



## Saúl Taborda: Un programa estético seminal del pensamiento filosófico y pedagógico

Por LAURA CASASOLA

vahi83@gmail.com

### Un programa estético seminal del pensamiento filosófico y pedagógico

Saúl Alejandro Taborda (1885-1944) fue un intelectual de campaña con una profusa formación y una posición ideológica firme aunque inestable en cuanto a cuadros políticos y dirigencia nacional. Para seguir el camino trazado por su mentor espiritual Leopoldo Lugones, compuso su obra con un pie en la literatura y otro en la ensayística, si bien en sus inicios se inclinó más por la primera. En efecto, inmerso en el clima del Centenario de la República y el avivamiento del fervor nacional, Taborda eligió como medio expresivo la ficción: su primer libro de prosa y poesía *Verbo profano* (1909), donde recopila las tradiciones y la sabiduría popular de la comuna; *La sombra de Satán*, una pieza dramática ambientada en el clímax de la Revolución de Mayo que se “publica en honor de la gloriosa centuria de su patria”; su novela *Julián Vargas* (1918) en la que el protagonista debe poner a prueba los valores cívicos y morales inculcados por la aristocracia criolla frente a un creciente envilecimiento de los vínculos humanos.

En esta etapa, el joven Taborda formó parte del Círculo de Autores Teatrales, el frente artístico de la llamada “generación rebelde”. En 1916, siendo presidente del Círculo, homenajeó al poeta y dramaturgo anarquista José de Maturana y escribió un prólogo a la publicación de *Naranja en Flor* (1918). En la parte estética, denostaban la dramaturgia porteña (el sainete y el grotresco) a causa de la deformación del lenguaje y la creación de monstruos escénicos para convocar a las masas. En cambio, adherían a un arte reflexivo y minoritario, a un teatro de ideas cuyas tesis pretendían despertar la toma de conciencia y la actitud crítica del espectador. Osvaldo Pellettieri en su *Historia del teatro argentino en las provincias* (2005), sólo alude a Saúl Taborda como un modesto miembro esta generación. Según el experto, estos jóvenes provenientes de la elite cordobesa tenían una paradójica relación respecto de su sector social: utilizaban sus contactos con el poder político, pero





tomaban una postura crítica frente a la realidad inmediata y cuestionaban los principios ideológicos de la oligarquía. Pese a su escasa producción e impacto en la dramaturgia nacional, concluye Pellettieri, “este fugaz movimiento propuso una auténtica búsqueda de articulación entre el campo teatral y la realidad política y social” (Pellettieri 2005: 144). Pese a estas incursiones en la escena teatral, fuera del ámbito cordobés, el reconocimiento de Taborda en la literatura argentina es casi nulo: “Entre los dramaturgos tampoco podría ser considerado, naturalmente, desde que todas las Historias del teatro nacional que existen son en realidad crónicas del teatro porteño” (Ferrero, 1988: 25).

Este estado de ebullición se completa con dos grandes acontecimientos históricos, el comienzo de la democracia genuina y la Reforma Universitaria. Por un lado, la ley Sáenz Peña habilitó la irrupción del Partido Radical y la participación de nuevos sectores sociales en una vida política antes exclusiva para la oligarquía. Tal como su predecesor cordobés, Taborda provenía de una clase terrateniente provincial aventajada y poderosa, pero se siente más identificado con ideas libertarias, socialistas y anarquistas. Sin rebelarse contra sus aspiraciones de clase, se graduó en Derecho, cuya tesis doctoral *La exigente de beodez en el Código Civil Argentino* (1915), exhibe con una notable fogosidad intelectual una concepción vincular entre la Ley y la Vida. Acto seguido, inflamado por las ideas de cambio y emancipación, participó activamente en la Fundación de Córdoba libre (1916) y la Universidad Popular (1917), todas ellas impulsoras de la Reforma del '18. Taborda es protagonista de la Reforma Universitaria, al calor de la cual formuló sus lemas “la hora americana” y “rectificar a Europa”, refrendados en sus *Reflexiones sobre el ideal político de América Latina* (1918).

Paulatinamente, se fue acercando a un nacionalismo moderado, sin claudicar a la perspectiva cultural y humanista de sus primeros escritos. Comienza a ocupar cargos públicos en el área educativa, es designado profesor de Sociología en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad del Litoral (1920) y rector del Colegio Nacional de La Plata en medio de la avanzada reformista tras el desplazamiento de Rodolfo Rivarola (1920-1922). Entretanto, realiza colaboraciones literarias en las revistas *Nuestra América* y *La Novela Cordobesa*. Luego de recorrer Europa, las inquietudes pedagógicas de Taborda toman forma





de proyecto de ley en *Bases y proposiciones para un sistema docente argentino* (1930). A partir de entonces, comienza la elaboración de su obra fundamental, *Las investigaciones pedagógicas* (1930-1951). Embebido por la edición del periódico *Facundo* (1935), el proyecto político tabordiano toma forma propositiva: el *Comunalismo Federalista* (1936). Esta visión conformará la pedagogía del “genio nativo”: “Sarmiento y el ideal pedagógico” (1938) y “La política escolar y la vocación facúndica” (1941), donde resume el programa educativo comunalista basado en los vínculos vitales humanos y en las tradiciones locales heredadas, en lugar de las réplicas extranjerizantes. Así, vuelve al origen un periplo intelectual que comenzare con una estética humanista e idealista y termina en una pedagogía formadora del Hombre por encima del Ciudadano.

De esto se sigue, la intensa labor en la producción de conocimiento que perfectamente se puede definir como filosofía de la educación. Sin embargo, las inquietudes literarias juveniles de Taborda nunca fueron interrumpidas, sino que su programa estético contenía la semilla de su pensamiento posterior. Esto mismo observa el especialista Alberto Caturelli de los escritos juveniles:

De 1910 a 1916, Saúl Taborda tenía entre veinticinco y treinta años y trataba de expresar sus ideas sobre la sociedad argentina y sobre el hombre en general por medio de obras de teatro no carentes de valor estético; aquí interesan desde el punto de vista filosófico porque, en ellas despuntan ideas importantes que, en ciertos casos, perdurarán toda su vida” (18-9)

De ahí, que en lo sucesivo hablaremos de la literatura como una práctica seminal de la ensayística mayor del autor, donde relevaremos la constancia de su imaginario cultural y la continuidad de sus figuras y procedimientos en la escritura filosófica. Por un lado, se demostrará la permanencia de la idea de la vida como principio filosófico, en palabras de Caturelli, “la idea de la vida como una esencia de la realidad, tesis que sostendrá a lo largo de toda su vida intelectual” (22).

### **Primeras letras: Un programa estético juvenil**

*Verbo profano* (1909) es el primer libro de Saúl Taborda, un compilado de cuentos y poemas, elaborado desde su adolescencia y publicado durante su período de formación universitaria en La Plata. En cuanto a los textos en prosa, abundan los relatos breves



ambientados en espacios rurales o suburbanos atravesados por el imaginario legendario de la cultura popular. Los cuentos poseen algunas recurrencias temáticas como el amor contrariado, la impulsividad, el desacato, la intemperancia, la obsesión, la represión, la muerte. Abundan los desenlaces abiertos o irresolutos, donde el conflicto narrativo queda en tensión, deja un problema planteado y librado a la interpretación del lector. Ahí se aprecia el ingenio del filósofo en el campo de la ficción pues, en lugar de construir desenlaces suspicaces y contundentes, se inclina a conceptualizar posibilidades y a suscitar la reflexión. Por su parte, los poemas poseen una estructura tradicional de versos en arte mayor y formas estróficas regulares, con rimas simplonas y algunos descuidos en la métrica. Como en los cuentos, la poesía abreva en el temario amoroso y mitológico con cierta candidez, pero algunas composiciones se destacan por una bien lograda plasticidad metafórica y agudeza conceptual.

En cuanto a filiaciones, existe una relación intertextual respecto de la obra que anuncia el título: *Verbo profano* es claro reenvío a las *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío. El nicaragüense era el mayor éxito en la escena cultural argentina durante la formación literaria de Taborda y fue el mentor de su propio mentor, Leopoldo Lugones. Su influencia se revela al retomar temas instalados por Darío como el sensualismo, el exotismo y la mitología, así como en una expresión verbal engalanada con recursos estilísticos como el período oracional extenso, el uso de cultismos, la adjetivación acumulativa, la prosopopeya y la metáfora. Aunque supone un modo de colonialismo cultural, el modernismo atrae por ser “formalmente revolucionario” (Ferrero, 1988: 20).

Además, existe la notoria influencia de las *Rimas y leyendas* de Gustavo A. Bécquer. Este clásico, lectura obligada de toda formación humanística, es el modelo menos evidente pero que más repercute en la estructura orgánica del libro y su espíritu tradicionalista, misterioso, lúgubre y pesimista. De él retoma las dimensiones legendaria y fantástica en la narrativa: eventos extraordinarios, muertes inexplicables, almas en pena, todos aquellos secretos de ultratumba que invitan a explorar los límites de la vida. Algunos relatos, como el del difunto Nereo o el loco Bérton, asumen la entonación de la leyenda popular, con personajes estereotipados y sucesos que sólo se fundamentan en el pensamiento mágico. Otros, en





cambio, se ambientan en típicos espacios urbanos como el café de “La pollera” y “Los ojos de la muerta” o la *maison* de “La muerte de Ladiké”, pero el suceso fantástico se precipita para agitar la trivialidad de la vida burguesa.

La mayoría de las historias son protagonizadas por hombres de buena posición y están narrados en primera persona, de manera que la escritura exhibe el pensamiento y visión de mundo del personaje. Cuando utiliza narrador testigo, emplea el recurso del discurso diferido a través de la carta o el diario, para ceder la palabra al protagonista, un recurso artificioso pero eficaz para actualizar la acción y mostrar la intimidad del personaje. En algunos cuentos como “Obsesión” o “La muerte de Ladiké” el personaje está tan sumido en sus dilemas interiores que desmedra su vida, se somete a ultrajes y torturas hasta terminar en la muerte. Este decadentismo tardío, presenta una primera instantánea de una humanidad en crisis y de un conflicto existencial que atraviesan, especialmente, los jóvenes. Justamente, las apetencias del cuerpo joven no encuentran realización y enferman a la mente, su ansia vital se apaga y enciende el deseo de la muerte. En esta lucha entre la pulsión de vida y pulsión de muerte, Tánatos somete a Eros ya que el sentimiento de amor fracasa en la vida.

Otros relatos representan la represión de los instintos lascivos por el sentimiento culposo, como es el caso de “Confesión” y “¡Qué tonto!”. Los personajes apasionados se someten a los preceptos sociales, pero el mandato de autoridad paterna o conyugal aparece fuertemente opuesto a sus impulsos vitales. Aquí asoma con fuerza la filosofía nietzscheana, de modo que la sujeción de los instintos se impone como la única forma de contrato social. Sin embargo, la puesta en duda de la norma parece sembrar una semilla de liberación de la voluntad: “¿he pecado?”, pregunta la penitenta que desea la muerte del padre para complacer su placer; “¡qué tonto!” juzgan las señoras ante la continencia sexual del médico.

Varios cuentos presentan procedimientos metarreflexivos, donde el autor se permite jugar con la tradición literaria y establecer su propia filiación estética. Dos de ellos, “La guitarra de Nereo” o “Visión”, se inscriben en el canon literario al remitirse a formidables hipotextos: *Martín Fierro*, el primero; *Romeo y Julieta* y *Don Juan*, el segundo. Dos de los relatos recuperan la entonación mitológica, uno en clave satírica (“El mosquito”) y otro con aspiraciones etiológicas (“El concul de Klinias”). Éste último, señala Ferrero, fue recibido





con beneplácito de la crítica literaria del momento y tiene un rasgo distintivo: “Este breve relato, modernista por su tema helenizante y por su forma, es, no obstante, de inspiración hondamente romántica: la vivificación del arte por el amor” (1988: 20). Así a través de estos reenvíos a la alta cultura literaria Taborda se muestra como lector instruido e intenta legitimarse como autor en la exigente escena artística de principios de siglo.

En definitiva, todos los relatos coinciden en un feroz hostigamiento de la vida por parte de los mandatos sociales que conduce a la enajenación o la muerte. El cuento donde mejor se expresa esta idea es “Zaratustra”, obra de hondo tenor filosófico no sólo por la alusión de su título sino por la compleja reflexión que desarrolla acerca de la libertad y la vida. El narrador testigo presenta a un protagonista misántropo y ermitaño, pero desde su primer soliloquio esta caracterización entra en tensión:

–Debo dejaros para siempre. He buscado en vano, en este mundo una aurora, una aurora, la aurora inmortal que anhela mi grandeza. Cada albor de día, solo me ha causado una nueva dolorosa decepción. ¡Pero yo soy lo que será! Vosotras, sillas que me escucháis, sois esclavas porque esclavas fueron las manos que os hicieron. Sois el símbolo de la esclavitud. No habéis tenido nunca ni las fugaces rebeldías de los bueyes siquiera. Cada vez que habéis gemido ha sido para morir, para morir vencidas sin siquiera herir las nalgas de tus amos con las esquiras afiladas. Pero la aurora debe haber nacido en otra parte. Yo me voy. (1909: 80)

La metáfora vitalista de la aurora –enfaticada por la reiteración– dispara el sentido hacia un porvenir superador, pero tal esperanza se malogra en la vida cotidiana. Aquí se desmonta la alusión al superhombre nietzscheano, concebido como un sufriente incomprendido que se aparta del mundo. En su reclusión, el personaje se muestra como orador o enseñante de un colectivo inanimado –las sillas– al que le atribuye habilidades sensitivas –escuchar, gemir–, pero carece de una vida activa –rebelarse, herir–. Aparece esbozado un programa libertario que denuncia la proyección material de la esclavitud, un guiño al argumento marxista de la cosificación y extrañamiento del hombre respecto de los objetos, su cuerpo y de sí mismo. Perdida la ilusión de una aurora liberadora, antes de morir vencido, Zaratustra elige morir libre. El eremita se conduce al suicidio y, en su camino, el relato exhibe la desolación del mundo con imágenes expresionistas:

La luna enviaba desde lo alto una pálida y escasa luz sobre la ciudad dormida. [...] Perdíase en la sombra de los altos y somnolientos edificios y aparecía luego en las esquinas iluminadas por el mortecino resplandor de los faroles.





Las casas se iban haciendo cada vez más bajas y deformes; luego más ralas, hasta que, por fin, todo se redujo a cercos de mora y sina sina. De ellos, salían como flechas perros flacos y sarnosos que al llegar a Zaratustra retrocedían espantados e iban a meterse de nuevo en el tibio rescoldo del hogar. (1909: 81)

La cercanía de la liberación fatal se anuncia con “una brisa de aromas silvestres”. En medio de un cambio abrupto de la naturaleza, comienza un trance sublime que provoca la transfiguración y revelación del héroe:

Zaratustra ya no llevaba el vestido de costumbre sino una túnica blanca que me permitía seguirle en las tinieblas. [...] Los árboles de la vera, azotados por el huracán, semejaban espectros fugitivos. Y la pitagórica de Zaratustra parecía una oriflama de esperanza ondulando en el caos de la sombra de la noche. Zaratustra se dirigía al mar.

Al llegar a la costa, trepóse en lo alto de un peñón. Su figura era solemne, imponente, apocalíptica...

Arreciaba el pampero. El mar enfurecido, chasqueaba sus olas en la playa y en aquel peñón inmovible.

Zaratustra se irguió más hasta parecerme un extraño gigante y dominó el rumor del oleaje con su potente voz. (1909: 82)

Creado el clímax, ocurre el momento epifánico en el que el personaje descubre la verdad de sí y asume su destino. Zaratustra declama el monólogo previo al suicidio, donde pondrá en palabras un auténtico ideario filosófico:

—¡Oh, mar que entonas el himno de tu cólera aquilésica, recíbeme en tu seno! Yo vengo de la ciudad maldita, de la ciudad sin aurora, de la Gomorra que debe perecer incendiada, arrancada de cuajo para que nazca sobre ella la ciudad de los hombres libres... Porque los que allí viven, llámanse divinos y pataleaban en el lodo. Hablan de libertad mientras rechinan los eslabones de las cadenas seculares. Los he autopsiado: sus carnes tienen rictus dolorosos, sus míseros huesos tienen huellas indelebles de los latigazos ancestrales. Sus rodillas tienen callos; tienen goznes genuflexos en sus espaldas. No se vive: se agoniza. ¡Se mendiga la vida! La zalamería es el precio de un perdón. Las sonrisas imploran cuando no acuchillan por la espalda. Los dientes sirven tanto para el mordisco como para la muesca de la gracia. ¿Sabéis cuál es el hombre “bueno”? El que vive de prestado. ¿Sabéis cuál es el hombre “malo”? El que vive porque “quiere” vivir, ¡el que roba la vida o la conquista a puñetazos! Un saludo es un tratado de paz; un apretón de manos, una tregua, una alianza tal vez. Cada beso vale un mendrugo en el mercado de las honras. Los corazones son títulos bancarios y Cupido es un despreciable mercachifle. El sentimiento nunca ha valido más que los dijes que penden de los cartílagos mugrientos. [...] Mar, tú eres la Libertad. Mar, tú eres la Rebelión. Yo he columbrado en tus entrañas la aurora que sueño. ¡Recíbeme en tus brazos! ¡Soy grande como tú! (1909:82-87)



Con una entonación que oscila entre el lenguaje vulgar y la retórica litúrgica, el discurso del personaje aclama a la libertad como ideal supremo del hombre y principio fundamental de la vida. Así, se verbaliza una compleja concepción vitalista: una vida sin libertad no merece ser vivida. La muerte se pronuncia como única solución a la miserable existencia del hombre privado de la libertad. El mar, coloso vencedor del cielo y la tierra, es una amenaza a la vida por su potencial devastador y es un verdugo infalible para cualquier mortal. Mas morir entregado al mar representa simbólicamente el retorno a la vida: es el origen de la vida, es la sustancia vital, es el vientre materno.

En este cuento se puede advertir una poética abreviada sobre el modo en que el arte puede reflexionar sobre la vida y representar el conflicto máximo del hombre: la lucha por la libertad. Pero esa capacidad no es privativa de la prosa, pues en la poesía se pueden relevar semejantes concepciones dilemáticas. La mayor parte del poemario aborda temáticas trilladas e incluso retomadas por el propio Taborda en sus posteriores obras, tales como la pena de amor como muerte, el envío del trovador ausente, las estaciones como metáforas del estado amoroso, el sensualismo mitológico o el éxtasis religioso. Sin embargo, el soneto se posiciona como el metro utilizado para el asunto elevado. El primero, “Blasón”, expresa la autoproclamación del yo lírico como “cruzado caballero de la Idea” en una consagración a su “ideal comprometido”. Luego, “Celos” es un poema metarreflexivo que aborda el motivo del pintor que se ve más cautivado por su creación que por su colérica modelo viviente. Finalmente, “Las dos locuras” está formado por dos sonetos antitéticos: uno, recrea a Cristo en el Gólgota y su doctrina piadosa sintetizada en el epígrafe evangélico “amaos los unos a los otros”; otro, muestra a un mendigo en la catedral y la mezquindad de un transeúnte que se resume en el epígrafe nietzscheano “sed duros”. El final del poema es elocuente: “El dilema del hombre es pavoroso: / triunfa con él o arráncate la vida”. Estas soluciones son las dos formas de la locura: la de Cristo que muere por su ideal “al fulgor de la aurora que amanece” y la del limosnero que vive en su miseria “bañado el rostro de doliente lloro”.

Por lo tanto, en ambos géneros Taborda se propone la representación de los conflictos del hombre: dejar ver la vida a través del arte y construir un arte poética acerca de la vida. Finalmente, *Verbo profano* es una obra juvenil de dispar calidad literaria, pero tiene el acierto





de formular algunas problemáticas filosóficas que serán el meollo de su pensamiento maduro: los mandatos sociales como hostigadores de la vida, la búsqueda del ideal aún a costa de la muerte y el imperativo de dignificar vida.

### **Novela: el arte de la vida**

*Julián Vargas* (1918) es la obra ficticia más lograda de Saúl Taborda; también es la cierra el ciclo literario y marca el viraje definitivo a la ensayística. En ella, se puede advertir la proliferación de una prosa más fluida y austera, una notable construcción de la interioridad de los personajes y un hondo dramatismo en las peripecias argumentales. A diferencia de los cuentos precedentes, la novela está escrita en narrador omnisciente, aunque éste asume un enfoque en extremo valorativo e imprime un ritmo irregular y versátil a la acción. Desde el punto de vista del género, lo más acertado es definirla como una novela de aprendizaje (*bildungsroman*) centrada en la historia de vida del joven Julián Vargas. No obstante, son evidentes las correspondencias entre el autor y su personaje, al punto que permiten definirlo como un *alter ego* imaginario: novato, cordobés, terrateniente, abogado, culto, literato, cristiano, moralista, forastero. De ser así, podría considerarse una ficción autobiográfica o biografía novelada, géneros que tuvieron una enorme profusión en la literatura argentina del siglo XIX y principios del XX. Finalmente, podría considerarse como una novela de tesis, ya que se propone explorar tres aspectos de máximo interés en el ideario tabordeano: primero, la reflexión sobre la vida; segundo, el aprendizaje vital reconstruido a través de la palabra; tercero, la biografía como una escritura que recrea (no reproduce ni copia) la vida.

Para avanzar sobre la trama de la novela, conviene mencionar que Julián Vargas es un joven perteneciente a la oligarquía cordobesa que se traslada a Buenos Aires para estudiar Derecho y cumplir con un encargo familiar acerca de sus heredades. El protagonista comienza imponiéndose una vida ascética y obsecuente, ya que ha sido formado con una rígida educación moral y cristiana, representada la primera por su abuela, quien conserva los valores señoriales de la colonia, y la segunda por el implacable Padre Liberato. El deber será el móvil inicial del personaje: “Su filosofía era muy simple: reducíase al Deber. El Deber era para él el milagroso logaritmo de todos los teoremas, la fórmula feliz de toda ciencia” (1918: 89).





En el terruño deja a su madre y su enamorada, dos vínculos puros y entrañables que encarnan una conexión genuina con la esencia de la vida. Pero en el viaje a la ciudad, conoce a una muchacha de la elite porteña que le despierta una seducción irresistible y lo desvía de estos dos amores diáfanos y viscerales. Aquí, aparecen representados el querer y el deber, una dicotomía permanentemente en la obra de Taborda, sintetizada por Adelmo Montenegro como la “dialéctica del amor y del deber” (1984: 13). Asimismo, el experto en la filosofía tabordeana Carlos Casali complejiza el planteo introduciendo una contraposición entre “la pulsión desbordante de la vida con la tiranía del deber” (2012: 27). De ahí que el objeto amoroso y el *locus amoenus* aparecen siempre expresados con un encendido sensualismo y representados con metáforas de la vida natural. Esta caracterización dota a la experiencia amorosa de una conexión umbilical con la vida y lo viviente que desafía los límites del recato y la medida:

Una vez, cinco, diez veces su mirada ávida, ardiente, adoradora, se fijó con rapidez en la negra cabellera cuyos bucles caían por debajo de la gorra; en la línea finamente sensual de su nariz; en sus mejillas sonrosadas y su a ves como un pétalo; en la gracia de su boca; en las formas elegantes y firmes de su cuerpo. (1918: 12-3)

Halló a Matilde convertida en una niña de diez y siete abriles, desarrollada, fresca, rozagante, como la manzana madura de los huertos serranos. Quedó asombrado de aquel cambio; nunca, antes de ese momento, se había percatado de la hermosura de la joven. Admiró, sobretodo, la exuberancia carnal incitante de su cuerpo, la serenidad luminosa de sus ojos y la línea perfecta de su dentadura blanca como la leche que ordeñaba, a la mañana, para él, en el aprisco. (1918: 31)

En el abismo oscuro de la noche, las luces de una urbe florecieron como margaritas luminosas sobre un césped sombrío. Descendieron. Cogidos del brazo se encaminaron por una larga avenida de árboles en flor. De repente, ella se detuvo y le besó en la boca. (1918: 64)

Llegó al mármol de Venus y se sentó en el banco de piedra, impaciente, tembloroso, escrutando a uno y otro lado con la mirada inquieta. Soplaba un aire suave en el vergel, estremeciendo el follaje de las plantas como en una misteriosa delectación de amor. Un perfume delicado lo llenaba todo hombros de la Venus el beso de la primavera abría los labios del rosal. Por encima de las mohorras de las verjas florecían las glicinias y las coronas de novias parecían nevadas... (1918: 268-9)

Este mismo antagonismo entre vida y deber aparece claramente representado por una inefable misión que el protagonista se ha autoimpuesto, la cual primero se anuncia como un



mandato divino, pero rápidamente va adquiriendo una connotación más profana, hasta comprender que el motivo de su viaje consiste en “ser algo” (1918: 28):

Se quedó un largo rato contemplando la imagen de la Virgen, con los ojos arrasados por las lágrimas. Un rayo de sol, que penetró por la roseta, le bañó el rostro como una bendición. Dos lágrimas ardientes surcaron sus mejillas, y en un supremo arrobamiento místico, en un éxtasis divino, su alma se iluminó con la inefable concepción de su obra redentora. (1918: 25)

Pero la idea de su obra, la inquietud espiritual que le incitaba y la ambición desmedida de gloria, de una gloria que creía asegurada nada más que para él, disipaban bien pronto estos ensueños. ¡Ah, no! No podía quedarse en el terruño. Era necesario romper aquellos lazos invisibles que querían amarrarle. (1918: 33)

Esta indefinida intención de “ser algo” aparece problematizada en *Reflexiones sobre el ideal político de América Latina*, ensayo publicado el mismo año, sea en clave negativa como “el ansia de riqueza como medio de «ser algo»”, sea en clave positiva como “la voluntad de ser, la divina voluntad de sellar con la personalidad todas las cosas” (2006: 119 y 143). Entonces, en la esencia humana hay propensión a ser algo.

Desde sus primeros sondeos en la cotidianeidad porteña, el protagonista siente una zozobra por el clima de superficialidad, lujo y artificio que advierte a su alrededor, puesto que Vargas había sido “educado en un género de vida que excluía la frivolidad brillante de la galantería y los banales devaneos de la charla” (1918: 15). Se trata de una iniciación en los rituales urbanos y de un aprendizaje por el contacto directo con las cosas que irá acumulando un registro vivencial. Para manifestar novelescamente este aprendizaje empírico, Taborda utiliza el procedimiento del tropo, puesto que le permite sintetizar un estado de cosas a través de imágenes metafóricas o metonímicas:

Algunos artificios del afeite no agradaron a Julián. Era uno de ellos el que disimulaba con esfumino la pequeñez de sus ojos: era otro la cabellera postiza, rubia bermeja, casi descolorida, con dos largas patillas ensortijadas cuyos extremos llegaban hasta las cejas. - Mejores y más bellas son las trenzas renegridas de mi madre -se dijo para sí. (1918: 54)

En el centro de la mesa había un búcaro de rosas, rosas granate-oscuro, que eran las que le agradaban sobre todas. Un poco más distante, una fuente de bacarat sostenida por amorcillos desnudos, desbordábase de guindas, peras, uvas blancas y negras y melocotones. Estiróse sobre la mesa para oler las rosas y notó que eran artificiales. (1918: 58)





Una segunda instancia de aprendizaje está dada por las experiencias estéticas. En primer lugar, Vargas asiste al teatro como espectador de “Barranca abajo”. Con esta obra, la novela abre una estructura en abismo (la ficción dentro de la ficción) que pone en cuestión los límites entre realidad y ficción. A su vez, este drama permite establecer una relación intertextual a partir del tópico del criollo ingenuo estafado. Así, el conflicto dramático representa los conflictos humanos del mundo extraliterario que formarán el núcleo duro de la filosofía política de Taborde expuesta allí de manera seminal:

Su inteligencia activa y presta había adivinado desde el primer momento el fondo de la obra. Un viento de tragedia soplaba desde la pampa inmensa. El gaicho, el viejo gaicho de la Ilíada legendaria, el heredero directo de los conquistadores, cerraba el ciclo de su misión en tierra americana.

[...] Porque ¿qué otra cosa era don Zoilo que la personificación angustiada, dolorida, palpitante de la raza patriarcal y argentina, batiéndose en retirada ante el avance incontenible y arrollador de la ambición europea? (1918: 80-1)

La otra experiencia determinante en la formación estética de Vargas ocurre al presenciar la ópera Iris. A diferencia del teatro, donde el hecho artístico logra una catarsis diferida, el personaje logra consustanciarse con la puesta en escena y produce un éxtasis sensual que, nuevamente, pone en palabras el ideario filosófico tabordeano:

Él había soñado con una música cósmica, imposible, que levantara hasta Dios, reunidos y concertados en un haz que resonase en la comba de los cielos y llenara los espacios a través de las edades, las angustias, los dolores, los ensueños, los afanes, de la honda, de la eterna tragedia de la raza. [...] ¡Oh, Sol! ¡Oh, Sol! ¡De rodillas, con los brazos abiertos, el Hombre se avasalla, en lo alto de las cimas, en la profundidad de los abismos, en la furia del viento, en el seno de las aguas, en los llanos luminosos en las entrañas de las urbes! ¡Sol! ¡Sol! (1918: 141/2)

Las experiencias estéticas funcionan como una iniciación en ámbitos y placeres desconocidos para un muchacho provinciano, que van dando lugar a un creciente goce sensible expresado con metáforas naturales e imágenes sensoriales que lo acercan a una filosofía vitalista en clave dionisiaca, en consonancia con sus lecturas nietzscheanas:

En medio de la bruma áspera y pesada de sus prejuicios religiosos, tan áspera y pesada como la humazón que colmaba aquel recinto, la corona de rosas, la lluvia de pétalos y el gesto del excéntrico desposándose con una mundana en una atmósfera de cieno, fue un rayo luminoso que condujo su mente, a través de tantos siglos de miseria y de martirio cristiano, a la mañana de luz inextinguible de la Grecia pasada. No importa que hubiera madurado entre el lodo de una orgía: su espíritu acababa de abrirse todo entero a la comprensión de la belleza pagana.



[...] ¡Ahora sí que amaba todas las cosas del cielo y de la tierra! ¡Canta vida! ¡Sé un himno!  
¡Vida! ¡Vida! (1918: 151-2)

La tercera instancia de aprendizaje es el ingreso en el ámbito universitario. Su primera clase magistral suscita una auténtica disertación sobre la ley y la vida, entre un Julián interpelado por sus dogmas heredados y Marcos, el portavoz de un ideario vitalista de ascendiente biológica que pondera la liberación de la vida. Se confrontan dos posturas vitales, una de inclinación moral introducida por el jurista Vargas y otra sensual encarnada por el médico Robledo:

-¿Añagaza la ley?... ¿Eso piensas?

-Eso pienso. No concibo nada más absurdo y tonto que el afán de aprisionar la vida en el casillero de un código. ¡Juego de bobos!...

-La ley es la vida.

-La vida es enemiga de la ley. Salta por encima de los códigos como el torrente por encima de los diques. Estudiaran biología y sabrían lo que es la vida. ¡La vida! (1918: 114)

Marcos aconseja seguir los propios instintos antes que las formas y los mandatos sociales: asevera “yo solo creo en la vida”; agrega “el hombre ha traído un exceso de lastre que no le deja vivir en libertad” y remata “La vida es un erial: jardinero, hazla jardín” (1918: 120-2). Julián fue comprendiendo las ventajas de guardar las apariencias: “¿Qué más ventajoso que adquirir un cierto aire mundano y una desenvoltura ágil y fina, sobre todo si ella le permitiría comportarse con lucidez ante las gentes?” (1918: 119). Y a la vez, puede advertir la máscara de fantoches que aparentan ser intachables:

Aquellos profesores no eran otra cosa que simples mercenarios rentados a razón de cincuenta pesos la hora: preparaban sus lecciones, medidas, calculadas para cincuenta minutos de duración, entraban a las aulas, las decían con mayor o menor habilidad expositiva, sin poner en ellas más de sí que lo que pone un comediante en el papel que desempeña, y se marchaban tan presto como sonaba en las galerías el timbre del bedel. (1918: 154-5)

A medida que se acentuaba aquel rigor disciplinario, una secreta rebeldía que se despertaba en el fondo de su espíritu, adquiría un inesperado vigor y robustez. La idea de que, por encima de su ser, otros seres semejantes le dictaban e imponían con imperio determinadas normas de conducta, le chocó sobremanera. Los latigazos irritaban su espíritu de contradicción y entonces las obras de los filósofos rebeldes se abrían, como flores, en sus manos, en repentina germinación de insurgencias. (1918: 160)



Acababa de estar en compañía de la flor y nata de la intelectualidad. ¡Qué impresión de soledad le había comunicado! ¡Qué hondo desaliento había hallado en aquella juventud venida de todos los ámbitos de la república, acaso como él con el ansia secreta de brillar en Buenos Aires! (1918: 235)

Esta artificiosidad de las cosas y los seres de la ciudad se cristaliza en sucesivas traiciones: el abandono de la amada, la estafa del presunto protector, el desamparo del Padre Liberato. Ante ello, se despierta en el protagonista el deseo de acceder a la esencia de los vínculos humanos y descubre su vocación revolucionaria. Brota así la semilla de aquello que Alberto Caturelli denomina “la rebelión contra Dios y el Estado”, un programa filosófico de socialismo anárquico que se sintetiza en la frase “los frailes hacen siervos para Dios, vosotros [los profesores] lo hacéis para el Estado” (1995: 265). Y agrega la novela: “¿Quién hará los Hombres para la Humanidad?”. He aquí las líneas del pensamiento vitalista libertario (López, 2010: 12) en su máxima expresión:

¡Bajaría a la vida! Y la vida, la vida sana, fuerte, robusta, que no había podido encontrar ni en los salones, ni en las aulas, ni en los círculos en que los rebaños del arte hacían reputaciones y gloriolas, vendría a él como una bendición, como un lampo de luz desde el alma del pueblo. [...] Ya tengo a quien amar. ¡El pueblo! He ahí mi nueva prometida. ¡El pueblo! (241-2)

Ya era esta una cosa observada en la realidad. Tanto la educación del Estado, como la educación religiosa, estaban lejos, pero muy lejos de la vida; eran contrarias a la vida. Por ello era que lo que en el choque con la vida tenían que hacer los hijos de la educación estadual era violar las leyes positivas, y que lo que tenía que hacer los hijos de la educación religiosa era violar los cánones. (1918: 255)

La educación estética adquirida fue el insumo para su verdadera ocupación, ya que Vargas termina desplazando sus intereses del estudio universitario por la prensa y la literatura. Invierte así la vida contemplativa por una *praxis* vital a partir de las campañas reformistas, las discusiones con escritores o la participación en ágapes de arte:

¿Es que el presente carece de interés? ¿Es que esta América que da trigo y lana al mundo entero no tiene un tema actual para sus intelectuales? Ella, que llena los estómagos de Europa ¿no tiene alma para sus hijos? ¿No son dignos de la estrofa sus amaneceres y sus crepúsculos? ¿Su sol no es un poema? Y sus talleres, y sus fábricas y sus colonias, y sus pampas ¿no suplican con ansias el ensueño y el ideal? ¡Europa ha llenado con su nombre veinte siglos de la historia, pero todos los siglos que niegan pertenecen a la gloria de América!

[...] ¡Es necesario! ¡Hay que orear este arte con viento de la pampa; hay que quemarlo con sol americano; hay que cortar las llagas con el filo del arado! ¡Os hace falta vitalidad de hierro



y perfumes de sudor, cenáculos de llorones ahíto de hartazgos! [...] ¡Os daré a morder algo que no conocéis: la Vida! ... (238-9)

Todo parecía encaminarse a la plenitud vital para un Vargas entregado a la causa obrera y al Ideal. Pero, como advierte Casali, existe allí un falso cognado: “La vida [entra] en conflicto con ella misma, resultado de la moral ascética; Julián se entrega a la causa del pueblo porque no es capaz de seguir el curso de la pulsión vital que le plantea el amor. Así la vida no es *redimida* por la política sino *sublimada*” (2012: 47).

Nuevos desengaños comienzan a socavar las últimas certezas del protagonista: el rechazo del amor mundano y el apartamiento de la causa reformista. Llega al clímax: la crisis del personaje y la precipitación de su destino hacia la tragedia y la fatalidad. Finalmente, se introduce en las últimas páginas una disertación acerca de las posturas ante la vida, donde aquellos que conquistan la vida con sus actos son victoriosos y los que viven una vida ilusoria guiados por el deber, el ideal o el devaneo de “ser algo” son derrotados. La permanente negación de la vida pone en jaque a la vida misma. Se pronuncia así un vitalismo determinista resumido en el lema “la vida es de los fuertes”: la lucha por sobrevivir es un agonismo mezquino donde la vida de unos reduce a la muerte a otros. Vargas está condenado a morir de tisis, la enfermedad que consume el cuerpo en vida, porque “así mueren todos los enfermos de ideal” (1918: 319). En suma, morirá “porque es incapaz de vivir” (Casali, 2012: 47).

Marcos se lo había dicho en más de una discusión, atormentándole con su crudo biologismo: “Es preciso que te rebeles de una vez contra la fórmula venenosa del deber por el deber mismo; es preciso que aprendas a navegar en las corrientes de la vida; sin rehuirlas, sin temerlas, sin empeñarte tampoco en hacerlas ir por el cauce indicado en una fórmula abstracta, elaborada en la quietud de un gabinete por cerebros enfermos. La vida es un erial que no se torna jardín con exorcismos ni con palabras vanas: es preciso vencerla a azadonazos. (1918: 216)

¡La vida me repudia! Han sido necesarios dos años de dolor para que yo comprenda que la causa de mi mal está en mí mismo. La vida me ha proscrito de sus goces, la vida me ha vencido porque, incauto y soñador, nunca supe darme cuenta de que ella solo otorga sus favores a los fuertes, a los rudos, a los que saben domeñarla a puñetazos, como domeña el bárbaro a la fiera. Fui débil; ¡he ahí por qué sucumbo! ¡Guay de aquel que no adiestre su pujanza! “Tú, Marcos, que conoces toda entera la novela angustiada de mi vida, lee en ella una lección y aprende a aprovecharla: la vida es de los fuertes. ¿Oyes? ¡La vida es de los fuertes! (1918: 286)



-La vida: es de los fuertes, es decir, es un derecho de los fuertes. ¿Qué es lo fuerte? -se preguntaba en su mudo soliloquio. -¿Ser fuerte es tener músculos de hierro? En tal caso la vida es un derecho de los brutos. El derecho es la razón, y por lo tanto no se puede admitir que ella se niegue. Pero entonces ¿qué es lo fuerte? No queda otra respuesta: las palabras se refieren al espíritu. Lo afirman. Sin embargo, la desnuda realidad ¿no da relieves de axioma irrefutable al fondo íntimo del cuento del extraño sacerdote que engarzaba sus ensueños con los hilos de luz de las estrellas? Cada vez más preocupado en presencia de su hondo interrogante, cada vez más enredado entre las redes sutiles de su razonamiento, Marcos se dijo con firmeza: -Responda la conciencia ¿qué es lo fuerte? ¿lo que vive o lo que muere? (292-3)

-¡Qué se le va a hacer! ¡Arma débil ha sido la abstracción para vencer la vida! Yo no tengo la culpa de mi derrota. La vida sólo se aprende en la vida. Y la vida es, como tú lo has dicho -¡con cuánto acierto, Marcos! -lo que da valor a la verdad y a la mentira; a la justicia y a la injusticia; al amor y al odio. [...] La vida no es hidalga ni es plebeya; no es justa ni es injusta; no es honesta ni es ladrona; no es sincera ni es mentirosa: es todo eso y es algo más: ¡la Vida! (1918: 297)

En su agonía, Vargas apela a la fe como último reducto espiritual, pero entra en un caos de equívocos y contradicciones, hasta llegar a un éxtasis místico en el trance final. En él, las tensiones se canalizan en una suerte de sincretismo universal y el personaje alcanza una superación catártica de sus peripecias mundanas:

Espera, espera. Nadie se mueva. Estoy extasiado. ¡El himno al Sol! ¡Los titanes, los hijos de la Tierra, los hijos del Pueblo, acorazados de ideal y de belleza, escalan el Olimpo! Cantan el himno al Sol. ¡Así, así, más alto! El cosmos entero canta. ¡Ruje la montaña, brama la tempestad, gimen los mares, tremolan las selvas, el cosmos entero canta un himno de victoria, en el espacio infinito, en la Eternidad infinita! ¡Oh, pira inextinguible del Ideal, en ti echo las últimas brazadas de mis sueños! ¡Arde! ¡Por los siglos de los siglos, arde! (1918: 319)

Por lo dicho, se puede convenir con el especialista Adelmo Montenegro en que *Julián Vargas* constituye el antecedente estético del proyecto filosófico y pedagógico de Saúl Taborda: “Atribuimos a este libro una importancia fundamental porque representa para el nexo entre la primera formación y la de la madurez y porque exhibe la unidad de los intereses y de las orientaciones del pensador en la totalidad de su trayectoria intelectual” (1984: 20). En primer lugar, introduce una conceptualización sobre la vida de marcada propensión cultural y humanista, donde se reflexiona sobre el ideal, la raza, la explotación, la enajenación, la muerte. Estas indagaciones dan forma a un ideario vitalista de diversas inclinaciones (dionisiaco, biológico, libertario, determinista) que culmina en la exaltación de



la vida o la confinación a la muerte. Así, la tesis que porta la novela escapa a una lectura unívoca y más bien se abre a múltiples interpretaciones, despliega problemas en lugar de agotarlos. En segundo término, como *bildungsroman* se propone exhibir el aprendizaje vital reconstruido a través de la palabra. Para ello utiliza sutiles procedimientos literarios (metáfora, metonimia, tropo, analogía) capaces de transmitir las experiencias éticas, estéticas e intelectuales y los saberes adquiridos en su formación. Finalmente, Taborda elabora la biografía entendida como una escritura que recrea o revive la vida. Aquí conviene aducir lo que el mismo autor elogia en su “Prólogo” a *Naranja en flor* de José Marturana (1918): “No copia, no retrata; su procedimiento es más sencillo y más humano: añade, asocia, hermana a los seres y a las cosas el alma colectiva” (1918b: 21). Así, el arte no sólo representa la vida sino que tiene vida, por eso la novela no describe sino más bien se inscribe en la vida.

### Conclusión

En estas líneas se ha intentado demostrar que la ficción juvenil de Saúl Taborda funciona como el laboratorio de un autor profesional en formación, pero ya embestido de un ideario sólido y definido. Aunque marginado por la intelectualidad literaria de la época, sus ideas encontraron un campo fértil en los estudios filosóficos y pedagógicos. De ahí que la literatura forma una propedéutica, una doctrina apretada e inaugural, de la filosofía política y educativa que tomará el centro de sus preocupaciones en la madurez intelectual. En estas obras despunta una línea de pensamiento con la mirada puesta en la propia realidad, una perspectiva localista pero receptiva del legado hispánico y el credo cristiano. Aparecen también los núcleos conceptuales nietzscheanos como la voluntad de ser, la vena dionisiaca y, sobre todo, el ideario vitalista de ascendente positiva (exalta la vida) y recursividad negativa (denigra la vida). Estas primicias permiten reconstruir un programa estético que entiende a la cultura desde un enfoque espiritualista y humanista, así como a la educación como un acto ético y político que cobra sentido en el seno de una comunidad situada y que debe velar por los valores preexistentes.

La escritura juvenil es también una búsqueda de sí mismo, un diálogo interior con sus pronunciamientos (libertad, igualdad, justicia, verdad) y sus cuestionamientos (religión, civilización, estatismo, fascismo); es la búsqueda de un pensamiento original que exhibe su





método: la experiencia empírica y las lecturas eruditas; vida activa y vida contemplativa. Y en esa búsqueda de sí mismo, Taborda encuentra a los otros: la comunidad, el pueblo, la patria americana. Estos colectivos emergentes de sus ficciones son los actores sociales y el sujeto al que interpela su obra ensayística posterior. Las ansias por la transformación del mundo existente y el resurgimiento de la humanidad en América, motores de sus obras fundamentales, han germinado en su juventud intelectual. Todo esto, nos permite aseverar que las primeras ficciones tabordeanas conforman un programa estético seminal de su pensamiento filosófico y pedagógico.





## Referencias

Casali, Carlos (2012). *La filosofía biopolítica de Saúl Taborda*. Remedios de Escalada: Ed. Universidad Nacional de Lanús.

Caturelli, Alberto (1995). *El pensamiento filosófico de Saúl Taborda: Del anarquismo al tradicionalismo hispánico*. Córdoba: Fundación Veritas.

Ferrero, Roberto (1988). Saúl Taborda. *De la Reforma Universitaria a la Revolución Nacional*. (Córdoba: Alción)

López, María Pía (2010). *Hacia la vida intensa. Una historia de la sensibilidad vitalista*. Buenos Aires: EUDEBA.

Monserrat, Santiago (1956). *El humanismo militante de Saúl Taborda*. Colección Extensión universitaria N° 86, Instituto social. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral

Montenegro, Adelmo (1984). “Ensayo preliminar” en *Saúl Taborda*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Pellettieri, Osvaldo (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Tomo I. Buenos Aires: Galerna.

Taborda, Saúl A. (1918). *Julián Vargas*. Córdoba, Miguel Marot Ed.

Taborda, Saúl A. (1918b). “Prólogo” en J. de Marturana, *Naranja en flor*. Buenos Aires: Cultura Argentina, pp. 7-32.

Taborda, Saúl A. (2006). *Reflexiones sobre el ideal político de América*. Colección Pensamiento Nacional e Integración Latinoamericana. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Taborda, Saúl A. (1909). *Verbo profano*. La Plata, [s.n.]