Yo suscribo lo que escribe Fray Mocho porque escribe como habla y yo escribo como hablo. Ese es el estilo argentino, escribir más cerca de lo que se habla.* (118)[2]

¿Cómo no ver en todo esto una confirmación más del hecho decretado por Borges de que cada escritor crea sus propios precursores? La idea surge casi de manera espontánea. Aun así, aunque más adelante lo continuaremos usando indiscriminadamente, frente a lo anterior es necesario realizar una pequeña pero significativa salvedad o ajuste conceptual. Dejando de lado el atractivo y la productividad que presta la idea borgeana, no pareciera, en rigor, que la autora los esté concibiendo a estos escritores exactamente como «precursores» de su obra. En tal caso, como afirma Judith Schangler, estaríamos hablando de figuras que «anticipa[n] y, por lo tanto, que anuncia[n] y prepara[n]» (2) lo que en el futuro será su producción literaria y, por ello, se los estaría tratando de «iniciador[es] o anunciador[es] de una realidad futura que se realizar[ía] plenamente, pero no en [ellos].» Por el contrario, Uhart utiliza expresamente el verbo «consolidar», es decir, refiere a una concreción total. De este modo, la relación implícita que se establece entre ellos, los iniciadores, y la autora, la sucesora, «está concebida como una relación de fundación y de autoridad» (Schangler 3) en la que solo resta continuar el modelo acabado y disponible. Desde ya que no imitarlo, sino perseguir la lógica de sus literaturas —o de su literatura, la del conjunto-acontecimiento al que ya hemos aludido—: *Escribir como se habla; escuchar (el habla corriente) y registrar; hacer literatura con eso*. Por tal motivo, en una dirección semejante a la que sigue Harold Bloom cuando afirma que «las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales» (15), creemos que en este caso se vuelve imposible el epigonismo: porque no se puede imitar la literatura, aquella consagrada como tal, partiendo de las hablas; porque cada habla se configura a partir de una gramática, en el fondo, única e irrepetible a la que el escritor o la escritora debe atender para tratar de captarla, luchando contra su fugacidad inherente. Por eso mismo dirá Uhart, en aquella entrevista concedida a Verónica Moix

[2] Ídem.

para el diario *La Nación*, que todas sus crónicas eran distintas, porque así como cada persona le «creaba» a ella una forma distinta de «acercarse», cada crónica le «creaba» una forma singular de «encararla» (Aguirre 115). En este sentido, eran los viajes, le explicaba en otra oportunidad a Mauro Libertella, los que la salvaban de repetirse. En línea con todo esto, podríamos concluir que cada escritura-habla estaría inaugurando siempre algo nuevo, siempre una literatura-otra, sin dejar de reproducir o de continuar, por eso, el gesto fundador mítico-original efectuado por la trinidad Wilde-Mocho-Mansilla que Uhart ilustra en *su* historia.

De esta forma, al poner en relación lo que fue refiriendo en cada ocasión acerca de estos pioneros de la literatura argentina con su propio ensayo, aparece la oportunidad de leer en este último —lateralmente, está claro— un señalamiento y una notación descriptiva y puntualizada de las poéticas sobre las cuales se funda la obra de la propia escritora, convirtiéndolo, así, casi en su propio manifiesto estético. Sin embargo, este texto no agota sus posibilidades en el simple hecho de ser concebido como *ars poetica* uhartiana. De hecho, mucho más explícitamente, este ensayo es ante todo un ejercicio de crítica literaria, pero también de historización, como hemos afirmado antes. Y este aspecto, al ser interrogado desde una perspectiva en particular, adquiere una dimensión que a nuestro entender resulta capital al momento de aventurar sus significaciones en el marco de la dinámica *postural* que venimos atribuyéndole al texto. La pregunta en cuestión que podemos hacernos —y que toma su espíritu de otras formuladas en el pasado por autores como Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche o Hans Robert Jauss—, se dirige, en un sentido amplio, hacia la utilidad del discurso historiográfico, es decir, se trata de pensar para qué «sirve» la historia y, más importante aún para nuestro asunto, qué ocurre cuando advertimos que quien la escribe también forma parte de ella, de su presente, y qué implicancia tiene, en este caso, que sea un escritor-historiador quien se dispone a construir un relato de la historia de la literatura de la que, a su vez, forma parte. En definitiva, ¿qué efecto produce este gesto de historización del que venimos hablando, sumado a la construcción o el señalamiento de sus propios precursores llevado a cabo por Hebe Uhart? ¿Qué valor adquiere en cuanto a su *postura* de autora?

Podemos señalar que esta clase de narraciones del pasado de la literatura, concebidas por uno de sus protagonistas, en este caso, la escritora-historiadora

Hebe Uhart, podría entenderse como una operación estratégica al servicio de la pretensión, propia de todo escritor, de ocupar un espacio prestigioso y legítimo en el seno del campo literario. Para esto, contar con una tradición, inventarse una, narrar el pasado de la propia obra, resultaría, para la escritora-historiadora, una acción clave en esta lucha, ya que, al igual que sucedía con los hombres de fines del mil ochocientos —tal y como ella lo describe en *su* historia de la literatura argentina—, «para emerger hay que ubicarse, esa es la consigna; y para ubicarse hay que pertenecer a algo»(85). No obstante, todavía hay otro aspecto fundamental por considerar en este ensayo, porque en él la autora sugiere no solo una tradición con la cual identificarse, sino que ocurre algo más. En este sentido, la frase con la que se inicia el texto es significativa: «He elegido este período de la literatura argentina porque considero que en él se consolidan las bases de nuestra identidad y de nuestro lenguaje» (73). Como habremos de hacer notar, ya aparecen varios rasgos destacables en esta afirmación. En primer lugar, la habitual adhesión de los relatos históricos a la noción de *acontecimiento*. Es decir, se puede percibir aquí la puesta en juego de la clásica concepción histórica que asume, a lo largo del tiempo, la ocurrencia de fenómenos identificables que operan como puntos nodales al comienzo y al final de cada época o de cada proceso histórico. En tal medida, se comprende que determinados sucesos funcionan como hitos que marcan transformaciones dentro de la historia, representando así, por ejemplo, los momentos en los que algo finaliza, culmina, desaparece, transgrede, nace, renueva, revoluciona. En este caso, lo que se señala es el establecimiento de las bases o de las estructuras fundamentales de la identidad y del lenguaje argentinos.

Por otro lado, se puede leer también en el inicio del ensayo otra característica que tiene que ver no solo con la noción de acontecimiento, sino también con la idea de culminación, de completud, lo cual supone que algo que venía conformándose previamente de manera gradual, llega, en un determinado momento, a su estado más alto y definitivo. En consecuencia, lo que se formula en tal representación del pasado es un estado de cosas correspondiente a una etapa de la historia que, tal y como se la describe, podría ser nominada como «clásica», ya que supondría el momento en el que algo habría alcanzado, luego de un determinado proceso evolutivo, una plenitud absoluta: su *Edad Dorada*.

Por último, el tercer aspecto al que nos quisiéramos referir se desprende casi inevitablemente de lo anterior. Como cabe suponer siguiendo la propia lógica de las categorías y los imaginarios implicados en esa frase que abre el ensayo de Uhart, después de un período clásico, la literatura no puede hacer otra cosa que empezar a describir una línea de descenso, de decadencia. Esto sucede en la medida en que frente a la perfección que supone el momento cúlmine solo existe la posibilidad de *intentar* repetirlo o imitarlo —casi siempre infructuosamente, como todo epigonismo suele demostrar—, o hacer algo diferente y, por lo tanto, dejar de lado el modelo clásico que, de ahora en adelante, será percibido como el instante perfecto e irrecuperable del que las obras posteriores se irán alejando cada vez más. Esto último, viene a advertir la escritora, es lo que define, justamente, el panorama actual y el devenir de la historia de la literatura argentina —que ella narra—:

> Lamentablemente, entrampados en una complejidad creciente, y preocupados por temas como el de los escritores que no pueden terminar su novela, o con sofisticaciones en que se mezcla ficción y realidad, que suelen merecer el juicio de que todo lo raro es bueno, no tenemos casi registro del habla popular. (Uhart 88)

El pesimismo del enunciado es evidente. El señalamiento de una decadencia, también. La autora parecería estar diciendo que todo aquello que alguna vez sucedió en la literatura argentina —la Edad Dorada desde la cual todo presente se autopercibe como producto de una constante degeneración histórica—, fue relegado completamente, y en su lugar aparecieron otras preocupaciones, tendencias y propuestas cuyo carácter extremadamente endogámico han arrasado con lo que la literatura *debió seguir siendo*, y, así, «lamentablemente», se ha entrado en un marcado proceso de decadencia, hemos quedado «entrampados»en asuntos prácticamente irrisorios. En consecuencia, parece expresar Uhart, en tanto no se recupere el espíritu de *aquel* modelo de literatura, de aquella parte de la historia de nuestra literatura, no habrá una literatura que se justifique, es decir, no habrá, en definitiva, literatura.

Sin embargo —y acá es donde empieza a perfilarse la respuesta a la pregunta que nos hicimos acerca del valor que adquiere este ensayo de Uhart en la configuración de su propia *postura* de escritora—, frente al posible y esperable sentimiento de resignación artística que podría acompañar la conclusión

de la autora, lo que encontramos es otra cosa. Por supuesto, a lo que sigue podrían presentársele múltiples objeciones, ligadas a los problemas que supone pensar las intenciones de un autor o autora. Incluso, la postura explícita de la escritora que estamos tratando desmentiría con creces nuestra lectura. Pero no pretendemos afirmar algo de esta índole, sino simplemente atender a la lógica del relato histórico que abordamos, entendiendo que en la propia trama retórica de los textos se urden tomas de posición no siempre deliberadas ni coherentes con las posiciones voluntarias asumidas en el espacio público. En este sentido, sostenemos que en aquellas historias de la literatura cuyo autor sea un escritor-historiador y en las que la concepción de la temporalidad sea distinguida por una dirección decadente, la obra literaria de tal escritor-historiador, de la cual la historia misma sería parte constitutiva, se debe percibir necesariamente de alguna de estas dos maneras contrapuestas: o se asume como una continuación del desvío constante con respecto a la etapa clásica, o bien, se autoconcibe como una suerte de *obra redentora*.

Por tal motivo, si retomamos los hilos centrales de nuestro argumento, nos vemos tentados a señalar que, sugerido indirecta y tímidamente —pero sugerido, al fin y al cabo— por el propio texto, el ensayo de Hebe Uhart, al proponer una serie de figuras autorales que constituyen un momento apoteósico de la historia y que resultan ser, a la vez, precursores suyos, estaría concibiendo y declarando la existencia de una solución a ese mal que, según su diagnóstico, aqueja a toda la literatura argentina. Es decir, estaría indicando que, aunque la hayan *olvidado*, queda todavía una posibilidad de redención: ni más ni menos que su propia obra literaria, la obra de Hebe Uhart, aquella supuesta «florcita oculta».

Bibliografía

Aguirre, Osvaldo, comp. *El arte del detalle. Conversaciones con Hebe Uhart*. Buenos Aires: Mansalva, 2026.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávilla Editores, 1977.

Meizoz, Jèrôme. «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor.» *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Comp. Juan Zapata.Medellín: Editorial Universidad de

Antioquía, 2014.
—. *Posturas literarias: Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.
Sapiro, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
Schangler, Judith. «El precursor.» *Cuadernos LIRICO*. 24 (2022). En línea.
Uhart, Hebe. «El humor en los escritores de la Generación del 80.» *Una pequeña parte del universo*. Comps. Pía Bouzas y Eduardo Muslip. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2025.