

LOS EVOCADORES

Disputas y debates en torno a un poema:

la *Argentina* de Barco Centenera

Silvia Tieffemberg

En las conclusiones del libro *La Argentina. Nueva visión de un poema* dice Emy Aragón Barra:

El poema Argentina y conquista del Río de la Plata del Arcediano Martín del Barco Centenera, ha sido injustamente olvidado, o más aún, injustamente juzgado por los historiadores y críticos de la literatura hispanoamericana.

El tono polémico del fragmento, que pertenece a un estudio publicado en 1990, no constituye una excepción en la crítica sobre Centenera. Publicada en Lisboa en 1602, la *Argentina y conquista del Río de la Plata*, se reedita en siete oportunidades a lo largo de cuatro siglos y desde 1633 -pocos años después de la aparición de la *editio princeps*, sus 1340 octavas reales sirvieron como fuente -expresa o calladamente- para diversos trabajos historiográficos y fueron defendidas con pasión por algunos y denostadas con la misma pasión por otros. Si para Enrique de Gandía Centenera es "el poeta máximo de nuestra conquista" para Rómulo Carbia "se redujo a balbucear un poema de tema histórico".

Del abundante material que ofrecen los trabajos críticos sobre la obra del arcediano, he focalizado esta exposición sobre el estudio que realiza Ricardo Rojas de la *Argentina* en su *Historia de la literatura argentina*, que comienza a publicarse en la segunda década del siglo XX.

En la época -explica Ángel Rama- asistimos a la eclosión de las primeras historias literarias (...) que diseñan urdimbres donde se reúne y organiza un material heteróclito, articulando sus diversos componentes para que obedezcan a un plan previamente asignado.

Así, Rojas anuncia en el *Prefacio a la primera edición* de 1917 que su trabajo va a superar a los precedentes que sólo aportaban datos biográficos o bibliográficos, pues su *Historia...* es un sistema estético que estructura los datos dispersos. Las palabras claves que dan sentido a este prólogo remiten a la idea de un orden que no se acaba en sí mismo sino que materializa el constructo preexistente en la mente del letrado. "Tenemos archivos" dirá Rojas, "pero no tenemos catálogos" (v. I, 22) y, si la diferencia entre ambos términos puede parecer ínfima en una lectura rápida, evidentemente en el segundo está presente el *logos*, no solamente *palabra*, sino también *idea*, *razón*, *fundamento*. En consecuencia, "no es el caudal de mis noticias, viejas o nuevas, la parte más sólida de esta obra", continúa Rojas, "sino el sistema de ideas" (v. I, 22), y ya en el prólogo al tomo II, denominado "Los coloniales", donde se encuentra el trabajo sobre Centenera, la postura se reafirma

(...) creo haber juntado aquí todo lo esencial de la bibliografía colonial rioplatense, y haberlo clasificado de acuerdo con un plan que estimo sólidamente fundado, (...). (v. III, 11)

para concluir

La crítica ilustrada dirá sí, en los documentos que aquí glosó y ordenó, (...) supo descubrir las verdaderas capas de nuestra cultura colonial, y la ley de su oscuro desen volvimiento [v. III, 13).

De esta manera, el nacimiento de nuestra historia literaria -y sin dudas el de todas las literaturas latinoamericanas-, fue también, parafraseando a Ángel Rama, "un parto de la inteligencia".

Si el *logos* en la obra de Rojas fue el sistema estético que diera cuenta de la evolución de la cultura en el Plata, el *téllos*, el fin último, fue la concreción del proyecto nacionalista. El debate que tiene lugar en 1913 a través de la revista *Nosotros* -como ponen de manifiesto Sarlo-Altamirano- : sobre el carácter épico del *Martín Fierro* deja en claro que, en el horizonte ideológico de la época, la relación epopeya popular/nacionalidad era indisoluble. Rojas se aplicará, entonces, a la "invención" de una tradición literaria nacional que permitiría afirmar "una identidad nacional cuyos títulos de legitimidad se encontraban en el pasado (ahí estaba la epopeya para testificarlo), pero que proyectaba sobre el presente su significado".

Ardua y pesadosa tarea parece haber significado para el autor de nuestra primera historia literaria incluir el extenso poema de Centenera en la retícula que manifestaba su sistema estético.

Vinieron los conquistadores, se lamenta Rojas, entre lluvias de rayos, por la mar infecunda, más grande que la de Homero, y penetraron entre lluvias de flechas, por el río paterno, más grande que el de Virgilio... ¡Lástima fue que no alentara entre ellos quien escribiese Eneida u Odisea digna de aquella enorme realidad! (t. II, 132-133).

Rojas va en busca de una epopeya que no encuentra, intenta catalogar y la realidad textual no se lo permite porque la *Argentina y conquista del Río de la Plata* es, desde la perspectiva actual, un texto que pertenece a dos formaciones discursivas diferentes: la literaria y la historiográfica y, en consecuencia, no puede clasificarse bajo la égida de ninguno de los géneros discursivos canónicos.

El contexto discursivo de producción del siglo XVI le ofrecía a Centenera el molde de la épica definitivamente impuesto por Ercilla desde 1569, fecha en que se publica *La Araucana*, primera epopeya de tema americano. El impresionante éxito editorial de la obra -cuatro ediciones en nueve años- trajo como consecuencia el auge de la epopeya ambientada en América y Centenera no fue ajeno

a este influjo. De hecho, conocía al autor del poema de Arauco, a quien nombra como Arzila en el canto XXIV de su obra y deliberadamente lo imita en algunos pasajes. Además, su obra responde al género épico en algunos lineamientos: se trata de un poema narrativo de tema histórico, que describe guerras de expansión desarrolladas por algunos jefes españoles, escrito en octava heroica, nombrado a la manera de la epopeya clásica (la *Argentina*, como la *Odisea*, la *Eneida*), dividido en cantos. Sin embargo, existe una característica fundamental en cuanto a este género. Debe tratarse de un poema nacional que exalte en la figura del héroe valores considerados trascendentes. Esta característica no se encuentra en las estructuras discursivas del poema; veamos para corroborarlo algunos pasajes que describen el rol desempeñado por tres jefes españoles.

Pedro de Mendoza, comandante de la expedición que funda inicialmente la ciudad de Buenos Aires, es presentado como un gran guerrero pero ávido de riquezas y vanidoso: su objetivo, tras haber obtenido pingües ganancias en Italia, parece consistir en alcanzar la gloria de la fama en la conquista americana. Lejos de ser descrito con características heroicas, el adelantado, que muere de regreso a España, desaparece de la escena sin haber protagonizado ningún encuentro bélico y las últimas palabras que el autor le dedica hacen referencia a su codicia, no a sus hazañas:

así, no gozó bien su linaje

el tesoro que en Roma hubo pillado (III, 23, 5-6).

Juan Ortiz de Zarate, al frente de la expedición que arribó a la región del Plata en 1573, trayendo entre sus huestes al arcediaco Centenera, no corre mejor suerte que Mendoza:

ensáyase el metal y plata fina

se saca, que movió a los codiciosos,

y entre ellos Joan Ortiz pica pensando

ganar honra y dineros gobernando (VI, 19, 5-8).

Más aún, en el canto XI se cuenta cómo los charrúas hacen fácil presa de un grupo de cristianos que han salido a buscar comida, casi totalmente desguarnecidos, pues las pocas armas que llevan están inutilizadas por falta de uso.

(Juan Ortiz) vencido de sus vanas pretensiones,

no tiene los soldados guarnecidos,

las armas les quitó y en ocasiones

las vuelve, (...) que no son ya de provecho,

que el moho y el orín las ha deshecho (10, 2-8).

Garay -nombrado en numerosas ocasiones como "el capitán", tal vez el único jefe español que se muestra dirigiendo una acción bélica- es descrito como un gobernante despiadado:

y con una soberbia cruel, maligna,

encumbra su negocio hasta el techo,

y ¡pobre del que él hiere con su mano,

que no hay pollo a quien hiera así el milano!' (XIX, 63, 5-8).

Lo que quiero extraer de este breve análisis es que los "héroes" de la *Argentina* no luchan por valores trascendentes, sino por sus propias ambiciones: son intemperantes, lujuriosos y ávidos de beneficios pecuniarios. Me interesa, también, para reforzar esta idea, analizar algunas situaciones bélicas que presenta el poema. En primer lugar, si hablamos de "situaciones bélicas", esto implica, necesariamente, bandos enfrentados y, atendiendo al título del poema -*Argentina y conquista del Río de la Plata*- el bando opuesto al de los españoles debe estar conformado por las tribus vernáculas rioplatenses, sin embargo, en la percepción de Centenera, ¿son los indígenas, realmente, los enemigos de los españoles en el Río de la Plata?

El canto en que se describe la fundación de la primera Buenos Aires se denomina "Canto III en que se trata de la más cruda hambre que se ha visto entre cristianos, la cual padecieron los de don Pedro de Mendoza en Buenos Aires y cómo se pobló el *Argentino*". Notemos que el verbo usado no es *conquistar*, como en el título del poema, sino *poblar*, y este no presupone necesariamente acciones bélicas. Los dos enfrentamientos narrados en el canto se producen entre españoles: el asesinato de Osorio, urdido por Salazar, y la derrota de Ayolas -al frente de la expedición después de la muerte de Mendoza- y su gente, perpetrada también por Salazar con ayuda de los indígenas.

La entrada en escena de estos últimos inaugura el panorama de una situación que se repetirá a lo largo de toda la obra: los bandos contendientes fluctúan constantemente, siendo frecuentes las alianzas entre españoles e indígenas. Por ejemplo, llegado Salazar al Paraguay, se encuentra con el belicoso jefe caribe Yanduazubí, pero "Aqueste fue en favor de los cristianos" (III, 35, 1); más tarde, Yanduazubí y su primo Lambaré dirán a Salazar:

ayuda te daremos como a hermano,

a tí y a todo nombre de cristiano (III, 37, 7-8).

y materializarán el asesinato de Ayolas.

La segunda fundación de la ciudad, narrada en el canto XXI, presenta características similares: se la anuncia brevemente en el subtítulo mediante el verbo *poblar*; la reacción indígena por esta nueva incursión española se traduce en un fugaz enfrentamiento relatado en tres octavas sucesivas y el cuerpo temático central -las cuarenta octavas restantes- está ocupado por la narración de la rebelión santafecina de los mestizos contra Garay, dirigida primero y abortada después por Cristóbal de Arévalo.

El rol del indígena difícilmente pueda enmarcarse en el del otro/enemigo sino que parece más bien consistir en ser mercader o mediador para la obtención de alimentos.

Cuando la armada de Ortiz de Zarate toca tierra rioplatense no «olamente no se encuentra con indios belicosos sino que descubren unas gentes congregadas

de nación guaraní, que recibieron

a los nuestros muy bien y les sirvieron (VIII, 28,6-8).

Este primer encuentro de los expedicionarios con las llamadas "belicosísimas gentes" por Centenera en su prólogo, se resuelve en un simple intercambio, puesto que los aborígenes

(...) con ellos se metieron

en la barca, con flechas muy crecidas,

y en trueco de rescates las vendieron (VIII, 29,2-4).

En el canto siguiente, a más de no presentar ningún encuentro bélico, se muestra a la armada zaratina a tal punto hambrienta que necesita ser alimentada por los indígenas:

los indios salen presto a recebillos

y danles de comer a dos carrillos (IX, 8, 7-8).

En suma, así como en la *Argentina* no hay personajes que desempeñen el rol del héroe, tampoco existen enfrentamientos bélicos de magnitud ni jefes que lleven adelante tácticas militares. La conquista rioplatense no se percibe en la obra como una acción coherente y homogénea del imperio sino como una lucha por el poder entre los mismos españoles, en una inmensa tierra de nadie, donde el objetivo es sobrevivir y el indio actúa como comerciante porque el verdadero enemigo es el hambre.

El punto central estriba, creo, en que los personajes españoles de la *Argentina*, sus parlamentos y las situaciones que protagonizan no responden a los cánones de la épica, sino a los de la historiografía.

Es interesante destacar, por último, cómo resuelve el propio Centenera el problema de las dos formaciones discursivas, en uno de los últimos cantos del poema:

el caso diré yo, sin ficciones

será, que aunque mi musa en verso canta,

escribo la verdad de lo que he oído

y visto por mis ojos y servido (XXV, 12, 5-8).

bifurcando el sujeto de la narración en un yo poético ("mi musa") que canta en verso -y responde a lo literario- y un yo empírico que escribe la verdad, "sin ficciones" y, en consecuencia, responde a lo historiografía.

Desvanecida, entonces, la ilusión de un poema épico que cantara las hazañas de la conquista rioplatense, el afán clasificatorio de Rojas propone mutilar la obra de Centenera:

Suprimidas ése y otros cantos análogos, se salvaría la unidad, si no del argumento épico, que tal cosa no existe, al menos la del ambiente histórico y geográfico de la conquista argentina, (...) (v. III, 147).

Sin embargo, como nuevas lecturas crean nuevos textos, la *Argentina y conquista del Río de la Plata*, "título inmortal de una obra muerta" para Ricardo Rojas, hoy, liberada de la imposición de servir a un proyecto que, simplemente le fue ajeno, nos habla desde sus octavas prosaicas y mal medidas, de hambres, angustias, miedos y fracasos, en definitiva, de una empresa de hombres, no de héroes.

Crónica de un encubrimiento:

la *Argentina* de Martín del Barco Centenera

Rosalía Campra

1. Las líneas dominantes del pensamiento crítico de nuestro tiempo se han ido trazando a partir de la relativización: cuestionamiento de la legitimidad del canon, denuncia de omisiones más o menos culpables, voluntarioso rescate de los olvidados... Preocuparse por los "atípicos" forma parte, sin duda, de esta búsqueda -y discusión- de nuevos enfoques. Una tendencia en la que podemos reconocer también ciertos itinerarios personales, si es verdad, como nos han enseñado las teorías de la interpretación, que la configuración del objeto depende de la mirada (y por lo tanto de la historia) del observador. En mi caso, el tema que propongo aquí nace, supongo, de la necesidad de resarcir una insatisfacción que se remonta a los años de la universidad, es decir, a mi experiencia del "descubrimiento" como experiencia literaria. Hasta ese momento, la historia de América había consistido para mí - como para muchos otros en las mismas condiciones- en una serie de estampitas. A través de poesías que aún ahora recuerdo, la escuela nos enseñaba que los descubridores eran viajeros empujados por el viento de la inspiración y la sed de conocimiento:

Rumbo a lo ignorado van las carabelas

a tierras ignotas soñando llegar,

sus velas hinchidas son alas abiertas

que rozan las aguas salobres del mar.

¿Qué azar, qué destino su ruta señala?

¡Quién guía a los nautas en la inmensidad?

Los vientos los llevan quién sabe hacia adónde

a tierras extrañas soñando llegar.

Los indios por su parte, o mejor dicho las indias, hamacaban su turbio exotismo al compás de lánguidas guaranias:

India bella mezcla de diosa y pantera,

doncella desnuda que habita el Guayrá...

Arisca romanza curvó tus caderas

copiando un recodo de azul Paraná.

Imágenes que los estudios universitarios se encargarán de desbaratar: el diario de Colón, las cartas de Cortés, las denuncias de Bartolomé de las Casas desplegaron una nueva historia del continente, llena de ruindades y fulgores. Que, a su vez, persistieron como un estereotipo más: el estereotipo de la maravilla. ¿Quién de nosotros no ha cedido a la tentación de citar el deslumbramiento de Bernal Díaz del Castillo frente a los templos aztecas, salidos al parecer de las novelas de caballería?

Y desde vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a Méjico, nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amaadís [...] ¡piroke hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas, como víamos.

A ese repertorio de esplendores se echaba mano tanto para denunciar el saqueo de la conquista como para ensalzar la realidad americana: eso era lo típico, lo canónico, es decir, lo dotado de significación. Hasta que empezó el curso de literatura argentina. Al entrar en las crónicas sobre la exploración del Río de la Plata, la entusiasta descripción de islas perfumadas y sangrientas batallas en ciudades de encantamiento dejaba paso a la monotonía de esas corrientes que sólo las guaranias pretenden azules. Ciudades levantadas, desmoronadas y vueltas a fundar en una llanura igual a la nada, motines por desesperación, deserciones por hambre... ¿adónde había ido a parar la suntuosa novela del descubrimiento? Los conquistadores que, deslumbrados por el espejismo de la plata, se adentraban en estas tierras, encontraban tan sólo el desengaño. Lo atestigua la amarga reflexión de Ruy Díaz de Guzmán en su *Argentina*:

Suele a veces ser a los hombres tan adversos los sucesos en lo que emprenden, que entendiendo salir de ellos con honra, y acrecentamiento, vienen a dar en lo ínfimo de las miserias e infortunios. De esta manera sucedió a nuestros españoles en la conquista del Río de la Plata, de donde pensaron salir muchos ricos y aprovechados, y fue tan al contrario, que no ha habido alguno que hubiese vuelto remediado a su patria, antes acabaron los más de ellos sus vidas miserablemente.

Quién sabe si les habría servido de consuelo saber que esa ristra de fracasos en una "tierra miserable y pobre" sería considerada entre las "cosas dignas de memoria" -como dice el mismo Ruy Díaz en la dedicatoria de su texto- y, por lo tanto, consignada a la escritura...

Y al programa de literatura argentina: leíamos los textos de Ruy Díaz de Guzmán, de Ulrico Schmidel, compartiendo sin mayores perplejidades el juicio sobre su condición de documento histórico desprovisto de interés estético, como no fuera en ciertos núcleos ficcionales: la historia de Lucía Miranda, la de la Maldonada. Más negativo todavía era el dictamen sobre las obras que pretendían una forma y un tono literarios, como la *Argentina* de Martín del Barco Centenera. Los profesores, en un todo de acuerdo con la tradición crítica, deploraban lo pedestre de la versificación, la ingenuidad de la visión del nuevo mundo, la poca atendibilidad en el plano histórico. Nuestras autoridades era Juan María Gutiérrez, Menéndez y Pelayo, Ricardo Rojas.

Para Gutiérrez, que de todos modos salva la *Argentina* en cuanto testimonio de los estragos causados por la conquista, las octavas de Centenera son "una parrilla de tormento que martiriza el gusto y el oído"; los versos son "invertibrados", "caminan de una

pieza [...] como autómatas de resorte, o como enfermo envarado a quien coge el reumatismo desde el occipucio a la rabadilla". Para Ricardo Rojas, quien retomando las imágenes biológicas habla de "octavas lentas, grises, rastreras, como los anillos de un gusano", el peor defecto de la *Argentina* consiste en "su falta absoluta de colorido y emoción. Centenera no siente, o no hace sentir, ni el amor, ni el heroísmo, ni la naturaleza". No había sido más benévolo el compatriota del autor, Menéndez y Pelayo:

...el poema no tiene unidad, ni plan, ni concierto; el autor va y viene a merced de sus recuerdos; mezcla continuamente lo biográfico con lo histórico; se pierde en interminables descripciones y en moralidades impertinentes al asunto?

¿Y cómo encararse, por aquellos años, con la autoridad de Menéndez y Pelayo, de Ricardo Rojas? Discutir opiniones de ese porte no era tarea de los alumnos, aunque el respeto no siempre tuviera justificación, como podía verse en las numerosas inexactitudes de Menéndez y Pelayo, demostrativas de un acercamiento al texto por lo menos superficial.

Otros autores en cambio, sin preocuparse mayormente por los aspectos estéticos, habían reconocido en Centenera un testigo fiel de la historia, y encontrado en la *Argentina* una fuente de inspiración para sus ficciones. Es el caso de Vicente Fidel López, que en 1868 escribe *La novia del hereje*, ambientada en 1578: abundan, en el texto y en las notas, las referencias al "buen arcadiano", proveedor de "vivisimos detalles" sobre el Concilio de Lima, los melindres de las peruanas, los prejuicios de la época, etc. Pero en lo que respecta a los críticos, el gesto despectivo tardaría en modificarse. *La Antología lineal de la poesía argentina* de César Fernández Moreno y H. J. Becco, publicada en 1968, incluye fragmentos de la *Argentina*, pero no sin advertir que se trata de "un enorme poema épico, muy formal, muy aconsonantado, aburridísimo". A mí, sin embargo, Centenera no me parecía merecedor de tanto desprecio. Por el contrario, me fascinaba su actitud, que intuía en los escasos versos que las antologías nos proporcionaban, casi siempre los mismos, como si los antologadores, sin tomarse el trabajo de una lectura total, se hubieran inspirado los unos en los otros. La pregunta era inevitable: ¿nacía el encubrimiento de una decisión crítica, o se trataba más bien de desconocimiento? De allí esta curiosidad por adentrarme en los diez mil versos de la *Argentina*.

Es cierto que a menudo la versificación de Centenera tiene un carácter esforzado y que no es fácil orientarse en la multitud de detalles que se acumulan al parecer sin ningún plan, pero al poner de lado su obra se oscurece, sin duda, una zona de nuestra historia -no sólo literaria. Y es que, más allá de las influencias fácilmente reconocibles, de las previsibles alusiones mitológicas, de los tópicos moralizantes, y más allá de los ecos de Ercilla, en la *Argentina* se percibe, precisamente, la aventura de una conquista sin hagiografías, delineada por la cotidianeidad del horror. Una conquista en la que el mito no echa raíz, las perlas se transforman en polvo, y el canto de la sirena, que Centenera asegura haber oído, suena más bien como un lamento.

Tal vez ese carácter poco exaltante sea el motivo del desdén con que lo han tratado las historias de la literatura, y tal vez ése sea uno de los motivos de su rescate en nuestros días. En la ironía desmitificadora con que el fracaso está narrado, en las frecuentes reflexiones metatextuales, en la trama desflecada del texto de Centenera -imagen de una vida sin certidumbres- nos parece percibir una modulación particular de esa actitud que suele llamarse posmoderna.

2. En el caso de Centenera, el fracaso no se refiere sólo a las condiciones en que se lleva a cabo la conquista, sino a la propia vida del autor. La experiencia de este arcadiano extremeño en el nuevo mundo (al que llega en 1572 con la expedición de Juan Ortiz de Zarate, y en el que pasa veintidós años, nueve de los cuales en el Río de la Plata), fue una perturbadora experiencia de espacios inaferrables, de sublevaciones y desastres. En este período de su vida Centenera encuentra la materia de la *Argentina y conquista del Río de la Plata*, su única obra, que probablemente empieza a escribir alrededor de 1580, que concluirá en España a su regreso en 1593, que publicará en Lisboa en 1602, y cuya anunciada continuación nunca verá la luz.

La descripción de las tribus indígenas, de los grandes ríos de la zona, de los animales y otros seres más o menos míticos que la habitan ocupan los primeros tres cantos, mientras en los veintidós siguientes se entremezclan descubrimientos, conquistas y rebeliones indígenas, episodios sentimentales, divagaciones sobre la belleza y astucia de las mujeres limeñas, ataques de corsarios ingleses. Y la segunda fundación de Buenos Aires, el Concilio de Lima, un terremoto en Arequipa, expediciones al estrecho de Magallanes... Aparte de adulterios, ahorcamientos, motines, tempestades, que dan motivo a consideraciones morales sobre los estragos de la codicia y lo mudable de la fortuna: sin duda no falta razón a quienes han subrayado el desorden compositivo de la *Argentina*.

Sin embargo, para el autor, en esta irradiación desordenada (esquema constructivo hacia el que los experimentos neobarrocos nos han hecho más sensibles) consiste precisamente el plan de la obra. Él mismo lo aclara al invocar la ayuda divina y enumerar la variedad de asuntos que tratará:

Haré con vuestra ayuda este cuaderno Del Argentino Reyno recontando

Diversas aventuras, y extrañezas, Prodigios, hambres, guerras y proezas. (I,2)

Como la mayor parte de los cronistas, Centenera no es un autor "profesional": escribe en razón de lo extraordinario de su experiencia, a la que trata de dar dignidad literaria a través del respeto de los modelos -alusión mitológica/hipérbole, justificación testimonial. Pero su mismo carácter de neófito, quizá, lo lleva a deslizamientos de registro que orientan la lectura según senderos menos transitados. Centenera subraya el carácter excepcional de la materia de su narración prometiendo al lector "sucedidos/ y estraños casos" (I, 3), "cosas admirables" (I, 3; II, 48), "desiguales" (III, 11), "espantosas" (II, 50) "graciosas/ y dignas de tenerse por curiosas" (I, 44).

Así nuestro cronista se inscribe, explícitamente, en el marco canónico de la maravilla:

Y luego escriviremos mil cosillas,

Que bien podré llamarlas maravillas. (III, 11)

La "maravilla", sin embargo, existe fundamentalmente como término dentro del proceso de comunicación, es decir, existe en y por

la escritura, que la hace presente como signo de un mundo que no forma parte de la experiencia del lector:

Y cierto que en pensar yo la estrañeza,

De las cosas que he visto, en velesada

Me queda la memoria, y mi rudeza

En éstasis se pone, enagenada

De toda la humana naturaleza,

Y aviendo de escribirlo todo, en suma,

La mano está temblando con la pluma. (II, 49)

La enunciación del tópico de la maravilla aparece entonces como un pretexto para expresar la pasión de la escritura: la búsqueda de la palabra a la vez como una aventura y una felicidad:

Que esto del escribir es venturoso. (I, 7)

Esa (y no la de la autenticidad de lo narrado) es la primera evidencia de las numerosas ocasiones en las que Centenera, para probar la verdad de su relato recurre -al igual que los demás cronistas- a un repertorio de garantías que van del testimonio personal a la búsqueda de informantes:

Tratar tengo también de sucedidos

Y estraños casos que iva yo notando.

De vista muchos son, otros oydos,

Que vine a descubrir yo preguntando.

De personas me fueron referidos,

A quien comunicava, conversando

De cosas admirables, cobdicioso

Saber, por escrivirlas desseoso. (I,3)

Creo que al mismo impulso obedece la curiosidad que Centenera manifiesta hacia las lenguas indígenas. Esta curiosidad lo lleva a aprender "un poco de su lengua" (XIV, 9) y a proponer, al azar de la narración o en las notas al texto, una especie de diccionario mínimo, como cuando explica que maraca "es un calabaco lleno de chinas, muy compuesto con plumería, con el qual tañen a compás formando su manera de son para cantar" (nota a XX, 61, folio 168 recto) o bien cuando se lanza en explicaciones de carácter etimológico:

Añapureytá quiere dezir cerro donde el diablo canta. Yo he oído dezir a Indios que allí se les aparece el diablo y les canta, y enseña cantares [...], porque aña significa diablo, ypureytí es cantar, y todos los que suben al cerro mueren de espanto excepto los paxées o hechiceros, (nota a XXV, 22, folio 209 verso)

A veces, sin embargo, son mayores la imaginación y el desenfado que la documentación, como se ve en la etimología que propone para "Carybe";

Carybe dice y suena sepultura

De carne, que en Latín, caro, sabemos

Que came significa en la letura,

Y en lengua Guaraní dezir podemos,

lby, que significa compostura

De tierra, dose encierra humana:

Carybe es esta gente tan tirana. (I,26)

El conocimiento que Centenera exhibe respecto a las lenguas de los indios le permite justificar la transcripción de sus discursos (como cuando, por ejemplo, insultan a los españoles por cobardes, XIV, 9) y, sobre todo, le permite el lujo de aburrirse ante las "razones", interminables parlamentos con que se entablaban negociaciones o se zanjaba un problema. Un sistema que fue causa de admiración para Ercilla, y para Centenera pretexto de una agudeza:

Esando aqueste Indio razonando

Con supernas palabras y blasones,

En breve, de mi lado retumbando,

Un tiro le ha acertado sus razones. (XI, 45)

3. La escritura como autoconciencia se inscribe en una tradición literaria que cuenta con numerosos ejemplos, tanto entre los textos de carácter oficial, como entre aquéllos que responden a impulsos más personales: baste pensar en el constante diálogo con el lector que entabla Dernal Díaz del Castillo. En el caso de Centenera, la insistencia de las apelaciones al lector parece responder a la vez a un tópico consolidado y a la melancólica comprobación de los propios límites frente a la empresa de dejar constancia de una realidad no sólo no codificada (como en el caso de Bernal Díaz), sino también resistente a las tentativas de codificación. Y es que el lector que la *Argentina* supone no es un destinatario obligado: la escritura de Centenera no obedece a una imposición sino a una esperanza (de fama o de mercedes), seguramente también a un placer y a una necesidad interior (que el texto documenta por su existencia misma) de dar cuenta de lo desconocido. Es decir, salvar, para sí y para los demás, la singularidad de una vivencia:

Con esto subo arriba do veremos

Lo que en el Argentino ha sucedido,

Y a nuestra musa ruda lo diremos,

No diga le entregamos al olvido. (XXIII, 42)

La materia de la narración, como se sabe, depende del enfoque con que el narrador, llevado por sus condiciones personales y su posición específica, enfrenta la realidad. En este sentido, se puede rastrear la construcción que Centenera propone de sí mismo como personaje: un personaje sin pretensiones heroicas, sólo protagonista de su propia aventura, y no un protagonista de la Historia con mayúscula. El autorretrato de Centenera no es, pues, mayormente halagüeño: lo que el arcediano ha elegido subrayar son sus limitaciones en el plano físico ("El que es buen nadador aunque con miedo/ Al agua desnudándose se arroja [...]. Mas ya yo de nadar hablar no puedo", XIII, 50) y moral ("No finjo sanctidad ni hipocresía./ Que sé soy pecador desconocido", XVII, 21). Así, en las ocasiones en que su función sacerdotal se ejerce de manera privada, la actitud que Centenera asume, y relata con cierto regodeo, aparece teñida de cinismo -o de sano realismo, si se considera el hambre que está diezmando a los conquistadores. Una de estas escenas se desarrolla entre el narrador y una cierta Mariana, que lo ha llamado para confesar una culpa y pedir consejo:

Un solo perro avía en el armada

De gran precio y valor para su dueño.

Llamado entró este día en su posada,

Mas nunca más salió de aquel empeño

Porque ella le mató de una porrada,

Al tiempo de él entrar, con un gran leño.

Mostrándolo me dize: ¿qué haremos?

Yo dixe: Assa, señora, y comeremos. (XVII, 53)

Y si después del banquete Mariana expresa sus remordimientos, la dialéctica sacerdotal de Centenera los disipa enseguida:

...yo dixe, que el precepto

De no hurtar jamás se quebrantava

En casos semejantes, que el concepto

Muy bien en la escriptura se explicaba:

Que entre los sabios es muy ordinario

Carecer de la ley lo necessario. (XVII, 54)

A partir de esta definición personal por defecto, la definición pública se establece según la línea del fracaso. Sus tareas, aun las más esforzadas, no obtienen ningún resultado, como cuando intenta la conversión del cacique Yamandú:

Un poco tiempo fuy su doctrinante,

Teniéndole en prisión a do sus sañas

Procuré dotrinar. Trahajé en vano,

Porque era muy malvado este pagano. (II, 20)

Hasta las empresas victoriosas con que el arcediano delinea su figura están siempre narradas en tono menor. Esto se hace

particularmente evidente cuando se trata de su participación en acciones que corresponden no al aspecto evangelizador de la conquista, sino al guerrero. Un ejemplo es el episodio en que toma prisionero a un mestizo portugués que ha acompañado al cacique Oberá en su rebelión:

De blanco me vestí, y con sombrero

De paja, en mi caballo a la gineta,

Llevando solamente un compañero,

Y cada qual a punto una escopeta,

Espías yo le puse tan ligero,

Que venida la noche muy secreta

En un bosque le prendo, y amarrado,

A la ciudad le traygo a buen recado. (XX, 75)

Los aspectos de valentía ("solamente un compañero"), de habilidad ("espías yo le puse", "le prendo"), quedan en segundo plano en una imagen que, para la presentación de una acción de guerra, elige tonos de paseo campestre ("con sombrero de paja"). Esta elección de registro hace más notable la ocasión en que, por el contrario, Centenera se lanza en una afirmación del propio valor. El único momento en que subraya su decisión -y su capacidad- de superar dificultades y temores es cuando se trata de empresas de conocimiento, es decir las que procuran material para la escritura:

A mí me cupo en suerte esta jornada,

Que, de saber y ver muy desseoso,

jamás dexé de entrar qualquiera entrada,

Aunque fuese el peligro temeroso . (XII, 8)

Las expresiones de desmerecimiento respecto a las propias capacidades de escritor (por ejemplo en comparación con Ercilla, XXIV, 51-52) pueden leerse entonces encuadradas en un doble sistema: el tópico de la modestia (sin entrar en discusión sobre la mayor o menor sinceridad del sentimiento), y la afirmación del valor de la escritura (de toda escritura) como empresa que, más allá de los resultados estéticos, configura la única realidad perdurable de los hechos.

4. Otro aspecto canónico de la escritura de Centenera es la imagen de exceso de ese "nuevo orbe" que se apresta a describir. Si las alusiones al oro son en cierta medida vagas y discretas (cfr. 11,33,38; V, 19), la flora y la fauna se ven caracterizadas repetidamente a través de una especificación léxica casi obsesiva:

A vía mucha ca ç a regalada,

Perdizes, pavas, aves muy sabrosas,

Venados, abestruzes, que salada

Su carne es buena y sana, muy gostosa ,

Y dulces fructas, que ay una apropiada

A guinda, Yaracaes olorosas,

Guembes, Yvaviraes en gran suma,

A todo los pescados como espuma. (XXV, 6)

El afán de nombrar se ejerce sobre todos los elementos que el nuevo mundo pone ante sus ojos: es imposible no percibir, más allá de la voluntad documental, el deleite con que Centenera se lanza en la enumeración de las tribus indígenas:

Mahomas, Epuaes y Galchines,

Timbúes, Cherandíes y Baguaes,

Agazes y Nogoies y Sanasines,

Maures, Tecos, Sansones, Mogozaes

El Paraná abaxo, y a los fines

Habitan los malditos Charusaes,

Ñaues y Mepenes, Chiloa ç as:

A pesca todos son dados y ca ç a s. (I,22)

En versos como éstos podría tal vez reconocerse una variedad de la "escritura de alabanza" que Caillet-Bois ha identificado en las crónicas del Río de la Plata. En referencia a esa zona de conquista, delimitada por el espejismo de la riqueza que le da nombre, y signada en cambio por el fracaso y la muerte, Caillet-Bois señala la producción de textos que "trataban de desvirtuar una leyenda de desastres". Sin embargo, cuando del puro inventario se pasa a la descripción, la celebración deja paso a otras connotaciones, ya que flora y fauna se presentan con un aspecto a menudo perturbador. La flora puede revestir características tranquilizantes a pesar de su extrañeza, como en el caso del mburucuyá, cuya flor, al reproducir en sus pétalos y estambres los símbolos de la pasión de Cristo, inscribe milagrosamente el nuevo mundo en el mundo de la cristiandad:

La flor de la granada o granadilla

De Indias, y misterios encerrados

A quién no causará gran maravilla. (II, 2)

Las ocasiones de asombro que ofrece la fauna, en cambio, son mucho más inquietantes, ya que la abundancia de la naturaleza no resulta consoladora, ni siquiera neutra, sino llena de amenazas:

De frutos de la tierra y de Castilla,

Pan, y vino, carnes y pescado,

Ay copia, pero oyd la maravilla,

Que se aconteció un día pasado.

Un pexe Palometa, que freilla

Pensava una muger enharinado,

De la sartén saltó muy de repente,

Y un dedo le cortó redondamente. (II, 44)

Si presumiblemente muerta y a punto de ser comida la palometa le arranca un dedo a su cocinera, ¿qué no harán las bestias de por sí peligrosas? La devoración es el signo que termina por definir la fauna americana: la eyra es del tamaño de un conejo pero sanguinaria y voracísima, capaz de despacharse un venado (III, 7); un oso hormiguero, el yumiti, incapacitado para tales banquetes pues "por boca tiene un muy chico agujero" (III, 6), aprieta al tigre en un estrecho abrazo hasta que éste cae muerto de hambre. Tanto es así que, en la descripción de un gusano que se transforma en mariposa pero luego pierde las alas "y queda hecho/ De forma de ratón hecho y derecho" (III, 33), el acento no cae en las metamorfosis, sino en la voracidad del bicho, que una vez al aire libre come todo lo que halla, privando del sustento a los hombres y obligándolos a abandonar sus tierras:

No hay bruco, ni langosta pernicioso,

Ni erugo, ni otra plaga que yo entienda,

Que iguale a esta maldita mariposa. (III, 36)

La alabanza se diluye en un esfuerzo sin resultado, aún más obvio cuando Centenera se lanza en la descripción de seres igualmente improbables pero positivos, como el carbunco, que proporciona riquezas y poder a quien sea capaz de arrancarle el espejo que lleva en la frente. Lamentablemente, cuando uno de los españoles consigue atrapar un carbunco vivo, se le vuelca la canoa y pierde la prodigiosa sabandija (III, 31). En fin, que si los misteriosos animales americanos proporcionan felicidad, se escapan, y cuando abundan y se los encuentra fácilmente, es porque son dañinos... Otro motivo de zozobra es la inexistencia de fronteras precisas: en el nuevo mundo proliferan seres mixtos, cuya especificación biológica es dudosa. A veces el nivel de fluctuación es mínimo, y suscita en Centenera una curiosidad casi enternecida:

Un árbol ay pequeño de la tierra,

Que tiene rama y hoja menudita,

En tocando la hoja ella se cierra

Y en el punto se pone muy marchita . (III, 3)

Pero estas muestras de sensibilidad en un vegetal representan, de todos modos, un indicio de indeterminación lindante con el caos, en cuanto corroe la noción misma de humanidad, como puede verse en la descripción de "pescados semejantes mucho al hombre" (II, 13), en la secuencia en que un monstruo acuático "de espantable compostura" persigue suspirando a una dama (IX, 31), o en las escenas en que animales "normales" actúan según códigos de comportamiento humanos:

Culebras ay, y bívoras, serpientes,

Que han tenido con hombres desafío. (II, 48)

Este ambiguo bestiario se completa con otra clase de seres fabulosos: los personajes tradicionales de las mitologías del viejo mundo. Ya se trate de resabios puramente literarios, o de alucinaciones del deseo, tales figuras resultan incongruentes en las aguas cenagosas del Río de la Plata. Y es tal vez por eso que sus apariciones, en vez de dar motivo al entusiasmo, se aureolan de una nostalgia rayana en la desesperación. A veces la tristeza de estas figuras está relacionada con un dato contingente. Si las "argentinas nimphás", por ejemplo, se mesan los cabellos, es a causa de la muerte de la bella Ana Valverde (XXIV, 27). Los gemidos de las sirenas, en cambio, no parecen responder a ninguna motivación precisa, sino a la proyección del desencanto de los conquistadores:

... La Syrena también bella y hermosa,

Como una bella dama a parecido,

En medio esta laguna y aun gemiendo,

Y sus doradas crines desparciendo. (III,26)

5. Tanto el mundo natural como el mitológico aparecen, pues, inficionados por algo negativo. Por más que se cante la abundancia, y la tierra desborde de maravillas comestibles (véanse por ejemplo II, 44; XXV, 6-7), una intranquilidad se manifiesta. En ese mundo de exceso, la parte que les toca a los españoles es la carencia. Al haber introducido el trastorno de su presencia devastadora, es como si la tierra abundosa se vaciara: en la conquista del Río de la Plata, el mayor flagelo no son los ataques de indios, ni los duelos con sierpes portentosas, sino el hambre.

El tratamiento que Centenera reserva a este tema es muy personal: los estragos del hambre- causa de episodios de antropofagia entre los españoles- son contemplados con horror, sin duda, pero a la vez distanciados por el adjetivo incongruente o la caracterización anecdótica. Este deslizamiento de la materia trágica hacia lo grotesco se hace más evidente si se compara a Centenera con los otros cronistas del Río de la Plata. Ninguno de ellos escapa al recuento obsesivo de esos ahorcados que sus compañeros descuelgan en la noche para comérselos, de ese soldado que devora el cadáver de su hermano muerto de hambre. Pero tanto el *Romance elegiaco* de Luis de Miranda como el *Viaje al Río de la Plata* o la *Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán se limitan a la pura enunciación de los hechos: su cifra estilística es la del pudor y la discreción. En *La Argentina* de Centenera, por el contrario, las escenas de antropofagia van más allá del espanto. En primer lugar, permiten una generalización de carácter moral sobre la fragilidad de las relaciones humanas. En las situaciones extremas, comprueba Centenera, desaparecen los lazos que la facilidad de la vida hace considerar como "naturales" -el afecto y el cuidado entre padres e hijos, por ejemplo. En la infinitud sin remedio del Río de la Plata, lo natural es el egoísmo y el desbande:

Perdió el amor su fuer ç a aquí de hecho,

Que cada qua; mirava su provecho. (IX,23)

La desestructuración llega a su extremo en las escenas en que el ajusticiamiento de un compañero de desventura resulta una solución para los sobrevivientes -un hecho que los demás cronistas ya habían subrayado, pero que la pluma de Centenera enriquece con detalles anecdóticos (como ese "al medio del cocer"), transformándolo en espectáculo truculento:

Hambre canina fuer ç a allí a un soldado:

Pensando que su hecho nadie vía,

Las tripas le sacara a un horcado,

Y al medio del cozerse las comía.

Los huessos se roían de finados,

¿Quién no llora estos casos desastrados. (IX, 45)

Del mismo modo, la estrofa dedicada al episodio de los dos hermanos, con su léxico de carnicería y su adjetivación poco menos que escandalosa (como ese "muy gozoso" que es difícil justificar por razones de rima), crea un interrogante sobre la finalidad de una insistencia tan explícita:

Un hecho horrendo, diro, lacrimoso

Aquí succede: estaban dos hennanos,

De hambre el uno muere, y el ravisoso

Que vivo está, le saca los livianos,

Y bofes, y assadura y muy gozoso

Los cueze en una olla por sus manos,

Y cómelos, y cuerpo se comiera

Si la muerte del muerto se encubriera. (IV, 26)

Los procedimientos de este tipo podrían ponerse en relación con el ejercicio de una voluntad fabuladora: el poema, al dejar un mayor espacio de libertad que la crónica, se abre a expansiones ficcionales que Centenera explora, aunque sin ir demasiado lejos. Pero estos mecanismos pueden analizarse también en otra perspectiva, delineada por la preferencia -desusada en el género- que Centenera concede a lo grotesco. Se colocan en esta línea ciertas historias en las que el papel protagónico compete a las mujeres, como la secuencia de la dama que vende su cuerpo por una cabeza de pescado, se la come y después no quiere cumplir el trato. El capitán Ruyz, irónicamente definido "buen justiciero", sin parar mientes en lo irrealizable de su decisión, la condena a que "cumpla el prometido/ O vuelva lo que tiene recibido" (IV, 31). O bien el episodio de Florentina y Catalina, que descubren en su choza a un mozo que ha entrado a robarles sus raciones, y como castigo le cortan la oreja y la clavan en el techo. Él la recobra, y amenazando a las damas con denunciarlas por haberse hecho "justicia sin justicia", usa su oreja como medio de chantaje para obtener que las culpables lo alimenten (IX, 49), y hasta la presta a otros hambrientos con el mismo fin.

En estos casos el autor pone en acción mecanismos que dan a lo trágico el tono de una cotidianidad inevitable, y por lo tanto necesariamente aceptada, subrayando la adaptación al horror como único medio de supervivencia. ¿Cómo no relevar, por ejemplo, en la descripción del guiso que los hambrientos conquistadores preparan con una "especie de lirones", la voluntad de reducción de lo atroz a las dimensiones de mayor o menor habilidad culinaria?

Y aunque faltava aceite y vino añejo

La gran hambre prestava salmorejo. (IX, 43)

El procedimiento resulta más manifiesto en los cantos dedicados al hambre, por el marcado contraste con lo extremo de la situación, pero es posible identificarlo como una constante en todo el poema. Cada vez que la realidad muestra su lado feroz (y en el nuevo mundo que Centenera enfrenta ése parece ser el único existente) un deslizamiento de registro provoca la caída de la tensión trágica. Si se trata del terremoto de Lima, a más de muertes y derrumbes, la catástrofe puede consistir en el mal corte de un barbero asustado (XXIII, 31) o, para las damas, en la vergüenza de salir a la calle mal vestidas (XXIII, 32). La misma muerte puede crear, por el término de comparación elegido, una imagen tan espeluznante como grotesca:

Y flechas dan en él como granizo.

Quedó en breve tiempo tan cuajado

Qual vemos el pellejo del erizo. (XV, 27)

Y la elipsis, que en principio debería servir para tender un velo pudoroso sobre una desgracia muy particular, de tan subrayada se transforma en gesto de exhibicionismo. Un soldado sale gritando del río, porque una palometa le ha mordido el muslo, pero uno de sus compañeros sufre una mutilación mucho peor:

Juzgóse allí al presente que faltava

De carne media libra al desdichado:

El peixe Palometa lo llevava

En la boca redondo aquel bocado. ;

Mas de otro oy dezir que lamentava

Su fuerte, desastrado y triste hado,

Que en la boca de un peixe perdido avía,

Lo que el peixe le cortó con gran porfía. (II,46)

Es así que, frente a la evidencia de la inutilidad de la empresa de una conquista que parece ejercitarse sobre la nada, la exaltación del heroísmo cede lugar a la trivialización. El mecanismo de la exageración truculenta -como el de lo grotesco- produce el efecto paradójico de desmenuzar las condiciones del horror, fragmentándolo en preocupaciones cotidianas. En la elección de este registro se afirma la originalidad de la voz de Centenera dentro de los discursos de la conquista: allí donde los otros cronistas se debaten entre el espanto y el pudor, él desgrana estas historias a medio camino entre el espanto y la comicidad.

Esta fragmentación de los grandes problemas históricos en anécdotas privadas es una de las características dominantes de la obra. Y es precisamente la atención hacia lo anecdótico, lo subalterno, el punto que Gutiérrez, uno de los más atentos lectores de la *Argentina*, destaca como su valor específico. A través de estos aspectos, según Gutiérrez, la situación real de la colonia se manifiesta con más eficacia que en las historias oficiales. Gutiérrez llama a esta actitud la "visión de Sancho", porque, respecto a la historia "convencional y mentirosa" de los historiadores, Centenera desempeña la misma función que el escudero hacia el iluso don Quijote: su falta de miramientos en describir las mezquindades, codicias e ineptitudes de los conquistadores se vuelve garantía de la verdad.

6. Lo típico de la rueda de la fortuna es la alternancia, como asegura la *Argentina* en una de sus octavas ("De adonde el disfavor es fundamento/ De todo buen successo de favores", XIII, 1), por lo que el lector tendría derecho a esperar una cierta variedad, pero no es así: una de las condiciones del pacto de lectura parece ser aquí la reducción del horizonte de expectativas a la calamidad. La enumeración de las riquezas de la tierra se reduce entonces en Centenera a un recurso puramente retórico, un exorcismo contra el desengaño. La abundancia queda en otra parte, en un espacio violado y sin embargo inalcanzable: el mundo de los otros, los indios. Un mundo imposible porque ajeno; tan imposible como el propio mundo, esa España situada en otro horizonte remoto. Se configura así una visión del propio yo en el espacio americano como descolocación: un sentimiento de insuficiencia y extravío, una convicción

de haber ido a parar al "arrabal del mundo" causa de breves y desgarradas concesiones a la nostalgia (cfr. por ej. XXIII, 40).

Ya en su título, como otros han hecho notar, *La Argentina* sugiere "lo ilusorio de un señuelo ofrecido al conquistador en tierras que no son otra cosa que un tránsito hacia una vana meta, y en la cuál viven tribus fantasmales por lo desorganizadas y dispersas en las soledades inmensas". En realidad, esa condición ilusoria era también evidente para Centenera, pues si bien muchas afirmaciones derivan de las esperanzas que acompañaban en sus comienzos la empresa del tercer adelantado, Ortiz de Zárate, con quien Centenera se embarcó, el tono general de *La Argentina* trasunta la sabiduría de una escritura posterior a los hechos. Cuando Centenera empieza a poner sus recuerdos era ya evidente el fracaso de una forma de conquista que respondía a los mitos generados por los triunfos españoles en México y Perú, pero que en el Río de la Plata habría de revelarse inadecuada. La fragmentación del relato desmiente las intenciones de totalidad con que el autor, en el primer canto, afirma haberlo emprendido. El desafuero de la naturaleza y el de los seres humanos -ríos portentosos, gusanos que se transforman en mariposas que se transforman en ratones, feroces motines con su secuela de descuartizamientos, tan inútiles como la condena a la horca de los desertores por hambre, escaramuzas con los indios, cada vez más agotadoras por lo repetidas e ineficaces- se entretejen en una trama anecdótica, deshilachada, que nunca se organiza en un relato finalizado. Ciertamente, Centenera intuye la dimensión histórica de los hechos en los que participa, pero es incapaz de formularla. En esa carencia de un esquema consolidado en el que situar la acción (ya fuera según los códigos del mundo de origen o los creados por las otras empresas de conquista del nuevo mundo) encuentran espacio para insinuarse elementos perturbadores, como la irrisión o la truculencia.

Hasta qué punto es ésa la voluntad del autor, o el efecto de nuestra lectura, sería arduo decidirlo, aunque ciertas tendencias de la literatura española, como las que pueden rastrearse por ejemplo en el *Lazarillo de Tormes* -publicado en 1554- demuestren la posibilidad de un efecto buscado por Centenera. Lo que sin duda es cierto es que el recorte de *La Argentina* efectuado en la lectura que he propuesto se aleja mucho del que eligieron Gutiérrez, o Rojas o, en nuestros días, Aragón Barra o de Giorgi. Pero, como se sabe, el texto producido por una interpretación es sólo uno de los posibles que el texto concreto encierra. Su razón de ser estriba, como decía al principio, en la existencia de una mirada. O sea, del enfoque permitido por el tipo de instrumentos (y, obviamente, de intereses) que en un momento dado resultan más cercanos al observador.

Así, las reflexiones que he desarrollado en estas páginas no agotan por cierto los problemas que plantea un texto complejo y multiforme, discutido y discutible como *La Argentina*.

Tampoco es ésa su pretensión. A lo sumo, estas líneas aspiran a contribuir al debate que, en los últimos años, ha permitido una ampliación de perspectiva en el enfoque de esta clase de textos : sin los preconceptos estéticos o clasificatorios que definen la mayor o menor canonicidad de una obra, sino en busca de la significación de los discursos dentro de un sistema, el de la conquista como empresa generadora de escritura. Pero el problema de la colocación de un texto en un sistema es, como todos sabemos, una variante histórica. Tal vez hoy, habiéndose desvanecido cierto tipo de ilusiones sobre la representatividad y la validez de los modelos críticos, tras las fórmulas de la relativización se esté encubriendo otro tipo de riesgos: el de dar a nuestro compromiso con la tarea crítica el carácter de una aventura en la que, precisamente, no se corren riesgos.