

alp

**cuadernos**  
**angers - la plata** .....

año 1 - nº 1

**Cuadernos  
Angers - La Plata**

**U.F.R de Lettres, Langues  
et Sciences Humaines  
Université d'Angers - France**

**Facultad de Humanidades y Ciencias  
de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata - Argentina**

---

**© 1996 / La Plata / Argentina**

**Diseño y Diagramación**

Diseñadora en Comunicación Visual (UNLP)

**Alejandra Gaudio**

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, escrita o a máquina, etc, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

---

## **Prólogo**

***En enero de 1994 los Sres. Presidentes de las Universidades de Angers y de La Plata suscribieron un Convenio de colaboración científica y cultural.<sup>(\*)</sup> Ese Convenio era el resultado de un creciente nexo entre profesores e investigadores de ambas instituciones. Como es sabido, los Convenios resultan conducentes en la medida en que responden a una voluntad de intercambio real entre los cuerpos docentes, graduados y estudiantes de la Universidades firmantes. En enero de 1994 tuve oportunidad de visitar la Universidad de Angers y comprobar allí el marcado interés de las autoridades y colegas en las tareas conjuntas que pudieramos emprender.***

**(\*)** El texto del Convenio se halla como Apéndice al final del presente volumen

***Las actividades previas y posteriores a la firma del convenio han sido las siguientes:***

## **Año 1992**

*Intercambio de informaciones en vista de la firma del convenio*

## **Año 1993**

*Agosto*

*Conferencia de los Doctores Erich Fisbach y Néstor Ponce en La Plata.*

*Visita de la Universidad. Encuentro con autoridades. Firma de carta de intención.*

## **Año 1994**

*Enero*

*Conferencia del Profesor José Luis de Diego ( UNLP) en Angers. Visita de la Universidad. Encuentro con autoridades. Firma de convenio*

*Agosto*

*Seminario de Posgrado del Doctor Néstor Ponce en La Plata.*

## **Año 1995**

*Enero*

*Seminario del Doctor Miguel Dalmaroni ( UNLP) en Angers.*

*Marzo*

*Una estudiante de Angers sigue clases en la UNLP. Sus estudios fueron convalidados gracias al convenio.*

*Permaneció en La Plata hasta marzo de 1996.*

*Abril*

*Visita de investigación de dos estudiantes de Angers a La Plata, en el marco de la preparación de tesinas sobre temas rioplatenses.*

*Agosto*

*Conferencia del Doctor Néstor Ponce en La Plata, en el marco de una visita de investigación científica.*

### **Año 1996**

*Enero*

*Seminario del Licenciado Sergio Pastormerlo (UNLP) en Angers*

*Marzo*

*Llegada de dos estudiantes de Angers que prosiguen estudios durante este año lectivo.*

*Noviembre Publicación de un volumen de investigación de la Facultad de Humanidades con participación de docentes de ambas universidades.*

*Solicitud de dos estudiantes de Angers para cursar asignaturas en La Plata durante 1997.*

### **Año 1997**

*Enero*

*Seminario del Dr. José Amícola (UNLP)  
en Angers.*

*Es nuestro deseo que estas actividades  
puedan crecer en el futuro. La publicación que  
hoy presentamos es el testimonio de un encuentro  
que seguramente va a dar nuevos y mejores  
frutos.*

*Es menester agradecer el apoyo de las  
autoridades de ambas Universidades, la buena  
acogida que ha tenido la idea de esta publicación  
entre los colegas autores de los trabajos, y  
especialmente a la cordialidad y afecto que nos  
han brindado en todo momento nuestros amigos  
de Angers: Dr. Néstor Ponce y Erich Fisbach.*

**José Luis de Diego**  
*Decano de la Facultad de Humanidades  
y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata.*

## **Presentación**

*La colección de artículos que siguen representan el primer acercamiento interuniversitario entre las áreas de la investigación en teoría literaria de las Universidades de Angers en Francia y de La Plata en la Argentina. Estos trabajos han sido también textos de conferencias que sus diferentes autores han leído (o leerán) frente a los estudiantes franceses o argentinos. En este sentido, contar con el documento escrito de este puente tendido entre dos ámbitos distantes ha de servir, seguramente, para hacer ese puente todavía más transitado y transitable. Es de esperar que la iniciativa debida a los profesores Néstor Ponce y José Luis de Diego para este estrechamiento de vínculos prolifere en un sinfín de proyectos conjuntos, como éste que aquí ve la luz.*

**José Amícola**

*Coordinador de los Cuadernos Angers-La Plata*





## **Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la Patria*, de Osvaldo Soriano.**

*Néstor Ponce*

*Université d'Angers & École Polytechnique*

*"Naissance de la parodie? A la page 8 de l'Essai sur la parodie d'Octave Delepiere, on trouve cette note, qui fait rêver: 'Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'Illade ou de l'Odyssée, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité des auditeurs, ils y mêlaient pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des mêmes vers à peu près qu'on avait récités, mais dont ils détournaient le sens pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public. C'est qu'ils appelaient parodier, de para et ôdè, contrechant".*

***Gérard Genette, Palimpsestes.***

(1) De ahora en más, aludiremos a las novelas mediante la abreviación TSF para la primera y EOP para la segunda. Las citas corresponden, respectivamente, a las siguientes ediciones: Barcelona, Bruquera, 1979 y Barcelona, Mondadori, 1993.

La marginalidad como principio de reconocimiento de los personajes es una de las claves estructurales de dos novelas del argentino Osvaldo Soriano (1943), *Triste, solitario y final* (1973) y *El ojo de la patria* (1993).<sup>(1)</sup> Dicho reconocimiento se opera a partir del carácter anti-modélico de los personajes, no sólo a través de su comportamiento en el seno de la ficción en sí, sino sobre todo a partir de la comparación con un referente extratextual con el que traban relación ambas obras, el correspondiente a los personajes típicos de la novela policial y de la novela de espionaje respectivamente.

Desde la aparición del relato policial moderno con Edgar Allan Poe y del de espionaje con William Le Queuex, <sup>(2)</sup> ambos géneros se han movido en el marco de una restringida serie de figuras que se repiten y que se limitan a multiplicar las combinatorias para permitir la evolución de los géneros: un delito, una pesquisa, un detective, un culpable, una víctima para el primer caso; un delito diplomático, un agente secreto, un equipo de agentes enemigos, un enfrentamiento entre ambos para alcanzar el objetivo, para el segundo. En sus dos novelas, Soriano procede a un trabajo de reorganización de estos materiales, tomando como base la parodia que demitifica y que naturaliza <sup>(3)</sup> (o que vuelve a naturalizar), y apoyándose fundamentalmente en la marginalidad de sus héroes.

¿Héroes o antihéroes? Estas dos novelas de Soriano parten del principio de la existencia de un pretexto, de un referente genérico, la novela negra y la de espionaje, que, *a priori*, establecen la ilusión de un pacto de lectura. Pero muy pronto se observa que dicho pacto es el arabesco de un imposible, en la medida en que la relación entre modelo y su copia pasa a través del filtro de la parodia. Este recurso hipertextual, que siempre compara, se construye en la poética de Soriano mediante los procedimientos compatibles e incluso sucesivos:

·el absurdo, que al alejarse de lo real acentúa la incongruencia del texto con los parámetros modernos modélicos (tipo de escritura, de intriga, de personaje, de situación, de acción, de tics recurrentes);

·el humor, que a la par que confirma la

(2) cf. VERALDI, Gabriel. *Le roman d'espionnage*. Paris, Presses Universitaires de France, 1983

(3) BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1970 (1ª ed. 1957).

distancia con dichos modelos, opera mediante el principio de saturación (del carácter de los personajes, de la situación, de acciones, de tics recurrentes).

Veamos ésto de más cerca. En *TSF*, de entrada, se procede a un cuestionamiento de la estructura tradicional de la novela negra o de enigma, en la medida en que no hay ningún misterio que se deba elucidar. Por el contrario, la novela funciona a partir de un doble principio: el encuentro de Stan Laurel con Philip Marlowe en la primera parte; el de Osvaldo Soriano con el mismo detective en la segunda. En ambas, el "misterio", por darle un nombre, ha sido desnaturalizado de toda coherencia: Laurel quiere saber por qué Hollywood no le da más trabajo y Soriano le solicita ayuda al detective para escribir un libro sobre la pareja cómica, aunque confiese que no busca información:

*" (...) Soy periodista, pero no busco información. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy y pensé que Usted..."(p. 49)*

La ausencia de misterio, de delito en sí, anula la posibilidad de la pesquisa tradicional y rompe con la cadena de filiación lógica. Similar es el procedimiento realizado en *EOP*. En efecto, la intriga de la novela se articula alrededor de una operación denominada "Milagro argentino", llevada a cabo por un agente secreto del mismo país, operación incoherente y complicada, en la cual el confidencial Julio Carré ni siquiera sabe para quien trabaja, mientras que a su alrededor se mueve una variada gama de agentes amigos y enemigos al mismo tiempo, que mueren y

resucitan sin mayor explicación. Mediante tal procedimiento, el narrador borra los límites genérico-estructurales del Bien y del Mal, confunde ambos campos, y destruye uno de los principios básicos del funcionamiento del relato de espionaje.

En ambas novelas, el código genérico se desmantela porque es llevado hasta un punto de ruptura con sus principios estructurales, y en esta operación los protagonistas ocupan un papel central. En primer término, sus rasgos distintivos distan de coincidir con los exigidos por los modelos heroicos que han sentado un precedente, y, además, auguran situaciones y acciones marcadas por el absurdo y el humor. En efecto, desde el inicio, se observa que el tipo de personaje procede a la destrucción del pacto de lectura de manera sistemática. La clásica imagen del detective solitario del relato del enigma (el Dupont de Poe, el Sherlock Holmes de Doyle) o de la novela negra la pareja Soriano/Marlowe.

Todas las pistas referenciales son sistemáticamente anuladas: así, si en un comienzo, al concretarse la alianza entre el periodista y el investigador, el lector puede pensar en la reconstitución de la figura tipológica investigador/confidente singularizada por el paternalismo y la superioridad del investigador sobre el confidente comparsa (Holmes/Watson; Poirot/Hastings), pronto se observa, sin embargo, que ambos personajes trabajan a pie de igualdad y que, al contrario, terminan por identificarse con otro tipo de pareja... la cómica integrada por Laurel y Hardy. Soriano y Marlowe, dos solitarios por antonomasia, se acercan porque comparten una serie de valores, más allá de fronteras geográficas o generacionales, en un cuadro

hostil. Coinciden en la soledad, en la ternura, en la solidaridad, en la pobreza. La misma figura se reitera veinte años después en *EOP*, cuando el confidencial Julio Carré constituye otra disparatada pareja con un ser humano robotizado, un prócer de la independencia argentina que ha atravesado milagrosamente todas las tormentas de la historia y que funciona con chip y pilas. En este caso, la profunda soledad del personaje de Soriano se amplía en la medida en que la comunicación entre el hombre y la máquina está signada por su imposibilidad.

Además, la imagen y las actitudes del "detective" Soriano contrastan ostensiblemente con las de los héroes de la novela negra: es gordo, poco atlético, no sabe utilizar un arma, ignora las técnicas de investigación y, para colmo, apenas habla inglés. Dicha imagen se verá forzada, más tarde, cuando muestre una actitud esencialmente dispar con la dureza tradicional de un Sam Spade e incluso de un Marlowe, con el que tiene sin embargo otros puntos en común. Marlowe, el mítico personaje de Chandler, que podría haber ofrecido una alternativa estructural a la parodia, termina alejándose de su propio pasado para acercarse a Soriano en el presente de decadencia.

Mientras tanto, en *EOP*, la figura del confidencial Julio Carré no sale mejor parada y no tolera la más mínima de las confrontaciones con otros héroes de papel, como James Bond o como su opuesto, los espías salidos de la pluma de un John Le Carré. Alcohólico, con las piernas atormentadas por las várices, fumador empedernido, asalariado de los servicios secretos argentinos pero que nunca cobra su sueldo, fracasado irremediabilmente en su relación con

las mujeres (su libro de cabecera es el pseudo pornográfico *Memorias de una Princesa Rusa*), de escasas luces, a tal punto que ante su incapacidad en recoger informaciones termina inventándolas (p.26), Carré es la antítesis del agente eficaz y seductor. Su único mérito parece consistir en poseer una puntería infalible ( y hasta esta virtud va a jugar una mala pasada).

Personajes	Sexo masc.	Ideología	Dinero	Ternura	Origen nacional	Sedución	Ambigüedad	Infantilismo	Historia familiar
<b>Soriano</b>	•	•	*	•	•	*	*	•	•
<b>Carré</b>	•	•	*	•	•	*	*	•	•
<b>Marlowe</b>	•	•	*	*	•	•	*	*	#
<b>Prócer</b>	•	•	#	#	•	#	•	#	#
<b>Laurel</b>	•	•	*	•	•	#	*	#	•
<b>Hardy</b>	•	•	*	•	•	#	*	#	•
<b>Chaplin</b>	•	•	•	*	•	•	•	*	•
<b>Wayne</b>	•	•	•	*	•	•	•	*	#
<b>Van Dyke</b>	•	•	•	*	•	•	•	*	#
<b>Olga</b>	*	*	*	*	•	•	•	*	#
<b>Pavarotti</b>	•	*	*	*	•	#	•	#	•

Dijimos que la parodia es fundamentalmente comparativa. En la lectura de los rasgos distintivos de los personajes, notamos que dos protagonistas, Soriano y Carré, tienen en común la nacionalidad argentina y el hecho

**Cuadro de rasgos distintivos de los personajes de TSF y EOP**

- rasgo existente
- \* rasgo contrario
- # rasgo inexistente

de actuar en el extranjero: en EE. UU., cuna del relato negro y espacio emblemático del mismo para *TSF*; en Francia, Suiza, Austria, espacios múltiples y centrales, representativos de la novela de espionaje, para *EOP*. El origen de Soriano y Carré, su incapacidad para reproducir el comportamiento del Héroe tradicional, se superpone paródicamente con su nacionalidad, con el argentinismo que tratado de manera humorística resurge en las reacciones ante situaciones modélicas de los géneros. El origen argentino aparece, pues, como una tara, como una imposibilidad que marca indeleblemente al personaje en el ejercicio de sus funciones heroicas ( de donde la ambigüedad del nombre de la operación "Milagro Argentino"; sólo un milagro parece poder salvar al país del naufragio):

*"- Eso no tiene arreglo. Uno nace perro o mariposa" (EOP, p.66).*

De esta primera lectura de los personajes, se desprende, pues, la constatación de un desarreglo funcional entre su carácter y las situaciones referenciales que deben afrontar, lo que establece un nuevo sistema de relaciones que el narrador explora de cara a ese hipertexto. Soriano y Carré se encuentran en desequilibrio permanente ante una literatura en la que no encajan, que funciona con otras pautas (ver más adelante) y que, sobre todo, volviendo al contrato de lectura, exige la gestión de un comportamiento diferente. Este desequilibrio estallará de manera flagrante cuando deban ejecutar acciones típicas de la literatura genérica: enfrentamiento con delincuentes, con agentes de potencias enemigas, persecuciones, etc.



Sin embargo, nuestro análisis de los personajes ha sido hasta ahora voluntariamente incompleto. En las dos novelas que nos ocupan encontramos, de manera general, dos tipos de actores. Por un lado, aquéllos que se construyen en la ficción en sí, auténticos signos vacíos que las intervenciones del narrador, los diálogos y la propia acción van modelando (Soriano, Carré); por el otro, aparecen figuras con una historia previa, signos cargados con un pasado mitificado, héroes de la literatura negra (Marlowe) o del cine (Laurel, Hardy, Chaplin, Wayne), o figuras de la historia (Prócer). Si examinamos más de cerca la primera serie de personajes, notamos en efecto que a los rasgos distintivos ya citados, se les pueden agregar otros que precisan aún más su perfil identitario y que tejen un tramado de contenidos referenciales relativamente precisos. Gracias al recurso a la focalización interna, descubrimos que tanto Soriano como Carré tienen un pasado, relativamente banal, pero que rememoran con emoción y afecto (en esto, están más cerca de Maigret que de Poirot, James Bond o Lew Archer). Los dos han perdido al padre y lo evocan, anunciando una búsqueda identitaria (*TSF*, p. 41; *EOP*, p.46).

El recuerdo paterno no es en absoluto inocente, puesto que al conectar el presente con el universo de la infancia, a través del efecto y la literatura, permite descubrir en estos antihéroes un comportamiento pronunciadamente infantil - que destaca aún más por la ausencia total de protagonistas de corta edad- hilo conductor que los lleva a entrar en relación con la realidad circundante con una actitud pueril e inocente, recubriendo las acciones violentas y hasta dramáticas con un carácter lúdico inconfundible

(... pensó que estaba condenado a una repetición obsesiva de imágenes infantiles, como si mirara el mundo desde el tobogán al que todavía lo llevaba su padre, allá en Parque Centenario", *EOP*, p.64). Las situaciones espectaculares, así, se confunden con un gran juego. En el episodio del ataque a los custodios de la Academia de Hollywood, Soriano se disfraza como un niño presto a jugar a los vaqueros:

*"Soriano los vio acercarse. Cuando los tuvo a veinte metros levantó el pañuelo que tenía atado al cuello, se cubrió el rostro. Del bolsillo del pantalón sacó otro pañuelo blanco al que había hecho nudo en las puntas y se lo puso en la cabeza. Parecía un hincha de fútbol enmascarado" (TSF, p. 135)*

Al final de *EOP*, amenazado por agentes secretos del mundo entero, Carré no tiene mejor idea que esconderse con el Prócer en un lugar público, en Disneylandia, parque por el que realizan un recorrido maravilloso y casi iniciático:

*"Fue el primer sueño feliz después de tantas pesadillas. le pareció que lo estaba viviendo de veras y se le hacía más distante la idea de la muerte. Cualquiera de los cowboys podía ser un agente de la CIA mandado a liquidarlo. Pero qué podía importarle si estaba en el único mundo que recordaba con alegría (...) Estaba dentro de las historietas, en las sesiones de tres películas del Mundial Palace y en el Italtapark" (p.217).*

La niñez vuelve a surgir asimismo en el apego a animales domésticos como el gato. No

es raro que Marlowe tenga uno y que le rinda un homenaje vibrante y conmovedor al hallarlo muerto en su casa por un descuido:

*"El argentino levantó su luz y sintió que el silencio de su amigo era una carga muy pesada para esa casa oscura, que la tragedia lo había abrazado por fin y para siempre desde ese cuerpo pequeño, suave, ahora rígido, que el detective había dejado caer sobre sus piernas. La cabeza del gato colgaba fuera de las rodillas de Marlowe y los ojos estaban abiertos, aunque no tenían color. La cola era como el contrapeso de un barrilete abandonado".* (p. 183).

Soriano también evoca así la muerte de un animal en su adolescencia (p. 132), el misterioso personaje fantasmático de Chandler lleva uno en sus brazos cuando se lo cruzan por una playa desierta de la costa oeste ("Un hombre de sobretodo pasó caminando junto al mar; metía sus botas en la espuma y fumaba en pipa. tenía grandes anteojos y llevaba un gato negro en sus brazos", p. 121). Del mismo modo, un gato vive en la tumba de Carré y se transforma en un compañero fiel ("El gato seguía acostado sobre los relieves del mármol. Carré le acarició la cabeza y fue a sentarse junto al prócer". (p.224).

Como se observa, la coincidencia en la valencia de los rasgos distintivos (la soledad, el infantilismo) se opera entre figuras que pertenecen a cada una de las dos grandes categorías de personajes (Soriano y Marlowe; Carré y Prócer). En cada caso de las figuras míticas, se nota que se hallan en pleno periodo de crisis: Laurel no consigue trabajo, Hardy

desempeña papeles de segunda categoría, el Prócer robotizado es un resabio de pasado glorioso. Marlowe, el duro detective de Chandler, se ha transformado en un cincuentón que tampoco consigue trabajo, que reconoce serios problemas financieros, que bebe en demasía y al que, sobre todo, la vida ha castigado con la suficiente fuerza como para quitarle toda esperanza en el ser humano. En suma, todos ellos, al ser observados en su evolución en el tiempo, son historizados y demitificados, se alejan de la deformación para entrar en una cronología que los muestra en su declive.

Además, por distintas razones, cada uno de ellos conoce dificultades para entrar en relación con el "otro". Carré no logra hacerse de amigos ("tenía algún conocido pero amigos de verdad", p. 21) y tanto el confidencial como el periodista manifiestan sus inconvenientes en trabar una auténtica relación con una mujer (*EOP*, P. 54) y constituir una pareja. En *TSF*, el narrador alude misteriosamente a una muchacha de Buenos Aires; en *EOP*, Carré fracasa lastimosamente en su intento de seducir a Susana. En los dos libros, también, los personajes viven aventuras, caracterizadas por su fondo idílico y mitificado, que confunde la realidad con el sueño adolescente, aunque se trata siempre de relaciones de "losers": un prófugo y una "hippie" (Soriano buscado por la policía y una muchacha en un campamento perdido en el bosque), dos confidentes extraviados ( Carré y Olga). Y sin embargo, a pesar de ello, la amistad masculina - una amistad en mucho infantil y adolescente - constituye una de las claves para comprender la problemática de la construcción del personaje en la novelística de Osvaldo

Soriano. La relación de amistad entre representantes de las dos categorías de personajes va a favorecer la evolución de las aventuras, al hacerlos entrar en conflicto con un mundo dominado por valores opuestos ( ver cuadro de rasgos distintivos). Dicha ruptura tiene a partir de aquí una doble función: por un lado, favorece el desarrollo de la intriga, permite que la historia exista en una bifurcación paródica original; por el otro, inaugura una nueva categorización de personajes, esta vez entre aquéllos que respetan la norma de conducta oficial y aquéllos que se marginan (tanto Soriano como Carré deben robar dinero para vivir: los supuestos héroes son, pues, vulgares ladrones), que se excenfran del poder de decisión ( la publicidad de la película de John Wayne que se proyecta en TSF dice así: "LOS HEROES NO MUEREN NUNCA", p. 65), los *losers*. En suma, un esquemático universo, al decir de Cristina Piña, (4) de "Buenos y Malos". Dick van Dyke les dice a Marlowe y Soriano:

*"son un par de locos. Primero entran sin permiso, tan rotosos como dos vagabundos, después usted se sienta en mi mejor sillón como si estuviera en su casa y me hace preguntas impertinentes. Su amigo provoca a mi secretaria y se hace golpear, luego pelean entre ustedes y se insultan. ¡ Esto es demasiado!" (TSF, p.73).*

Esta nueva separación de los personajes se prolonga y se realiza plenamente en el marco genérico. En efecto, el recurso a la novela negra y a la novela de espionaje plantea necesariamente el problema axiológico. ¿Cómo se identifica el Bien y el mal? ¿Dónde se ubican Soriano, Carré,

(4) "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta"(en: *Cuadernos Hispánicos*, Nº 517/519, julio-septiembre 1993; pp.121-138

Marlowe, el Prócer, en relación con ellos?

La novela negra plasma un fresco de la sociedad, pasa del planteamiento de una oposición de valores (Bien vs. Mal) al planteamiento de una de virtudes (¿Qué es el Bien? ¿Qué es el Mal?) y deriva necesariamente hacia las instituciones que, en principio, deberían encarar tales referentes: el Estado, el aparato judicial, la policía. La poética de Soriano responde indirectamente, partiendo del principio descodificador de la parodia y recurriendo, nuevamente, al absurdo y al humor. En el primero de los casos, el Estado se impone al hombre en *TSF* como una poderosa y simplificada maquinaria generadora de mitos (EE. UU.), a partir de un sistema que anula al individuo y que encuentra en las instituciones el sustento que garantiza su conservación (ver el pasaje de la entrega de los Oscars). En tanto, en *EOP*, el absurdo se mezcla con el humor, a partir de un Estado argentino que aparece antes que nada como un copista de modelos y que, en el concierto mundial, y a pesar de la pretensión orgullosa de sus gobernantes, ocupa un papel de segundo orden. El aparato judicial, la policía, los servicios secretos, son entonces apéndices groseros de un orden injusto: los jefes realizan análisis disparatados de la situación mundial ("Aunque el comunismo estaba en pleno desbande, El Pampero sostenía que todo era una inmensa patraña de los rojos para dar el golpe definitivo contra el mundo libre"; p. 26), unos agentes propinan una paliza furibunda a Marlowe y Soriano, porque el primero los califica de "degenerados vestidos con el uniforme de la policía de Los Angeles" (p. 117), mientras que un militar hace secuestrar a Carré al estar celosos

de su buena puntería...

Ante tanta maldad, no hay mayor bondad que la inocencia del mundo infantil. Siendo niños, los antihéroes de Soriano acentúan el contraste entre una realidad artificial -que enmascara los auténticos valores humanos en aras del éxito económico y de las apariencias - y el rescate de un mundo mítico, único y original, puro y sano,<sup>(5)</sup> por intermedio de la celebración eufórica de la acción disparatada y vertiginosa. Esta recuperación semántica del mito se opera, como decíamos más arriba, a partir de la distancia crítica del absurdo - mucho más frecuente en *EOP*- y del humor. Ambos permiten empalmar escenas caóticas, exuberantes, dominadas por el desorden, y que entroncan evidentemente con el cataclismo de las escenas cómicas de las películas de Laurel y Hardy. Tres son los procedimientos centrales para llegar a esta situación: el *quid pro quo*, la hipérbole y el desacomodo del personaje antiheroico, inapto para reaccionar ante una situación conflictiva. Estos procedimientos se registran en el cuadro de escenas modélicas de los géneros, como la persecución, el duelo, el enfrentamiento en un tren, etc. Veamos algunos ejemplos:

· *Quid pro quo* en una escena de persecución: Soriano debe perseguir a los matones que buscan a Diana Frers, pero, como a diferencia de los detectives tradicionales, no sabe conducir, tiene que hacerlo en taxi. Como no habla inglés, Marlowe le consigue un chofer portorriqueño, pero por error Soriano se encuentra con un conductor norteamericano que ignora el castellano (el portorriqueño se va con Marlowe) y que, además, está casi ciego.

· Hipérbole de humor en una escena de

(5) El Prócer representa un modelo mitificado de pureza, al encarnar la inocencia original del patriota sin intereses ni egoísmos, que sintetiza al argentino fundador de la nacionalidad, mezclando las virtudes de las principales "glorias" de la Historia. de ahí el voluntario misterio que rodea a su verdadera identidad, con ingredientes de Mariano Moreno, Belgrano, San Martín, etc. (pp.93,110,117).

duelo: Marlowe interrumpe una ceremonia de entrega de los Oscars para vengarse de John Wayne, y se produce un auténtico enfrentamiento colectivo, una debacle a la manera de las del cine mudo en el que participan todos los invitados. Hipérbole de absurdo en una escena de simulacro de desaparición de un agente: los servicios organizan el entierro de Carré para hacerle creer al enemigo que el mismo se encuentra fuera de combate, le erigen una estatua en el cementerio de Père Lachaise... y Carré, lleno de orgullo, termina cuidando y limpiando su propia tumba.

· Desacomodo: Carré debe recitar un texto (un poema de Verlaine) como contraseña para abrir el contacto con un miembro de una red de espionaje, y en el momento de pronunciarlo, se olvida una de las palabras.

Empero, ni el humor ni el absurdo pueden ofrecer una alternativa a la alienación de los significantes. A lo sumo, logran presentar un momento de distensión. o sea que los marginales de las novelas de Soriano son incapaces de proponer una retórica del final feliz. "La historia la hace Chaplin, Soriano. Nosotros estamos solos y el guión nos perjudica" (p. 180), concluye Marlowe.

En *EOP*, el confidencial Julio Carré imagina en un momento que, luego de cumplir exitosamente su misión, podría retirarse para escribir sus memorias ("Desde que salió de la cárcel había soñado con escribir un libro sobre los otros, ya que ni él ni la Argentina contaban para nadie", p. 104). Esta escritura asumiría la aventura del "Milagro Argentino" desde la perspectiva de la deformación consciente, mitificadora, para proponer una versión de la



"historia oficial":

*"Su pasado no le servía. En cambio, si se convertía en el confidencial que habla hecho posible el Milagro Argentino, podía ser tan famosos como esos espías ingleses que revelaban secretos y se volvían intocables. El hombre que volvió de dos muertes sería buen título. O tal vez Confesiones de un agente confidencial"(Id).*

Falsas confesiones en todo caso, ante las cuales EOP- y también, claro está, TSF- aparecen como la versión de una estrategia escritural opuesta, reveladora de todas astucias y todas las artimañas. Esta breve reflexión de Carré podría ser interpretada como una puesta abismal de la historia, y de la historia argentina en particular, y permitiría volver a situar la propuesta de Soriano: la literatura como un medio para hacer caer las máscaras que ocultan la realidad.

En suma, el uso de la parodia genérica hace de la poética de Osvaldo Soriano una literatura esencialmente demitificadora, en la cual la representación de la realidad debe pasar por el filtro de la codificación antes de ser devuelta a la naturalidad ("Il y a une signification, qui est le discours littéraire"). (6) El mito del superhéroe - detective o espía-, del *american way of life*, de cine, del patriotismo, son recontextualizados a través del humor y del absurdo, a tal punto que la historia se materializa, que la forma, originalmente empobrecida, deformada, se enriquece. Al recuperar el sentido, el mito recupera su historia.

Sin embargo, ambas novelas de Soriano proceden al rescate de un universo mítico: aquél constituido por los referentes personales, por los recuerdos de la infancia ( los juegos, el padre, la

(6) BARTHES, op. cit, p.221.

madre), por las ilusiones de amor adolescentes, por los grandes mitos populares que, aunque también deforman, humanizan, porque hacen resurgir las pasiones fundamentales: el tango, el fútbol, el rock,. En ese mundo de derrotados, la Utopía va ocupando un sitio cada vez más grande (a diferencia de la parodia policial de Bustos Domecq). En ella, los personajes/investigadores, en lugar de proponerse como los agentes restituidores de un orden alterado, se postulan, antes que nada, como los reveladores de un disfuncionamiento social.



## **Del mito personal a la escritura en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt**

*Erich Fisbach*  
*Université d'Angers*

Se ha insistido mucho en la importancia del año 1926 en la literatura argentina, por ser el año que marca un hito temático que simbolizan *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes - novela en la que el universo del gaucho deja de ser un simple espacio narrativo para transformarse en universo mítico -, y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt - novela ésta en la que prácticamente desaparece la Argentina tradicional, la pampa, espacio literario recurrente hasta entonces, para dejar lugar al espacio privilegiado por la narrativa contemporánea, a saber el espacio urbano. Con la coincidencia temporal de publicación de estas dos novelas capitales de la narrativa argentina, el relevo cobra significado tanto más simbólico cuanto que los personajes que lo asumen involuntariamente son dos adolescentes, Fabio Cáceres en la novela de Ricardo Güiraldes, y Silvio Astier en la de Roberto Arlt, es decir dos individuos que viven esa etapa tradicionalmente frágil e inestable, etapa de búsqueda, marcada por el deseo de liberarse de la tutela familiar y de afirmar su identidad.

Ambos personajes comparten ciertas características propias de la edad que es la suya en la diégesis, dándose pues la coincidencia de que en la primera página de las dos novelas, Fabio y Silvio tienen 14 años. Otras coincidencias se relacionan con la forma narrativa específica

adoptada por los dos autores, es decir el relato de tipo autobiográfico en el que estos dos personajes asumen desde las primeras frases de ambas novelas el papel de narradores autodiegéticos. Ahora bien, más allá de la dicotomía campo-ciudad, se advierten elementos de diferenciación formales, que ahondan esa noción de relevo simbólico. Tal es el caso del marco histórico real de ambas novelas, ya que si en una novela como la de Ricardo Güiraldes no hay indicaciones muy precisas que permitan situarla históricamente con exactitud dentro de un contexto histórico - e incluso se detectan ciertas ocultaciones del narrador, como la de los ferrocarriles, que parecen destinadas a crear un marco atemporal que favorece desde luego la transformación mítica del espacio -, es no obstante obvio que esta etapa de la vida de Fabio Cáceres coincide con los últimos años del siglo XIX. En cambio Silvio Astier, cuya fecha de nacimiento editorial es la misma que la de Fabio Cáceres, es un adolescente que ha nacido con el siglo XX y cuya adolescencia transcurre, pues, en los primeros años del siglo; así lo dejan entrever las referencias a ciertos episodios históricos reales como las alusiones a Bonnot y Valet que sitúan los hechos narrados en los años 1912-1913. De esta manera, queda claro que Silvio Astier es cronológicamente más joven que Fabio Cáceres, con lo cual el relevo entre los dos personajes, amén de las características propias de la adolescencia, parece justificarse cronológicamente e incluso lógicamente y paralelamente a la evolución misma de la sociedad Argentina.

El cambio de espacio narrativo se añade a la transformación de las motivaciones que incitan a los personajes a actuar. Si un mismo anhelo de liberación, de superación impulsa a estos dos

adolescentes, los motivos de su acción son muy diferentes, porque el entorno que los rodea lo es. Tal es así que cuando Fabio Cáceres abandona a los catorce años su espacio de origen, a saber el pueblo pampeano, para adentrarse en el campo, al que considera como el único espacio de superación posible, el principal obstáculo en su búsqueda será él mismo. La pampa aparece, pues, como un espacio implacable, que obliga al hombre - y más aún al adolescente -, a ser humilde, y por ello a merecerlo:

*Por su bien, el resero tiene la vida demasiado cerca para poder perderse en cavilaciones de índole acobardadora. La necesidad de luchar continuamente, no le da tiempo para atardarse en derrotas; o sigue, o afloja del todo, cuando ya ni un poco de poder le queda para encarar la vida. Dejarse ablandar por una pasajera amargura, lo expone a tomar el gran trago de todo cimarrón que se acoquina: la muerte. Una medida grande de fe le es necesaria, en cada momento, y tiene que sacarla de adentro, cueste lo que le cueste, porque la pampa es un callejón sin salida para el flojo. <sup>(1)</sup>*

De esta manera, en la novela de Güiraldes, el protagonista no anhela otra cosa que la riqueza interior, ya que la pampa es esencialmente un espacio de desposeimiento, siendo esa riqueza interior lo mejor que puede desear el hombre:

(1) Güiraldes, Ricardo; *Don Segundo Sombra*, Ed. Cátedra, Nº 82, p. 285. (Todas las citas provendrán de esta edición. El subrayado es nuestro) Abreviado luego como DSS.

*No hay querencia mejor que el lomo de sus caballos para un resero, ni cama más acomodadita que sus jergas y sus pellones. (DSS. p. 123)*

La acción de los personajes en *Don*

*Segundo Sombra*, empezando por la de Fabio Cáceres con su doble función de personaje y narrador, gira en torno a la ejemplaridad del concepto al que aspiran y al que debe aspirar todo hombre que desee superarse para merecer el nombre de gaucho. De hecho el término "gaucho" cobra el valor de un modelo; modelo de conducta, modelo moral, algo así como una referencia común, prácticamente indiscutida e indiscutible, que dicta los comportamientos y aparece como una consagración cuando se lo alcanza, como lo hace Fabio en los últimos capítulos de la novela:

*- Ya has corrido mundo y te has hecho hombre, mejor que hombre, gaucho. (DSS. p. 304)*

De esta manera el narrador puede relatar desde un tiempo posterior y desde una condición social distinta - en la medida en que en el presente de narración, Fabio Cáceres es ya estanciero -, su aprendizaje como gaucho, su iniciación a esa filosofía de la vida, que pasa ante todo por una superación de sí mismo. Esta perspectiva implica y explica la interiorización del proceso que culmina en la doble transformación de Fabio, en gaucho primero - transformación interna -, y posteriormente en estanciero - en este caso transformación social, externa, que hubiera sido imposible de no haber merecido antes Fabio la condición de gaucho-. La situación de Fabio Cáceres al finalizar la novela es, pues, la misma que la de Güiraldes en el sentido en que ambos llevan en sí mismos al gaucho, elevándolo así a una dimensión simbólica y mística, como ello se destaca de la dedicatoria de la novela:

*Al gaucho que llevo en mí, sacramento,  
como la custodia lleva la hostia. (DSS. P. 67)*

La escritura -ya que el narrador no esconde su responsabilidad en la composición del relato, al que califica de "líneas de alma sencilla" (DSS. p.311)- aparece de esta manera en *Don Segundo Sombra* como el vehículo de demostración de esta transformación ejemplar, así como el instrumento de reivindicación de un modelo sin duda ideal o quizás idealizado, pero en todo caso asumido.

En *El juguete rabioso*, si bien nos encontramos ante el mismo tipo de narrador, es obvio que ni el personaje Silvio Astier obedece al mismo tipo de motivaciones, ni el narrador Silvio Astier se propone componer un relato ejemplar en el sentido en que no pretende describir e imponer una filosofía de la vida ni un modelo de comportamiento. A diferencia de Fabio, Silvio narrador no expone todas las peripecias de su vida hasta desembocar en una transformación visible, ni remonta a su nacimiento, sino que elige unas pocas etapas de su adolescencia, que son otras tantas tentativas de integración en la sociedad y de rechazo por parte de esta última. Este proceso termina con el acto, de traición final de Silvio, que paradójicamente cobra todos los rasgos de un acto liberador. El protagonista de *El juguete rabioso* no huye de un espacio descrito como un espacio de degradación de los valores humanos - como lo demuestra el carácter mezquino, perverso de la mayoría de los personajes-, sino que procura superar ese estado de degradación mediante la integración en dicha sociedad. Ahora bien, los modelos de Silvio-personaje (sin duda los son menos de Silvio-narrador,



lo que se explica por la distancia temporal que media entre las dos funciones asumidas por Silvio) no son modelos generados por el espacio mismo en que se mueve el protagonista, como ello ocurre en la novela de Güiraldes, no son modelos ejemplares de una filosofía de la vida, ni tampoco modelos anónimos, sino que representan diferentes formas de acceso a la celebridad, a la fama - amén de una filosofía o de un ideal de vida -. De hecho, los cuatro principales modelos de Silvio son verdaderos Héroes, donde el cuarto, Rocambole, tan sólo lo es desde un punto de vista literario, a pesar de lo cual, ha ejercido una influencia tal, por lo menos a nivel vocabulario, que el nombre pasó a integrar los diccionarios. Estos cuatro héroes encarnan verdaderos valores míticos, siendo la fama el elemento común entre los cuatro, fama que Silvio Astier sueña con alcanzar para librarse del miedo, de la angustia que le produce el anonimato. Tales son los pensamientos que torturan constantemente como ello aparece después de que Silvio es aceptado en la Escuela de Mecánica:

*- No me importa no tener traje, ni plata, ni nada - y casi con vergüenza me confesé -: Lo que yo quiero es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡ Qué me importa ser un perdulario! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre ... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡ Ah, si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día me moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto... muerto para toda la vida. <sup>(2)</sup>*

Es, pues, interesante notar que la gran aspiración de Silvio es vivir un "destino grandioso"

(2) ARLT, Roberto; *El juguete rabioso*, ed. Cátedra, Nº 222, p. 173. Abreviado luego como JR.

(JR. p. 171), lo que explica la referencia constante a esos cuatro nombres, a saber Edison, el inventor, Napoleón, el militar, Baudelaire, el poeta, Rocambole, el bandido diabólico. El adolescente Silvio Astier se separa aquí radicalmente de Fabio Cáceres, ya que si éste no tiene identidad, e incluso pretende negarla, rechazarla cuando se la revelan, aquél tiene un nombre, pero un nombre anónimo al que procura y pretende dar trascendencia.

Se pueden contraponer en este sentido dos episodios de ambas novelas, reveladores de esta búsqueda de identidad de dos adolescentes que pretenden afirmar su lugar en un espacio dado, pero que no tienen la misma concepción de la identidad, Fabio Cáceres la busca en un concepto, en una dimensión moral, la de gaucho, que prescinde finalmente de toda identidad, y que en cierto momento aparece incluso como una reivindicación del anonimato, mientras que Silvio parece asimilar la noción de identidad y la de éxito o de reconocimiento social, de celebridad; vale decir que no hay identidad sin afirmación del nombre como factor de renombre, a imagen de lo que han alcanzado sus modelos ideales. Así, Silvio Astier no se preocupa tanto por el cómo alcanzar la fama, prácticamente sinónima de identidad -de donde su sueño de ser inventor o militar o poeta, o bandido-, sino que lo esencial para él es llegar a tener un nombre trascendente, y para ello una posición social, Esta búsqueda contradictoria de los adolescentes explica el desinterés completo de Fabio Cáceres, quien rechaza la riqueza que le cae literalmente del cielo cuando le revelan su identidad, porque para él la trascendencia personal no es otra cosa que la superación de sí mismo, la superación interior,

mientras que Silvio, pobre y sin perspectiva inmediata alguna de enriquecerse, anhela el poder del dinero, porque en su espíritu y con su experiencia de adolescente, el dinero parece ser el único medio de que dispone el individuo para conquistar cierto poder y cierto reconocimiento social:

*¿Qué hacer, qué podría hacer para triunfar, para tener dinero, mucho dinero? seguramente no me iba a encontrar en la calle una cartera con diez mil pesos. ¿Qué hacer, entonces? Y no sabiendo si pudiera asesinar a alguien, si al menos hubiera tenido algún pariente, rico, a quien asesinar y responderme, comprendí que nunca me resignaría a la vida penuriosa que sobrellevan naturalmente la mayoría de los hombres. (JR, p. 173)*

Está claro pues que Fabio y Silvio - a un tiempo personajes y adolescentes-, difieren totalmente en cuanto a su concepción de la identidad, y de la posición que anhelan ocupar en el mundo. El primero lucha por merecer un lugar en el espacio cósmico en el que vive, lo cual no implica ninguna competencia con los demás, sino la necesidad de superarse a sí mismo, mientras que el protagonista de *El juguete rabioso* procura superar a los demás, así como poseer el arma ante la cual se someten los demás hombres por encima de cualquier mérito personal, a saber, el dinero. De esta manera cuando el señor Souza recibe a Silvio - o para ser más precisos, cuando lo recibe para echarlo-, su respuesta tajante resulta terrible para Silvio que alimentaba muchas expectativas con esta entrevista, porque no solamente Souza lo echa, sino que desconoce y

lo rebaja al fin de cuentas a no ser sino un individuo desposeído de identidad:

-¿Quién es Usted? - me gritó con dureza.  
Desconcertado, repliqué:  
- Pero señor, yo soy Astier ...  
- No lo conozco, señor; no me moleste más  
con sus cartas impertinentes.» (JR, p. 149)

La relación de Fabio Cáceres - personaje es radicalmente distinta, en el sentido en que en *Don Segundo Sombra* hay una voluntad marcada por parte del narrador protagonista de ocultar su nombre, porque ese nombre es lo de menos. Lo que importa es el individuo, el hombre y no el nombre. Hay, pues, ocultación del nombre por parte del narrador, en primer lugar por la simple razón de que el personaje no tiene conciencia de poseer un nombre hasta la revelación de las últimas páginas, y se presenta en la primera página como un "chico abandonado", un "guacho" (DSS. p. 69), sin que la novela se presente por ello desde esa primera página como una tentativa de resolución de ese enigma. Esta ocultación responde también al proyecto literario del narrador que consiste en poner de relieve no a un personaje o a un individuo en particular, sino a un tipo que encarna una serie de valores humanos fundamentales. Al cumplirse ese proceso de transformación de "guacho" en "gaucño", resulta inútil ocultar la identidad del personaje - y de hecho, del narrador-, porque ésta ocupa una posición tan sólo secundaria con respecto a lo esencial, a saber esos valores que recibe de *Don Segundo Sombra*, y que sobreviven así más allá de su identificación con un nombre.

Fabio Cáceres no procura pues construirse

un nombre, sino que pretende formarse, adquirir una serie de habilidades, de cualidades para llegar a ser reconocido como un gaucho, es decir como un hombre que no pretende alzarse por encima de los demás sino que simplemente anhela poseer un alto grado de dignidad, de moralidad, de humildad. Por ello, cuando su identidad se le revela, conjuntamente con su posición social de estanciero, la reacción de Fabio es rechazarla, y reivindicar el anonimato, porque esa revelación es algo así como una negación de su aspiración:

*Yo no soy hijo de nadie y de nadie tengo que recibir consejos, ni plata, ni un nombre tan siquiera. (DSS. p. 296)*

Esto no significa evidentemente que Fabio aspire a no ser nada, sino que su mayor ambición es ser un hombre que se merezca por sí solo el respeto y el reconocimiento de los demás, es decir que los demás lo acepten como hombre, vale decir como gaucho, individuo que para Fabio es el que mejor representa el modelo al que debe aspirar un ser humano.

Con esto vemos que el modelo de Fabio, Don Segundo Sombra, es un personaje que comparte su existencia, un personaje que no tiene la dimensión histórica ni la fama de los modelos de Silvio en la medida en que forma parte del entorno cotidiano y real de Fabio, y que viene a ser una suerte de encarnación de los valores del gaucho, es decir de aquellos valores que tendría que poseer todo hombre que se precie como tal, siendo el gaucho un modelo de hombre ideal para Fabio. Como lo escribe Fabio Cáceres en las últimas líneas de la novela, como para corroborar esta despersonalización de su padrino, Don

Segundo Sombra "era más una idea de hombres" (DSS, p. 314), y esta idea es la que cobra un valor mítico a través de la narración de Fabio, más allá de su existencia como individuo.

Silvio Astier conoce una experiencia muy distinta en la medida en que se encuentra preso entre sus modelos históricos, ficticios pero ideales, y los modelos reales en total contradicción con sus aspiraciones, y que parecen definirse en realidad como contramodelos que Silvio parece rechazar o que por lo menos parece querer superar y no admirar. De hecho, el relato en su totalidad, los cuatro capítulos que lo componen, constituyen otras tantas etapas de un personaje que se define como una necesidad urgente y cruel de resolver la dicotomía trágica - que al fin de cuentas no es muy distinta de la que vive la madame Bovary de Flaubert o de la que enloquece a Don Quijote - entre el ideal de la fama o de la ficción, y la realidad que tan sólo le ofrece figuras o modelos de hombres fracasados - -Dío Fetente, el señor Naidath, el joven homosexual del hotelucho...-, mezquinos - Don Gaetano, Lucio... -, o mediocres - el Rengo...-. Después de sucesivos fracasos, Silvio se resuelve a hundirse en la traición, acto de redención del adolescente quien, mediante esa acción premeditada y desesperada se aferra a la única solución que le queda para asumir su condición y aceptarse. Con la traición, con la degradación, Silvio-personaje pretende borrar todos los vínculos que le impiden asumir sus propios actos y asumir su propia identidad dejando atrás la adolescencia. Notemos aquí que el padre que hubiera podido canalizar la rebelión del adolescente y ser un modelo a contrario, a la falta de vista con los tres oficiales en la Escuela Militar de Aviación... (JR, p. 170)

Queda claro pues que de hecho ambos adolescentes comparten la misma ausencia del padre, y el mismo deseo inconsciente de colmar esa carencia, no obstante lo cual no la han resuelto de la misma manera. En caso de Fabio por ejemplo, se produce un evidente traslado de signo positivo, suscitado por la admiración, de la figura paterna en *Don Segundo Sombra*, su "padrino" como lo llama repetidas veces. Lo cierto es que Don Segundo viene a colmar provechosamente el lugar que el padre ha dejado vacío por su ausencia, y asume plenamente esa función transmitiéndole a Fabio, su ahijado, su hijo adoptivo -aunque la relación nunca sea evocada- toda su experiencia. La ruptura con esa figura paterna no es el resultado de un conflicto, sino que produce al final de la novela con el alejamiento de Don Segundo quien ha cumplido su papel hasta el final, sacrificando incluso su propia libertad, y que se aleja finalmente cuando considera que Fabio es ya un adulto y que su presencia ya no puede ser ayuda sino más bien un estorbo.

Silvio, como lo hemos dicho más arriba, es como Fabio un personaje que aborda la adolescencia sin modelo paterno, pero, a diferencia del protagonista de la novela de Ricardo Güiraldes, quien opera de modo inconsciente un traslado de la figura paterna en Don Segundo, Silvio traslada esa representación del padre a otros personajes, quienes por su mediocridad, su falta de ambiciones, su mezquindad, resultan pues involuntariamente responsables de esa imagen paterna degradada que proyectan sobre Silvio, como ocurre con el Rengo en el cuarto capítulo de la novela. Esta representación degradada de la figura paterna se halla de este

modo en total contradicción con sus modelos históricos o ficticios, de lo que resulta pues la necesidad para Silvio de eliminar simbólicamente esa figura paterna para liberarse, asumirse, conquistar o decidir su propio destino y a partir de ello redimirse. La traición no es, pues, un simple acto gratuito, sino que aparece como un supremo acto de rebelión contra esa figura paterna degradada, así como contra esos modelos famosos a los que ha pretendido imitar y que de hecho representan una forma de sumisión del individuo incompatible con la búsqueda de identidad que es ante todo la búsqueda de una afirmación egoísta de sí mismo como individuo.

A diferencia de Fabio, Silvio fracasa en sus tentativas de apropiación de las figuras míticas y en sus tentativas de elaboración de un mito personal, afirmándose entonces como anti-héroe (entrando de esta manera, dicho sea de paso, a una perspectiva que caracteriza la narrativa del siglo XX, con la desaparición del héroe). De esta manera, la escritura para Silvio (de quien no se sabe nada de su situación social, ni de su edad en el presente de la escritura, a diferencia de lo que ocurre con Fabio, de quien nos enteramos cuando finaliza la novela de que su transformación interior como gaucho fue seguida de una transformación exterior como estanciero; es decir que nada nos dice Silvio de su integración o de su no-integración, ni de su ubicación en la sociedad en el presente de escritura) es en sí un proceso de formación, dándose de esta manera un doble aprendizaje en *El juguete rabioso*, a saber, un aprendizaje negativo, -o quizás convenga hablar de una experiencia negativa de la vida ("the struggle of life") por parte del personaje -, pero también un aprendizaje de la escritura por parte de Silvio



Astier-narrador quien, mediante la elección de ciertos episodios determinados y significativos de su adolescencia, transforma a este adolescente - es decir a sí mismo- en personaje, y, más allá de su función de narrador, en inventor de su propia historia, es decir en escritor. De esta manera, en las últimas páginas de la novela se produce una pirueta final en la medida en que cuando se libera Silvio de sus modelos es cuando transforma su vida en ficción alcanzando así una dimensión que lo inmortaliza y lo equipara con esos modelos. En la novela de Roberto Arlt, el nexo entre las dos situaciones es la traición, -que en realidad reviste como lo hemos visto todas las trazas de una rebelión contra el padre, o en este caso el personaje que sustituye dicha figura, a saber el Rengo-, necesaria para poder asumir su condición adulta y transformarse en escritor. De modo que Silvio aparece como un adolescente en busca de una figura paterna que le sirve a la vez de modelo identificador, de ahí la importancia simbólica de las referencias a Napoleón, Baudelaire, Edison o Rocambole, que aparecen en el relato y en la imaginación de Silvio como figuras de sustitución cuya función consiste en parte en reemplazar la imagen paterna ausente. En este sentido, el último de los fracasos de Silvio consiste en haber encontrado ese sustituto en el personaje de el Rengo, siendo éste un personaje que se define como una infra-figura del padre en el sentido en que no hay correspondencia posible entre lo que es el Rengo y lo que representan los modelos admirados, de donde surge esa necesidad de traicionar, es decir de matar simbólicamente a su padre para asumirse plenamente, y de hecho asumir su propia soledad. Cabe decir que esta situación difiere mucho de lo que ocurre en *Don*

*Segundo Sombra*, donde el padre ausente, que se llama Fabio Cáceres como el narrador-protagonista, nunca abandona totalmente a su hijo, y el padre sustituto, Don Segundo Sombra, solamente recupera su libertad cuando Fabio, el hijo adoptivo, demuestra que es capaz de asumir su propia libertad sin ayuda.

Vemos pues que estas dos novelas que comparten características formales comunes -el narrador autodiegético, etc...- y que presentan a dos adolescentes en plena búsqueda de identidad que se resuelve en parte mediante el acto de escritura, no responden a un mismo proyecto literario, y por ello tampoco a una resolución similar de la crisis de la adolescencia. En la novela de Güiraldes, la escritura es el mismo instrumento que emplea Fabio para conferir un carácter ejemplar a su transformación, y al mismo tiempo para elevar el concepto interiorizado a la categoría de mito. En cambio, en la novela de Roberto Arlt, la escritura ya no es un simple instrumento, sino que se transforma en su propia finalidad, con lo cual el individuo Silvio Astier se transforma en un ente de ficción mediante la construcción narrativa. De esta manera el relevo simbólico entre estas dos novelas se establece entre una madurez adolescente que se aferra a ciertos valores pasados - la transmisión de la experiencia de padre a hijo, de anciano a joven, de maestro a discípulo- y una adolescencia rebelde capaz de aceptar cierta forma de degradación individual para abordar la hoja en blanco de una nueva concepción del espacio novelesco.



# Eduardo Galeano y la revolución cubana <sup>(1)</sup>

*Raúl Caplán*  
*Université d'Angers*

A 37 años de su estallido, la revolución cubana sigue alimentando los debates en América Latina, no ya con el énfasis de los '60. Este artículo pretende dar cuenta de algunas de las múltiples representaciones de esta revolución en la literatura del continente. Hemos elegido a E. Galeano por tratarse de un escritor estrechamente vinculado con la revolución cubana, y que ha tratado de ella en diversos textos. Estudiaremos aquí dos obras separadas entre sí por ocho años: *Días y noches de amor y de guerra* y *Memoria del fuego*. Como veremos, aunque varios aspectos de la revolución permanecen constantes, se produce entre una y otra obra importantes cambios de perspectiva.

## **Cuba: "Primer territorio libre de América"**

*Días y noches ...* <sup>(2)</sup> es un testimonio en el que confluyen la Historia colectiva y la historia individual. Como en anteriores obras, E. Galeano se sitúa voluntariamente al margen de los géneros establecidos, trasgrediendo las fronteras entre novela, ensayo, crónica y relato autobiográfico. No por ello deja de reivindicar en el prólogo el carácter testimonial del libro:

(1) Este artículo forma parte de una Tesis Doctoral sobre la imagen de la revolución cubana en la novela latinoamericana.

(2) E. Galeano, *Días y noches de amor y de guerra*, 6ª. ed., Laia, Colección B, Barcelona, 1981, 201 p. (1ª. ed.: 1978)

*"Todo lo que aquí se cuenta, ocurrió. El autor lo describe tal como lo guardó su memoria" (op. cit, p.5).*

La obra se presenta como un collage de

pequeños textos más o menos autónomos, ordenados mayoritariamente de manera cronológica. El hilo conductor es el recorrido vital del escritor de exilio en exilio, de Buenos Aires (donde dirigía la revista *Crisis*) a España. A esta presentación convencional - ya que se trata de un texto parcialmente autobiográfico - se agrega la interpolación de textos que se sitúan en momentos que escapan a este período y que permiten al autor insertar su experiencia en un marco más vasto, estableciendo lazos entre diferentes tiempos y espacios de la historia de América latina. El testimonio se eleva así al estatuto de documento, E. Galeano escribe nuevamente "(su) canción de nosotros".<sup>(3)</sup>

El carácter testimonial del texto se manifiesta en su estilo casi periodístico <sup>(4)</sup> que responde a la voluntad del escritor de formar e informar al lector. La sintaxis es simple (frases cortas con escasas subordinadas), la polisemia limitada, predomina el modo indicativo y hay incluso títulos, subtítulos y "rúbricas" que se repiten como en un periódico. El objetivo del texto es mostrar las dos caras de la lucha revolucionaria: resistencia a la opresión y construcción del socialismo. Las dictaduras latinoamericanas, sus causas y efectos, ocupan la mayor parte del texto, pero el libro no es un simple catálogo de horrores. Como lo muestra el título, es un texto en claroscuros, que opone sistemáticamente "día" y "noche", "amor" y "guerra", vida y muerte, capitalismo y socialismo...

Dentro de este esquema bipolar, la revolución cubana juega un papel capital, ya que permite oponer a una realidad concreta (la de las feroces dictaduras de los '70) otra realidad, y no una mera utopía. La revolución cubana es así un

**(3)** La novela *La canción de nosotros* fue premiada en el concurso Casa de las Américas en 1975.

**(4)** Recuérdese que E. Galeano hizo sus primeras armas en el periodismo a los 15 años, en el semanario *El Sol* del Partido Socialista Uruguayo, no habiendo nunca abandonado este oficio.

(5) Op. cit., p. 14, subrayado en el texto.

(6) Se trata del número legendario de sobrevivientes del desembarco del "Granma" en 1956. La cifra fue rebatida por diversos analistas: K. S. Karol la considera una "cifra simbólica" e inexacta ( en *Les guérilleros au pouvoir. Le cercle du nouveau livre d'histoire*, Paris, 1970, p.164). Louis A. Pérez Jr. habla de 18 sobrevivientes ("Cuba, c. 1930-1959" en L. Bethell(ed), *Cuba, A Short History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 85).

(7) Siguiendo de cerca a A. Carpentier, para quien "[los] novelistas latinoamericanos de finales del presente siglo, [son] los Cronistas de Indias de la época contemporánea" (en A. Carpentier, *Obras Completas*, Vol. 13, Siglo XXI, México, 1990, p.247). Otros escritores, como G. García Márquez (véase por ejemplo su discurso de recepción del Nobel), han abundado en el mismo sentido.

extracto *hic et nunc* del futuro del continente. De ahí que los fragmentos dedicados a Cuba aparezcan en las últimas páginas (p. 181-193). Esta "parte cubana" establece además una simetría respecto a un texto situado en las primeras páginas, relativo a Guatemala: este país aparece en 1967 como "el primer laboratorio latinoamericano para la aplicación de la *guerra sucia* en gran escala".<sup>(5)</sup> Así, para E. Galeano, Cuba sería *el primer laboratorio latinoamericano para la aplicación del socialismo en gran escala*; se subraya de este modo el carácter experimental de la revolución, tópico que se apoya en diversos textos de R. Debray y de E. Guevara.

Detengámonos ahora en las páginas dedicadas a Cuba. Se trata de once textos, numerados de 1 a 11, presentados bajo un título común: "Crónica de Gran Tierra". La presentación de once fragmentos remite al número "12", verdadera cifra fetiche de la revolución.<sup>(6)</sup> El "11" simbolizaría el carácter inacabado de la revolución en tanto no abarcara el continente y el Tercer Mundo en general, inscribiéndose así en la estrategia explicitada por E. Guevara en su mensaje Tricontinental. "Crónica de Gran Tierra" escapa al marco temporal de la narración principal (que va de 1975 a 1977). E. Galeano evoca aquí dos viajes a Cuba, el primero en 1964 y el segundo en 1970. El título es, en varios sentidos, significativo. Mediante el término "crónica", el autor se sitúa en una tradición latinoamericana que reivindica sus orígenes en los Cronistas de Indias<sup>(7)</sup> y hace de este fragmento una crónica dentro de la crónica que es días y noches ... La segunda parte del título, propone también un juego de cajas chinas, ya que "Gran Tierra" es el nombre de una región de Cuba que designa aquí

metonímicamente el país. La visita a Gran Tierra formaba parte del recorrido de los "turistas revolucionarios" (el calificativo es de H. M. Enzensberger): dos mil personas hicieron este viaje en 1967, durante el Salón de Mayo. Situada en el extremo de la isla, es a la vez un sitio histórico (una de las primeras tierras que pisó Colón) y una región abandonada por los anteriores gobiernos, transformada en vitrina revolucionaria. "Gran Tierra" remite además a la América Latina soñada por S. Bolívar, de modo que Cuba, "Primer Territorio Libre de América", prefigura el futuro del continente, es el "laboratorio" en que se construyen la Sociedad y el Hombre Nuevos.

La verdadera entrada en materia se produce en el segundo texto. El lector penetra a Cuba de la mano de F. Castro: el escritor da cuenta del célebre discurso en que éste anuncia el fracaso de la "zafra de los 10 millones" de 1970. El retrato de F. Castro es una verdadera hagiografía, resaltando su valor físico y moral así como su fuerza, que es la de la nación toda. Al subrayar el consenso generado por el líder en una de las horas más difíciles para Cuba, E. Galeano se propone mostrar el apoyo unánime con que siempre habría contado la revolución.

Los otros fragmentos no tratan ya de la Historia con H mayúscula, sino que conciernen a gente común. La "Crónica de Gran Tierra" va así de lo general a lo particular, de F. Castro al pueblo, de la ciudad al campo, de la política a la vida cotidiana, de la masa a los individuos, de la revolución como cambio de estructuras a la revolución como cambio de mentalidades. El objetivo del autor es mostrar la perfecta continuidad entre ambos niveles.

El tercer fragmento narra una charla con

Bola de Nieve; es la ocasión para mostrar la fidelidad de los artistas a la revolución y el eclecticismo de ésta, que el conocido músico cubano define con humor mediante la fórmula "yoruba-marxismo-leninismo".<sup>(8)</sup> Sorprende el desfase entre este cuadro y la realidad de la época, ya que Cuba salía apenas de la época de mayor dogmatismo - la que A. Fornet llamó el "quinquenio gris" - La aplicación de criterios extremadamente rígidos llevó a condenar, por ejemplo, toda religiosidad - incluida la "santería" - ; J. A. Portuondo borra de un plumazo estas prácticas calificándolas de "pre-científicas".<sup>(9)</sup> Agréguese que Bola de Nieve era homosexual, y que la revolución condenaba y reprimía la homosexualidad; pero a nada de esto hace referencia E. Galeano en este texto.

Los restantes ocho fragmentos tratan de la visita a Gran Tierra, en la cola del "largo lagarto verde" cantado por N. Guillén. Este "final del país" es, para los que allí viven, el comienzo: "Aquí no termina Cuba. Aquí comienza" dice uno de ellos (idem, p. 185). Los cambios operados en esta región, que en pocos años habría pasado de la Edad Media a la Modernidad <sup>(10)</sup> son tangencialmente señalados en el texto, integrándose naturalmente en el paisaje modelado por la revolución. Lo que interesa a E. Galeano son los cambios producidos en los individuos, la apropiación del Hombre Nuevo en gestación.

"Crónica de Gran Tierra" es pues un oasis en medio de una galería de horrores, un verdadero lugar mágico en el que se desarrolla una utopía colectiva. Las páginas que le preceden y las pocas que le siguen, en su carga de violencia, torturas y muertes, aparecen así iluminadas por una nueva perspectiva, La revolución cubana es

(8) Op. cit., p. 184. El fragmento es retomado con algunas variantes en *Memoria del fuego*, pero E. Galeano sitúa el encuentro en 1963 y no en 1964.

(9) En la presentación de *La última mujer y el próximo combate* de M. Cofiño, Siglo XXI, México, 1972.

(10) \*Cuando apareció en estas comarcas el primer helicóptero, la gente huyó despavorida (...) Pero nadie se asustó cuando nuestro avioncito llegó al aeropuerto nuevo" (ibid., p. 185-186).



a la vez la antítesis de las dictaduras y una síntesis en potencia del futuro americano, lo que lleva al autor a purgarla de todo aquello capaz de contradecir esta presentación idealizada.

### ***La nostalgia de una épica revolucionaria***

*Memoria del fuego* es una trilogía <sup>(11)</sup> donde el autor sigue, a su manera, la historia de América Latina. La estructura es similar a la de *Días y noches...* Aunque aquí E. Galeano respeta de modo más escrupuloso la cronología. De los aproximadamente 500 textos del tercer volumen, 31 tratan de Cuba. El papel de la revolución cubana sigue siendo fundamental, aunque la perspectiva histórica es diferente. En la primera mitad del siglo XX, Cuba es apenas evocada tres veces. <sup>(12)</sup> En cambio, entre 1953 y 1963, hay una gran concentración de textos: 26 fragmentos en un total de 56, es decir casi la mitad.

La lectura de la historia cubana que hace E. Galeano se ajusta perfectamente a la ortodoxia gubernamental. El primer texto se intitula simplemente "Fidel", y se sitúa "[al] alba del 26 de Julio" de 1953, día del ataque al Cuartel Moncada, acción legendaria y ampliamente mitificada por la revolución. El retrato de F. Castro es (aún más que en *Días y noches ...*) una verdadera hagiografía. También aquí alternan la evocación de la vanguardia con la de hombres y mujeres del pueblo, y ambos grupos se funden en los fragmentos "épicos" como la batalla de Girón.

La historia de Cuba queda resumida en unos pocos momentos fundadores: el asalto al Moncada, el desembarco de los "doce", los combates de la Sierra Maestra, la fuga de F. Batista, la entrada de F. Castro en La Habana y la

(11) Haremos aquí referencia exclusivamente al tercer volumen, consagrado al siglo XX e intitulado *El siglo del viento* (Siglo XXI, Madrid, 9a. Ed., 1990, 374 p. (1a. ed. 1986). El primer volumen (*Los nacimientos*) fue publicado en 1982 y el segundo (*Las caras y las máscaras*) en 1984.

(12) Sólo la tercera evocación guarda relación con la revolución. Se trata de un homenaje fúnebre a Lenin organizado por el alcalde de Regla (localidad vecina a La Habana) en 1924. En el acto, el alcalde planta un olivo, árbol cuyo nombre remite al color (verde olivo) del uniforme de los guerrilleros. Así, Cuba aparece "proféticamente" como la nueva tierra de elección de la revolución, en la que el comunismo, que agoniza en la U.R.S.S., se prepara a renacer.

batalla de Girón, "segunda derrota militar de los Estados Unidos en América Latina"(op. cit., p. 212). Las transformaciones producidas por la revolución son condensadas en algunos cambios paradigmáticos, como la reforma agraria y las nacionalizaciones. En el plano humano, E. Galeano sigue haciendo del voluntarismo el elemento definidor de la revolución, aunque las tesis guevaristas no estuvieran ya a la orden del día y diversos mecanismos (como la ley de vagancia) hubieran debido ser aplicados para incentivar el trabajo voluntario.

Contrastando con la fuerte presencia de Cuba en este corto período, sorprende su ausencia a partir de 1963; hay tan sólo dos fragmentos entre 1964 y 1984, cuya relación con la revolución es, por otra parte, marginal. Ya no se evoca la malograda "zafra de los 10 millones", que el autor había juzgado como uno de los momentos cruciales en *Días y noches...* (op. cit., p. 184). También se pasan por alto el "caso Padilla", la intervención cubana en Angola, la crisis de la Embajada del Perú y el éxodo de los "marielitos"... La causa de estas omisiones se explica fácilmente: todos estos sucesos no coinciden con la imagen que el autor propone de la revolución, ponen de manifiesto fracasos a nivel económico, cultural, político y social. Pero incluso dentro del período 1953-1963, tratando in extenso, se nota la ausencia de la Crisis de los Misiles (octubre de 1962), hecho crucial de la Guerra Fría que, para el autor, no merece figurar en "la historia de América Latina" que pretende ser su trilogía (op. cit. p. XIX). En este caso, es el papel desempeñado por F. Castro, marginado de las negociaciones por los líderes de las dos grandes potencias, que hubiera

contradecido el retrato grandioso antes esbozado.

Si la perspectiva de E. Galeano permanece incambiada de *Días y noches...* a *Memoria del fuego*,<sup>(13)</sup> el entusiasmo provocado por la revolución cubana parece haberse desgastado, aunque el autor se guarde de dar razones. Encarnación de la utopía, ejemplo para todo el continente en *Días y noches...*, Cuba ya no es en *Memoria de fuego* más que un jalón en la historia, a igual nivel que la revolución mexicana o la experiencia de S. Allende.

De modo más general, este cambio de perspectiva traduce la modificación en la percepción de la revolución cubana por parte de los intelectuales latinoamericanos en los últimos 25 años. La que fuera en los '60 un modelo que se anhelaba reproducir, atrae ya en los 70 una adhesión más estratégica que emocional, volviéndose una barrera para contrarrestar la amenaza de las dictaduras y la generalización de la Doctrina de la Seguridad Nacional. En los 80, cuando los regímenes dictatoriales comienzan a replegarse, Cuba ya no vuelve a surgir como modelo de sociedad per se sino que se transforma en un arma en la lucha contra el *reaganismo*. Cuba deviene así un ejemplo de resistencia y, desde la caída de la U.R.S.S. hasta hoy, de dignidad. El foco de irradiación de un Mundo Mejor se ha vuelto una Numancia, y la utopía busca nuevos horizontes - cuando no se disuelve en un escepticismo posmoderno aunque tal no es el caso de E. Galeano - .No es casual que el último texto de *Memoria del fuego* <sup>(14)</sup> trate de Nicaragua. Como J. Cortázar en su "Nicaragua tan violentamente dulce", E. Galeano encontró en

(13) Y lo sigue estando aún. Prueba de ello es ese áspero debate sostenido con el novelista cubano Jesús Díaz en 1992 (durante la mesa redonda organizada por el semanario suizo *WochenZeitung*), así como recientes declaraciones (cf. "A pesar de los pesares", *Brecha*, Montevideo, 20 de marzo de 1992, p.32.

(14) *Ibid*, p. 336. El penúltimo si se tiene en cuenta la carta del escritor a su editor incluida al final.

el sandinismo todas las promesas encarnadas por la revolución cubana en los 60 y opacadas en parte en los tormentosos 70.





## Por entre las rendijas de la traducción

José Ramón Ibero  
Université d'Angers

Uno de los múltiples campos de estudio que ofrece la traducción a los investigadores es el de la traducción *como vía de aprendizaje de una lengua extranjera*. Campo relativamente marginal. Las razones son múltiples; quizás las más importantes se deriven del arraigamiento de esta vía de aprendizaje en una enseñanza tradicional, basada en los medios, necesidades y mentalidades de culturas pasadas tan alejadas de las posibilidades y exigencias que se nos presentan hoy. Por otra parte, se han confundido los medios específicos del aprendizaje de la traducción con los del aprendizaje de una lengua extranjera. Y si aún se acepta el que se conciba la traducción pedagógica como un recurso posible del aprendizaje de una lengua extranjera, la noción misma de traducción aparece muy deformada en esta práctica. Por ello, tal actividad sólo puede considerarse como un pariente lejano del campo específico de la traducción.

A pesar de lo dicho, es bastante frecuente aún el encontrar la mal llamada *traducción* como actividad predominante de la enseñanza de lenguas extranjeras. Y, puesto que de todo se puede sacar partido, esta actividad presenta un terreno ideal para un tipo de investigación: el estudio de *la interlengua*, <sup>(1)</sup> una de las vías de acceso al proceso de adquisición de las lenguas extranjeras.

En esta perspectiva sitúo este artículo,

(1) Un resumen muy completo sobre la interlengua puede encontrarse en *Grammaires et didactiques des langues*, H. Besse-R. Porquier, col. LAL, Crédif, Hatier, 1991, ISBN 2-278-06933-0, pp. 216-239

reptando entre las rendijas de la traducción.

Resumiendo de un modo muy general diré que la actividad investigadora de la interlengua, se orienta en dos direcciones complementarias; por una parte pueden estudiarse las estructuras de lengua que determinado individuo o grupo lingüístico asimila sin grandes problemas y, en segundo lugar, aquellas que plantean dificultades a los mismos sujetos. Se trata, de alguna manera, de estudiar la competencia transitoria adquirida en la lengua extranjera y su evolución durante el período de aprendizaje.

Antes de recluirme en el tema preciso que voy a desarrollar, me permito presentarles algunos de los rasgos generales de la investigación que he llevado a cabo hasta el presente. <sup>(2)</sup>

Mis estudios se han basado en los trabajos de "traducción" insisto en lo inapropiado del término- francés/español de tres grupos de estudiantes franceses de primeros cursos de facultad.

De ellos he ido compilando los errores cometidos. La intención era el seguir su progresión en la adquisición del español, durante el período de un curso universitario. Para intentar obtener una idea relativamente objetiva, recurrí, primero, a una clasificación estadística de los errores de tipo gramatical, o al menos de los corrientemente recogidos en las gramáticas de aprendizaje que manipulan los estudiantes. Dos direcciones me interesaban fundamentalmente: una sincrónica - contabilizando los errores de cada ejercicio - y otra diacrónica, cotejando la evolución del mismo tipo de errores a lo largo del año.

Me propuse, en segundo lugar, intentar algunos análisis de los resultados.

Este estudio sólo podía concebirlo como

(2) Me refiero, en particular, a mi tesis *Etude sur les difficultés d'apprentissage de l'espagnol pour un étudiant français*, Université de Haute Bretagne, Rennes 1994.

puramente experimental. Fácil es el comprender las causas. No podía pretender llegar a conclusiones definitivas a partir de una investigación limitada a unos cuantos estudiantes (91), un corto número de deberes (18 - de 20 líneas por término medio-) y, forzosamente, un abanico de dificultades que no podían considerarse más que representativas de los deberes propuestos y no del español.

No me adentraré en la descripción de los escollos metodológicos que he debido afrontar. En cuanto a los presupuestos epistemológicos o de definición de la noción misma de error que plantea este tipo de investigación, vale más cerrar los ojos, si no se quiere caer en la actitud pernicioso que denuncia, entre otros, A. Martinet: A fuerza de preguntarse según qué principios se debe trabajar, frecuentemente se ejecuta muy poco trabajo real. Se les ha insistido tanto a los lingüistas en que no hay observación válida de los hechos fuera de un cuadro teórico predeterminado, que todo investigador que se respete estima que lo primero que debe hacer es construirse su propio cuadro teórico. Esto acapara de tal manera su esfuerzo que apenas si le queda tiempo para dedicarse a su principal objetivo: la observación. <sup>(3)</sup> Es en la dinámica de una observación relativa como presento los resultados obtenidos; únicamente a partir de éstos y de la pertinencia de los análisis de los errores podrán hacerse una idea sobre la validez de este tipo de investigación y de los aportes eventuales que pueden proporcionar a la didáctica de las lenguas extranjeras.

Ya, sin más preámbulos, paso a exponer aquellos que de los 12300 errores recogidos, se aglutinan en torno a las diez apelaciones más importantes:

(3) *Fonction et dynamique des langues*, Colin, Paris 1989, p. 9  
Traducción personal



1. PRONOMBRES	1321
2. EXPRESION TEMPORAL	1226
3. GIROS IDIOMATICOS	1134
4. REGIMEN VERBAL	875
5. EXPRESION MOVIMIENTO	864
6. POLISEMICOS	792
7. CONJUGACION	776
8. PREPOSICIONALES	681
9. PRONOMINALES	555
10. ADVERBIOS	491

Es posible que algunos de estos apartados sorprendan, al menos tal y como están aquí formulados (giros idiomáticos, polisémicos, las expresiones del tiempo o del movimiento, etc.) sobre todo si se tiene en cuenta que mi intención era la de atenerme al tipo de errores recogidos en las gramáticas usuales de aprendizaje. Como el objeto del estudio se ha centrado en el error cometido realmente, no establecí de antemano una lista cerrada de apelaciones, sino que ésta fue apareciendo a medida que la necesidad la imponía. Y, según se va adentrando uno en el estudio del error, comprueba lo artificiales que son las divisiones y apelaciones clásicas de las gramáticas contrastivas. Pero éste es otro problema en el que tampoco entraré de momento.

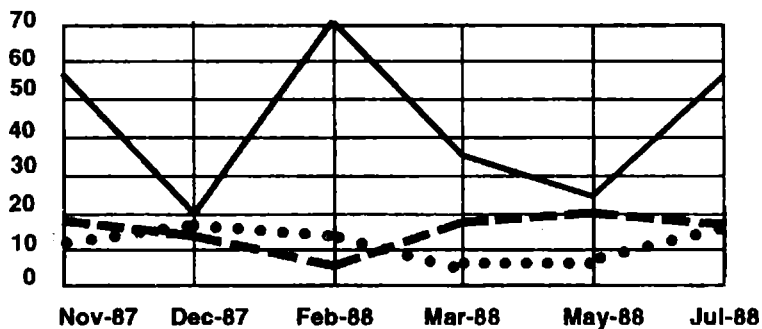
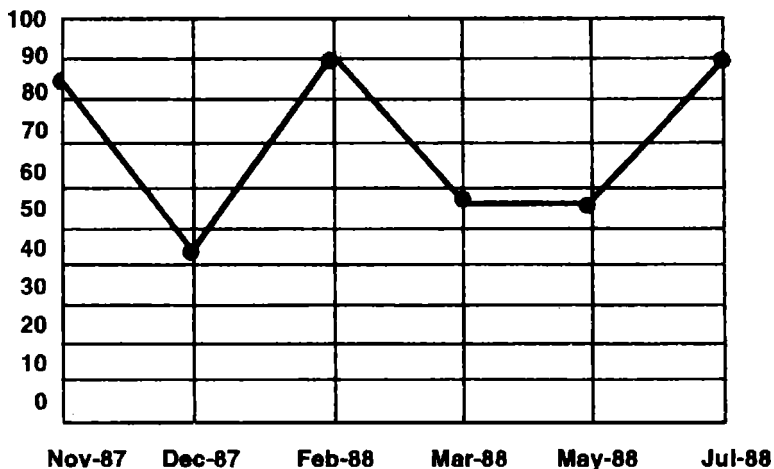
Puede uno sorprenderse, igualmente, de que ciertas grandes dificultades clásicas, como las planteadas por *ser* y *estar*, ni tan siquiera aparezcan en los primeros puestos cuantitativos. La razón es que no deben amalgamarse las nociones de cantidad de errores e intensidad de una dificultad. *Ser* y *estar* - tantas veces considerados como los grandes espantapájaros del castellano - se sitúan en décimocuarto lugar en mis resultados, con sólo 374 errores; debo decir que sólo he considerado los casos en los que *être* daba opción a que se tradujese por la

oposición *ser/estar*, en los casos en que era auxiliar de un tiempo compuesto, lo he considerado como un problema de conjugación. Analizado así, el verbo *être* no podrá nunca conseguir grandes alturas cuantitativas, por la simple razón de que no ofrece más que dos posibles alternativas de traducción; no es pues extraño que un 50% de estudiantes acierte con la buena solución, aunque no sea más que por la sencilla técnica del "buen tuntún".

La cantidad no puede ser más que un criterio entre otros muchos aspectos. Aspectos que van apareciendo a medida que, de la simple clasificación de los errores, se pasa a su estudio.

Adentrándonos ya en el terreno particular que quiero analizar aquí, voy presentar el caso de los errores de concordancia; estos van a permitirme dibujar algunos aspectos importantes de la manera como asimila la morfología española un estudiante francés. Esta apelación tampoco aparece en los primeros puestos de la lista, pero no por ello es menos reveladora de las dificultades de aprendizaje que puede plantear el español.

En el capítulo de las concordancias se encuentra un número de errores relativamente pequeño: 426. Y este número aún parecerá menor si se tiene en cuenta la cantidad de concordancias que pueden encontrarse en los 18 textos que han dado lugar a 547 deberes. Ni tan siquiera se llega a 1 error por deber. Sin embargo, si sólo nos hubiésemos fiado de los promedios estadísticos, nos hubiese ocurrido aquello que denunciaba el viejo chiste de los años 60: las estadísticas son como los bikinis, porque descubren mucho, pero ocultan lo esencial. Y en el caso presente, lo esencial sólo aparecerá a través de un análisis muy detallado.



Además de la irregularidad de las curvas ya señalada, debida casi exclusivamente al grupo LEA1, lo que llama la atención en estos histogramas es que el número de errores es prácticamente idéntico a primeros y a finales de año para los grupos LEA2 y ESP1, e incluso aumentan en el grupo LEA1. Es decir, que en todos los casos la progresión es prácticamente nula a lo largo del año. Si tenemos en cuenta, sin embargo, el salto cuantitativo entre LEA1 (primer curso) y LEA2 (segundo curso) puede creerse



que se ha operado entre los dos años una progresión importante en la asimilación de las variantes morfológicas de la concordancia.

Desgraciadamente, no es éste el caso. La explicación procede, sobre todo, de la eliminación de estudiantes que se opera al final del primer curso y que representa un 70% de los matriculados. La enseñanza clásica parece muy poco eficaz para combatir este tipo de errores. Una enseñanza basada principalmente en explicaciones de tipo cognitivo: las reglas gramaticales.

Otro fenómeno que podemos observar es que las reglas gramaticales que conciernen a las concordancias son fundamentalmente las mismas en francés y en español; las únicas excepciones importantes conciernen a las concordancias entre el verbo y el complemento en las pasivas impersonales españolas (se venden espárragos) y los participios de los tiempos compuestos franceses con el auxiliar *avoir*. Pero éstos últimos no tienen ninguna incidencia en las concordancias de las que tratamos, puesto que por razones metodológicas están clasificados aparte en mi trabajo. Es decir que, en conjunto, puede suponerse un conocimiento perfecto de las reglas gramaticales que rigen esta dificultad. El problema que se plantea a los estudiantes, no es pues de tipo gramatical.

Sólo a partir de un estudio detallado de los errores cometidos puede intentarse comprender cuáles son sus causas. Naturalmente, algunos de ellos pueden achacarse a simples *lapsus calami*: el rabillo de la *a* que se queda en el tintero, por ejemplo. Pero esta explicación no puede ser válida más que para algún error aislado. Es posible, igualmente, que otros factores completamente

externos a las dificultades propias de la lengua, tengancierta influencia. En nuestro caso, podemos comprobar que las puntas máximas de errores corresponden a los exámenes de febrero y junio, decisivos para los estudiantes. Como las reglas gramaticales no cambian en esos períodos, las dificultades en sí no pueden ser mayores; sería posible que la emotividad pudiera tener alguna influencia. Pero cuando en un grupo, cierto tipo de errores alcanza casi el 90% de los deberes, es evidente que estos factores no pueden considerarse sino como sumamente marginales. Las verdaderas razones no son esas. Los estudiantes interrogados sobre las causas de tales errores responden invariablemente con un: son distracciones, "étourderies". Es posible; pero las causas de estas distracciones aparecen claramente en el análisis de los errores. Voy a dar algunos ejemplos precisos. La mayoría de los errores de concordancia en género entre el nombre, el determinante o el adjetivo se producen, como es natural, cuando el nombre es masculino en una lengua y femenino en la otra. Así, no es extraño el que encontremos *quelques analyses* convertido en unas análisis. Simple error de competencia, como dicen los lingüistas. Pero ¿cómo explicar que en la frase *une mer toujours recommencée* todos los estudiantes (casi el 90%) que han traducido *un mar* (masculino) hayan acordado *recommencée* en femenino? Simplemente, porque en esta frase coinciden todos los elementos que condicionan el error:

·En primer lugar hay cambio de género entre el nombre francés y el español. Pero, en nuestro caso, este cambio sólo produce errores en la concordancia con el adjetivo, y no con el artículo.

El estudio del conjunto de los errores muestra que éstos se multiplican por cinco (simple promedio) si los términos que deben concordarse están separados al menos por una palabra. Si el vocablo o vocablos intercalados presentan, además, dificultades particulares de traducción, el número de errores aumenta considerablemente. En la frase citada *toujours* plantea el problema de una traducción como simple adverbio o una perífrasis verbal durativa. Y los errores seguirán aumentando si, además, se añaden dificultades de traducción de la palabra misma que debe concordarse: ¿cómo traducir *recommencée*? ¿Por recomenzada o por vuelta a empezar...? (El estudiante de estos niveles no sabe aún salir de la literalidad). Y por último la grafía *eé* de *recommencée*, tan traicioneramente femenina, espera ahí como el trozo de queso de una ratonera.

Naturalmente no es corriente que todos estos elementos se reúnan en una misma concordancia. Basta que se combinen algunos de ellos para que el error surja. Lo que significa simplemente que no hay dificultad de concordancia si una serie de factores, totalmente ajenos a la dificultad gramatical en sí, no concurren para provocarla. Y en tales casos de nada sirve el perfecto conocimiento intelectual de la norma gramatical. En consecuencia, la enseñanza tradicional no será de gran eficacia.

Tomemos el ejemplo de otro tipo característico de errores. Conciérne a la traducción de los determinantes franceses cuyos equivalentes españoles son: *el, lo, ello, este-o, ese-o, aquello* y sus variantes pronominales. Naturalmente los estudiantes conocen estas

formas y son capaces de manipularlas sin dificultad en ejercicios de tipo estructural. Sin embargo, en la traducción de un texto aparecen con cierta frecuencia las formas neutras lo, ello, esto, eso, aquello en lugar de sus correspondientes masculinos. Confundir el masculino con el neutro en formas tan elementales puede interpretarse como signo de una ignorancia crasa o, al menos, de tomarse muy a la torera la factura del trabajo exigido. Pero las verdaderas razones de este tipo de errores nada tienen que ver con ello. Un análisis detallado del error y del contexto en el que se encuentra muestra con gran evidencia las causas que lo provoca.

Para un francés la terminación o española va íntimamente ligada a la noción de masculino. Pero para que se produzca el error, este reflejo debe concurrir con un apoyo visual en el texto traducido. De modo que sólo se producen errores como *aquello niño, lo mismo sol, desde esto tiempo, etc.*, cuando aparece una o en la terminación del sustantivo con el que debe concordarse el determinante. Otro factor parece concurrir igualmente: la consonancia; y aquí se abre una nueva vía de investigación: ¿establece el estudiante alguna relación entre el texto que lee y la sonoridad de las palabras? La respuesta es, sin duda, afirmativa. En el caso presente, el artículo *el* o su variante pronominal *él*, masculinos, tienen una evidente consonancia con el femenino francés *elle*. Además, *el* y *él* se transforman en *lo* como forma pronominal complemento, lo cual viene a corroborar el reflejo espontáneo de asimilar *él, el* con el femenino. Por el contrario, *lo, aquello, esto, o eso* se le representan forzosamente como formas masculinas. Si a ello añadimos, que el idioma francés no tiene ni una noción muy clara

del género neutro ni morfologías particulares para expresar-lo, comprenderemos que este tipo de error proviene de una serie de condicionamientos subconscientes contra los cuales difícilmente puede luchar el simple conocimiento de la norma.

Buscando otras vías de solución a estos problemas que las que ofrecen las referencias a la norma gramatical, he tratado de reflexionar sobre los modos como un español, por una parte, y un francés por otra asimilan las variantes morfológicas en sus respectivas lenguas.

La primera diferencia que salta a la vista es que para un español apenas existen dificultades de concordancia. No veo otras vías de explicación que la relación que puede establecerse entre la lengua oral y la escrita. En español se pronuncian, en general, los morfemas de género y número, por ejemplo, mientras que en francés no siempre se hace. Esta afirmación debería estudiarse más a fondo para ver la influencia real que este fenómeno puede tener en las producciones escritas. Actualmente ignoro si un andaluz, que se come las eses finales, <sup>(4)</sup> comete más errores en la concordancia escrita de número que un castellano de nivel cultural equivalente. Pero si esta hipótesis fuese cierta, significaría que el español, en general, asimila la morfología a través de la pronunciación y del oído. El francés, por el contrario, no lo haría regularmente. Y en tal caso, el hecho de que en la lengua francesa - hablada y escrita - los errores de concordancia sean una verdadera plaga, provendría de las vacilaciones en su pronunciación.

Admitamos, de momento, esta hipótesis. La principal consecuencia sería que para un español las variantes morfológicas serían condicionadoras del sentido; de modo que

(4) *El habla de Sevilla*,  
Pedro Carbonero, Col.  
Biblioteca de temas  
sevillanos,  
Ayuntamiento de  
Sevilla, 1982, ISBN 84-  
500-5196, p. 9



*verdadero plaga* sonaría como algo carente de sentido; en su equivalente francés *vraie plaie* - *vraie* y *vrai* no se diferencian en la pronunciación corriente - el adjetivo no induce ninguna noción de género, y en consecuencia no tendría ninguna influencia sobre el sentido. Naturalmente esto no siempre sucede así. *Un niño blanca* o *un enfant blanche* reflejan el mismo grado de absurdidad en las dos lenguas. Pero el hecho de que ambas posibilidades cohabiten en francés sin que ninguna de las dos pueda considerarse como una excepción con relación a la otra, crea una percepción de la morfología muy diferente de la que puede tener el español en su propia lengua. Y esto se hace patente si nos detenemos a analizar las producciones escritas francesas. En estas aparece con claridad esta incongruencia estructural del francés oral, agravada en las rigideces del francés escrito. Transcribo aquí un ejemplo sacado de la relación de un período de prácticas en una empresa, presentada por una estudiante de tercer curso universitario.

*\*REMERCIEMENTS:*

*Tout d'abord, j'aimerais remercier plusieurs personnes qui m'ont apportées une aide précieuse et qui m'ont permises d'effectuer mon stage dans les meilleurs conditions possibles.*

*Je tiens à remercier tout particulièrement Madame X qui s'est occupée de ma formation pendant une semaine et qui m'a tout appris pour devenir une «bonne hôtesse», sans quoi cette expérience n'aurait pas été possible.*

*Je remercie également ... ainsi que Mademoiselle X ... qui m'a fournie les*

*derniers conseils avant le jour lors de la journée en double avec elle.*

*De part mon travail, j'ai dû contacter de nombreuses personnes qui m'ont répondues à mes questions et m'ont données de la documentation et à qui je tiens aussi à adresser mes remerciements\*.*

Sin necesidad de un análisis profundo se da una cuenta de que para esta estudiante las concordancias francesas exigidas en el escrito son una superestructura formal totalmente desgajada de la lengua oral que practica corrientemente. Es decir que en su gramática mental personal únicamente son portadores de sentido aquellos morfemas que se pronuncian y tal y como se pronuncian.

Los morfemas orales de las concordancias son muy aleatorios, así que sólo pueden tener una importancia variable como portadores de sentido: en unos casos sí y en otros no. Por lo tanto, no siente la morfología como una estructura profunda y necesaria de la lengua, sino como algo caprichoso.

Este tipo de estudiante afrontará con los mismos condicionamientos profundos el estudio de una lengua extranjera. Le será necesario mucho tiempo y mucha experiencia de la lengua extranjera antes de que llegue a interiorizar las relaciones de sentido que la morfología establece en el español, por ejemplo. Mientras tanto seguirá enlazando las concordancias como un puro juego intelectual de reglas gramaticales que cualquier elemento podrá desestabilizar en un momento dado. El error aparecerá sin falta, con perdón del juego de palabras.

Una vez establecido el diagnóstico de este tipo de errores - y a condición de que las

hipótesis emitidas sean confirmadas por otras investigaciones- queda aún por buscar el remedio adecuado. La tarea no es fácil. Sobre todo si se tiene en cuenta que la dificultad analizada no es más que un tipo de problema particular. Cualquier solución que se proponga deberá integrarse en una visión mucho más global de las dificultades planteadas por el aprendizaje del español a cada modelo propio de estudiante. Además, si se pretenden evitar soluciones chapuceras, la investigación debería integrar períodos de experimentación que avalasen los métodos propuestos. Así que aún nos queda mucha tela que cortar.

## ***Bibliografía citada***

**BESSE, H. - PORQUIER, R.**

1991: *Grammaires et didactiques des langues*; col. LAL, Crédif, Hatier.

**IBERO, J. R.**

1994: *Étude sur les difficultés d'apprentissage de l'espagnol pour un étudiant français*, Université de Haute Bretagne, Rennes.

**MARTINET, A.**

1989: *Fonction et dynamique des langues*, Colin, Paris

**CARBONERO, P.**

1982: *El habla de Sevilla*, col. Biblioteca de temas Sevillanos, Ayuntamiento de Sevilla.



## El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher <sup>(\*)</sup>

Miguel Dalmaroni

Universidad Nacional de La Plata.

### Tres prólogos

Si se repasan los comienzos de la carrera literaria de Leopoldo Lugones, se lo verá moverse en dos espacios privilegiados: el teatro, para el que no escribe pero en el cual declama su primer poema, y el periódico. Primero en Córdoba, luego en Buenos Aires, Lugones se muestra y se presenta casi exclusivamente en redacciones y escenarios. Parece, por lo tanto, un comienzo típico de escritor moderno, ya que el púlpito del *meeting* socialista no alcanzaría a sentarlo en una banca legislativa, y entonces las tablas de su estreno serían sólo las del naciente mercado cultural. Sin embargo, la figura de Lugones es central para la historia del escritor argentino y para el nacimiento del campo literario menos por esa manera de iniciarse que por haber diseñado, a poco de andar, un desvío que sería decisivo para el resto de su carrera: aunque no abandone nunca el ejercicio del periodismo, Lugones preferirá imaginar su propio y solitario escritorio como escena de la escritura y a la redacción del diario como un retablo más en el que se trabaja menos para la empresa que para otro patrón, aunque éste lleve el mismo título que el diario de los Mitre: mientras que, *pane lucrando*, sigue escribiendo para *Caras y Caretas* y otros semanarios ilustrados, Lugones imagina o da a entender que *se sirve de La Nación* para servir a la Patria. <sup>(1)</sup>

(\*) El tercer apartado de este ensayo, donde se trata el caso de Emilio Becher, reproduce con algunas modificaciones la comunicación que presentamos con Conrado Ferré en el Congreso Internacional Fin(es) de siglo y Modernismo, Buenos Aires-La Plata, 6 al 10 de agosto de 1996.

(1) Para una consideración más detallada y completa de los comienzos de Lugones véase Gramuglio, María Teresa: "Comienzos en el fin de siglo: Leopoldo Lugones", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 1, 2, segundo semestre de 1996, La Plata.

Una primera aproximación a los trabajos que publicaba Lugones en diarios y revistas y, a la vez, a sus textos de comienzos la proporciona el volumen editado por su hijo *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Centurión, 1963.

Ese desvío, que se dibuja en numerosos episodios, decisiones y textos, puede describirse según lo que se lee en sus prólogos a *El imperio jesuítico* (1904) y a la *Historia de Sarmiento* (1911), y tiene otra justificación en el del *Lunario sentimental* (1909), uno de sus libros en apariencia más alejados de cualquier uso político directo de la literatura.

Lugones abre su libro sobre los jesuitas de este modo:

*El Gobierno, en decreto de Junio del año pasado, encargóme la redacción de este libro, que por voluntad suya, y por mi propia indicación, iba a ser una Memoria.*

*Los datos recogidos sobre el terreno, así como la bibliografía consultada, fueron ampliando el proyecto primitivo, hasta formar la obra que entrego a consideración del lector. Habría podido, ciñéndome estrictamente al plan oficial, ahorrar mi esfuerzo, compensándolo con abundantes fotografías y datos estadísticos; pero he creído interpretar los deseos del Excelentísimo señor Ministro del Interior, a quien debo esta distinción, agotando el tema.*

*Así, la "Memoria" primitiva se ha convertido en ensayo histórico, al cual concurren la descripción geográfica y arqueológica, sin excluir -y esto corre de mi cuenta- la apreciación crítica del fenómeno estudiado.<sup>(2)</sup>*

Quien encarga el libro es el Gobierno, y lo que encarga es una Memoria. Pero como el encargado no es, por ejemplo, un informante técnico -digamos, Biale Massé<sup>(3)</sup>- sino un poeta, lo que resulta responde menos al "plan

(2) Lugones, L., *El imperio jesuítico*, Buenos Aires, Ediciones Pucará-Publicaciones de la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945, 3ª edición, p. 9, "Prólogo" a la primera edición, fechado "Junio de 1903-Mayo de 1904".

(3) El 20 de enero de 1904 González designó a Juan Biale Massé para investigar la situación de los trabajadores en el interior del país, encomienda de la que resultó el informe titulado *El estado de las clases obreras a comienzos del siglo* (1904). I. Oved recuerda que "Poco después se encomendó a P. Storni la presentación de un informe sobre la situación de los trabajadores en Buenos Aires". (Oved, Iacov: *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, México, Siglo XXI, 1978, p. 332).

(4) En algunos episodios de la biografía intelectual y política de Joaquín V. González se visualiza claramente la voluntad de uno de los sectores más dinámicos del roquismo por orientar políticas culturales y, más específicamente, políticas de la literatura: además del viaje de Lugones a Misiones por encomienda de González, que da como resultado *El imperio jesuítico*, hay que mencionar *La guerra gaucha*, que ha sido leída como tributo modernista a la teoría de la épica que González predicara en *La*

tradición nacional, recomendando especialmente la figura de Güemes como la del héroe épico y legendario por antonomasia (en *La tradición nacional*, en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata-Congreso de la Nación, 1936, p. 196). Guillermo Ara recuerda que los propósitos de Lugones en *El payador* "entroncan remotamente con el *Facundo* de Sarmiento (1845) y con *La tradición nacional* de Joaquín V. González (1888), libro que por otra parte pudo estimular a Lugones en su concepción de *La guerra gaucha*, como señala Aguilar Torres" (en Lugones, L., *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, "Nota crítica", p. 3). María Teresa Gramuglio, por su parte, retoma y amplifica la tesis (citada, para rechazarla, por L. Lugones hijo en *Las primeras letras...*, cit., p. 178, nota 12) según la cual *Los raros* de Darío, y en particular el artículo sobre George D'Esparbés, es el texto mediador para las soluciones formales que Lugones intentó darle a esa cuestión -la demanda de una épica que cimentara la identidad nacional- en *La guerra gaucha* (en su "De *Los raros* a *La guerra gaucha*. La cuestión de la épica nacional", en prensa en *Actas del Congreso Internacional Fin(es) de Siglo y Modernismo*, Buenos Aires-La Plata, 6 al 10 de

oficial" que a la literatura: un "ensayo histórico" que sin embargo no viene sino a interpretar el deseo de quien, desde el Estado, supo *distinguir* cuando elegía. Porque se trata de un Ministro que a la vez es un par del escritor: Joaquín V. González. <sup>(4)</sup>

Para seguir legitimando esa autonomía relativa, Lugones repite el gesto en otro de los libros que escribe por encargo del gobierno. En el "Prefacio" a *Historia de Sarmiento* señala:

*La biografía de Sarmiento está hecha en su doble carácter, narrativo y pintoresco.*

*El Señor J. Guillermo Guerra, por extenso, y el señor Whérfield A. Salinas, en resumen, han realizado lo primero con sus libros: Sarmiento, su Vida y sus Obras; y Sarmiento. Lo segundo corresponde al ya popular Sarmiento Anecdótico del señor Augusto Belin, nieto del prócer.*

*Mi propósito es hacer un estudio del personaje, apreciando en su magnífica multiplicidad semejante caso único del hombre de genio en nuestro país.*

*La biografía propiamente dicha pasa, pues, a segundo término. (...)*

*También la fisonomía, las actitudes, los gestos típicos, requieren una mención detallada; porque son contribuciones al estudio todavía inconcluso del genio como fenómeno superior.*

*Después, parece que el centenario señala el momento de analizar esa obra enorme y variada, para determinar con criterio exacto su interesante unidad. Hacer, si se permite la*



expresión, la filosofía de Sarmiento.

*Mi pretensión es vasta, como se ve; (...)*

*Porque se trata ante todo de glorificar a Sarmiento. Es este el objeto del encargo que me ha dado el señor Presidente del Consejo Nacional de Educación, doctor don José María Ramos Mexía, a cuya distinción quiero corresponder. (...)*

*Así, pues, resumo mi propósito. Lo que he querido es contar a Sarmiento, más que narrar su vida. A ese propósito he hecho también un poco de historia; porque Sarmiento, más que un hombre, es una época. Cuando el tiempo superponga en una sola perspectiva los diversos planos históricos, aquel fenómeno genial dominará una era.*

*Réstame tan sólo manifestar mi gratitud a las personas que me han ayudado en la penosa tarea previa del informe y de la documentación. (...)... y también al doctor don José María Ramos Mexía, quien, fuera de haberme encargado esta obra, ayúdome como historiador.*

*La elección de este escritor es, por lo demás, un honroso franqueo ante el público; y para decirlo en pertinente latín de Horacio, creo por mi parte que tengo en él un juez sincero de mis letras:*

*...nostrorum sermonum  
candide judex. (5)*

Ramos Mexía encarga y paga porque manda, pero este mandato en particular -en tanto se ejerce sobre las letras- es legítimo porque el que detenta el mando es "historiador", es "este escritor" que en tanto tal aparece

agosto de 1996). Esa doble vía -la indicación temática de quien sería más tarde ministro de Julio A. Roca resuelta mediante la estética autonomizante del modernismo- puede leerse como otro ejemplo del tipo de relaciones entre letrados y Estado que proponemos aquí.

Graciela Montaldo ha señalado que en *El imperio jesuítico* Lugones escribe "de más" respecto del encargo; me parece decisivo señalar, además, que en el prólogo ese exceso es presentado menos como tal que como la "interpretación" adecuada del encargo; el "plan oficial" es del "Gobierno" pero el "deseo" interpretado por el escritor es del "Ministro" que antes ha sido, a su vez, escritor (o que, como es más o menos de dominio público, ha sido ministro por sus demostradas dotes intelectuales); en Montaldo, G., *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Buenos Aires, B. Viterbo, 1993, p. 61.

(5) Lugones, L., "Prefacio" fechado en "Enero de 1911" a su *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988, pp. 35-37.

investido de una autoridad específica que le viene de la literatura antes que del poder, pero que se ejerce desde el Estado. En el marco de esa combinación se leen las oscilaciones estratégicas de Lugones respecto del género al que pertenece el libro; oscilaciones que, si por una parte desestiman la mera literaturidad -biografía, narración- para apelar a las utilidades más ciertas de la filosofía - "analizar", "determinar"- o de la "historia" documentada, por otra parecen desaparecer cuando Lugones aúna el "objeto del encargo" gubernamental con un tópico obligado y central de las letras que figura entre los mandatos más firmes de su herencia tardorromántica y modernista: la glorificación del genio. Lugones no es ni Sarmiento ni Ramos Mejía, pero en su imaginación metonímica la mediación estatal ilustrada es la vía para escribir que lo único que importa es aquello que homologa al sanjuanino y al poeta: el "caso único", el "fenómeno superior", el puro Sujeto -"contar a Sarmiento"- como nombre transhistórico de una "era".

Apenas quince meses antes, en octubre de 1909, Lugones ya había ensayado sin que nadie se la encargara una argumentación más vasta y más completa para justificar esa estrategia de alianza entre poder político y campo literario. En el "Prologo" a su *Lunario sentimental* se lee el propósito de legitimar una ideología de la literatura que puede resumirse así: el ejercicio de la poesía, crisol de la metáfora y por tanto del idioma, es un servicio imprescindible para la constitución de la patria, es decir, para el éxito del proyecto modernizador de la oligarquía liberal en crisis:

*(...) el lenguaje es un conjunto de*

*imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez. Los encargados de esta obra, tan honorable, por lo menos, como la de refinar los ganados o administrar la renta pública, puesto que se trata de una función social, son los poetas. El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades.* <sup>(6)</sup>

Por tanto, los poetas merecen no sólo una dignidad distinguida en la división social del trabajo, sino hasta cierto lugar de privilegio en los aparatos ideológicos del Estado: están para darle letra al soberano. Esa ideología de la literatura que Lugones predica una y otra vez está destinada, por una parte, a colocarse él mismo en la cima de ese nuevo ámbito de prácticas y, por otra parte, a crear en Buenos Aires unas condiciones de emergencia del campo literario que pueden verse como alternativa a otras que parecían relativamente dominantes o insoslayables: convertirse los letrados en proveedores de dramas, de folletines o de piezas breves de literatura ligera, a demanda del empresario teatral o de la prensa periódica.

### **Literatos, Estado, mercado**

Es ya un tópico de la historia de la literatura argentina el hecho de que el decenio del 900, es el momento de emergencia del primer "campo intelectual" o "literario" en nuestro país. Esa instancia suele visualizarse en el reemplazo del político letrado por el

(6) Lugones, L., *Lunario sentimental*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926, 2ª edición, "Prólogo de la primera edición" fechado en "Octubre de 1909", p. 8.

escritor profesional, en buena medida protagonizada por el modernismo y su fuerte incidencia en la reorganización de las prácticas culturales (de ese reemplazo parecen figuraciones paradigmáticas los encargos de González y de Ramos Mejía a Lugones: políticos letrados o letrados políticos, ilustran un tipo de transición que ha dejado de escribir literatura para redactar decretos disponiendo lo que han de escribir otros).<sup>(7)</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo trazan además una "relación de autoimplicación" entre ese campo emergente y el predominio de una temática, la del nacionalismo cultural.<sup>(8)</sup> Por otra parte, los numerosos textos que los literatos producen a propósito de los festejos del "Centenario" suelen leerse como condensación de resultados de ese proceso.

Sobre o a partir de esa consideración más o menos tópica de la literatura argentina del 900 parece conveniente subrayar el nuevo tipo de relación que nace y se desarrolla entre el Estado y la cultura letrada o de los "literatos".<sup>(9)</sup> Esta relación, que compite a la vez que se combina con otra clase de alianza -la que se establece con el mercado cultural-, será propia del período, distinta tanto de la precedente como de la que surgirá en una fase posterior, alrededor de las vanguardias de los años veinte. Se trata de una combinación de elementos viejos y nuevos, que pueden describirse de este modo: por una parte, el letrado ya no es, efectivamente, un político o un miembro de la *élite* (es decir, de la conducción del Estado), y persigue para sí la figura del escritor profesional en tanto subjetividad social diferenciada y distinguida. Sin embargo, la relación que

(7) Respecto de tales figuras de transición es particularmente interesante la aguda caracterización de J. V. González que haría Ricardo Rojas (en su "Elogio de Joaquín V. González", conferencia pronunciada el 11 de mayo de 1924 en la Junta de Historia y Numismática Americana, en González, J.V., *Obras completas*, cit., vol XXV, p. 257).

(8) Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, "La Argentina del Centenario" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEdAL, 1983, p. 71.

(9) En casi todos los estudios sobre el problema la referencia al Estado resulta inevitable, entre un conjunto más amplio de determinaciones (por ejemplo, la lectura de ciertos ideólogos nacionalistas franceses cuyas obras circulaban en Buenos Aires). Creo, sin embargo, que esa relación entre Estado y constitución del campo literario merece enfocarse como objeto principal de investigación.

mantiene este nuevo tipo de escritor con el Estado es sumamente estrecha y sin ella no se puede explicar su emergencia como nueva figura social. Los literatos, que ya no pueden ni quieren ser generales o ministros, se hacen pedagogos del nacionalismo del Estado para hacerse escritores (mientras imaginan o esperan que, siendo poetas, han de ser naturalmente los pedagogos de la nacionalidad reconocidos por el Estado). La posibilidad de que tal alianza con el Estado funcione, paradójicamente, como estrategia de resguardo frente al riesgo de heteronomía que parecía imponerse con la profesionalización por el mercado editorial o teatral de públicos masivos precisa ser demostrada, pero ofrece la consistencia suficiente de una hipótesis inicial para la exploración del problema.

Para comenzar por las formas más visibles de tal relación hay que recordar cierto tipo de dependencia o subordinación a la oligarquía en crisis, a través de varios mecanismos de integración a las funciones administrativas del Estado o a sus políticas culturales: para hacerse escritores, los letrados se emplean en el Estado o cumplen misiones específicas encomendadas directa o indirectamente por el Estado. Me refiero concretamente a una relación que en algunos casos es de sustento económico, pero también, y a la vez, simbólico y político: *La restauración nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas, por ejemplo forma parte de la "reacción espiritualista" que levanta advertencias alarmadas contra el optimismo progresista del Estado modernizador, pero lo hace en el continente de la posición discursiva y de la orientación temática que el propio Estado le confiere al encomendar a Rojas estudiar la enseñanza de la historia en Europa. La carrera

administrativa de Lugones y de Gálvez en la inspección de enseñanza pública no es sólo un provisorio recurso de sustento personal mientras llega el éxito editorial que les permitirá vivir de su oficio: implica también una articulación ideológica y funcional entre el trabajo intelectual -incluida la producción de ficciones- y las políticas culturales del Estado moderno, y es también en virtud de esa articulación que la función social diferenciada del escritor puede ir ganando terreno.

A veces como consecuencia de esa integración pero también como estrategia para organizar una ideología de artistas específica aunque todavía ordenada a fines, los escritores no discuten sólo entre sí y acerca de cuestiones estéticas, sino sobre todo a partir de los discursos dominantes de la dirigencia oligárquica, es decir del Estado. Son también los vaivenes del proyecto del Estado oligárquico en crisis los que dibujan los itinerarios temáticos y estimulan las resoluciones imaginarias y retóricas de la literatura del 900. Los jóvenes literatos de la revista *Ideas*, por ejemplo, fatigan una biblioteca relativamente novedosa -Renan, Barrès, Maurras, Rodó, Nietzsche, etc.- y organizan su identidad ideológica y social alrededor del "espiritualismo", menos como respuesta polémica a una corriente estética precedente o como importación de modas ideológicas europeas, que como gesto distintivo de las letras ante un conjunto de valores e ideas que suponen dominantes en el sentido común (el "filisteísmo", el "materialismo cosmopolita", el "utilitarismo"). Se trata de los mismos valores e ideas que preocupan a la *élite* gobernante, y el gesto distintivo de estos jóvenes literatos se presenta como una respuesta alternativa, de orden no sólo estético, a esas interro-

gaciones, es decir, como un servicio patriótico de la más alta utilidad. Ricardo Olivera lo declara en la presentación del nº 1 de *Ideas*, con una retórica que se puede encontrar en muchas manifestaciones similares de la época: "Buenos Aires (...) nunca ha tenido esa amorosa predilección por las cosas del espíritu, que es exquisito exponente de las civilizaciones superiores" y que llevaría "hacia la gestación de un ideal para el pueblo argentino". Hay sólo un paso entre un programa como ese y el impulso que se lee en los encargos que del Estado o del diario *La Nación* reciben Ricardo Rojas, Lugones y el mismo Rubén Darío para estudiar o celebrar la nacionalidad a propósito de los festejos de 1910, y a los que se suman espontáneamente pero por imperio del debate dominante figuras tan diversas como Alberto Gerchunoff, Enrique Banchs o Manuel Gálvez.<sup>(10)</sup> Hay sólo un paso, pero en su forma más categórica es decisivo y quien lo da es sobre todo Lugones. Su operación -la que se lee, por ejemplo, en los prólogos que comentábamos- resulta históricamente significativa porque resuelve un conflicto en que se debatían los grupos de jóvenes intelectuales que desde fines del siglo anterior intentaban dar forma a un campo literario y artístico casi inexistente: no hay contradicción, viene a decir Lugones, entre los ideales del espíritu y los de la utilidad, mientras se identifique a los primeros no con cualquiera de los bohemios que proliferaban por Buenos Aires sino en la figura del *áristo* modernista, y a la segunda no en el "público" ni en el nuevo rico inmigrante sino en las figuras nativas del terrateniente que refina el ganado o del funcionario que administra la renta pública - y que son uno y el mismo en la alianza de

(10) *Los gauchos judíos* del primero, "Oda a los Padres de la Patria" del segundo y *Diario de Gabriel Quiroga* del último.

Lugones con el liberalismo oligárquico del "régimen" roquista, equiparados como funciones sociales, bienes sociales o elementos de la nacionalidad.<sup>(11)</sup>

Una relación, entonces, que en su extremo protagonizan Lugones y Rojas: el escritor en vías de profesionalización necesita impulsar el reconocimiento y la jerarquización social de su oficio poniendo al servicio del discurso del Estado el aparato retórico e imaginario de las letras modernas más refinadas. Y lo que aquí interesa, conviene aclarar, no son los servicios que efectivamente ese acatamiento pudo haber deparado a la *élite* conservadora, sino el hecho de que el mismo funcione como estrategia constitutiva del campo literario y de la figura social del poeta. Pocos años después ese funcionamiento queda confirmado: uno de los episodios paradigmáticos y capitales de la formación de nuestro campo literario, la encuesta de la revista *Nosotros* a propósito del *Martín Fierro*,<sup>(12)</sup> es consecuencia directa y cronológicamente inmediata de las intervenciones de los dos intelectuales que mejor encuadran en el sistema de relaciones que señaló: por un lado, la declaración del poema de Hernández "como nuestra Chanson de Roland, nuestra Gesta de Mio Cid" por parte de Ricardo Rojas se incluía en su conferencia inaugural para la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras. Por otra parte, las conferencias de Lugones en el teatro Odeón son pronunciadas ante el presidente Roque Sáenz Peña y sus ministros. Para ese público, el poeta ordena su erudición literaria -es decir, su reinvencción del *Martín Fierro* y de la literatura nacional- según la agenda de preocupaciones políticas más urgentes de la

(11) Es revelador, en este sentido, comparar la estrategia conciliatoria de Lugones -que alcanza su forma más franca en las *Odas seculares* de 1910- con las quejas contra el «utilitarismo» por parte de algunos jóvenes desde las páginas de las revistas literarias de fines de siglo. Por ejemplo, las de la dirección de *El Mercurio de América* en su primer número, del 20 de julio de 1898; o la de Luis Berisso en la misma revista: «...el público no responde á estos esfuerzos desinteresados de la juventud, que vive todavía de sueños e ideales, en esta época práctica y materialista, donde cualquier especulador en tierras o invemador de puercos es estimado, socialmente, más que todos los talentos juntos» (*El Mercurio de América*, I, 1, p. 71).

(12) *Nosotros*, tomo X, Nº50, junio de 1913, y siguientes entregas.



élite gobernante; a la vez, justifica mediante su respuesta a esas preocupaciones (respuesta excesiva que toma la demanda como ocasión o pretexto para conferir relevancia social a los múltiples y raros saberes del Poeta) la dignidad y la función imprescindible del poeta en la República. (13)

De modo que si en el siglo XIX las letras son una función de la política o un excedente del ocio (es decir, otra función de la política), con la emergencia del primer campo intelectual esa relación no desaparece del todo pero también se invierte: las letras siguen siendo una función de la política de Estado, pero ahora lo son también porque la política resulta funcional a la constitución de las letras.

No obstante, para comprender el tipo de problemas que planteaba esa relación entre literatos y Estado parece imprescindible considerarla en sus cruces con la otra estrategia de autoconstitución del campo literario, que se ofrecía mediante diversas alianzas o pactos con el emergente mercado cultural. Alianzas que si por el lado de los empleos en la prensa periódica proporcionaban, no menos que el riesgo de la mercantilización de la pluma, cierto resguardo económico y retórico (o incluso estético, si por ejemplo se escribía para *La Nación*), por el lado de la dramaturgia amenazaban con una bastardización alarmante de los valores estéticos más elevados en procura de satisfacer las demandas de un monstruo de dos cabezas: el empresario y el público, gustoso el uno de dar los gustos al otro. Y por allí volvía a cerrarse el círculo de un debate acalorado y de vastos alcances: ante la descontrolada proliferación

(13) Aunque aquí me interese especialmente subrayar las correspondencias entre proyectos estéticos y políticas culturales del Estado, no pretendo por eso ignorar las disimetrías, las resistencias o las variantes que, aun en los textos que cito, la literatura propone respecto de tales políticas, y que la crítica ha señalado repetidamente. No puedo detenerme aquí en esa diferencia, que con ser un problema relevante para una lectura crítica no constituye un contraargumento de la hipótesis propuesta aquí, sobre todo si -como pretendo- se la toma como un ensayo de conceptualización general que deberá contrastarse con cada caso particular, y eventualmente corregirse o adquirir especificaciones propias para cada uno. Me interesa más, en cambio, plantear un problema para cuya resolución no basta el atinado reconocimiento de su complejidad: qué clase de correspondencias son las que se establecen entre políticas culturales del Estado y emergencia del campo literario. Sospecho que la fórmula ensayada por Sarlo y Altamirano («autoimplicación»), a la vez que alerta contra las simplificaciones de la determinación unidireccional, es insuficiente o de un grado de definición todavía bajo; algo similar sucede con la presentación del problema por Montaldo: «Con el

Modernismo, su estética, su nueva sensibilidad, comienza la modernización de la cultura argentina y latinoamericana o, quizás, con esa modernización comienza el Modernismo» (*De pronto el campo*, cit., p. 51).

(14) Especialmente en *Locos de verano*, estrenada en mayo de 1905 por la compañía de Jerónimo Podestá, que se abre con una crítica al «teatro de ideas» y al desdén de ciertos jóvenes dramaturgos por el público, y cuyo segundo acto presenta una parodia de los mecanismos de consagración entre pares del incipiente campo literario (Laferrère, Gregorio de, *Locos de verano. Jettatore*, Buenos Aires, Losada, 1992).

(15) Como se sabe, los ejes más significativos de ese debate pueden hallarse en las obras de Ernesto Quesada, *El problema del idioma nacional* (Buenos Aires, Coni, 1900) y *El criollismo en la literatura argentina* (Buenos Aires, Coni, 1902), entre otros textos de la época. El libro de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires, Sudamericana, 1988) es insoslayable para el estudio del problema. Una presentación sintética del mismo puede hallarse en Espósito, Fabio: «Intelectuales, nacionalismo y literatura popular en la Argentina del novecientos», en *Actas del Congreso*

del criollismo o del moreirismo -escénico o folletinesco-, pero también frente a las provocaciones de sátira ligera y populista en las que un Laferrère se asocia con los Podestá, (14) qué lenguaje hubiera de usarse y qué universos imaginarios hubieran de representarse en la escena nacional se convertían en delicadísimos asuntos de Estado, esto es, en responsabilidad de los letrados y por tanto, otra vez, en una de sus estrategias de autojustificación. Pero si es cierto que se podía, entonces, seguir el mandato de Darío y ser un raro que perseguía como un doble galardón el desdén del público y la consagración de sus escasos pares, a la vez que tal jerarquía espiritual habilitaba de la mejor manera para soplar a oídos del estadista las letras confiables y supremas de la patria, no es menos cierto que esa torre de marfil o montaña del oro desautorizaba el otro camino del dinero y de la fama y dictaba al poeta el quimérico abandono de cualquier tentadora ambigüedad respecto de las prácticas culturales bajas o populares en que la lengua de la literatura renunciaba, con irresponsabilidad política, a toda elevada pretensión de pureza, de jerarquías o de identidad. (15)

En los hechos, ni la bolsa ni la vida, sino más bien alguna combinación de ambas. En efecto, el éxito de los proyectos estéticos parece haber dependido en buena medida de la destreza de los escritores para, de alguna forma, obedecer a los dos amos del campo del poder -el Estado y el mercado- como estrategia para ir ganando su propia independencia. Lugones dirá que escribe

para la Patria porque es un rarísimo entre los raros (luego, su auditorio ha de ser, naturalmente, la no menos elevada "mente culta de la clase superior"),<sup>(16)</sup> y casi siempre hará lo posible para que sus ediciones en libro reúnan lo que de entre su producción resulte más acorde con esa estética, mientras vive de lo que se le ofrece: sueltos, artículos y cuentos en la prensa, conferencias para el teatro, ensayos y loas por encargo del Estado, puestos públicos a veces. Gálvez perseguirá la rentabilidad mercantil de una obra escrita en una prosa cuyo lector es a la vez el público y el Ministerio de Instrucción Pública;<sup>(17)</sup> que reproche a Lugones su incapacidad para vivir de la venta callejera de sus obras y recuerde que las reparticiones estatales adquirirían la mitad de cada edición lugoniana señala más un criterio de consagración del propio Gálvez que una clase de éxito que Lugones se hubiera mostrado interesado en alcanzar y, a la vez, pone en evidencia algo que Gálvez olvida de la carrera lugoniana (olvido que Lugones comparte en alguna medida pero por razones diferentes): ni en sus momentos de mayor consagración pública Lugones dejó de entregar a destajo páginas suyas a semanarios y diarios, no siempre alejadas de la trivialidad estética aquéllas ni próximos al refinamiento artístico éstos últimos.<sup>(18)</sup>

Pero si el insoslayable mercado editorial se impone hasta en la carrera de quienes, como Lugones, quieren hacerse fuertes por su alianza con el Estado, también los efectos de esta última pueden hallarse en

Internacional Fin(es) de siglo y Modernismo, Buenos Aires-La Plata, 6 al 10 de agosto de 1996, en prensa.

(16) Cuando al cierre de sus conferencias de 1913 sobre el *Martin Fierro* Lugones se felicita «por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior» resolvía imaginariamente las relaciones entre campo literario y campo del poder mediante el trazado de una analogía entre jerarquías contiguas (superioridad espiritual, superioridad social) que sin embargo no llegaban a ser intercambiables ni del todo equivalentes porque una -la del Poeta- resultaba finalmente más excelsa que la otra (en Lugones, L., *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 201).

(17) Graciela Goldchuk ha señalado respecto de *La maestra normal* (1914) lo que podríamos identificar como el *desideratum* de la escritura de Gálvez: «El texto de Gálvez, desde su escritura, presenta un modelo homogeneizante a través del uso ostensible de una lengua-impresa. La lengua-impresa refiere a una educación centralizada y uniforme, sostenida precisamente en nuestro país por las Escuelas Normales. Gálvez marca con cursiva las *deformaciones* del lenguaje (...) y utiliza una lengua que podemos pensar fácilmente como modelo de

redacción'» (en su «Un antinormalismo pedagógico», en Dalmaroni, Miguel (comp.), *Literatura argentina y nacionalismo*, serie Estudios/Investigaciones N° 24, La Plata, Fac. Humanidades UNLP, 1995, p. 24.).

David Viñas ha citado recientemente el incumplido sueño lugoniano de Gálvez: que los miembros de la Academia Argentina de Letras ocuparan «un lugar importante en las fiestas oficiales, junto a ministros, parlamentarios y directores de las grandes reparticiones del Estado» (Gálvez, M., *Recuerdos de la vida literaria III. Entre la novela y la historia*, Buenos Aires, Hachette, 1962, p. 84).

(18) Sobre el fracaso editorial de Lugones señalado por Gálvez, véase *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 201. Para comprobar en Lugones esa convivencia entre el refinamiento de la novedad y la repetición aporreada de lo ya vulgarizado no es imprescindible salir de lo reunido en libro por el propio escritor: basta recordarla en las interferencias que ciertas prosas ligeras producen entre los poemas pre-avanguardistas del *Lunario sentimental*, o comparar la densidad semiótica y las pretensiones de *El payador* con los *alegres e inocentes* argumentos de los *Cuentos*, publicados ambos libros en 1916 (seis de los siete relatos del segundo libro pueden leerse en *Las primeras letras...*, cit.); también, las piezas breves

algún grado aun en textos y figuras que a primera vista la eludirían, por lo menos bajo la forma de un rechazo que hace las veces de síntoma. Se sabe que Roberto J. Payró es el paradigma del escritor profesionalizado que sostiene un proyecto de obra con arreglo a las demandas del mercado: letrado-periodista o reporter-literato, militante incansable y entusiasta por los derechos del escritor y por su agremiación, sin embargo Payró responde también al temario político-cultural del Estado, no bajo la forma del acatamiento pero sí bajo la de la réplica. Lo hace con *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), uno de sus libros más discutidos y leídos. *Divertidas aventuras* es la respuesta polémica que el progresismo de raíz socialista viene sosteniendo contra la república conservadora desde que Juan B. Justo condensara esa crítica en la fórmula "política criolla", cuya resolución ficcional más desarrollada está en la novela de Payró. Hasta en proyectos tan autonomizados respecto de las políticas culturales del Estado como el de Payró, entonces, pueden reconocerse los efectos remotos de un encuentro-choque, alternancia o convivencia- que se presenta como inevitable para el proceso de autonomización de la literatura argentina.

Si diéramos crédito a los relatos de sus hermanos en las letras, Emilio Becher se habría mantenido fuera de esas coordenadas, y entonces la decepción en que culminó su promisoriosa carrera podría encontrar rápidamente un principio de explicación en las conceptualizaciones que acabamos de proponer: fuera de aquél sistema de alianzas,

el éxito literario sería más bien una excepción, y Becher no fue una de ellas. Las páginas que siguen pretenden proponer que, en cambio, su caso podría no haber sido tan marginal a esas condiciones generales como puede suponerse.

### ***Emilio Becher: el raro en la encrucijada***

Como se sabe, Emilio Becher fue la firma elegida por algunos jóvenes escritores argentinos del 900, especialmente los que surgieron más o menos ligados a la revista *Ideas*, para procurarse un mecanismo de legitimación propio de la dinámica de las luchas de un campo literario y, para el caso, un mecanismo propio del debate que a principios de siglo protagonizaban los escritores en vías de profesionalización: nosotros también, vienen a decirnos cuando narran la vida de Becher, tuvimos nuestro "raro". En los relatos acerca de Becher que Ricardo Rojas, Roberto Giusti, Alberto Gerchunoff, Manuel Gálvez y otros se ocuparon de legar como testimonio y memoria, el haber sido capaz esa "generación" de provocar la emergencia de semejante figura funciona como prueba o señal de que se cumplían entre ellos ciertas condiciones distintivas de una auténtica vida literaria. <sup>(19)</sup>

Esa figura construida, ese *relato Becher* -más que la escasa y dispersa obra de Becher en sí misma- es el foco que atrae la mirada de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, quienes en el desarrollo de su tesis sobre el Centenario citan el caso de Emilio Becher como un "mito

reunidas en *Filosofícula* (1924), publicadas primero en revistas -especialmente en *Caras y Caretas*- entre 1907 y 1924. Aunque tampoco habría que simplificar el significado de esa disonancia interna de su obra si se admite que una de las vías de la estética modernista estuvo siempre en la combinación entre cierta trivialidad casi cómica de los temas y la persecución de las formas más sofisticadas del artificio.

(19) Rojas, Ricardo, «Prólogo» a Becher, Emilio, *Diálogo de las sombras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1938, pp. V a XLVII; Giusti, Roberto F., *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 104 y sigs. y 111 y sigs. Gerchunoff, Alberto, «Emilio Becher», en Becher, E., *Diálogo...*, cit., pp. 337 y sigs.. Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros de mi juventud*, cit., pp. 77 y sigs.

"generacional" y una "promesa", para ilustrar uno de los componentes básicos de las "ideologías de artista" que se construyen en ese momento:

*"Enfermo del mal del siglo (...), Becher demuestra cómo los escritores que surgen alrededor del Centenario necesitaron admirar e identificarse con ese mito. Vinculado con él, la tragedia del malogro, que parece ser su contracara inevitable".<sup>(20)</sup>*

Las principales tesis de la crítica acerca de este escritor se completan si agregamos a esas notas la relectura que Jorge Rivera hiciera sobre algunos señalamientos de Rojas, a la luz de ciertos artículos de Becher en particular: la "operación Becher" funciona como estrategia de autolegitimación de quienes la ejercen porque parece reunir sin conflictos, sin fracturas ni soluciones de continuidad aquella imagen de escritor subrayada por Altamirano y Sarlo con un conjunto de temas ideológicos y de tópicos retóricos e imaginarios. Porque si la estrategia de construcción de su figura consiste en la reiterada narración del misterio personal a través del testimonio de una experiencia de contacto inenarrable, por otra parte sus vindicadores -Rojas especialmente- lo releen como precursor del nacionalismo cultural y, por tanto, como sordo respaldo de ciertas alianzas entre letrados y políticas culturales del Estado. Para Rivera, Becher se vincula de manera manifiesta con *La restauración nacionalista* de Rojas y con el *Diario de Gabriel Quiroga* de Gálvez, por la "íntima convicción

(20) Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, «La Argentina del Centenario», cit., p. 92.

de un doble deber pendiente: [...] la reivindicación espiritualista" y "la restauración nacional" que retoma "la idea antirromántica de la continuidad cultural del proceso iniciado aquí por España". Esos datos permiten a Rivera incluir a Becher como un precursor del "ensayo de interpretación" que va "del Centenario a la década del 30", de Gálvez a Mallea, de Rojas a Martínez Estrada.<sup>(21)</sup>

Esos dos tópicos emparentados - Becher como decadente extremo, Becher como precursor del nacionalismo-, merecen ser reconsiderados si se repara en un texto suyo que, a nuestro entender, parece atenuar ese grado extremo de solipsismo, y repone en escena las tensiones entre letrados y masificación del mercado cultural como constitutivas del emergente campo literario argentino. Se trata de "Leroy y Chavarría", publicado recién en 1928, siete años después de la muerte de Becher. Cuando en esa circunstancia el diario *La Nación* lo da a conocer, lo precede de la siguiente noticia:

*A principios de 1905, un grupo de escritores jóvenes proyectó una novela en colaboración, a aparecer como folletín en Diario Nuevo, y encomendó a Emilio Becher la tarea de planearla y escribir el primer capítulo, que es el que publicamos. La novela no llegó a las cajas de la imprenta. Tres de los colaboradores entregaron su parte observando con fidelidad el desarrollo del plan convenido; los demás, o no cumplieron o deformaron el propósito de los iniciadores.*<sup>(22)</sup>

El texto de Becher es el primer capítulo

(21) Rivera, Jorge B., «El ensayo de interpretación. Del Centenario a la década del 30», en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1980, tomo 3, pp. 433 y sigs.

(22) Becher, Emilio, *Diálogo...*, cit., pp. 291 a 299. Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

de una especie de Don Quijote de las pampas. Hipólito Leroyer, espíritu refinado e idealista encargado de la crónica policial y de las traducciones del francés en el diario *La República*, cae en una profunda melancolía cuando Pepe Podestá se niega a representar su drama *Amor Trágico*. La gravedad del indescifrable mal que padece, y que acentúa su ya escuálida flacura, conduce a Leroyer hasta un consultorio médico, del que sale con la prescripción de pasarse seis meses en el campo. Lo acompañará en tal viaje Ireneo Chavarría, portero del mismo diario e "inseparable compañero" del escritor, que es además su contrafigura: obeso, gobernado por el sentido práctico, Chavarría ha sido sucesivamente artista de circo y soldado de montonera. A fin de documentarse sobre la geografía de la campaña, desconocida para él, Leroyer acude a los dramaturgos criollos, pero se decepciona rápidamente: éstos reconocían que "jamás habían estado en el campo, habiendo estudiado en libros especiales las costumbres del gaucho". Leroyer compra "entonces el *Martín Fierro*, el *Fausto*, la serie casi completa de Eduardo Gutiérrez", que lee con credulidad naturalista hasta admirar "a esas almas, fuertes y libres" y decidir "imitarles". El texto se cierra con un adelanto sumario de las principales aventuras que correrá la pareja protagónica, luego de que con Chavarría, su Sancho Panza, Leroyer ha comprado en el Paseo de Julio la indumentaria completa del gaucho, facón incluido.

Lo que interesa, además de los prejuicios más o menos comunes a los letrados respecto de la cultura popular y del criollismo



que el texto reproduce, está en la acumulación de varios efectos de ambigua distancia crítica a que dan lugar el procedimiento paródico y la forma del proyecto. Esos efectos alcanzan, por una parte, en el nivel de lo representado, tanto al espacio del teatro criollista -el público y sus hábitos de recepción, los actores- y de la literatura gauchesca, como al de los jóvenes escritores de espíritu refinado que sin embargo se dejan tentar por la perspectiva del éxito. Por otra parte, la distancia crítica alcanza al nivel de la narración por la identificación transparente que el texto incita a trazar entre Leroyer y la instancia autoral. Finalmente, el sistema de producción y el de circulación planificados para el texto -escritura colectiva y publicación en folletín- abren la posibilidad de que en la instancia de la lectura cierto efecto paródico alcance al proyecto entero de la obra.

Aunque la relación del texto con el mundo del teatro moreirista incluye la fascinación del gesto paródico hacia lo parodiado, podría parecer por un momento que ese mundo es tratado desde la distancia crítica de una voz culturalmente superior. Pero tal posición queda desarticulada cuando el texto comienza a acumular algunos datos que llevan a superponer las identidades del personaje y del autor: como Becher, Leroyer es de ascendencia francesa. Como Becher en *La Nación* y en otras publicaciones, Leroyer se encarga en *La República* de las traducciones del francés. Como el Becher que nos narra Ricardo Rojas, Leroyer es "el idealista para quien el mundo objetivo no existe sino como íntima representación. Las cosas externas se deformaban al pasar por su retina refractadas en formas extravagantes o caricaturales" (p. 296). Para

salir a su vez de esa ambigüedad, la voz parodiante debe en un momento inscribir su discurso directo ya no en términos estrictamente narrativos sino saltando a la forma digresiva de la evaluación explícita:

*"Si hubieran podido ver más allá de los hechos, alcanzar las leyes generales que determinaban sus actos, habrían comprendido que su unión con el ridículo respondía a esa ley suprema de atracción por la cual los espíritus complementarios se funden para instaurar la unidad del ser perfecto. Como Don Quijote y Sancho, como Fausto y Mefistófeles, como Pickwick y Weller, formaban la pareja establecida sobre el equilibrio de dos almas contrarias" (p. 295).*

(23) Ese interés de Becher por las prácticas culturales masivas de carácter popular puede verse también en el artículo titulado «Carnaval» (*La Nación*, 25 de febrero de 1906), en el que la voz que enuncia no esconde su fascinación ante el espectáculo de la multitud entregada a la fiesta callejera como a una experiencia libertaria, mientras se ubica en el lugar apenas apartado del *fâneur*. Entre los disfraces que llaman su atención, se destaca «El Moreira barbudo que va haciendo resonar sus espuelas, a imitación de los que, en la fábula del circo, pelearon contra las partidas» y que «es con frecuencia el empleado regular y modesto, cuya vida ordenada sobre imprescindibles horarios le veda toda tentativa de bandolerismo»; en Becher, Emilio, *Diálogo...*, cit., p. 145.

Resulta claro que aquí, una vez más, el texto abre otra instancia de duplicidad. En efecto, la teoría reconciliatoria acerca de las contradicciones de la cultura argentina que el párrafo parece proponer resulta por lo menos sospechosa por el argumento y la retórica que la fundan, digamos una idealización estetizante por vía de una cultura literaria elevada que es la de Becher y la de Leroyer, nunca la de Chavarría.<sup>(23)</sup>

Por lo demás, tras esa voz evaluatoria parece hablar, a su vez, la de un cinismo político que no estaría por encima sino a la misma altura de la única voz que no está parodiada en la medida en que, en rigor, no habla en el texto, pero que desencadena los sucesos narrados y resulta reconocida como una voz de poder: es el *no* de Pepe Podestá,

de quien sólo sabemos, tras la primera frase, que "se negaba a representar" la pieza escrita por Leroyer (p. 291). En ese lugar del texto, en ese reconocimiento, Becher deja una vez más de ser Leroyer. Pero si Leroyer se estrella contra la *Realpolitik* del negocio cultural cuando pretende que el capocómico argentino represente las ensoñaciones de su *Amor trágico*, no parece del todo caprichoso conjeturar que algo parecido pudo haber sucedido con el frustrado, con el quimérico proyecto de folletín colectivo ideado por Becher y sus amigos, incapaces de *entregar* su pluma al mercado.

La parodia, así, parece ir imprimiendo su ambivalencia en círculos concéntricos que van ampliando la imposibilidad de fijar del todo una voz a una posición, pero sólo hasta el punto en que, por una parte, el enunciado inapelable del agente de consagración, que reemplaza excelencia estética por eficacia mercantil, es reconocido como tal por la narración; y por otra parte, hasta que la parodia toca a los dramaturgos criollistas a sueldo, ante quienes toda ambigüedad desaparece y sólo resta la burla impugnatoria. Así, el efecto interesa menos por lo que pueda confirmar respecto del procedimiento paródico como problema literario, que por lo que permite reconsiderar en relación con la figura de Becher y la de sus amigos literatos. A nuestro juicio, el punto más novedoso que ofrece la lectura de "Leroyer y Chavarría" está en la posibilidad de aproximar la *apartada* figura de Becher a la de otros escritores, como Manuel Gálvez en términos extremos, especialmente en lo que toca al tipo de estrategias que ponían en práctica para alcanzar su propia profesionalización, y en lo que respecta a la distancia -autojustificatoria pero a la

vez irónica, autocrítica o autoparódica- con que a veces examinaban esas mismas estrategias. Esta posibilidad queda más bien cerrada si se examina exclusivamente el Becher construido por sus amigos de juventud, el mito Becher. Atendiendo a sus textos, en cambio, es posible trazar ciertos parentescos entre su gesto de distancia autoparódica y, por ejemplo, el Manuel Gálvez de *El mal metafísico*. Como se recordará, en esa novela el narrador pone al malogrado Carlos Riga en una situación casi idéntica a la que enfrenta Leroyer con su frustrada incursión en la escena nacional. <sup>(24)</sup> El mismo episodio abre la autobiografía de Gálvez, quien a diferencia de Leroyer y de Riga se buscó otro empresario tras el rechazo de Podestá, y dejó que un bibliotecario del Club del Progreso metiera mano en su drama como le diera la gana con tal de comenzar de una manera típica -un estreno- la carrera de escritor. <sup>(25)</sup>

No parece haber razones suficientes para adjudicar a este breve texto perdido de Becher algún especial valor explicativo respecto de su biografía intelectual, pero si quisiéramos hacerlo la hipótesis que sigue no resultaría del todo injustificada: Becher, que a diferencia de Gálvez y al igual que Riga, no habría querido ni por un momento ser un dramaturgo criollista a sueldo, fue sin embargo Leroyer cuando soñó poner a circular la ficcionalización paródica de ese conflicto en la zona más baja de los diarios para cuyas secciones más elevadas escribía como forma de ganarse la vida. La rareza de este raro, así, no resulta del todo ajena a las condiciones de profesionalización que afectaban al resto de

(24) Gálvez, Manuel, *El mal metafísico (novela romántica)*, Buenos Aires, 1917, segunda edición, Segunda Parte, Cap. V, pp. 235 y sigs.

(25) Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros...*, cit., pp. 17 y sigs. ("Un estreno accidentado (1901)".

las *jóvenes promesas* en la Argentina del 900.<sup>(26)</sup>

Dicho en otros términos: si podemos situar algunos textos de Becher en una serie, también desde allí es posible reconsiderar las tensiones que enfrentaban algunos de los jóvenes literatos para inventarse a sí mismos: entre su proyecto creador y las luchas en el incipiente campo literario cuya emergencia demandaban; entre la consecución de las instancias posibles de consagración y sustento, y la construcción de una autoimagen hiperestetizada que rindiera tributo a los mandatos espiritualistas, decadentistas o anti-filisteos que el repertorio modernista distribuía entre ellos.

Si, yendo más lejos, desplazáramos la lectura desde el *nacimiento* hasta la muerte y sus relatos, otra conjetura parece susceptible de ser explorada a partir de estas reflexiones: si la tragedia de las biografías -el malogro por la oscura autoconsumisión en Becher, el suicidio en Lugones pero también en Horacio Quiroga se pudiera ligar con las crecientes incomodidades a que conducen las obligadas alianzas con el Estado o con el mercado,<sup>(27)</sup> podría esperarse que en ciclo de la *vida literaria* así examinada se cifre la medida particular en que el campo del poder interviene en la constitución de las letras argentinas y, por tanto, en las accidentadas oscilaciones de esa carrera hacia la ilusión de autonomía.

(26) La redacción de diario y la sala teatral como los espacios posibles del ejercicio profesionalizado de las letras son por esos años, además, espacios contiguos, sea que se pase de la una a la otra como crítico o como dramaturgo (y de allí a la tertulia del café, más o menos indistintamente aledaño al periódico o al teatro). Véase al respecto Giusti, R. F., *Visto y vivido*, cit., pp. 60 y sigs. en especial; Bossio, Jorge A., *Los cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995, pp. 125 y sigs.; Gálvez, M., *Amigos y maestros...*, cit.; y "Los cafés literarios", en *Nosotros*, año XX, vol. 53, Nº 206, julio de 1926, pp. 427-429.

(27) En relación con eso puede revisarse la lectura de Lugones propuesta por David Viñas ("Suicidio del escritor burgués: Lugones", en su *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, 2ª edición, pp. 70-77).

## **Borges Crítico**

*Sergio Pastormerlo*

*Universidad Nacional de La Plata*

Trazar los límites de la crítica borgeana no es solamente una *cuestión de verdad*, sino también una *cuestión de decisión*. Uso el término *crítica* aplicado a la obra de Borges para referirme a todos los textos borgeanos que reflexionan sobre la literatura. Bajo esa denominación incluyo ensayos sobre temas literarios, reseñas, conferencias, prólogos. Incluyo también ficciones críticas, como "El acercamiento a Almotásim", textos escritos en colaboración, como *Crónicas de Bustos Domecq*, y una selección de entrevistas. Así constituida, la crítica borgeana comprende un amplio corpus de textos heterogéneos, algunos muy breves, como las notas publicadas en la revista *El Hogar*, y otros que tienen la extensión de libros, como la *Introducción a la literatura inglesa*, *Literaturas germánicas medievales* o *Leopoldo Lugones*.

¿Fue Borges un crítico literario? Defender la tesis de que Borges fue un crítico es, en realidad, una manera de cuestionarla y debilitarla. Tal vez convendría probar, aunque sólo fuera a modo de ensayo, una tesis más fuerte: una tesis que afirmara que Borges fue centralmente un crítico literario, y que la poesía y la narración ocupan, en comparación, un lugar lateral en su literatura. Esta tesis es *indiscutible*: su discusión es imposible en el sentido en que lo es un debate sobre el color de las vocales. Si la planteo no es para discutirla, para argumentar a su favor o en su contra, sino para poner a prueba su

inverosimilitud, <sup>(1)</sup> para obligarnos a imaginar qué argumentos emplearía, en esa discusión inútil, el defensor de la tesis.

Un posible argumento afirmaría que la crítica es el género constante en Borges, es decir, el único género presente en todas las etapas de su producción literaria: Borges no siempre fue un narrador (década del 20), no siempre fue un poeta (décadas del 30 y del 40), pero siempre fue un crítico: el primer texto publicado por Borges fue una reseña; <sup>(2)</sup> su muerte interrumpió la escritura de la serie de prólogos de la "Biblioteca personal". Otro argumento se referiría al volumen de la crítica borgeana: excluyendo, por innumerables, sus conferencias y entrevistas, Borges escribió aproximadamente mil textos de crítica literaria. Un tercer argumento sostendría que en el marco de la literatura de Borges (que, como tantas veces se ha repetido, parece hablar casi ininterrumpidamente *sobre* la literatura), la crítica funciona como el género dominante, el género que invade el espacio de los otros géneros. Siempre se ha señalado que en Borges se borran las fronteras entre la ficción y la crítica, entre la narración y el ensayo, pero ese cruce de géneros tiene, por así decirlo, un punto de partida y una dirección: del ensayo a la narración, de la crítica a la ficción. Cuando abandona la poesía alrededor de 1930, Borges se inicia en la narración a partir del único género que ha conservado del período anterior: la crítica. Borges es un crítico que narra y ficcionaliza. Siete de los ocho textos que integraban *El jardín de senderos que se bifurcan*, el primer libro de ficciones borgeanas, si dejamos de lado las reescrituras de *Historia universal de la infamia* (en las que también es posible leer la presencia del discurso crítico, <sup>(3)</sup> son visiblemente la obra de un escritor

(1) La inverosimilitud de esta tesis depende, básicamente, de los diferentes grados de especificidad literaria y de prestigio que se atribuyen a los diferentes géneros: las mismas razones que permitieron que Borges fuera llamado verosimilmente un poeta durante la década del 40 (a pesar de que ya no escribía poesía, a pesar de los años pasados desde su último libro de poemas, a pesar de los ataques dirigidos contra la poesía con que había abandonado ese género hacia fines de los años 20) impiden situar verosimilmente la crítica en el centro de la literatura borgeana.

(2) Borges, Jorge Luis, "Chronique des lettres espagnoles", en *La Feuille*, 22 de agosto de 1919.

(3) En *Historia universal de la infamia*, más que narrar historias, Borges las comenta. En lugar de contar directamente la muerte de Lazarus Morell, por ejemplo, escribe: "Morell capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo, Morell ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear - me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas

oportunidades  
suntuosas.  
Contrariamente a toda  
justicia poética (o  
simetría poética)  
tampoco el río de sus  
crímenes fue tumba. El  
dos de enero de 1835,  
Lazarus Morell falleció  
de una congestión  
pulmonar en el hospital  
de Natchez...".

(4) V. Hart Jr., Thomas,  
"The Literary Criticism  
of Jorge Luis Borges",  
en *Modern Language  
Notes*, LXXVIII,  
Baltimore, diciembre  
1963; Rodríguez  
Monegal, Emir, "Borges  
como  
crítico literario", en *La  
Palabra y el Hombre*, nº  
31, Veracruz, Julio-  
agosto 1964; Alazraki,  
Jaime, "Borges: una  
nueva técnica  
ensayística", en *El  
ensayo y la crítica  
literaria en Iberoamérica*,  
Toronto, Universidad de  
Toronto, 1970.

(5) Todorov, Tzvetan,  
*Crítica de la crítica*,  
Barcelona, Paidós,  
1991.

que pasa de la crítica a la ficción, del ensayo a la narración, contradiciendo esa transición y deteniéndose en el límite entre esos géneros: "El acercamiento a Almotásim", "Tlön", "Pierre Menard", ".Examen de la obra de Herbert Quain", "El jardín de senderos que se bifurcan", "La lotería en Babilonia", "La biblioteca de Babel". Por último, se podría sostener que la enorme gravitación de Borges sobre la historia de la literatura argentina procede principalmente de esa zona de su obra que es la crítica. Voy a desarrollar este argumento más adelante.

Algunos críticos de Borges se han preguntado por qué sus ensayos críticos recibieron menos atención que sus cuentos y sus poemas. (4) Si la pregunta no es interesante es porque conocemos de antemano la respuesta: la crítica prefiere no adoptar como objeto otro discurso crítico. Como escribía Todorov en *Crítica de la crítica*: (5) si los lectores de literatura son una minoría, y los lectores de crítica son una minoría de esa minoría, ¿quién podría interesarse por la crítica de la crítica? El hecho de que los relatos y los poemas de Borges hayan sido más comentados que sus reseñas no constituye una anomalía, y no es necesario, por lo tanto, explicarla.

La pregunta que quisiera considerar es otra: ¿por qué Borges es un crítico sin imagen de crítico? Para muchos de sus lectores, hablar sobre un Borges crítico es equivalente a hablar sobre un Borges novelista. En los estudios generales sobre la obra de Borges, este *tercer género* borgeano recibe invariablemente la denominación de *ensayo*. Existen trabajos sobre esta zona de



la obra borgeana cuyos autores han realizado visibles esfuerzos para eludir el término *crítica*. Rodolfo Borello, por ejemplo, en un artículo titulado "Borges, lector de las letras argentinas", <sup>(6)</sup> recurre, con el fin de no llamarlo *crítico* ni repetir excesivamente las palabras *ensayista* y *lector*, a expresiones como "juzgador de la literatura", "gustador de la literatura" e incluso "pensador relacionado con la literatura".

En un artículo de Rodríguez Monegal de 1964, "Borges como crítico literario", <sup>(7)</sup> figuran dos observaciones que podrían ser usadas como respuestas a la pregunta antes formulada. La primera es que la mayor parte de los textos críticos borgeanos permaneció dispersa en diarios y revistas; Borges nunca permitió, como es sabido, que se reeditaran sus tres primeros libros de ensayos. La segunda es que somos lectores intempestivos de la obra borgeana: para los contemporáneos de Borges, lectores ocasionales de sus numerosas colaboraciones en publicaciones periódicas y testigos de una obra inicial predominantemente ensayística (a fines de la década del 30 Borges llevaba publicados seis libros de ensayos, tres de poesía y uno de relatos), su crítica literaria resultaba ciertamente más visible que para los lectores posteriores, que ingresaron anacrónicamente a su obra a través de *Ficciones* o de las ediciones tardías de sus Poemas.

Probablemente el propio Borges haya contribuido a debilitar su imagen de crítico, no sólo por su negativa a reeditar los tres primeros libros de ensayos o por haber excluido de los siguientes muchos textos de crítica valiosos, sino también por la actitud desdeñosa que exhibió en ciertas ocasiones contra la crítica. En algunos

(6) Borello, Rodolfo, "Borges, lector de las letras argentinas", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 505-507, Madrid, julio-septiembre 1992.

(7) Rodríguez Monegal, Emir, op. cit.

lugares Borges aparece diciendo que la crítica es un obstáculo entre los lectores y la literatura. Estas afirmaciones sólo figuran en el Borges de los últimos años y son el reverso de lo que dijo y practicó durante toda su vida. Borges era un gran lector de crítica literaria. Una cuarta parte de las reseñas que publicó en *El Hogar*, por ejemplo, están dedicadas a textos de crítica. No es casual que la escena del *Ulises* de Joyce que Borges solía recordar en primer lugar fuera el diálogo sobre Shakespeare. Su introducción a la *Divina Comedia* <sup>(8)</sup> termina con estas palabras: «Bárbaramente se repite que los comentadores se interponen entre el lector y el libro, dislate que no merece refutación». Borges admiraba fervorosamente la *Divina Comedia*, pero lo que más le interesaba eran los comentarios de las numerosas ediciones anotadas que conocía. El mismo Borges confesó en una conferencia que cuando leyó por primera vez la *Divina Comedia*, en la traducción de Longfellow, comenzó su lectura por las notas. <sup>(9)</sup> Todos los textos que escribió sobre el poema de Dante se refieren, en algún pasaje, al especial placer de lectura que proporcionan -a un lector como Borges- estas notas.

(8) Borges, Jorge Luis, Estudio preliminar a Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Clásicos Jackson, v. 31, Buenos Aires, W. M. Jackson Inc., 1949.

(9) "Quienes me acusan de pedertería comprenderán que no se equivocan si les confieso que antes de entrar en el poema, lei con deleite las notas". Borges, Jorge Luis, "Mi primer encuentro con Dante", en *Quaderni italiani di Buenos Aires*, a. 1-2, v. 1, Buenos Aires, 1961.

(10) V. Jitrik, Noé, "Otras inquisiciones, Jorge Luis Borges", en *Centro*, a. 2, Nº 4, Buenos Aires, diciembre 1952.

También *Otras inquisiciones* ayudó a disminuir la imagen de Borges como crítico, porque muchos de los ensayos de este libro abandonan la vocación de verdad que, suponemos, debe poseer la crítica. Como lo advirtieron rápidamente los primeros críticos que reseñaron el libro, en estos ensayos había una especie de pasión pura por las ideas y una indiferencia por las realidades que esas ideas representaban. <sup>(10)</sup> Borges,

que sabía adelantarse a las objeciones de sus críticos, fue el primero que lo señaló: en el epílogo del libro decía que al corregir las pruebas había notado una tendencia a considerar las ideas, escépticamente, "por su valor estético, y aun por lo que encierran de singular y maravilloso". Por otra parte, durante los años 40 (los textos de *Otras inquisiciones* fueron escritos en su mayoría durante esa década) se había ido acentuando otra tendencia borgeana que tendría su culminación en libros como el *Manual de zoología fantástica*: Borges se transformaba, cada vez más, en un coleccionista de curiosidades literarias, de pequeñas rarezas, de erudiciones superfluas. Adolfo Prieto, en *Borges y la nueva generación*,<sup>(11)</sup> empleó estos aspectos de *Otras inquisiciones* para impugnarlo como crítico. Si todos los ensayos borgeanos fueran como los de *Otras inquisiciones*, resultaría ciertamente más difícil pensar a Borges como un crítico literario. *Otras inquisiciones* representa una parte mínima de la obra ensayística borgeana, pero para muchos lectores es su principal libro de ensayos (el equivalente a *Ficciones*, digamos, en la narrativa), y esta consideración ha influido, sin duda, sobre la imagen de Borges como crítico.

*Borges y la nueva generación* fue el primer libro dedicado a la obra de Borges -lo cual implicaba un decisivo acto de consagración- y fue, al mismo tiempo, un libro que condenaba enteramente esa obra. Probablemente por razones estratégicas, es decir, para no concederle las libertades del ensayo, Prieto afirmaba que Borges era un crítico. Simultáneamente, su lectura se concentraba en el análisis de *Otras inquisiciones*, el libro que más se apartaba de las normas exigidas al discurso

(11) Prieto, Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras Universitarias, 1953.

crítico. En cualquier caso, lo cierto es que Prieto afirmaba que Borges era un crítico literario, y afirmaba, también, que era un mal crítico. En otras palabras, negaba el valor de la crítica de Borges y afirmaba su carácter de crítica. Esta situación se modifica, más tarde, de un modo paradójico. Por un lado, se produce una revalorización favorable de los discursos borgeanos sobre la literatura. De crítico "caprichoso", "impresionista" y "arbitrario", Borges pasa a convertirse en un notable anticipador de algunos de los caminos que la crítica y la teoría literaria recorrerían muchos años después. Al mismo tiempo, sin embargo, su condición de crítico comienza a resultar menos evidente. De modo que mientras se incrementa el valor atribuido a la crítica borgeana, se diluye su imagen de crítico. En la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Arrieta, figura un capítulo titulado "La crítica y el ensayo".<sup>(12)</sup> Ese capítulo está dividido en dos partes: Borges no figura en la primera ("La crítica"), pero sí en la segunda ("El ensayo"). En la *Historia de la literatura argentina* editada por Centro Editor, Nicolás Rosa es el autor del capítulo "La crítica literaria contemporánea".<sup>(13)</sup> En la introducción de ese capítulo, Rosa realiza un enfático reconocimiento de la gravitación de Borges en el espacio de la crítica argentina. Escribe: "Si bien el campo es heterogéneo y complejo, hay una presencia que, en mayor o en menor grado, se hace sentir en toda la crítica contemporánea: la obra de Borges, leída globalmente como un tratado de retórica y como una crítica de la literatura..." A pesar de todo, Borges no figuraba entre los muchos críticos allí estudiados.

Seguramente es ocioso discutir qué

(12) Giusti, Roberto, "La crítica y el ensayo", en Arrieta, Rafael A. (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1959.

(13) Rosa, Nicolás, "La crítica literaria contemporánea", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1980.

nombre resulta menos inadecuado para este tercer género borgeano, pero es indudable que el mayor prestigio literario del género ensayo ha servido para disolver la imagen de Borges como crítico. Casi la totalidad de los ensayos borgeanos son ensayos de crítica literaria. La categoría de ensayo no sólo es menos específica sino que no compensa este defecto con una mayor amplitud. Aunque parece ser más comprensiva, dirige nuestra atención hacia textos como los de *Otras inquisiciones*, y resulta en la práctica inaplicable, por ejemplo, a las brevísimas reseñas que Borges publicaba en *El Hogar* o a las entrevistas.

La crítica emplea casi abusivamente la crítica de Borges, pero se trata de un uso distanciado, el de las citas y las alusiones. Algunas fórmulas borgeanas han sido tan gastadas que circulan como proverbios de la crítica: "la técnica de lectura sugerida por Pierre Menard", "Kafka y sus precursores", "en el Corán no hay camellos", etc. Utilizar la crítica de Borges como una especie de refranero puede ser una manera de tomar distancia de los presupuestos que articulan el conjunto de los textos críticos borgeanos.

En todos los ejemplos hasta aquí mencionados sucede, básicamente, lo mismo: una revalorización de la crítica borgeana que al mismo tiempo borra su carácter de crítica; un homenaje, como el de Nicolás Rosa, que compensa una exclusión; una promoción, que es también un destierro, de la crítica de Borges a la categoría, más distinguida, del ensayo literario; y finalmente, el roce de las citas y las alusiones que coloca a Borges momentáneamente en el lugar de la autoridad y de la garantía mediante un reconocimiento tan constante como elusivo.

Todo sucede como si se celebrara la crítica de Borges con el fin de no otorgarle credencial de crítico.

Una manera de definir a Borges como crítico sería afirmar que su crítica no es crítica universitaria. Usualmente distinguimos entre crítica universitaria y crítica periodística. Esta división del campo de la crítica es doblemente discutible. Por un lado, presupone que la crítica periodística no es, también, crítica universitaria, es decir, que las reseñas publicadas en el suplemento literario de un periódico no han sido redactadas por un profesor de literatura o por alguien que posee aproximadamente la misma formación, ni están dirigidas a lectores de similares condiciones, ni están escritas según normas que proceden de los claustros universitarios. Por otro lado, induce a creer que estas dos variantes agotan las posibilidades de la crítica: quien no escriba crítica académica y tampoco escriba esa crítica periodística que es una variedad no académica de la crítica universitaria, queda excluido del mapa de la crítica.

Para pensar a Borges como crítico es necesario considerar otra tradición de la crítica: la de los escritores, la de los "críticos practicantes", como los llamó Eliot, la de los "escritores críticos", como los llamó Todorov. La pertenencia de Borges a esta otra tradición puede comprobarse observando a qué críticos da preferencia la crítica borgeana. Borges cita casi siempre a escritores: Poe, Rémy de Gourmont, Arnold, Valéry, Eliot. Todos sus textos sobre la poesía gauchesca o el *Martín Fierro* dialogan fundamentalmente con Ricardo Rojas, Lugones

y Martínez Estrada. Quizá el mejor texto para ver en qué espacio de la crítica se movía Borges sea su *Introducción a la literatura inglesa*: casi todos los comentarios ajenos que emplea Borges proceden de los mismos escritores allí considerados.

Para describir la crítica borgeana (y estaríamos describiendo, al mismo tiempo, la crítica de los escritores) prácticamente bastaría con invertir los rasgos que definen las modalidades más académicas de la crítica universitaria. Se trata de una crítica, por ejemplo, que no borra las marcas de subjetividad: las valoraciones se exponen de una manera directa y está escrita en primera persona. El mismo contraste se manifiesta en una mayor independencia con respecto a las ideologías literarias y los aparatos conceptuales de época, los circuitos de lecturas obligatorias y las reglas que en el ámbito de la crítica universitaria establecen qué y cómo se debe escribir. Afirmar que la crítica borgeana es asistemática y digresiva, que sus argumentaciones avanzan rápidamente, que está definida por la brevedad y el arte de la simplificación, equivale a afirmar que su crítica es un negativo de la crítica académica.

Las objeciones que Prieto formulaba contra la crítica borgeana procedían de una concepción universitaria de la crítica. Borges resultaba ser un mal crítico porque invertía las normas que regulan la producción de textos críticos universitarios. Prieto lo acusaba, por ejemplo, de tomar sólo algunos aspectos aislados e incluso marginales de los textos. "El verdadero crítico", argumentaba, "se coloca ante la obra como ante algo total: no importa que deduzca de ella aspectos parciales: el punto de partida

es la totalidad, y esa totalidad de la obra está presente a lo largo y a lo ancho de su labor de sondeo". Veinte años antes, en un artículo de 1933 titulado "Elementos de preceptiva", Borges se había opuesto explícitamente a este precepto de totalidad que dispone abordar los textos como unidades globales. Para Borges la literatura, el valor de la literatura, estaba en las pequeñas unidades textuales, en el fragmento, en los detalles, en la sintaxis. En ese artículo escribió: "¿Cómo juzgar en serio a quienes juzgan en masa [las 1056 páginas en cuarto menor atribuidas a Shakespeare] sin otro método que una maravillosa emisión de aterrorizados elogios, y sin examinar una línea? Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos".<sup>(14)</sup>

Por las mismas razones, Prieto le reprochaba a Borges que sus observaciones fueran puramente retóricas, que practicara una crítica hedonista y subjetiva, que usara los textos como pretextos, etc. El libro de Prieto ha sido muy criticado, pero contiene uno de los mejores estudios que existen sobre la crítica de Borges: podemos estar fácilmente en desacuerdo con sus valoraciones, pero desde un punto de vista descriptivo sus acusaciones resultan siempre acertadas. Cuando censura las "observaciones puramente retóricas" de Borges, por ejemplo, capta un rasgo importante de la crítica borgeana: una crítica centrada en los procedimientos, en la construcción de los textos. Poe escribió una nota en la que se refiere al placer de "ver con claridad la maquinaria -las ruedas y engranajes- de una obra de arte".<sup>(15)</sup> Esta mirada que percibe los textos como mecanismos está presente en la crítica de Borges por la misma razón que está

(14) Borges, Jorge Luis, "Elementos de preceptiva", en *Sur*, Nº 7, Buenos Aires, abril 1933.

(15) Poe, Edgar Allan, "Marginalia", cap. XXXXVIII, en *Obras en prosa*, San Juan. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1956.



presente en la crítica de Poe.

Otra característica de los textos críticos borgeanos que señala Prieto es su carácter polémico. Prieto se demora, escandalizado, en el violento ensayo que Borges escribió contra el filólogo español Américo Castro. <sup>(16)</sup> Esta vocación de polémica es un rasgo que caracteriza, en general, a la crítica de los escritores que a diferencia de la crítica más académica no disimula las tensiones y las luchas que tienen lugar en el espacio de la crítica o de la literatura. La crítica borgeana suele ser violenta porque a través de ella Borges realiza fuertes operaciones sobre el campo literario argentino. Para Borges, podría decirse, la crítica es un lugar de intervenciones.

Quizá lo más interesante de la crítica argentina sobre Borges de los últimos años se encuentre en algunos textos que abordan la literatura borgeana desde esta perspectiva, colocando a Borges en la trama de relaciones que le corresponde en el campo literario argentino y observando sus textos como *acciones* literarias, es decir, como intervenciones. Esta forma de leerlo puede ser resumida en una pregunta: ¿qué operaciones estaba llevando a cabo Borges sobre el sistema de la literatura argentina cuando escribió el *Evaristo Carriego*, "El arte narrativo y la magia", el prólogo a *La invención de Morel*, "El Sur" o "El escritor argentino y la tradición"? En otras palabras: ¿qué estaba haciendo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?

Se ha señalado muchas veces que cuando Borges escribía su literatura estaba escribiendo al mismo tiempo una especie de versión en miniatura de la literatura argentina en la que aparecían reproducidas sus principales

(16) Borges, Jorge Luis, "Américo Castro. La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico", en *Sur*, N° 86, Buenos Aires, noviembre 1941. La reseña fue recogida en *Otras inquisiciones* con el título "Las alarmas del doctor Américo Castro".

líneas y tensiones. La oposición conflictiva que recorre toda la literatura argentina entre lo nacional y lo europeo, lo criollo y lo cosmopolita, en una palabra, todo el sistema de oposiciones que estructura el *Facundo* de Sarmiento, aparece representada en Borges, por ejemplo, como una oposición que divide su propia obra. Como lo ha señalado Piglia en "Ideología y ficción", <sup>(17)</sup> la literatura borgeana puede ser dividida en dos series de textos que se distinguen tanto en el plano temático como formal y que corresponden a aquellas dos líneas antagónicas: por un lado, la línea de los textos como "Hombre de la esquina rosada" (la oralidad, el culto del coraje, los duelos a cuchillo, la historia argentina, la literatura gauchesca), y por otro, la línea de los textos como "Pierre Menard" (la lectura, el culto de los libros, la erudición, etc.).

(17) Piglia, Ricardo, "Ideología y ficción", en *Punto de Vista*, a. II, Nº 5, Buenos Aires, 1979.

(18) V. Sarlo, Beatriz, "Borges y la literatura argentina", en *Punto de Vista*, Nº 34, Buenos Aires, Julio-septiembre de 1989.

(19) No es sorprendente tratándose de alguien que confundía la historia argentina con su historia familiar y que hasta llegó a identificar, en "Fundación mítica de Buenos Aires", el sitio de la fundación de Buenos Aires con su propio domicilio.

(20) "La pampa y el suburbio son dioses", en *Proa*, 2a ép., a. 2, Nº 15, Buenos Aires, enero 1926. Recogido en *El tamaño de mi esperanza*.

La elección borgeana de ese espacio poético que es el suburbio, las orillas de Buenos Aires, ha sido leída de la misma manera. <sup>(18)</sup> Cuando Borges coloca su literatura en esa zona intermedia entre el campo y la ciudad (Buenos Aires), está eligiendo un espacio simbólico entre el criollismo y el cosmopolitismo. Pero al mismo tiempo, la literatura orillera de Borges es también una imagen de la literatura argentina, que es, ella misma, una literatura orillera, marginal, excéntrica: el centro es Europa.

Esta analogía entre la literatura borgeana y la literatura argentina ha sido promovida por el mismo Borges, que siempre confundió, deliberadamente, sus textos con el texto de la literatura nacional. <sup>(19)</sup> En "La pampa y el suburbio son dioses", por ejemplo, pronosticó que así como la literatura argentina del siglo XIX había vivido del campo, la de este siglo viviría de las orillas. <sup>(20)</sup>

Cuando Borges parece hablar de la literatura argentina, está hablando, en realidad, de sus propios proyectos.

Borges interviene en todos los debates importantes para la literatura argentina y sus intervenciones tienen efectos decisivos. "El escritor argentino y la tradición", por ejemplo, viene a cerrar un largo debate que en la literatura argentina había llegado a constituir un género, los "ensayos sobre el ser nacional". Borges clausura ese debate: podemos seguir discutiendo sobre la tradición, pero sobre la base de lo que dijo Borges en ese ensayo. Las ideologías que el ensayo ridiculizaba (la de Lugones y Ricardo Rojas, la de los hispanistas, la de Martínez Estrada y su discípulo Murena) nos parecen definitivamente absurdas, y las paradojas que en su lugar proponía Borges ("Yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe") se han vuelto obvias. Estos gestos omnipotentes, estos grandes actos de fundación y de clausura, por ejemplo, escribirle el final al *Martín Fierro*, constituyen, para la manera de leer a Borges que estoy considerando, los puntos claves de su literatura.

Cuando Borges se introduce en la narración, a principios de la década del 30, plantea una poética, una serie de valoraciones y un modo de leer que hoy nos resulta familiar, pero que en esos años parecía un proyecto deliberadamente destinado al fracaso. Borges atacaba lo que se consideraba inatacable y defendía lo indefendible: afirmaba que el gran género, la novela, era una superstición de época; se orientaba hacia la narrativa fantástica, que en la literatura argentina o en lengua española

carecía de una tradición reconocible; se aburría con Proust y Dostoyevski mientras festejaba a Chesterton y a Wells; despreciaba la novela psicológica y valoraba el género policial o el cine de Hollywood. Increíblemente, consiguió imponer ese proyecto. El hecho de que hoy sólo podamos tratar de imaginar la extrañeza con que en 1939 algunos lectores leyeron "Pierre Menard" en las páginas de *Sur*, indica hasta qué punto Borges modificó el sistema de valoraciones y la manera de leer en la literatura argentina.

Los críticos que lo leen a partir de la pregunta: "¿qué hizo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?", lo leen de esa manera porque saben, o suponen, que la historia de la literatura argentina, tal como la concebimos hoy, es una invención a la que Borges contribuyó más que nadie. Si quitáramos imaginariamente a Borges de esa historia, no sólo quedaría el gran hueco de su obra sino que se produciría una larga serie de cambios, muchos de ellos anteriores a 1920, es decir, al momento en que comenzó a publicar sus textos.

Para comprender el lugar que ocupa en esa historia, entonces, es necesario analizar las estrategias de Borges, sus apropiaciones, sus manifiestos, sus polémicas literarias, los efectos de sus textos críticos y de sus trabajos editoriales en la formación de un nuevo público, su relectura de la gauchesca, su intervención en debates fundamentales para nuestra literatura como los de "El idioma de los argentinos" y "El escritor argentino y la tradición", su reordenamiento de las tradiciones y las jerarquías.

La gravitación de Borges en la historia de la literatura argentina, señalé más arriba, procede principalmente de esa zona de su obra que es la

crítica. En efecto, Borges dibuja nuevos mapas de la literatura argentina, cambia de lugar, altera escalas de valor, forma un nuevo público, busca las condiciones de posibilidad de una literatura marginal: estas operaciones las lleva a cabo fundamentalmente a través de sus textos críticos. En la crítica de los escritores no sólo encontramos una modalidad diferente de discurso crítico; encontramos también una instancia decisiva que compite con esa otra poderosa instancia que es la universidad en las operaciones de selección y consagración, organización de las tradiciones, reafirmación y renovación del canon. No leer a Borges es un buen método para no entender la literatura argentina, pero en esta afirmación *Borges* significa, antes que nada, *Borges crítico*.

**Silvina Ocampo.**  
**La inquietud por la palabra**

*Graciela Goldchluk*  
*Universidad Nacional de La Plata.*

**El relato fantástico**

Los relatos de Silvina Ocampo se inscriben entre el realismo más cotidiano, la crueldad más inconsciente y una vertiente de lo fantástico que se relaciona vagamente con el ocultismo. Pezzoni (1982) escribe sobre ellos:

*"tememos al advertir que los puntos de referencia tradicionalmente asignados por la cultura al mundo ya no circunscriben en este relato ningún límite, ningún ámbito asignable a lo sobrenatural (aquello que amenaza con invadirnos) o a lo natural (aquello que ya hemos invadido)".*

Implican, por lo tanto, una amenaza y el ejercicio de un poder: ambos se definen por el uso del lenguaje. Podemos relacionar esa amenaza con lo *Unheimliche* freudiano: traducido como lo siniestro o lo ominoso, representa lo conocido que no se puede nombrar, lo familiar que se mantiene oculto o – como lo define Schelling – "algo que, destinado a permanecer oculto, ha salido a la luz".

Pezzoni nota que los poderes sobrenaturales que poseen algunos personajes son inútiles, el verdadero poder es el poder de nombrar, es decir el ejercicio de la literatura: algo

tan *natural* en las Ocampo que viene desde la cuna. Pero si estos relatos se vuelven inquietantes justamente en el uso del lenguaje – allí donde deberían tranquilizar – es que algo real se cuele en ellos.

La producción de lo fantástico a partir del lenguaje es un procedimiento que Borges hizo famoso: entre sus textos más citados en este sentido se destaca la enciclopedia china que incluye en "El idioma analítico de John Wilkins". En su estudio sobre lo fantástico en literatura, Rabkin analiza la clasificación que hace Borges y concluye que de este modo Borges nos enseña que lo fantástico puede existir completamente dentro del lenguaje.<sup>(1)</sup> Me interesa señalar que Rabkin considera este procedimiento un "mensaje del autor implícito", una forma que tiene el escritor de señalarnos que tiene la intención de producir un fantástico.

Silvina Ocampo está inmersa en esta corriente: su casamiento con Bioy Casares coincide con la publicación conjunta – con su marido y con Borges, amigo de la pareja – de la *Antología de la literatura fantástica*. Esta publicación conjunta implica, por un lado, un interés común y un criterio afín en la elección de los textos y, por otra parte, una situación en la que es difícil encontrar el camino para diferenciarse, encontrar la propia voz y hacerse escuchar.

### ***La hermana menor***

El primer libro de Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*, de 1937, se publica en Editorial Sur y es presentado en sociedad por Victoria Ocampo, quien lo reseña para la revista que dirige.

(1) Rabkin, Eric (1976): "Borges' whimsy teaches us that the fantastic can exist wholly within the world of language", p.7.

La primera parte del artículo está íntegramente redactada en primera persona. El nombre de Silvina aparece tres veces (dos acompañado del apellido), la primera vez en posición de objeto directo: "conozco a Silvina Ocampo", la segunda en una subordinada condicional: "Si Silvina Ocampo tuviera necesidad de disculparse, yo vendría [...]", por último aparece como objeto indirecto (el *objeto directo* son los relatos de Victoria): "Se me ocurrió preguntarle a Silvina..."; el sujeto es – en todos los casos y ostensiblemente – Victoria Ocampo. En la segunda parte le reclamará a su hermana que estudie gramática; ella, por su parte, ha dado muestras de manejarla correctamente. La función de esta primera parte es contar un relato del origen, el bautismo de Silvina Ocampo:

*"En esta ceremonia yo era, después de ella, el personaje más importante [...] la tinta estuvo presente en ese bautismo, pues manchaba los dedos de una de las hermanas: la que sostenía a la otra."*

El relato de ese bautismo contiene el relato del bautismo literario que se está llevando a cabo: la revista *Sur* – es decir Victoria Ocampo – "sostiene" la publicación de los relatos de esta escritora que nace a la vida literaria como hermana menor y unge con tinta su cabeza. Significativamente, este tramo se cierra con el relato de una desobediencia: Silvina había aceptado ilustrar los recuerdos infantiles de su hermana y en lugar de los dibujos presentó sus propios recuerdos "a su manera".

La segunda parte está dedicada al libro y – aunque la figura de Victoria sigue siendo importante – el lugar del sujeto lo ocupan ahora



los recuerdos, el juego y "los cuentos de Silvina Ocampo". Excelente lectora, Victoria Ocampo descubre desde el primer libro de su hermana una característica aplicable a su producción más madura:

*"Y todo eso está escrito en un lenguaje hablado, [...], lleno de imágenes felices – que parecen entonces naturales – y lleno de imágenes no logradas – que parecen entonces atacadas de tortícolis."*

Y más adelante:

*"Estos defectos ¿Son el reverso indispensable de las cualidades? ¿Sería posible aumentar las unas y disminuir las otras? Sólo Silvina Ocampo puede contestar a estas interrogaciones dándonos un nuevo libro."*

Podemos reconocer en la primera afirmación, *mutatis mutandis*, las cualidades que críticos posteriores – como S. Molloy, E. Pezzoni, M. Sánchez, N. Ulla – encuentran en la escritura de Ocampo, en especial el aparente acatamiento de un orden natural y su corrosión a través de la proliferación del lenguaje. La reseñista percibe esta corrosión como una disonancia: de Ocampo no se puede decir – como de Arlt – que "escribe mal", pero se puede decir que hay cierta "tortícolis" en su narrativa; la respuesta de la crítica posterior es la misma para los dos escritores: la fuerza de su literatura – su ideología en sentido estricto – reside en esos "defectos". Son relatos inquietantes, inasibles, *unheimlich*.

Las preguntas del segundo párrafo citado no sólo encierran una exigencia, sino también una

tercera pregunta: *¿Es posible seguir escribiendo así?*, o mejor *¿Se puede sostener una voz diferente sin salirse de los márgenes, sin resultar expulsada del círculo del buen decir?* Considero "La Divina" – de *Los días de la noche*, publicado en 1970 – una respuesta a esa pregunta latente, tal vez, la historia de cómo es posible construir una voz diferente.

### **La Divina**

Ya vimos que en Ocampo, como en Borges, lo inquietante está en la desobediencia a las leyes del lenguaje, pero las leyes que se contradicen no son las mismas; Borges contradice las leyes lógicas de la lengua: ataca el logos, Ocampo contradice las leyes de la pragmática: ataca el orden social.

En "La Divina" alguien cuenta lo que no debe contar – su propia historia – en un lugar que no es el adecuado – el baño – en el marco de un relato que no concluye. Sin duda lo que más molesta en este cuento es el ataque a la economía del relato, la ley que se contraviene está relacionada con la experiencia del lector de cuentos, particularmente de cuentos breves: todo relato contiene presentación, nudo y desenlace, en especial desenlace (puede empezar *in medias res* pero no terminar *in medias res*).<sup>(2)</sup> La pregunta que reclama el texto con su interrupción, su cesación de narrar cuando la anécdota no está cerrada – falta un final que dé sentido a lo que se ha venido contando –, es si es posible que alguien escriba así, más precisamente: alguien que sabe escribir ¿puede presentar esto para su publicación? Nuevamente cedemos la voz a Molloy (acerca de "La propiedad"): "Sin duda una

(2) Silvia Molloy (1969) señala también esta característica en relación con su concepto de exageración: "De ahí que el lector de estos cuentos, tradicionalmente acostumbrado a proyectar un relato hacia su desenlace con la segura creencia de que al final 'todo se explica', pueda desconcertarse ante ciertos comienzos que parecerán, según este criterio, comienzos en falso".

de las respuestas posibles es que se trata de un cuento malo; pero sería desconocer, mediante un juicio de valor, los límites – la falta de límites – que elige la autora". La "falta de límites", señalada también por Pezzoni, se funda en el desplazamiento: proliferación y desplazamiento construyen este cuento cuidadosamente descuidado, amablemente desobediente.

A mi juicio hay en esta elección una respuesta a su entorno, una forma de desobedecer las normas del buen narrar o mejor, de 'desentender' esas normas. Este desaprendizaje de las convenciones narrativas es sin duda una marca de autor implícito, una de las maneras que Silvina Ocampo usa para descolocarse un poco respecto de su lugar de escritora integrada, un paso hacia el borde que no la convierte en marginal, pero le permite desentonar lo suficiente para que su voz se escuche en el coro.

El desplazamiento que corta mal el nombre de la Divina/adivina hace sospechosas las interpretaciones. La voz de la narradora – que se hace cargo de contar su propia historia y la de Irma Riensi –<sup>(3)</sup> está marcada por este malentendido que pone título al cuento. Si el título es un lugar privilegiado de sentido, éste dice que nos va a contar lo que es contiguo a la historia: lo que se puede escuchar (la Divina) de lo que se dice (la adivina):

*"La llamaban la Divina. Tenía las cejas negras e hirsutas, tan gruesas y prominentes que el resto de la cara pasaba inadvertida. Se hubiera dicho que no tenía nariz, ni boca, ni mejillas, ni dientes (que eran bastante feos), ni pelo, ni ojos: tenía solamente cejas. Algunas personas declan*

(3) No me detendré en el análisis de este apellido, pero es interesante pensar quién será esta mujer cuyo apellido, de sonoridad italiana confirmada por la trama del relato, está formado por dos palabras francesas *rien* y *si*, que podrían parodiar las dobles negaciones preferidas por Borges. No es necesario aclarar que los juegos con el francés son familiares para quien aprendió a leer antes en esa lengua que en la lengua materna.

*que en la oscuridad cada uno de los pelos que parecían de bicho quemador, era luminoso como los ojos de los gatos, pero nunca pude averiguar si esto sucedía realmente o si era una ilusión de quienes la admiraban\*.*

La descripción realista del rostro contradice la descripción canónica simulando acatarla: el foco de atención son las cejas – desplazamiento del foco tradicional: los ojos – que proliferan en aquello que el discurso dice negar. Así aparecen en la negación nariz, boca, mejillas, dientes, pelo, ojos (una paradoja: de los dientes que no se ven se dice que son feos). La proliferación se vuelve exageración en la multiplicación de las cejas por cada pelo "de bicho quemador" que se metamorfosea en una ilusión luminosa. A esta descripción sigue el relato de una entrevista: en la puesta en escena de este acto de comunicación se juegan los poderes de la literatura (y sabemos que Irma Riensi juega bien: al ping-pong y a las barajas).

La narradora se dirige a la entrevista con un propósito: quiere obtener un servicio, tiene dinero para pagarlo y una "carta de presentación", sabe a quién acude (en este párrafo aparece el nombre de Irma Riensi y después se la llama "la adivina") y dónde encontrarla. Es una situación segura ya que sus condiciones y usos están fuertemente codificados, pero algo sucede y está relacionado en principio con el espacio.

Una primera entrevista supone una suerte de iniciación y como tal es indispensable el pasaje, atravesar un umbral: acá es donde las cosas se desacomodan porque la narradora no accede nunca al recinto cerrado y exclusivo en el que se devela el sentido de los signos, se

desvía en el camino. "En el pasillo, un piano me reflejó tristemente". Este primer elemento, levemente desplazado, aparece como un índice social: el piano – que preside la sala en las casas más señoriales o su correlato en las de clase media con pretensiones – está en un pasillo, la sensación es inmediata de falta de espacio, justificación que se repite en el relato para llevar a la clienta al cuarto de baño que funciona sucesivamente como sala de espera y consultorio. El piano, expulsado de la sala (supuestamente inexistente) refleja a la clienta, expulsada del consultorio (probablemente inexistente, nombrado como "su cuarto"). La narradora empieza a dudar, está *descolocada*: las gotas que caen de la ducha "resonaban con extraño sonido" y el olor a dentífrico le hace pensar "que olía a algo peor". Las relaciones de poder comienzan a ceder en un ambiente dominado por el agua – la bañera, una palangana donde nadan globos de género, un grifo, las gotas de la ducha – : "lo que ella no adivinaba me lo hacía decir a mí". Irma Riensi juega ahora sus cartas, con un movimiento de sus cejas – ya en el límite entre la seducción y la hipnosis – lanza la primer frase del diálogo: empieza el partido de ping-pong.

La narradora sostiene su lugar de clienta que reclama la interpretación. Ante la primera frase, francamente desalentadora para quien hubiera prestado debida atención a lo evidente, pregunta: "¿Qué quiere decir eso? ¿Es malo o bueno?". Lo absurdo de las preguntas estriba en que la adivina le dijo "La veo asociada al agua", lo que también se puede traducir: está usted en el baño, junto a una palangana, oyendo cómo caen gotas de la ducha y mirando un frifo. Por

dos veces insiste la narradora para que la adivina descifre el significado de lo que ve; ella se niega. La premoniciones van de lo inmediato particular a lo general abstracto y es en este punto en donde se decide la partida de ping-pong:

*\* – Hay signos confusos – me dijo – . Y hoy estoy cansada para descifrarlos.*

*Me enojé con ella. Suspiró y, para conmoverme, me contó su vida. Desde niña la ponían en penitencia por culpa de su maldita vocación.\**

En el último párrafo la narración vuelve a ocupar el espacio textual en el nivel del discurso y de la historia. La última propuesta de la Divina es reemplazar la interpretación por la narración: esta sustitución lleva a un desplazamiento en la voz de la narradora que ahora – y hasta el *final* del cuento – se hace cargo de contar la historia de la otra. Las relaciones de poder han cambiado: el dinero y las cartas de presentación no son suficientes para hacerse oír, hay otro mecanismo de seducción capaz de desacomodar las jerarquías establecidas para el uso de la palabra: la interpretación se reemplaza por la narración pura – en el sentido benjaminiano – y la premonición se convierte en el relato de hechos pasados. Aquella que debía escuchar el relato de su vida futura se convierte en la que narra la vida pasada de la otra, una vida en la que ocupa un lugar importante el circuito de circulación de la palabra y sus condiciones de posibilidad. Como en otros cuentos de la autora, las mujeres tienen la palabra y los hombres pasan por el relato como "tema de conversación".<sup>(4)</sup> Es característica de Silvina Ocampo la creación de un universo femenino que no se construye como respuesta

(4) No ha sido suficientemente estudiada la relación de Silvina Ocampo con Manuel Puig, que no se limita al hecho de que Puig haya adaptado un cuento de Ocampo ("El impostor") para el cine.

al sistema patriarcal, sino que pone en escena el espacio de circulación de las mujeres en una sociedad recientemente modernizada – modistas, niñeras, sirvientas, señoras, adivinas – , y que por otra parte ostenta despreocupación por el sistema de creencias estereotípico masculino: es casi inevitable pensar esta actitud en contraposición con la de Victoria Ocampo, que optó por asumir roles supuestamente reservados a los hombres y se opuso explícitamente al sistema patriarcal.<sup>(5)</sup>

Este universo relativamente autónomo es tan feroz como cualquier otro y las luchas por el poder se juegan con sus propias leyes, en él los relatos funcionan como moneda de cambio y de ellos se puede obtener dinero y fama, pero hay que aprender a preferirlos: éste es el aprendizaje que realiza Irma Riensi en su infancia y es lo que repite la narradora.

Como Irma, Silvina Ocampo aprende a preferir su propio discurso; igual que ella responde a las exigencias con relatos contruidos según sus propias leyes y del mismo modo descoloca a quien la frecuenta.

Podríamos preguntar nuevamente quién es la Divina y siguiendo el juego de significantes que propone el texto encontraríamos que entre Irma y adivina no sólo hay contigüidad por la profesión sino que al mismo tiempo que se reduplican las vocales, se introducen las consonantes necesarias para que al caer la primera a (en Divina), Silvina aparezca suficientemente sugerido, al menos, para quien preste la indebida atención.

Sin duda el apodo La Divina alude también a Greta Garbo y da comienzo a una serie de señales de la época tales como el cine y el Titanic, doblemente reflejado en la película y en el barco

(5) Es significativa en este sentido la Introducción al número de *Sur* "Cuaderno San Martín", dedicado a los derechos del hombre, en la cual Victoria Ocampo se refiere a los derechos de la mujer, o la polémica sostenida con Ernesto Sábato en esa misma revista. "Cuaderno San Martín", *Sur*, Nº 190-191, agosto-setiembre de 1950. La polémica aparece en los números 209-210, de marzo-abril y 213-214 de julio-agosto de 1952.

en el que viaja Irma. Así como el film es proyectado dos veces, el naufragio es contado por lo menos dos veces: por Irma y por la narradora. La doble reproducción – por la imagen y por la palabra – produce un efecto barroco de espejos enfrentados que coloca en primer plano el problema de la representación: "¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?",<sup>(6)</sup> ésta y otras imágenes utiliza Borges para referir – entre otras cosas – al autor, Silvina Ocampo prefiere la narración y el pasaje. Si de la proyección en la pantalla se puede pasar a la realidad "sin saber cómo se había operado el cambio" queda la sospecha de que estos cuentos puedan invadir la realidad y esto es lo único verdaderamente inquietante que puede producir la literatura; para producirlo es que Ocampo arma sus relatos – este relato – con alguna *falla* más o menos visible: esa falla – o "tortícolis" – es lo que impide la clausura del texto y garantiza el pasaje.

El cuento "Viaje olvidado" se refiere al nacimiento, la revista *Sur* presenta el libro contando el bautismo – la entrada en la ley – , pero Silvina Ocampo insiste en su nacimiento. El primer párrafo de "Viaje olvidado" presenta algunos elementos que volverán a aparecer – treinta y tres años más tarde – en "La Divina":

*"Quería acordarse del día en que había nacido y fruncía tanto las cejas que a cada instante las personas grandes la interrumpían para que desarrugara la frente. Por eso no podía nunca llegar hasta el recuerdo de su nacimiento".*

(6) Borges, Jorge Luis, 1960: "Ajedrez, II", *El hacedor* (1960), en *Obras Completas*.

La persistencia de Silvina Ocampo en un estilo inacabado, imperfecto, la exploración por



el mundo del mal gusto e incluso del *cuento malo* son de algún modo el relato de ese viaje contado como sueño o como naufragio, pero desprovisto de toda marca tranquilizadora que pueda ubicar el texto en alguna región segura, al amparo de la ley.

## **Bibliografía**

BORGES, Jorge Luis

1974: *Obras Completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.

FREUD, Sigmund

1919: "Lo ominoso", en *Obras Completas Tomo III*, Madrid, Biblioteca Nueva, (Traducción del alemán: Ballesteros, L. y Torre, D.), 1970.

MOLLOY, Silvia

1969: "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", en *Sur*, nº320, Buenos Aires, setiembre-octubre.

OCAMPO, Silvina

1937: "Viaje Olvidado", *Viaje olvidado*, en Sánchez, Matilde, 1991 (selección, prólogo y notas), *Las reglas del secreto. Antología*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

1970: "La Divina", *Los días de la noche*, (1970), en: Sánchez, Matilde, op. cit.

OCAMPO, Victoria

1937: "Viaje olvidado", en revista *Sur*, Nº35, Buenos Aires.

PEZZONI, Enrique

1982: "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden", prólogo a: Ocampo, Silvina: *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza.

RABKIN, Eric

1976: *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, N.J.



## Apéndice: “LA DIVINA”

*Silvina Ocampo*

La llamaban la Divina. Tenía las cejas negras e hirsutas, tan gruesas y prominentes que el resto de la cara pasaba inadvertida. Se hubiera dicho que no tenía nariz, ni boca, ni mejillas, ni dientes (que eran bastante feos), ni pelo, ni ojos: tenía solamente cejas. Algunas personas decían que en la oscuridad cada uno de los pelos, que parecían de bicho quemador, era luminoso como los ojos de los gatos, pero nunca pude averiguar si esto sucedía realmente o si era una ilusión de quienes la admiraban.

Fui a consultarla porque me debatía en un amor sin esperanza. Irma Riensi vivía en la calle Lima al 2000, en una casa oscura y húmeda, llena de ramilletes de flores teñidas, de estatuitas de porcelana y de abanicos. En el pasillo, un piano me reflejó tristemente, Yo llevaba una carta de presentación de mi prima Lucía; la adivina, como tenía en ese momento mucha clientela en su cuarto y quería atenderme bien, me hizo pasar al baño, a esperarla. Después me atendió en el mismo cuarto de baño, según me dijo, para que nadie nos molestara. Me arrimó una silla, que trajo del dormitorio, y ella se sentó en el borde de la bañera. En una palangana llena de espuma nadaban globos de género rosado y de un grifo colgaba un corpiño negro. De la ducha caían gotas que resonaban con extraño sonido. Su olor a dentífrico me hizo pensar que olía a algo peor. Leyó mis manos hábilmente, pues lo que ella no adivinaba me lo hacía decir a mí. Al final exclamó, moviendo las cejas:

– La veo asociada al agua.  
– ¿Qué quiere decir eso? ¿Es malo o bueno?

– Un viaje, veo un viaje. El barco no naufraga, pero a usted algo le pasa. Una aventura.

– ¿Algo inesperado? ¿Me enamoraré? – insistí, para que me explicara más claramente lo que veía; se negó a hacerlo.

– Hay signos confusos – me dijo – . – Y hoy estoy cansada para descifrarlos.

Me enojé con ella. Suspiró y, para conmoverme, me contó su vida. Desde niña la ponían en penitencia por culpa de su maldita vocación.

– ¿Qué me pasará hoy, Irma? – le preguntaba una hermana mayor.

– Te plantará tu novio.

Penitencia por la respuesta.

– ¿Qué me pasará hoy, Irma? – preguntaba la madre.

– Papá te mandará a freír papas a otra parte.

Penitencia por la respuesta.

Si llegaba de visita alguna amiga de su madre, también le preguntaba a la pobre:

– ¿Qué me va a suceder, Irma?

Una vez, a una amiga de su madre, que era muy coqueta, le contestó:

– Se va a quedar calva y la crema para las arrugas le va a traer eczema.

Su madre la dejó sin postre ese día, pero la calvicie pronosticada llegó inexorablemente y el eczema también, por lo que dejaron de ponerla en penitencia y aun llegaron a respetarla un poco.

A los veinte años abrió un consultorio; la clientela acudía de todas partes. Como

provisionalmente se había instalado en los fondos de un almacén, estaba bastante protegida de la persecución policial. Su cuarto era una suerte de depósito lleno de latas de aceite y de bolsas de yerba; nadie sospechaba que allí se ocultaba el consultorio de una adivina. Irma se enriqueció rápidamente. Cuando cumplió treinta años, compró con las economías un tapado de zorrino, luego un televisor, un terreno en Burzaco, una casita en La Lucila, un automóvil y finalmente pudo hacer un viaje a su tierra natal, a Italia. Su dicha no tenía límites. Empezó, después de seis meses, el viaje de regreso, en barco, se entiende, porque detestaba los aviones. Sin embargo, en cuanto pagó el pasaje tuvo una premonición. Después de salir de la agencia de turismo entró en un cinematógrafo sin mirar la cartelera: daban *El hundimiento del Titanic*. La película le pareció de mal augurio (nunca lloraba; lloró), pero ya era tarde para devolver el pasaje. Una semana después se embarcó. La vida de a bordo le agradaba; había una piscina, donde nadaba todos los días, y gente muy simpática. Sin sospechar que era adivina, un grupo animado de jóvenes estaba continuamente con ella, porque jugaba muy bien al ping-pong y a las barajas; por fin un día, alguien que la conocía de nombre propagó el secreto de su profesión y ella se vio obligada a leerles a ocho personas, en una tarde, las líneas de la mano. La cosa comenzó a las tres de la tarde y terminó a medianoche. En la primera mano que le tendieron, vio el signo alarmante que descubrió en todas las otras: una misma tragedia reuniría a esa gente tan diversa. A todos dijo lo que leía en sus manos, pero no les dijo cuál era la tragedia, porque no lo supo, en el primer momento. El barco que se mecía

suavemente durante toda la travesía, a medianoche empezó a moverse demasiado; pero a esa hora todo era un pretexto para inventar juegos y el grupo que la rodeaba se puso a patinar en la cubierta, sin respetar el sueño de los otros pasajeros. Nadie quería acostarse. Cuando por fin Irma se retiró a su camarote, leyó por primera vez las líneas de su propia mano y descubrió, atenuado, el mismo signo que había visto en las manos ajenas. Comprendió oscuramente qué iba a suceder. Había que esperar y callar, para no sembrar el pánico. Recordó el hundimiento del *Titanic*. Pasó días ansiosos hasta que volvió a ser feliz, por el mero hecho de estar embarcada.

Todas las noches, en el barco, pasaban filmes en la sala de música. Irma no perdía una función. Una noche anunciaron en el menú, en letras rojas, *El hundimiento del Titanic*. Mucha gente comentó que ese no era un filme para ofrecer a los pasajeros de un barco. Hacía falta temas alegres, de aventuras o de amor, y no dar la idea del peligro, que pone una nota triste en el ánimo de los viajeros. A Irma se le apretó el corazón, pero quiso ver de nuevo el filme, que había visto antes de embarcarse. Ahora llegó a distraerse hasta el punto de olvidar que ya estaba embarcada. En el momento en que aparece el hermoso caballo de madera, de la sala de juguetes del *Titanic*, sintió que el barco daba un tumbo, que la alarmó un poco; pero siguió mirando, porque las imágenes la fascinaban. Cuando la vajilla del comedor del *Titanic* se amontona en un estruendoso caos y el agua entra por todos los resquicios, crujó el barco y otro tumbo brusco lo ladeó. Algunas sillas cayeron. Creyó, en su ilusión, que estaba en el barco de la película, y que habían chocado contra un

témpano. Fue como un relámpago. Del hundimiento del *Titanic*, pasó al real hundimiento del barco, sin saber cómo se había operado el cambio. Después (un después que no recordaba con precisión, pues parecía parte de un sueño), perdió el conocimiento junto a los botes de salvataje y alguien la recogió por uno de esos milagros que revelan, según dijo, la existencia de Dios.





## **Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer**

*José Amícola*

*Universidad Nacional de La Plata.*

Los cuentos de Silvina Ocampo (1903-1993) desconciertan por la obsesiva reiteración de un narrador marcado genéricamente y extrañado en su ingenuidad perceptiva. Esos cuentos, al mismo tiempo, acreditan la existencia de personajes que se hallan en un roce extraño (y extrañado) por provenir de estratos sociales antagónicos: modistas con damas burguesas, peones de campo con niñas ricas, adivinas de barrio con amas de casa, gitanos con vecinas de clase media. Por sobre esa dimensión de extrañamiento aparece el hilo conductor de una eroticidad prohibida, que, inevitablemente, termina por surgir a flor de piel, y que conlleva muy a menudo la carga de una ambigüedad genérica. Doxa y para-doxa se imbrican en un mundo de espejos deformantes que conducen a que el lector se cuestione por el sentido de una semioticidad que juega, infantilmente, a las escondidas.

La crítica, por su parte, se ha detenido obsesivamente en algunos puntos llamativos para visitar esos relatos. Uno de los más habituales es preguntarse por la dimensión de lo fantástico en ellos. Menos transitado por el camino crítico ha sido perseguir el misterio de una recepción demorada de la obra de Silvina Ocampo, así como la tarea de ubicar a esta autora dentro de una red intelectual en un campo literario rodeada

de figuras prestigiosas, en el que ella misma daba de sí un perfil a contraluz o al margen de la imagen. Es mérito del trabajo de Graciela Goldchluk en este mismo volumen haber dirigido la atención en ese sentido. Mis observaciones pretenden, por lo tanto, seguir una pista en esa misma dirección.

El propósito de este artículo no es tanto, entonces, pretender ubicar los relatos de Silvina Ocampo dentro de una posible retícula de lo fantástico o lo no-fantástico, sino más bien tender una mirada sobre un campo literario: Bioy Casares, Borges, Cortázar, Victoria Ocampo y *Sur*, así como con Juan Rodolfo Wilcock y, por último, Manuel Puig (quien según propias declaraciones habría visitado a los Bioy-Ocampo con cierta asiduidad a comienzos de la década del 70).<sup>(1)</sup> De todos estos puntos de cruce, surge de modo bastante inmediato de los propios textos de Silvina Ocampo un posible parecido de familia no sólo con cadencias y motivos borgeanos (además de algunas resonancias maritales; cf. Pezzoni, 1984: 205; Tomassini, 1995: 9), sino también con la producción paralela de Julio Cortázar (Ulla, 1992: 124), autor, que, en definitiva, ha arribado a un reconocimiento mundial mayor que su coetánea. Como punto de partida para este trabajo comparativo, sírvannos, entonces, el cuento titulado "Carta bajo la cama" de la escritora (aparecido en forma de libro en el volumen *Las invitadas*, de 1961) y "Continuidad de los parques" de Cortázar (publicado en su libro *Final del juego*, de 1964). Para mi acercamiento propongo partir, entonces, de un fragmento llamativamente similar en ambos cuentos. Dice el texto de Silvina Ocampo:

(1) Manuel Puig llevó a cabo por propia decisión la adaptación de un cuento de Silvina Ocampo ("El impostor") para realizar un guión cinematográfico que habría de filmar el director mexicano Arturo Ripstein. El guión no llegó a utilizarse, pero fue editado con el título de "La cara del villano" (Barcelona, Seix Barral, 1985).

*"Acurrucada en un sillón, el más alejado de la ventana, me puse a leer, mientras el cielo organizaba truenos y relámpagos, y la lluvia, con su cortina espesa y fría, sin protegerme, me separaba del mundo."*

*(Silvina Ocampo, "Carta bajo la cama", 1959; también en: idem: La continuación y otras páginas, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, pp.66-67).*

Dice el de Cortázar:

*"Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos/.../ Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles."*

*(Julio Cortázar: "Continuidad de los parques", en idem: Final del juego, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p.9).*

Los dos fragmentos dan, en efecto, claves sobre la dirección en que deben leerse los relatos. Ellas se condensan en los dos casos en la ilusión de protección sutil que da el parapetarse tras la lectura de ficción, así como en el miedo ante una irrupción que pueda interrumpir el principio de placer al que se ha arribado con esfuerzo (gracias a la reconquista de una postura casi fetal:

"acurrucada"/ "arrellanado"). En este sentido, las isotopías que permiten la asociación de ambos cuentos pasan, en un principio, por la oposición AFUERA-ADENTRO, tal como la sienten los protagonistas respectivos. Sin embargo, este par semiótico cambia paulatinamente de grado en un proceso emblemático de lectura y/o escritura: el ADENTRO que implicaría protección se transforma en ambos cuentos en el falso abrigo de una ratonera. La perversidad de la inversión está mentada en el pasaje del texto de Cortázar, así como se menciona igualmente la falsa protección de la lluvia del AFUERA en el de Silvina Ocampo. Los textos de los dos autores, por otra parte, hacen hincapié en el espesor del espacio que los separa del mundo ("bosque, de abundante vegetación" y "parque de robles") que permite que el crimen que está a punto de cometerse ante nuestra vista (y que queda coagulado en el aire de la ficción cuando leemos la última línea del relato) no pueda ser detenido por otros agentes. Sin embargo, mientras Cortázar se inclina por parodiar la tradición del policial inglés con su inevitable hecho criminal sin escapatoria en la mansión aislada, el de Ocampo se atiene a otra tradición también inglesa, pero esta vez la de la novela de terror, certeramente llevada a primer plano por escritoras como Ann Radcliffe, Mary Shelley o Emily Brontë. Más tarde, Freud vendría a explicar que las angustias paralizantes de las pesadillas (escenificadas paradigmáticamente en este género literario) llevan consigo la extraña mezcla de deseo y repugnancia sexual. No es de extrañar, pues, que así como el varón sufre de fantasías de castración, la mujer padezca ante imágenes de violación.<sup>(2)</sup> Y es aquí donde se dividen las aguas de los dos

(2) Véase al respecto el otro cuento de la autora titulado "La calle Sarandí" (en *Viaje ovidado*, 1937; citado por Tomassini, 1995: 30).

cuentos parangonados. En mi opinión, ellos están impregnados, en este sentido, de la marca que les brinda el "gender" con que sus respectivos autores han dotado a los relatos a merced de su propio condicionamiento sexual. Así leemos en "Carta bajo la cama": "...el miedo excedía mi deseo [de miedo (?)]", mientras del protagonista de Cortázar nos enteramos cómo domina el mundo que lo rodea y está acostumbrado a dar las órdenes propias a un universo falocéntrico, en cuyo centro se halla su finca y su mayordomo, mientras otros individuos le responden con el respeto debido a un rico propietario que puede encontrarse en las pampas argentinas o en otras latitudes.<sup>(3)</sup>

Es interesante destacar aquí que un estudioso de la literatura fantástica como Eric Rabkin haya partido de este cuento de Cortázar - que cita completo en su traducción inglesa - para fundamentar su tesis de una relación dialéctica de la idea de lo fantástico con la imagen de lo real que cada época y cultura se crea a sí misma (¿fantástico para quién?). En el caso de este relato de Cortázar, el interés surge para Rabkin de su capacidad de cuestionar la verdadera naturaleza de la ficción y de su ubicación en la culminación de un proceso de azoramiento como un "Fantasy thriller, as part of an expanded genre of detective fiction" (Rabkin, 1976: 136).

El relato de Silvina Ocampo, por su parte, va a seguir uniendo la mirada ingenua de la niñez (femenina) con la sensación de miedo (como sucede en tantos otros relatos, por ejemplo en "El miedo", de *Cornelia frente al espejo*, 1988); al mismo tiempo, que va a ir construyendo una verosimilitud de impotencia de la protagonista (y

(3) La postura falocéntrica de Cortázar podría ejemplificarse asociándola a cómo los autores tratan la sexualidad femenina.

En algún sentido, Cortázar procede como un Buñuel cuando filma "Belle de jour", mientras Silvina Ocampo estaría más cerca de la mirada homosexual del problema (de allí su relación con Manuel Puig), como cuando Almodóvar realiza "La flor de mi secreto".

preparación a la aceptación de una *quasi* violación) según las normas pautadas de sumisión y pasividad otorgadas en la moral victoriana a la mujer: la protagonista se halla postrada por una fiebre, todos saben en el pueblo cómo entrar en esa casa, no se menciona la existencia de un aparato telefónico (aunque sí hay un televisor). Las mujeres portuguesas que secundan al asesino entrevistado en el noticiario televisivo, finalmente, le ofrecerán una droga que ella ingerirá con aceptación fatalista de su destino. Esa comparsa portuguesa se presenta con el colorido *Kitsch* de una cofradía de la Muerte, ataviada con falsas elegancias, que recuerda la sombrerera de Rilke, Madame Lamort (en la quinta *Elegía de Duino*),<sup>(4)</sup> mientras que el ruido acompasado de la pala que cava la fosa para la víctima acompaña el sentimiento de terror de la protagonista. El asesino aquí recibe el nombre promisorio de Fausto Sendeiro, es decir un "sendero propicio". En este sentido, la aceptación de la muerte para escapar del sentimiento de miedo se parece increíblemente a las fantasías de violación que eran producto de una educación que inculcaba en las niñas el temor ante la fuerza fálica y, en definitiva, la obediencia. Si la narradora se entrega con docilidad a las manos de las preparadoras del asesinato, esa entrega pone fin, en definitiva, al terror a la estrangulación que aparece marcada tres veces en el relato de una carta que no llega a su destino supuesto, el amante lejano que la ha abandonado, sino al LECTOR. En un caso se hace del problema del crimen la autoimposición del castigo (postura femenina inculcada de culpa), mientras que por el otro sólo puede tratarse de la prestigiosa tradición (masculina) del

(4) La extraña relación entre un ámbito poblado de sombreros femeninos llenos de adornos y la muerte se da igualmente, además, en el cuento de la madurez titulado "Cornelia frente al espejo", donde la protagonista exige en este caso ser asesinada por su interlocutor.

crimen pasional. Lo que, en definitiva, une a Silvina Ocampo con Cortázar sería quizá la decisión vanguardista de cierto surrealismo que éste último publicita en la Argentina por la fructífera década del 40 (Tomassini, 1995: 42). Tal vez, también, la brillante recepción de la obra de Cortázar en el mundo haya preparado lentamente la recepción más demorada de la obra de su compatriota. Lo cierto es que los mundos de Silvina Ocampo sólo pudieron adquirir significado para un público más amplio a partir de la década del 80, cuando se popularizó la idea no sólo de crisis del narrador (que tuvo un estadio anterior de recepción), sino algo que ahora se ve relacionado con ello: la crisis de la centralidad del sujeto. Los cuentos de Silvina Ocampo cobraron de golpe un sentido que antes no habían tenido. Julio Cortázar, en el fondo, se difundió antes porque su modo de narrar no necesitaba lectores que estuvieran bajo el impacto de la obra de alguien como Foucault o Derrida. Fueron ellos quienes, tal vez, le aportaron a Silvina Ocampo la posibilidad de un nuevo público.<sup>(5)</sup>

(5) Como ejemplo de la descentralización del sujeto que caracteriza al fin del segundo milenio, recordemos lo que escribe el sociólogo argentino Ernesto Laclau: "Es, quizás, la imposibilidad misma de seguir refiriendo a un centro trascendental las expresiones concretas y finitas de una subjetividad multifacética, lo que hace posible concentrar nuestra atención en la multiplicidad como tal." (Laclau, 1996: 43).

Es interesante destacar que la obra de esta autora - la Mary Shelley de la literatura argentina - ha sido condensada en una idea rectora similar por excelentes críticos argentinos; que merece tenerse en cuenta. Así Silvia Molloy determinó que el rasgo determinante de la obra de Silvina Ocampo era la EXAGERACION; Enrique Pezzoni habló de INFRACCION; Matilde Sánchez, de INVERSION; Graciela Tomassini pone, por su parte, el acento en la PARADOJA, mientras Graciela Goldchluk, retomando a Pezzoni, vuelve a resaltar lo OMINOSO. Por mi parte, agregaría que habría que preguntarse por la parte del león que ha jugado en una productividad literaria que



abarca seis décadas dentro de la literatura argentina el borde ambiguo y movedizo de lo autobiográfico en la creación de Silvina Ocampo y la intertextualidad que las claves de exageración, refracción, inversión o paradoja, para no hablar de lo ominoso o de la crueldad (aspecto estudiado especialmente por Daniel Balderston) vienen a denunciar. En otras palabras, contra qué o quién se escribe exageradamente y cuál es el modelo que le sirve al crítico como punto de referencia. La mayoría de los críticos de Silvina Ocampo - sin decirlo ni tal vez confesárselo - están tomando a Borges (y Bioy) como los grandes pautadores de la Literatura. Esto es más que evidente para borgeanos consumados como Molloy, Pezzoni, Balderston. Este último autor, por su parte, lanza la interesante idea que consistiría en que, en el fondo, lo que realizan Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock no es otra cosa que tomarle la palabra a Borges, cuando éste aconsejaba al escritor argentino "imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y afectos" (citado por Balderston, 1983: 748, del texto de Borges). Si bien esta idea no es para nada ociosa, creo, por mi parte, que incurre en el pecado de venir bien a más de un escritor postborgeano, lo que, en definitiva, podría querer decir que casi nadie se ha salvado de su influencia en las tierras rioplatenses y deberíamos, entonces, coincidir con Balderston. Yo, a pesar de todo, preferí tomar por el atajo que representa Cortázar.

Los dos fragmentos textuales citados permiten, entonces, dirigir nuestra mirada no a los grandes puntos de referencia de Borges o Bioy, sino hacia la figura de Cortázar, en tanto

lector desobediente de la poética de los primeros. En ese sentido, Silvina Ocampo parecería hermanada con Cortázar en su intento de romper el cerco de encantamiento en que se sienten atrapados. En gran medida, ese encantamiento reposa en el poder hipnótico y narcisista del procedimiento de *mise en abyme* del canon borgeano, al que tanto Cortázar como Silvina Ocampo se asoman con no poco terror. En "Continuidad de los parques", como en tantos otros relatos suyos, Cortázar huye de ese "abismo" para volver a recorrer lo que se ha llamado una banda de Möbius, es decir un recorrido circular que une imperceptiblemente el dorso con el reverso de la banda. Esta figura geométrica, estudiada científicamente en el siglo pasado por el matemático alemán que le ha prestado su nombre, serviría, entonces, para agrupar la mayor parte de los relatos cortazarianos. A pesar de lo desconcertante de la figura de Möbius, hay que agregar que ella es de una entidad pacíficamente armónica y hasta, en cierto sentido, esa figura no deja de presentar cierta simetría. Por ello, podemos suponer que la idea de circularidad absoluta que implica viene bien para relacionar con los espacios perfectamente cerrados sobre sí mismos de los relatos de Cortázar, seguidor de los grandes varones del cuento como Poe o Quiroga. Ante esa lógica cartesiana, el mundo ficcional de Silvina Ocampo no parece asociable con ninguna figura geométrica conocida. Y si de "continuación" también se trata en algunos de sus relatos, ella tiene otras implicancias que los dorsos y reversos de una banda. En el relato titulado justamente "La continuación" (aparecido en *La furia*, 1959), el narrador que retiene para sí la ambigüedad sexual durante la mayor parte de

lo contado, escribe también una carta en la que confiesa la superposición de los personajes que como escritor va creando y aquellos que juega en la vida real. De modo que cuando en el texto aparece la frase: "Somos también lo que hacen de nosotros las personas. No queremos a las personas por lo que son, sino por lo que nos obligan a ser." (S.Ocampo, *ibidem*: 45), empieza a tambalear la identidad del sujeto. En el contexto de una escritura que contagia la vida del que escribe, esa frase no puede dejar de ponerse en relación con la ambigüedad de un pasaje irremediable e imperceptible de las áreas de la creación y de la supuesta vida (aquí también, creación, pero en este caso, no del narrador, sino de Silvina Ocampo). "La continuación" tiene, por ello, también un aire de familia con "Continuidad de los parques" en el sentido de *traer a cuento* el problema de los marcos de encuadre del arte. Es sintomático, con todo, que cuando Silvina Ocampo decide enfrascarse en ese tópico - monopolizado por el discurso falocéntrico - asuma la apariencia de narrador masculino; o mejor dicho, no que asuma la voz masculina, sino que lo haga con tan poca convicción, como si no terminara de meterse dentro de ella o prefiriera jugar con una voz en falsete. Esta decisión de enfocar la materia narrativa desde una mirada antifalocéntrica surge con evidencia, justamente, cuando es un varón el que narra, mientras lo que se espera es que fuera una mujer la relatora de sus miedos. Me refiero aquí a la recreación de la leyenda de Barbazul, que Silvina Ocampo titula "Jardín de infierno" (en *Cornelia frente al espejo*). Creo que aquí está también una de las claves de la divisoria de aguas por sobre las semejanzas con los otros autores de su entorno. Silvina

Ocampo está dispuesta a asumir una voz que no pase por el registro marcadamente masculino. Toda su escritura no vendría, en definitiva, a ser otra cosa que la búsqueda de cómo debe escribir una mujer a la que se ha educado para sentir como mujer, pero que quiere emanciparse tanto de la tradición escrituraria masculina como de las imposiciones de expresión que le corresponderían a una mujer. Las cartas o el diario íntimo (aquello que Bajtín señaló como ejemplos claves de los géneros discursivos primarios) logran estatuto literario en sus textos como una provocación genérica (tanto de *gender* y de *genre*), según vemos en "El diario de Porfiria Bernal" (en *Las invitadas*, 1961). Quedaría por estudiar si las similitudes de ciertos motivos entre la obra de Silvina Ocampo y Julio Cortázar, siguen estando marcadas por las contraposiciones genéricas. En este sentido, parece un tema apasionante el posible parangón del préstamo de personalidades ENTRE MUJERES, que se da en "La casa de azúcar" (de *La furia*, 1959) y "Lejana" (de *Bestiario*, 1951), cuento este último donde Cortázar ha puesto en escena el diario íntimo de un personaje llamado Alina Reyes. Frente a la seguridad falocéntrica del sujeto de la enunciación en la obra de Cortázar, la obra de Silvina Ocampo resalta, entonces, por su sutil torpedeo de esa emisión. En mi opinión, es aquí donde surge cierta aproximación en la crítica a los estereotipos consabidos entre Silvina Ocampo y el autor que le retuerce el cuello al cisne del machismo cortazariano: Manuel Puig.

En el caso de la escritura de Silvina Ocampo, lo llamativo es que la mujer no esté allí donde la buscamos. ¿Dónde estaría entonces? Mi hipótesis para estas notas es que ella está

detrás de la proliferación de las adivinas de los cuentos de la autora. Se trata, en efecto, de un recurso con una función diegética: una adivina puede adelantarle al lector un hecho luctuoso y crear una atmósfera de encantamiento, como en *Boquitas pintadas* y la muerte del galán; pero la adivinanza en manos de Silvina Ocampo revela algo más: la convivencia en las mujeres, junto con la muy cantada maternidad, de poderes femeninos temidos por el varón (que persiguió a las brujas por sus supuestos contactos con el diablo desde la temprana Edad Media). El saber de la bruja es la manera de inteligencia que las sociedades atormentadas por las diferencias sexuales les otorgaron a las mujeres, un saber al mismo tiempo buscado y repudiado. Silvina Ocampo recuperaría esta tradición en su virtualidad de Contrapoder, que, al mismo tiempo, es el arma de la narradora: saber predecir es también saber escribir como mujer, es decir, de un modo ahora radicalmente diferente del hombre. Es interesante destacar que en los textos de la genericidad sexual caricaturizada de Manuel Puig la metáfora de la escritura parece presentarse como una tarea femenina de tejer, bordar o de reciclar estéticamente los objetos que trae la marea. Para Matilde Sánchez, quien con más lucidez ha buscado dónde habla la mujer en los textos de Silvina Ocampo, ello estaría en la privatización de los conflictos que afectan al orden social. Creo, por mi parte, que la muchedumbre de adivinas de la obra de esta escritora juegan el rol de mediadoras del traspaso, en un proceso del que no está ausente el voyeurismo, así como el carácter mediúmnico (es decir la energía erótica individual y el poder de la carga informativa social). Ellas son, al mismo

tiempo, personajes modelizadores del mundo, de un mundo *sui generis* que ellas recortan arbitraria e ingenuamente a la vez que marcan con estereotipos de género. Por allí pasa también la transgresión a la vez que la aceptación de la poética, desarrollada especialmente en la década del 40 (Tomassini, 1995: 42) que Silvina Ocampo estaba casi obligada a aceptar en su círculo restringido.<sup>(6)</sup> Como, por otros motivos, en la obra de Manuel Puig, la escritura de Silvina Ocampo ofrece el estereotipo, a la vez que su disolución; el *Kitschy* y el rescate del *Kitsch* como problematización del arte; lo trivial catapultado a la posición de lo importante. Creo, en conclusión, que ésta es la puesta en discurso en la literatura argentina de una nueva voz que toma al falocentrismo escriturario por los cuernos.

(6) No se ha dicho tampoco con suficiente claridad en qué medida la escritura de Silvina Ocampo es un quehacer de niña malcriada de la gran burguesía. Esto se ve especialmente en la idealización que las protagonistas hacen de la pobreza, como en el cuento "Las dos casas de Olivos". Este punto lo toca tangencialmente sólo Tomassini, 1995: 10 y 109.

## **Bibliografía**

BALDERSTON, Daniel

1983 "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", en *Revista Iberoamericana*, Num. 125, Oct.-Dic. 1983, pp. 743-752.

HELLER, Terry

1987 *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana/Chicago, The University of Illinois Press.

LACLAU, Ernesto

1996 *Emancipación y diferencia*, B.Aires, Ariel.

MOLLOY, Silvia

1969 "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", en *Sur*, Num.320.

PEZZONI, Enrique

1982 "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden", prólogo para Silvina Ocampo: *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza.

1984 "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social", en idem: *El texto y sus voces*, B.Aires, Sudamericana, 1986.

RABKIN, Eric S.

1976 *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press.

SANCHEZ, Matilde

1991 Prólogo a Silvina Ocampo: *Las reglas del secreto*, México, Fondo de Cultura Económica.

TOMASSINI, Graciela

1995 *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Plus Ultra.

ULLA, Noemí  
1992 *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en*  
*Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Torres Agüero.





## Puig, la seducción y la historia

Julia Romero .

Universidad Nacional de La Plata

"La cámara es mucho más que un aparato registrador, es una vía a través de la cual nos llegan los mensajes de otro mundo, de un mundo que no es el nuestro y que nos introduce en el corazón del gran secreto. Ahí comienza la magia."

Orson Welles

### Estilo y tradición

La construcción de un escritor implica la exhibición - en las prácticas de escritura como en las imágenes de escritor - de un sistema de inclusiones en los que es posible encontrar delineadas filiaciones y afiliaciones, operaciones que inscriben su origen. En el caso de Puig, el melodrama hollywoodense se devela en una estética de la copia que se dispone a traicionar cuando el escritor decide sus comienzos. De los guiones iniciales - *Ball cancelled*, *Summer Indoors* y *La tajada* - a *La traición de Rita Hayworth* - se constituye un programa que se define cuando determina la conversión de una estética en una poética: a la copia del cine de Hollywood - copia de lenguaje, intrigas melodramáticas, de temáticas, de productos *Kitsch* - se le suma la regulación de las leyes que integran una teoría artística, cuya rúbrica ostenta el borramiento de las clases de arte. <sup>(1)</sup> En efecto, si en los guiones aparecen ya tematizadas estas

(1) Me refiero a la novela sentimental del siglo XIX como a las representaciones tardías, *Kitsch* de la primera mitad del siglo XX, que trabajan anacrónicamente con aquellos modelos. Cf. Delly, una escritora que Puig tenía muy presente en el momento de la redacción de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*. (Ver "Anotaciones en Collage", en: Puig, 1996).

cuestiones,<sup>(2)</sup> en *La traición* aparecen ligadas a una decisión, a una puesta en escena de repertorios que constituyen un programa de escritura en el cual el bolero, el tango, el melodrama literario y filmico se cruzan con expresiones de la llamada alta cultura, y junto a ellas componen una transgresión: se borra la distinción, el modo clasista de apropiación, producción y reproducción. En el plano lingüístico, esta característica está marcada por el pasaje de la transcripción del lenguaje hablado - que mantiene las diferencias de origen de clase en *La tajada* - al proceso de estilización, de trabajo "de laboratorio" del lenguaje.<sup>(3)</sup> Es el momento en el que el proceso de hibridación había comenzado, el momento en que Puig encuentra un estilo, entendido éste en oposición a la moda, en su connotación minoritaria y de marginalidad (Echavarren, 1996). Puig otorga visibilidad a una zona de la cultura que refieren modos de ser, identidades que desarticulan las reglas del consenso.<sup>(4)</sup> En este proceso generativo de una poética es posible leer también el debate del escritor por postular su entrada en el campo intelectual en busca de legitimidad y de su receptor.<sup>(5)</sup>

Inventada su propia "voz" - en Puig, su propia poética - el escritor produce textos que encuentran su articulación en los límites: entre la novela rosa, el melodrama, y el policial, entre el *cliché*, el *camp* y la parodia. Antes, los guiones - orígenes de su escritura - no establecían una distinción. Después, la poética de Puig entabla una divergencia y una ostentación, una visibilidad que cuestiona desde la práctica de escritura los sistemas de sentido. Producción, recepción y campo de luchas culturales quedan implicados

(2) El buen gusto puesto en escena en el mundo burgués de *Ball Canceled*, lo *Kitsch* y lo cursi en *La tajada*. Ver J. Romero "De monólogo al estallido de la voz", en Puig, 1996, p. 460. La referencia al tango - menos evidente en *La traición* - aparece cifrada en la carta de Berto: la muestra de la debilidad masculina, los sentimientos de fracaso, la inversión que revierte las representaciones opresivas del imaginario en relación a las relaciones entre los géneros.

(3) Cf. Nota 3 en "Pájaros en la cabeza", en: Puig, 1996.

(4) La moda es tradicional, aristocrática y autoritaria. Es el imperio del diseño concebido como el privilegio de una clase. El estilo es marginal, minoritario, viene de abajo, es el juego de la diferencia, la marca de una anomalía. "El pintor de la vida moderna", de Baudelaire es la fuente más fecunda para caracterizarlo, según el crítico. (Echavarren, 1996).

(5) En este sentido, Pierre Bourdieu reconoce la fuerza explicativa que alcanza el análisis del material preparatorio de las

desde estos comienzos en la escritura de la historia literaria, en la escritura de la historia.

### ***Comunidad genérica y semiótica transgresora***

La escritura de Puig se encuentra atravesada por una vertiente genérica en la que todos los textos encuentran su cita. El melodrama es el espacio privilegiado para quien centra sus preocupaciones en la cuestión del género (sexual y literario). Si con *La traición* los guiones devienen en una nueva ley genérica a través del desvío de una voz y del desplazamiento de la ley del deseo determinada por la cultura dominante, es posible afirmar que con su primera novela se funda también toda una línea de escritura que devuelve al melodrama su primitivo carácter popular. Consolidar la patria se había convertido en la causa de los modernos, y sus representaciones en el medio de conformar individuos que se mantengan sujetos a la nación. La literatura legítima era - durante los períodos nacionalistas latinoamericanos del siglo XIX - la que correspondía a estas características. Pero por debajo de lo reconocido se iba tejiendo un circuito de relaciones que subvertían el discurso nacional-estatal. Fue el melodrama el modo elegido para socavar esos proyectos de control y de desafiarlos (Masiello, 1995) a través de la representación del sentimentalismo de los excluidos. Una mitología de la intimidación iba conformando un nuevo imaginario estético y ético, y estas mismas características propiciaron otros usos que se apartaban de los populares. En ese fin de siglo los artistas se oponían al logos dominante de la sociedad burguesa y la reactivación de los mitos había sido un síntoma

obras literarias y de las versiones sucesivas de un texto, si ese material es entendido como un trayecto recorrido en medio de las posibilidades y limitaciones estructurales de un campo cultural y que permite el conocimiento anticipado de la recepción probable (Bourdieu, 1992, pp. 277-278 ).

de ello. La mitología de la vida privada que conformaba el melodrama se había articulado con esos modos de resistencia ofreciendo un lenguaje alternativo a lo innombrado y a lo transgresivo como posibilidad. Modos del exceso *versus* logos burgués era la fórmula que luego sufre una conciliación cuando las transgresiones del melodrama sirvieron para establecer el modelo educativo regulador de las relaciones entre los sexos, relaciones que establecían las identidades deseadas en función de la conformación de la nación. El "estilo" - en el sentido señalado por Echavarren - que representaba los intereses de la clase marginada se convierte en la modalidad aristocrática y autoritaria. El decadentismo había representado otra manera de cuestionamiento del mismo orden burgués. Silvia Molloy refiere (Molloy, 1994) que en el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos y éstos se representan para ser leídos como representaciones culturales. En este marco, la investigadora advierte en la pose decadentista una política, evidente cuando discrimina dos usos de una misma cita que realiza Rubén Darío para referirse a un "raro". La cita es un precepto de la Cábala, citado a su vez por Villiers de l'Isle-Adams en *La Eva futura*: "Prends garde! En jouant au fantôme, on le devient" que utiliza en el ensayo de *Los raros* que dedica a Lautréamont y en *Purificaciones de la piedad* escrito después de la muerte de Oscar Wilde. Pero a la nominación de un afantasmamiento, de una desrealización implícitos en la frase, Darío le introduce su giro interpretativo: jugar al fantasma lo llevó a la ruina por exceso de visibilidad. Es decir, la ostentación de la construcción fantasmática, para Darío, es la concreción de lo que no se puede decir, aquello que carece de visibilidad por innombrado, por

carecer de un concepto. En este sentido también Masiello (1994), señala la carencia en el lenguaje nacional de términos que nominen la vida privada. Por tanto, Wilde juega a algo que no se nombra, y la pose lo convierte en lo innombrado, el ser homosexual. Un acto perverso de significación - "fue inicialmente un reo semiótico no un reo sexual" (Meyer, citado por Molloy) - se convierte en una pose política. A partir de Wilde, concluye Molloy, el fin de siglo problematiza el género, cuestiona modelos reproductivos y propone nuevos modos de identificación y nuevas economías del deseo. La hibridez, condenada por perturbadora del orden burgués, se enfrenta a su modelo.<sup>(6)</sup> Por otra parte, la misma frase es citada por Arlt en "Escritor fracasado", y a su modo - sin comillas - resume los avatares del escritor de la ficción, imagen de escritor "maldito" que el propio Arlt procuraba diseñar:<sup>(7)</sup> fuera de las legitimaciones del campo intelectual, su literatura, como los fantasmas, no existe. Arlt representa el reo semiótico en este aspecto.<sup>(8)</sup> Puig retoma, secretamente, el gesto decadentista y cita sus fantasmas en los papeles previos a *La traición* con el mismo sentido: nominar lo innombrable, pero en un contexto en el que la existencia del término innombrado agrega a estas fantasmagorías la marca del desasosiego. En su novela de comienzos los fantasmas nombran la historia familiar que se aparece por momentos como siniestra, siempre en relación a las pautas genéricas (cf. "Anotaciones en Collage": viii, x, xxxiv; "Bloc": anotación J, "Esquemas narrativos": p. 393; en: Puig, 1996). Pero esta cualidad reservada para la historia familiar, en contraposición a los films que concretizan el ensueño (con excepción del film contado por

(6) El Estado liberal ejercía una política cultural que "construye clases y géneros sociales, culturales y sexuales: una serie de categorías, un mapa que sirve como clasificación para el mundo privado" y frente a las cuales delimita también sus enemigos, porque amenazan la vida privada imaginada por la coalición estatal al violar las leyes de educación y matrimonio." Ludmer, J., 1995.

(7) El lugar común cita el encuentro de Arlt con la Cábala, pero también con el modernismo.

(8) En *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, uno de los personajes afirma que Arlt es lo reprimido de la cultura argentina.

Herminia, lo demás fue eliminado) en *El beso de la mujer araña* deviene en inversión: la clausura de la celda es ahora la que cifra la utopía - que para realizarse necesita del encierro o del delirio -, al tiempo que el horror se representa en algunos de los films y en la historia que - apenas referida en el comienzo - vampiriza la de los personajes. La historia pública, indirectamente presente, se descubre, se devela abiertamente hacia el final. Mientras tanto, los fantasmas confluyen en la continuación de aquella semiosis que evoca la transgresión: vinculados a "los raros", a la transgresión genérica señalada por Darío, constituyen un mito al que Puig lega una característica más. Caricatura de lo femenino, Molina es la ostentación que señala - de nuevo - la pose política, pero también la discriminación del dogmatismo que encierra al homosexual en la repetición del modelo burgués.<sup>(9)</sup>

### ***El Mal metafísico***

*"Me preocupa más que los indios piensen que Maximiliano es Dios que si Europa piensa en nosotros. Méjico fue conquistada porque su pueblo creyó que un europeo era un dios. Esa es la causa inevitable. De César a Napoleón, los tiranos siempre hacen creer que son dioses: para existir deben ser objeto de la fe ciega de la gente. Una fe que esclaviza y no libera. Cuando la gente está suficientemente debilitada, el déspota se quita la máscara y entonces es tarde, porque la gente es esclava. Nuestra tarea es quitarle el manto de deidad y mostrarlo al pueblo mejicano como realmente es."*

*Juárez (Dieterle)*

(9) Remito a la nota de la mentada Dra. Taube en la novela, donde se critica la actitud imitativa de los homosexuales que reproducen "los defectos de la heterosexualidad" refiriéndose al modelo burgués hombre fuerte-mujer débil.

En *El beso* hay una inversión en la economía narrativa referida a la inclusión de los films en el texto, que además encierra una operación diferente respecto de su primera novela: al minimalismo arquitectónico de *La traición* que concentra historias y que conforma una superproducción, le sucede una expansión de historias que constituyen ciclos, y una graduación que se sitúa al ritmo de la respiración de los personajes. A la inversión rizomática que renegaba de situar un centro de referencia a través de la proliferación, le sucede la inversión cíclica que reitera el mismo centro: Molina y Valentín. Los ciclos gradúan la relación entre ambos,<sup>(10)</sup> pero también encubren la manifestación directa de la lectura política que - paradójicamente - la delata. Si en *El beso de la mujer araña* se lee una historia de amor en clave melodramática, esa historia remite a la narración de la historia de la vida nacional. A modo de ficción anticipatoria, Puig - teniendo in mente el último gobierno peronista - presenta a su vez una hipótesis sobre el futuro próximo a esos años: el gobierno militar de los 70.<sup>(11)</sup>

(10) Se ha analizado suficientemente la doble exposición en la cuarta novela de Puig: la narración de los films que refieren en forma cifrada la relación entre Molina y Valentín y que la modifican gradualmente hacia el final. Cf. Oviedo, 1977; Amicola, 1992.

(11) Esta característica sirvió de motivo para haber sido incluida entre la "literatura del Proceso". (Cf. la compilación de ensayos de Balderston y otros, 1987.)

Algunas páginas manuscritas - previas a la elaboración de la novela - testimonian sobre sus encuentros con ex-presos políticos que habían sido liberados por Héctor Cámpora, y sobre el modo flaubertiano de trabajo, la necesidad documentalista que lo lleva a una etapa de investigación exhaustiva. El secuestro del industrial Salustro, los fusilamientos de Trelew, Santucho, el nombre del jefe del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), dibujos que representan planos de la cárcel, sintagmas que exponen la jerga de los presos, horarios de rutinas, y hasta referencias a formas de tortura



aparecen entre esas anotaciones. Dos aspectos, además, merecieron esa etapa de investigación: uno relacionado con la elaboración de las notas sobre homosexualidad, para la cual había recopilado datos de diversas fuentes que decide "mechar" en el cuerpo de la novela (mechar / fragmentar habían sido los procesos generativos de su primera novela, Puig, 1996); otro, representado en la elaboración del film de propaganda nazi, para lo cual había indagado en una biblioteca pública de Nueva York con la preocupación de detectar los recursos y el vocabulario que utilizaba el Nacional-Socialismo. De la etapa de búsqueda de material, propio del modo de trabajo del escritor, al producto terminado media la operación de escamoteo que difiere el desciframiento, el mecanismo que pone en marcha toda una teoría del arte de narrar <sup>(12)</sup> provocadora de interés, pero además instala una práctica de lectura - implícita en la narración de las historias - que es ideológica. Las referencias culturales de *La traición* son leídas/contadas/ escritas como melodramas. *Juárez*, el film político es visto por Mita en lo que respecta a la historia amorosa que trasciende la finitud de la existencia e instala la ideología del amor más allá de la muerte, obviando la perspectiva de la causa popular. La mirada cegada que necesitan los tiranos para regir - a la que se refiere el epígrafe de esta sección - es proporcionada por una suerte de representación metafísica a la que incurre particularmente el género melodramático en el siglo XX. Al margen de la recurrencia al género que diferentes conducciones políticas hicieron de él, <sup>(13)</sup> la retórica melodramática, mostrada por las novelas de Puig, enseña la ceguera y el enrolamiento sentimental en las filas del

(12) Remito al estudio de Alan Pauls (1986) donde desarrolla la teoría. Tachar, descartar posibilidades habían sido operaciones bastante frecuentes en el proceso generativo de *La traición*.

(13) En el caso alemán, el melodrama fue el género al que recurrió insistentemente la propaganda nazi, más adelante; en el caso argentino los discursos de Eva Perón. Cf. los documentos incluidos en Peña, 1973.

(14) De todos modos existía una vertiente crítica del melodrama: cf. los films de Wyler, Douglas Sirk.

(15) Es interesante recordar que *El mal metafísico* es el título de una novela de Gálvez, de 1916, con marcados aspectos melodramáticos.

(16) En uno de los esquemas narrativos: "Prólogo. Se necesita gancho. Tal vez fichas presidio. Primer problema: homo no es gancho enough-ok-solved" junto a la duda: "Eliminar?", Puig, 1996.

(17) La anotación dice: "Prólogo (con elementos de cottage y caribeña among others)". "Cottage" se refiere a lo que sería el tercer film, identificado con *Enchanted Cottage*, de Cromwell; "caribeña", al "cuento feliz"- tal como es referido en algunos esquemas narrativos-, el último film que cuenta Molina.

(18) *Folle*, para referirse a Molina, es un término frecuente en las anotaciones previas de esta novela como también en *La traición de Rita Hayworth*, para referirse a Toto.

esencialismo metafísico.<sup>(14)</sup> Esencialismo del amor, del fracaso, del sacrificio, de la virtud, de los géneros y las naciones, el melodrama propicia una mirada fantástica que concibe lo real como fatalidad abstraída de la historia. El *thriller* de horror representa su contrapartida por la ostentación de lo siniestro, pero tiene - sin embargo - su correlato con el melodrama en esa mirada, que ahora aparece justificada por la legalidad genérica. La representación de lo aciago y lo funesto encuentran, entonces, su vinculación en la fórmula de lo inexplicable, el mal metafísico.<sup>(15)</sup>

Un pasaje relacionado con Drácula en las primeras versiones de *La traición* es desechado luego de su economía narrativa, pero constituye una matriz generadora que se hará presente en la primera novela del exilio, y que es considerado en una posibilidad posterior. Anteriormente, otras posibilidades estaban contempladas: por un lado, dos fichas de presos que esbozarían el perfil de ambos personajes pero que significaba, según las anotaciones previas a la redacción, la carencia de un "gancho" <sic> suficiente, enfrentándose a su narrativa de la seducción.<sup>(16)</sup> Por otro lado, un "prólogo" que enunciaba, en un primer esbozo: "yo me estoy por morir, no me queda tiempo de nada, por favor no me vengan con vueltas, no pido más que lo que me corresponde, los condenados a muerte tienen derecho a pedir algo siempre ¿verdad? y yo que me voy a morir porque me han herido de muerte quiero dar un beso a mi mamá, que llegue preciosa como la Virgen María. Así tengo que pedir ya lo que quiero", que iría asociado a elementos de los films<sup>(17)</sup> y que tenía la función de dar "una visión extraña de F <olle>"<sup>(18)</sup> al morir, algo así que da como puntadas ocultas

a lo largo de capítulos y film stories, algo en una primera persona misteriosa que no se sabe quién es". Establecidas las historias - que serían contadas en un principio por ambos personajes - y luego de considerar la propaganda nazi como primer film,<sup>(19)</sup> el siguiente paso sería la supresión de aquel prólogo, después de alterar el orden: el reemplazo de la historia nazi por el de la mujer pantera. Ya que el prólogo hubiese determinado una redundancia informativa,<sup>(20)</sup> inferimos, el primer film hereda aquella característica de enhebrar las "puntadas ocultas" que se darían a lo largo de la novela.

### ***La marca, el secreto, la traición***

*"Así como la niebla se instala en los valles, del mismo modo se adhiere el pecado a los lugares bajos, ... a las depresiones de la conciencia del mundo".  
La anatomía del atavismo, Dr. Louis Jude.  
Epígrafe del film *Cat People*, 1942.*

Con *Cat People* Jacques Tourneur inaugura una trilogía - junto a *I walked with a zombie* y *The Leopard Man* - que reformula el esquema clásico del cine de horror de los 30: *Frankenstein*, *Drácula*, *La momia*, *El hombre lobo*. En ese primer film la fatalidad está representada por esa marca atávica por la que algunas mujeres se convertirían en pantera si besaran a un hombre, una "maldad interna" las obligaría a matarlo (el uso del lenguaje también encierra un designio ético). El relato de la leyenda surge a partir de un diálogo de la protagonista con el arquitecto sobre la estatuilla del rey John exhibida en su departamento. El héroe nacional ostenta una espada con la que atraviesa un gato, símbolo

(19) Desarrollo en detalle la evolución de las posibilidades consideradas para los films en el estudio crítico-genético "*El beso de la mujer araña*: las reescrituras de los films" (de próxima aparición).

(20) En la entrevista llevada a cabo en la Universidad de Göttingen (Alemania), refiriéndose a *Cat People* Puig relataba que cuando vio el film en Nueva York, se dijo "Aquí está todo, todo en esta película me ayuda para introducir a los personajes, es ideal". En: Amicola, 1992.

del mal, y alude a la historia de una invasión: los mamelucos habían llegado a Serbia, de donde Irena es oriunda, y desencadenaron una suerte de degradación nacional invirtiendo los preceptos del pueblo, los que antes eran adoradores de Dios devinieron en adoradores del diablo. Aquel rey los liberó de ese mal, pero los más sabios y malvados escaparon a las montañas. La historia mítica luego se cruza con la psicoanalítica: el Dr. John, nombre del psiquiatra que alude al del rey libertador, descubre en su paciente la marca que tratará de subsanar a través de la develación. Una historia alojada en el inconsciente de Irena le adjudicaba a su propia madre la condición de mujer-gato porque su padre - a quien no conoció - había muerto en un extraño accidente. Esta historia provocaba la irrevocable creencia de ser ella una de las descendientes malditas. En contrapunto con el uso del psicoanálisis que realiza Hitchcock, el film de Tourneur puede leerse como su intertexto irónico, que Puig va a contabilizar para usarlo en el relato de Molina. La figura del psiquiatra deja entrever otros intereses que desplazan su función: el deseo del Dr. John comienza a interferir en la terapia. Esta característica unida a la resolución fantástica que impone la transformación de Irena en pantera a pesar de las jactancias, ridiculizan al personaje, que quiso ofrecer su cura besándola y demostrándole su descreimiento en relación a esa supuesta herencia fatal. La doble naturaleza - mujer y animal - conviven en una identidad que desestabiliza y provoca malestar, en una mezcla signada por la sumisión a conceptos más englobadores. Patria y nación se imponen como modo de regularla: la compatriota serbia

representa esa instancia de control de la economía genérica, del "ser nacional", a quien Irena inevitablemente traiciona. Entre la lealtad a su raza, regida por un sistema patriarcal, y la lealtad a sí misma, a la pasión que se ha despertado en ella, Irena importa una transgresión a la norma, por tanto será vencida, como Drácula, con una cruz o una estaca: el bastón del Dr. John transformado en espada alude al mítico rey vencedor del mal. Algunos versos de los "Holy Sonnets" del poeta metafísico John Donne terminan con la enseñanza, y con el film: "Pero el negro pecado ha traicionado/ A la infinita noche./ Mi mundo, ambas partes, y / Ambas partes deben morir".

Relatado por Molina, el dato político se disimula y a cambio se subrayan otros aspectos que no están presentes. Sugiriendo el vampirismo, se dice que Irena proviene de las cercanías de Transilvania y que estudió Bellas Artes en Budapest, un dato de importancia si se tiene en cuenta que en el manuscrito se lee una enmienda con otro nombre, Bucarest. El reemplazo sugiere aquel cuento de Cortázar, "Lejana", en que la protagonista padece su doble naturaleza y también es víctima de ella. La imagen de lo edípico se hace presente en el recuento de Molina cuando compone el pasaje en el que el arquitecto invita a Irena a su departamento, - en el film es el departamento de ella - decorado por su madre según una estética de fin de siglo. El relato de la leyenda ostenta todo el arte narrativo de Molina-Puig, *mise en abyme* que reitera la instancia del suspenso: los pasos en la nieve de la pantera que persigue a su presa se sob reimprimen en la imagen del relato de la persecución de Irena a la arquitecta en la nieve

del Central Park. La marca de una identidad fuera de la serie prevista, el secreto con el que convive mientras no sale a la luz, la traición a los mandatos de la raza, no remiten más que a la misma cuestión: el enfrentamiento entre sujeto y nación, la problematización de las identidades que aparecen naturalizadas por la leyenda del Estado. El film explícitamente político de la novela es "Destino". La protagonista, al igual que Irena es también un personaje fronterizo: de la frontera alsaciana, oscilará entre dos lealtades, entre el amor a su patria francesa y el amor a su amado. Leído por Molina, el escamoteo del dato político da lugar a una importante nota al pie que, de esta forma, queda homologada en su función a las demás notas. La correspondiente a este film ostenta desde la hiperbolización el mandato genérico desde la perspectiva del fascismo, conformado por la propaganda de Goebbels y Rosenberg. Molina lee -cuenta- el melodrama, el relato en el que muestra más abiertamente los puntos de contacto con la metafísica que la ideología nacional-socialista había retomado - e interpolado - de las ideas del primer Nietzsche. En *El origen de la tragedia* se leen fragmentos que sirvieron a la causa para infundir la ideología patriótica:

*"toda cultura, si le falta el mito pierde su fuerza natural, sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero" (...) "Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demónicos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus*

*luchas, y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecer a partir de representaciones míticas".*

*(Nietzsche, 1870)*

Adelantando las teorías sobre las comunidades imaginadas y la invención de tradiciones para la conformación de la nación, lo que leemos en Nietzsche es la necesidad del mito, que significa la capacidad de un pueblo de aceptar su destino trágico en función de un sentido político trascendente. En esta lógica de lo intemporal,

*"el valor de un pueblo - como, por lo demás, también el de un hombre - se mide precisamente por su mayor o menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues, por decirlo así, con esto queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente e íntima de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida."*

El film, además de codificar los lugares de hombres y mujeres en la gesta de la resurrección alemana, alecciona en el mismo sentido que Nietzsche: el destino trágico de Leni trasciende el mundo apariencial e individual en pro de los intereses patrióticos. La patria francesa y la patria alemana son ahora las dos naturalezas que propician las "marca" de la espía, el secreto - el lugar del arsenal- y la traición: entre los maquis y el oficialismo nazi, su develamiento deviene en la muerte y en una estatua que estéticamente inmortalizará su existencia. Recordemos, en este

punto, que en el mismo texto Nietzsche afirma que "nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte, pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo." Es la misma atmósfera que respira el capítulo de Herminia en *La traición*, en el que está presente la música de Wagner, el músico privilegiado por el filósofo y por el "Conductor" del III Reich. Pero mientras que en el discurso de Herminia el esteticismo se vacía en decepción,<sup>(21)</sup> este segundo film contado por Molina se sostiene en un discurso netamente reaccionario: en él, el "mal metafísico" se hace presente abiertamente en la simbología *Kitsch*. Poderoso en la creación de símbolos, el *Kitsch* concibe, según Broch, el devenir histórico como imagen especular de lo eterno, y a la que se refiere el mismo nombre del film: la fatalidad de "Destino" conforma el mandato donde patria e individuo se leen como Uno.<sup>(22)</sup> En el margen, la resistencia, la diferencia que resiste, la marca del rengo, el judío acaparador, el chivo expiatorio que lleva la culpa de la crisis capitalista.

En el film que Molina se cuenta a sí mismo es claro el planteo del esquema: la marca que afea al aviador, la cicatriz de la guerra, crea una vida en secreto a la que la pareja se debe sumir para poder ser feliz, pues la traición a esa condición provoca la ruptura del encantamiento. El dato político se reduce al máximo y se deja el resquicio de la ceguera social como única posibilidad de su continuidad, condición que se ve acentuada por la ceguera del pianista que relata, a su vez, la historia. Un alma bella se esconde secretamente detrás de la apariencia deleznable y la trasciende por el poder esencial del amor que ve el mundo del espíritu. En cierto

(21) Decepcionada del ideal esteticista, Herminia se vuelca hacia una lógica pragmática que rebaja los ideales a la inmediatez: "Me cambiaría por cualquier ama de casa, y tener mi casa, mi radio, mi baño, y un marido no demasiado bruto, que sea soportable, nada más."

(22) En la concepción de Nietzsche el Uno Primordial es el principio metafísico de la transindividualidad. La fragmentación entre el espíritu y la carne es el planteo de la ópera *Tannhäuser* y el torneo de cantores en el Wartburg, de Richard Wagner, que obedece a la misma lógica.



modo la misma lógica que en el film anterior se hace presente y legitima el discurso.

El film de la carrera de autos en Le Mans, contado casi sin detalles por Molina, deja mojonos temáticos que movilizarán a Valentín para continuarlo, en sueños. La culpa funciona aquí como la "marca" que el hijo del personaje burgués debe sobrellevar secretamente: la culpa de la acumulación paterna, la culpa del "abandono" materno. Entre la ley paterna, que impide que su hijo intervenga en la causa guerrillera y el mundo burgués, ocupa el lugar del traidor. Molina termina el film con un final melodramático que recuerda una letra de bolero: la separación de los amantes que aunque se quieren no pueden convivir por pertenecer "a un mundo diferente". Un secreto se compone en contraposición, en la continuación soñada por Valentín, y revela una ceguera: la intriga gubernamental que supuestamente provocó la muerte del padre del muchacho conlleva también la dimensión de una intriga familiar, al modo shakespeariano. La develación es propiciada por una muchacha guerrillera, una campesina que había sufrido la explotación de su amo y que denuncia el complot del administrador de la estancia - también jefe del servicio secreto de la acción contrarrevolucionaria -, con la propia madre del corredor de autos. El suceso, está claro, sirve para introducir la problemática edípica que, como en la tragedia griega, no se desliga de connotaciones políticas. El lugar del traidor determina los sucesos que siguen, la confesión de la madre que restaura el nombre del padre, las ejecuciones, la acusación, la culpa de hijo, la culpa de clase.

"La vuelta de la mujer zombi" es la reescritura de otro film de Tourneur, *I walked with*

a zombie, a su vez reformulación de la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847), según declaraciones del director (V.V.AA., 1988). Como en *Cat people* nuevamente tiene aparición la personificación del mal, la doble naturaleza está presente ahora en el mayordomo- brujo, quien detenta el poder de la isla y la magia del vudú. La extrañeza de varias situaciones provocan la inquietud de la protagonista, quien consigue que una mujer le cuente la historia ignorada. El "secreto inconfesable" que el flamante marido ocultaba comienza con la historia de su padre, "un hombre sin escrúpulos, pero como pocos, que había llegado a la isla a enriquecerse y trataba muy mal a los peones de las plantaciones." Ante la rebelión que se estaba preparando, el padre y el brujo acuerdan la conversión de los trabajadores en zombis, hombres sin voluntad propia que facilitarían la acumulación. El hijo, protagonista del film, quiso apartarse de los designios de su padre y había quemado las chozas y a los zombis. Ante la amenaza del brujo de matarlo, la primer esposa del muchacho se ofreció en sacrificio para salvar a su amado, a través de una mentira: le dice a su esposo que lo abandona para irse con el brujo, lo que desencadena que la daga envenenada destinada al muchacho la reciba la mujer, que también se convierte en zombi y que el brujo sabrá explotar, sexualmente. La extorsión del brujo - por la que guardaría ese secreto si se le permitía seguir con sus ritos - sella el pacto y la infelicidad. La herencia maligna, la marca atávica, se rompe con una fatalidad que obra en sentido positivo, un rayo ensordecedor fulmina al brujo. La segunda mujer, que también hubiese heredado el mal de ser convertida en zombi, no quiere más que olvidar y

se toma el barco que la había traído a la isla, dejando atrás el incendio de lo que había sido el paraíso de la explotación.

El último film es un collage de tópicos de films mejicanos, entre los que se identifican algunos sucesos de *Hipócrita*, de Morayta. Un contrapunto entre las acciones y los boleros incluidos se conjugan para dar lugar a un melodrama puro: el tema del amor unido al de fatalidad que trae el desencuentro y la desgracia de los amantes permite nuevamente identificar la marca, el pasado oculto detrás de la máscara de carnaval de la primera escena (en el film *Hipócrita* acentuado por un tajo en la cara, que denuncia la marca del traidor). El pasado estará en relación, nuevamente, con la dependencia mercantil femenina y la prostitución que se enlazan con el motivo de la "hipocresía" por amor - que aparece nuevamente - y el padecimiento abnegado, que de todos modos será inútil.

En todos los films está presente el planteo "gótico" de la identidad distorsionada y la doble naturaleza, la creación de una atmósfera de extrañeza que cuestionan la noción de normalidad. *Mise en abyme* de la historia, se relata el vampirismo presente en los sistemas autoritarios - explotación del sistema, autoritarismos paternalistas, "brujerías" y fascismos - que aparecen como opresivos en lo referente a las leyes genéricas (género sexual - la "escuela de la explotación", según Puig - y su enfrentamiento con el Estado).

Las "puntadas ocultas" enhebran - como dice Welles - "los mensajes de otro mundo", "el corazón del gran secreto": las claves de la intimidad histórica, el enfrentamiento con el orden

estatal, el melodrama que narra los conflictos sociales borroneados de referente. Es el secreto que oculta la marca del pasado y reclama ser leído: una reflexión sobre las identidades y un "estilo" que las desestabiliza, una cadencia sin territorio que evoca los espacios afantasmados de la marginalidad. Ocultamiento seductor, ocultamiento cifrado, las novelas de Puig encierran la provocación, el interés, la remuneración narrativa que lee la historia desde el melodrama y enseñan una forma oblicua de mirarla.

## **Bibliografía**

AMÍCOLA, J.,  
1992 *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

BALDERSTON, D. y otros,  
1987 *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza/Institute for the Study of Ideologies & Literature.

BOURDIEU, P.,  
1992 *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris.

BROCH, H.,  
1970 *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1979.

ECHAVARREN, R.,  
1995 "El arte andrógino", en: "*La Hoja del Rojas*", Universidad de Buenos Aires. Año VIII, Nº 73, agosto de 1996.

LUDMER, J.,  
1995 "1880: los sujetos del estado [sic] liberal", en Orbe, J. (comp), *La situación autobiográfica*, Buenos Aires, Corregidor.

MASIELLO, F.,  
1994 "Estado, género y sexualidad en la cultura del fin de siglo", en: Ludmer, J., (comp.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

1995 "'Horror y lágrimas'. Sexo y nación en la cultura del fin de siglo", en González Stephan, B. y otros (comp), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Avila.

MOLLOY, S.,

1994 "La política de la pose", en Ludmer, J. (comp.), op.cit.

NIETZSCHE, F.,  
1870 *El nacimiento de la tragedia* (trad. de A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 1983.

OVIEDO, J. M.,  
1977 "La doble exposición de Manuel Puig", en: Eco, Bogotá, N° 192 oct. 1977.

PAULS, A.,  
1986 *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette.

PEÑA, M  
1973 *Peronismo. Selección de documentos para la historia*, Buenos Aires, Ediciones Fichas.

PUIG, M.,  
1996 *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, compilados por José Amícola, Publicación Especial N° 1 de la Revista *Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata.

VV.AA.,  
1988 *Jacques Tourneur*, San Sebastián - Madrid, Festival Internacional de Cine De San Sebastián, Filmoteca Española.



## El Juan Minelli de Juan Martini

José Luis de Diego

Universidad Nacional de La Plata.

Juan Martini escribió ocho novelas. <sup>(1)</sup> Las tres primeras -*El agua en los pulmones*, *Los asesinos las prefieren rubias* y *El cerco*- fueron escritas en años anteriores a 1975, año en que el escritor se radica en Barcelona. A esas tres novelas, aunque diferentes entre sí, se las suele asociar con el género policial; así lo entendió la Editorial Legasa que en 1985 las reeditó en un único volumen bajo el título *Tres novelas policia-*  
*les*.

Durante los años de exilio, Martini publica dos novelas: *La vida entera* (1981) y *Composición de lugar* (1984). Decir que ambas son novelas del exilio es, creo, el único modo de asociar textos de concepciones estéticas tan diferentes. En efecto, luego de su regreso a nuestro país, Martini retoma el personaje central de *Composición de lugar* -Juan Minelli- y escribe tres novelas más: *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991).

<sup>(2)</sup> En alguna entrevista posterior a estas fechas, se anuncia una quinta novela de Minelli cuyo título sería *El beneficio de la duda*. <sup>(3)</sup>

Ahora bien, en otro lugar me he referido a las marcas del exilio en la narrativa de los años de la dictadura y a los alcances de la variable *lugar de producción* en el análisis de textos concretos. <sup>(4)</sup> Si prescindimos por un momento de esa circunstancia específica, la producción novelística de Martini tiene tres 'momentos' estéticos bien definidos: las novelas policiales,

(1) Mientras escribía este trabajo apareció la novena novela de Martini, *La máquina de escribir* en la que, afortunadamente, no aparece Minelli.

(2) A partir de ahora me referiré a las novelas por sus iniciales. En orden cronológico, CL, EFI, LCH, EER.

(3) SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Buenos Aires, Ed. Norma, 1995; p. 104.

(4) de DIEGO, José. «La novela argentina (1976-1983)» (En: V. A. *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata, Col. Estudios/ Investigaciones, Facultad de Humanidades, 1994; pp. 81-102).



*La vida entera* y las novelas de Minelli. En este trabajo me voy a referir al último; las siguientes notas prescinden del análisis novela por novela, es decir que consideraré los textos como un *corpus* único.

### **El nombre.**

El primer libro de relatos de Martini se llama *El último de los onas*. En la recopilación de cuentos publicada por Bruguera en 1983, Martini agrega un relato inédito que ahora encabeza la serie. Su título es "Decir mi nombre". Allí leemos: "Ella dice mi nombre (...) Es decir: me pregunta - y se pregunta-, pronunciando mi nombre, si soy quien ella cree reconocer ahora...". El segundo libro de cuentos se publica en 1972 con el título *Pequeños cazadores*; el primer cuento lleva el mismo título que el libro y comienza así: "Ella debe tener un nombre: resumirse en una palabra, en un símbolo que la reemplace y que la evoque, que la sugiera y que la oculte". Estos relatos, antecedentes de la serie de Minelli, plantean el inicio de una estética: la escritura como la búsqueda de un nombre.

Uno de los más conocidos teóricos de la Semántica, Stephen Ullman, afirma que un nombre propio fuera de su contexto no denota nada y, en cambio, un nombre común fuera de su contexto siempre tiene un significado. Umberto Eco agrega que «se puede admitir la limitación de que los nombres propios de personas ignoradas son significantes con denotación abierta». <sup>(5)</sup> En un célebre ensayo, Roman Jakobson plantea los modos de interferencia que existen entre el código y el mensaje: uno de ellos, de evidente circularidad, lo plantean los nombres

(5) ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1978; p. 114.

propios. "Juan" significa toda persona que se llama Juan; que una persona se llame Juan significa sólo eso: que se llama Juan.

En el comienzo de *CL* leemos: "Pero cuando oyó su nombre, poco después, mientras una memoria a la deriva recomponía turbias figuras, se sintió descubierto, en peligro, inerme". Si recuperamos los conceptos de Ullman, Eco y Jakobson, diremos que Minelli es allí un nombre propio fuera de contexto, un significante abierto, un signo de flagrante circularidad, una aporía semántica. Se podría argumentar que todo nombre propio desconocido lo es: lo es ahora Minelli como lo fue en su momento Remo Erdosain u Horacio Oliveira. Sin embargo, en pocas narrativas como en la de Martini este vacío semántico se tematiza.

Las novelas de Minelli son una obsesiva búsqueda por encontrar un referente a un nombre propio, por escapar de las trampas de la circularidad. En la medida en que las novelas de Minelli continúan, se podría afirmar que cada nuevo texto es la exposición de esa radical imposibilidad. Veremos los modos que asumen esos intentos.

### ***El punto de vista.***

Hace ya varios años Roland Barthes advertía acerca de que "puede haber, por ejemplo, relatos, o al menos episodios, escritos en tercera persona y cuya instancia verdadera es, no obstante, la primera persona". <sup>(6)</sup> Cuando leí esta observación de Barthes pensé inmediatamente en "*La metamorfosis*", como ejemplo de esa equívoca tercera persona. Resulta obvio que no se trata de un simple recurso de

(6) BARTHES, Roland.  
«Introducción al análisis  
estructural de los  
relatos» (En: V. A.  
*Análisis estructural del  
relato*. Bs. Aires,  
Tiempo  
Contemporáneo, 1972;  
p. 34).

estilo, sino que ese recurso kafkiano pone de manifiesto la radical heterogeneidad del sujeto: si parece evidente que Samsa narra, lo hace narrando a Samsa como él. Se narra en tercera como un modo de *extrañar* la primera. Muchos momentos de las novelas de Minelli remiten a Kafka; algunos personajes, como el Juez, o ciertos ámbitos, como la ciudad amurallada de *LCH*, son de clara raigambre kafkiana. Sin embargo, creo que lo definitorio del carácter kafkiano de los relatos es ese uso equívoco de la tercera persona: en ese uso se exhibe la esencial inadecuación del sujeto respecto de su nombre. Citaré tres ejemplos de cómo el procedimiento se hace visible.

a) El primero es que Minelli gusta de "hallar una definición provisoria o circunstancial" de las cosas. En *EFI* Minelli piensa de un personaje: "El más alto parecía un investigador universitario"; más adelante, leemos: "No pasa nada", respondió el investigador universitario" (p. 149). Este procedimiento es muy frecuente: Minelli tiñe de subjetividad su entorno, y esa subjetividad es aceptada por el narrador.

b) El segundo está sostenido a partir de una aparente contradicción, que da a las novelas de Minelli una notable singularidad, ya que aquí se aparta del modelo kafkiano. Se trata de una subjetividad desmesurada combinada con un objetualismo obsesivo. Por un lado, la realidad narrada sólo existe a través de Minelli; por otro, a menudo Minelli más que percibir, simplemente registra el exterior, como si se tratara de una *mirada indiscreta*: de ahí las enumeraciones descriptivas, los recortes de diarios, las listas de

precios, la guerra en un programa de televisión, la biografía de Carpaccio. De ahí, también, el papel que cumplen las fechas y las edades en *CL* y las referencias al paso de las horas en *EFI*: lejos de ser un mecanismo de ordenar la historia, son un testimonio de una subjetividad obsesiva. El nombre y su referente vacío proyecta su inadecuación al personaje y el mundo: el enigma de la realidad.

c) El lector de las novelas se ve atrapado por la mirada de Minelli; y el recurso -como decíamos- es tan evidente que por momentos se *naturaliza*. Para hacer ostensible y desnaturalizar el procedimiento basta con salirse de Minelli: esto sólo es perceptible en la cuarta parte de *EER* en donde Fabrizio habla de los 'amigos argentinos' de Joyce y el narrador abandona a Minelli. Si uno lee las cuatro novelas seguidas, sólo en ese momento advierte que ha viajado durante tres novelas y media desde la percepción de Minelli.

### ***La historia / La memoria***

Si un nombre propio -como afirmaba Ullman- sólo adquiere significado si se lo contextualiza, es menester entonces incorporarlo a una historia que le dé sentido. Sin embargo, la narrativa de nuestro siglo brinda numerosos ejemplos de lo que se ha dado en llamar la ruptura de la ilusión referencial. La historia-madre lineal, determinante, pedagógica, estalla, se fragmenta y relativiza. Se puede evocar -casi de un modo emblemático- a Marlon Brando en *Ultimo tango en París*, narrando la historia de su vida en una habitación que sólo tiene un colchón, y sabiendo que, a medida que narra, el significado va

carcomiendo una relación que sólo era posible en el nivel significativo de los cuerpos.

Martini define a Minelli como un personaje sin historia y es cierto, pero también se puede afirmar que Minelli es un personaje que mantiene una relación conflictiva y paradójica con la historia. Minelli es un historiador que se dedica a la historiografía; no obstante, manifiesta constantemente una profunda desconfianza por la historia. «Tú no estás enfermo, Minelli, (le dijo el Inglés) la historia no existe, basta ya de cuentos chinos» (*CL*, p. 15). Más adelante, le dice el Juez: «Al fin y al cabo, amigo mío, usted también aceptará que la historia no existe. La historia es el ilusorio intento de explicar una metáfora» (p. 163). Si la historia no existe, sólo nos restan fragmentos que pueda recuperar la memoria; si la memoria recupera algo, es porque en la historia existe algo *memorable*. Esta reflexión en cadena tiene en las novelas de Minelli siempre un resultado deceptivo. Leemos en *CL*: habla el Juez: «Si su inteligencia y su memoria no han sido suficientes para hacer de usted un buen historiador sólo debo pedirle, en estas circunstancias, que trate de apaciguar su pesimismo'(...) `La memoria es incapaz de recordar una historia', dijo Minelli» (p. 45). «La memoria suele perder los días» (p. 65). «¿Olvidar todo? ¿Qué se recuerda? ¿Se recuerda, por ejemplo, una mujer? ¿O fragmentos de una mujer? (...) La memoria balbucea» (p. 95). Leemos en *EFI* acerca de Minelli: «...es decir, evitando los equívocos, las trampas, los anclajes, y sin interrogarse acerca de las penumbras del pasado y de los desiertos crecientes de la memoria en cuyos espejismos él permanecía encadenado» (p. 55). Esta concepción de la memoria en las

novelas de Minelli puede permitir leer en sentido literal sus respuestas al interrogatorio de Bellotti: "No sé hacer memoria" (p. 165); Bellotti pregunta si entre lo que hizo en el aeropuerto no hay nada "memorable"; "Nada", contesta Minelli (p. 168).

En este punto, es necesario marcar una diferencia entre el sentido generado por el par Historia/ Memoria, desde donde se intenta recuperar las claves de un personaje, y la idea de historia con minúsculas; es decir, historia en tanto trama, ficción, novela, en donde ese personaje quiere o debe insertarse. Sobre esta segunda cuestión volveremos más adelante.

### **Los lugares**

En un trabajo titulado "Naturaleza del exilio", <sup>(7)</sup> Martini diferencia dos tipos de exilio. El primero, el llamado 'exilio geográfico', es aquel "donde la formulación poética acerca de la escritura como única patria o como patria real del escritor alcanza una consistencia concreta, material, donde se disuelve la metáfora y se corporiza la certeza" (p. 553). Esta definición, en el ámbito de la narrativa de Martini, es aplicable a *CL*, la novela que *tematiza* el exilio geográfico. Allí no se da cuenta, en rigor, del exilio político, tal y como se encuentra representado en otras novelas de la época; Martini es un escritor que continuamente manifiesta una resistencia a la representación mimética de sucesos del acontecer nacional: la política en la literatura es, para él, una política de la lengua. En otro lugar, se refiere a *CL* desde estas premisas: "En el destierro, en el exilio, dos cosas se convierten en hechos de memoria: la lengua y la geografía; ambas son recuerdos. A partir de esa

(7) MARTINI, Juan.  
«Naturaleza del exilio»  
(En: *Cuadernos  
Hispanoamericanos* Nº  
517-519. Madrid, julio-  
septiembre de 1993; p.  
553).

comprobación me pregunto en qué lengua voy a contar la historia de Minelli (...). Minelli recorre los confines de lenguas e historias olvidadas en busca de un punto que conecta la identidad (...) Las novelas de Minelli salen de esta historia de migraciones y pasajes". (8)

Ahora bien, si nos fijamos en los modos de resolución de estos itinerarios que adopta Martini en las novelas de Minelli, encontramos tres modelos:

a) El viaje, la 'desterritorialización' de Minelli en *CL*. La imposibilidad de recuperar el lugar del origen, de reencontrarse con la propia identidad. El viaje a San Sisto como una suerte de iniciación 'inversa'. Alguna vez se ha dicho que los dos modelos paradigmáticos de un relato son el relato de un viaje -el modelo clásico sería *La Odisea*-, y el relato de un crimen -el modelo es, obviamente, el *Edipo Rey*. *CL* combina admirablemente esos dos modelos: un hombre que recorre etapas de una iniciación (el Juez, la mujer plateada, el Inglés, como personajes emblemáticos de ese recorrido) para encontrarse con un equívoco, con un *malentendido* (en el sentido en que la obra de Camus reescribe el clásico de Sófocles). El viaje no encuentra un sentido y se agota en las trampas de la circularidad de la que hablábamos. Como en sus dos novelas posteriores, Martini cierra sus textos con una frase casi idéntica a la que los abre. En *CL*, "¿Ocas en el claustro?" se transforma en "Ocas en un claustro". Nada ha cambiado; si desaparece el interrogativo, aparece la indeterminación del artículo: si efectivamente hay ocas, entonces ¿en qué claustro? Ante la imposibilidad de fijar un sentido asociado a un lugar, por momentos se

(8) V. A. «Experiencia y lenguaje I» (En: *Punto de Vista* Nº 51, abril de 1995; p. 4).

postula una dimensión simbólica: el 'sur'; ese lugar al que se pretende acceder -cfr. la secuencia del Juez-, ese lugar al que lleva «el río más ancho del mundo», pero que nos está siempre vedado -¿la patria?, ¿la muerte?

b) Las dos novelas siguientes -*EFI* y *LCH*- tienen una característica en común: se desarrollan en lugares cerrados y, por llamarlos de alguna manera, *internacionales*. El aeropuerto y la ciudad amurallada ponen constantemente límites al movimiento de Minelli. En ambos casos, la angustia que provoca el lugar cerrado -acentuada por los rasgos paranoides del personaje- contrasta con el *afuera* inalcanzable. Leemos en *EFI*: «Pensó que detrás de la cortina veneciana de finas varillas plateadas de aluminio había una ventana y que más allá, invisibles en la noche, había edificios, vehículos, carteles de publicidad, caminos, árboles, flores y pájaros cuya existencia -cuando saliese el sol- sería irrefutable» (p. 165). Lo mismo ocurre en *LCH*, en donde tras las murallas sólo se atisba la llanura; esta 'llanura' se transforma, como en *La vida entera*, en el lugar mítico por excelencia: "Pero nada, pensó, ni siquiera la inimaginable visión del mar, allí, lo habría conmovido con el asombro, con el dolor y con el quebranto que siempre desencadena una real emoción como acababa de conmoverlo el volver a ver, de pronto, la llanura" (29). Un adentro angustiante, en el cual Minelli es "un intruso", "nadie", en contraste con una *afuera* mítico e inalcanzable modelan la geografía de las dos novelas. Geografías que resultan asimilables



a aquellos que, a partir del antropólogo francés Marc Augé, se han denominado "no lugares": "Los 'no lugares' son por definición aquellos espacios donde uno se encuentra casi sin relación, sin diálogo con los otros. En realidad los 'no lugares' son más bien la imagen de esta planetarización de las costumbres. Cuando uno llega a un país que no conoce, los lugares donde se siente menos perdido son los aeropuertos y los supermercados, porque todos se parecen. Pero en esos espacios tampoco hay nada que pensar en relación con los otros. Y es así como se construye la planetarización actual".<sup>(9)</sup>

c) La cuarta novela, *EER*, plantea ciertas novedades respecto de las anteriores: no hay circularidad entre el inicio y el final; Minelli reconoce un lugar como "familiar"; los personajes de algún modo tienen una historia y evolucionan. Para decirlo de un modo trivial, es una novela menos extraña aunque estructuralmente más desarmada. El capítulo final, que lleva el título de la novela, es un texto escrito por Minelli construido sobre un monólogo de Joyce (el personaje, se entiende): "Vivo aquí porque esta ciudad es un museo"; "...porque el enigma de la realidad tolera, en esta ciudad, como se ve, que los bufones sueñen que son nobles"; "... porque esta ciudad está a salvo, yo creo que está a salvo, o casi a salvo, de la barbarie con que el espíritu de la época hace de la realidad un enigma". Visto en perspectiva, si una ciudad-museo permite reconocer "las huellas de una vida", y se transforma en un refugio, es evidente que desde aquí pueden leerse las novelas anteriores como "no lugares" en donde impera "la barbarie del espíritu de la época".

(9) En: «Ritos modernos». Entrevista de Rolando Graña a Marc Augé (En: *Página* /12, 25 de setiembre de 1994).

## **La ficción / El simulacro / La novela.**

Al comienzo del capítulo anterior decíamos que Martini hablaba de dos tipos de exilio; uno era el exilio geográfico, al otro lo define así: "El escritor es siempre un exiliado (...) Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza (...) A veces no es un deseo sino una confirmación: se sabe, de pronto, que siempre se ha sido extranjero". (10) Las novelas de Minelli pueden ser leídas como la confirmación misma de estas premisas, ya que allí se plantea la notable originalidad de los textos: Minelli no es el protagonista de una historia; existen historias de las cuales Minelli participa casi involuntariamente, en las cuales él se siente un "intruso", y en las cuales nunca reconoce nada "memorable". Minelli intenta a menudo ser "personaje", es decir, involucrarse en una historia que lo involucre y que dé sentido a su relación con el mundo. Sin embargo, esto es imposible porque Minelli nunca llega a reconocer el 'status' de realidad que asumen los hechos que conforman las historias: esto es lo que funda el "enigma de la realidad": "...de que ella miraba o contemplaba el paso abrumadoramente real de aquel barco que bien hubiese podido considerarse, sin faltar a la verdad, una aparición fantasmal, o, dicho de otra manera, una ficción escandalosa" (*EER*, p. 117). Para Minelli siempre lo *abrumadoramente real* puede ser, a la vez, una *ficción escandalosa*. Si se rastrearán en las novelas las veces en que esta problemática se pone de manifiesto, probablemente las citas serían innumerables. La sensación de estar viviendo una ficción; la percepción de otros personajes y de sí mismo como 'actores'; la

(10) MARTINI, Juan.  
«Naturaleza del exilio».  
*Op. cit.*, p. 552.

repetición, casi como una letanía, de que "la historia no existe"; la insistencia de que no existen acontecimientos 'reales' y de que las historias que se narran no son sino 'simulacros'. Estas menciones son el costado más ostensible de una concepción de la narración que se encuentra explicitada en la última de las novelas. Sin embargo, parece más interesante comprobar cómo estas concepciones encarnan en los textos:

a) Por un lado, en la idea de que la realidad, si existe, es inenarrable; por lo tanto, todo relato posible es falso. "Frank había dicho: 'Hay algo que ningún hombre puede contar, Minelli, ésa es la clave de su historia'" (*CL*, p. 200). "...las figuras del sueño perdido se le habían presentado nuevamente, sin cauce ni guía, fundacionales y transparentes, para recomponer los fragmentos y el sentido de un episodio mágico o de una historia incontable" (*EFI*, p. 155). "...estaba, allí, ese otro hombre, evidentemente, para que una historia inenarrable hiciera uso de él" (*LCH*, p. 126). Los románticos hablaban de lo 'inefable' como de aquella imposibilidad de la lengua para referir situaciones límites en el campo de la experiencia. Martini, como gran parte del siglo XX, parece afirmar que esa imposibilidad es consustancial al arte, independientemente de la experiencia que se represente. El gran arte se define, precisamente, por esa imposibilidad y un lector contemporáneo es quien puede leer esa falta: algo 'falta' en el *Perseo* de Cellini, algo 'falta' en *Il sogno di Sant'Orsola* de Carpaccio.

b) Por otro lado, lo inenarrable se manifiesta en los modos de referir la historia; por ejemplo, la abundancia del subjuntivo en *LCH*

produce un efecto de irrealidad que por momentos es deliberadamente excesiva: "El hubiese dicho: 'No lo sé...'. Pero no dijo nada. Esto a Hank no le gustó. 'No sabes dónde estás parado', le había dicho. El después comprendería que Hank había querido decirle: 'No sabes dónde te has metido'. Y Minelli le hubiera dicho que no, que en verdad no lo sabía. Pero tampoco lo hizo" (p. 12).

c) En tercer lugar, toda historia está vacía de sentido porque uno no la elige, porque el personaje no la construye y por lo tanto no puede encarnar allí su voluntad ni su deseo. Esta hipótesis está explicitada en "Palabras cruzadas", el segundo capítulo de *EER* y define, retroactivamente, a las novelas anteriores. Como le ocurre a Minelli en *EFI*, sólo podrá ser héroe si la historia de alguna manera lo involucra en la trama; aun en ese caso, podrá ser el héroe de una historia inenarrable.

Refiriéndose a Minelli, Martini ha dicho: "... no se va a transformar en un escritor, ni se va a suicidar. No sé qué final tendrá. Supongo que terminará por confundirse en la bruma de alguna ciudad". <sup>(11)</sup> Habrá que saber esperar ese final.

(11) SPERANZA, Graciela. *Op. cit.*, p. 106.

## **Bibliografía sobre Martini**

DELGADO, Josefina. «El fugitivo fantasma de la novela» (En: *La Razón Cultura*, 1º de junio de 1986; p. 8). Reseña sobre *El fantasma imperfecto*.

DE VITIS, Mario. «La vida entera de Juan Carlos Martini» (En: *El Molino de Pimienta* N° 3, abril-junio de 1984; p. 21).

GALLONE, Osvaldo. «Los textos del texto» (En: *El Periodista* N° 92, junio de 1986; p. 31). Reseña sobre *El fantasma imperfecto*.

GRAMUGLIO, María Teresa. «Tres novelas argentinas» (En: *Punto de Vista* N° 13, noviembre de 1981; pp. 13-16).

LAFFORGUE, Jorge. «La realización del enigma». (En: *Página / 12. Primer Plano*. 24 de noviembre de 1991; p. 6). Reseña sobre *El enigma de la realidad*.

MARTINI, Juan (Carlos). «Especificidad, alusiones y saber de una escritura» (En: SOSNOWSKI, Saúl (ed.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1988; pp. 125-132).

«Naturaleza del exilio» (En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519. Madrid, julio-septiembre de 1993; pp. 552-555).

«La política en el escenario de la ficción» (En: *Clarín. Cultura y nación*. 5 de setiembre de 1996; p. 2).

PIÑA, Cristina. «La narrativa argentina en los años setenta y ochenta» (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Cit; pp. 121-138).

PERILLI, Carmen. «Violencia y delirio histórico en tres novelas argentinas del '80» (En: *La Razón Cultura*, 16

de noviembre de 1986, pp. 2-3).

REATI, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires, Legasa, 1992.

RIOS, Rubén. «Modelo para armar» (En: *Crisis* Nº 65, octubre de 1988; p. 78). Reseña sobre *Composición de lugar*.

RIVERA, Jorge. «Como una cifra de la existencia». (En: *Clarín. Cultura y Nación*. 10 de julio de 1986; p. 6-7). Reseña sobre *El fantasma imperfecto*.

SAAVEDRA, Guillermo. «Juan Martini. La novela, la lengua y el exilio» (En: *La curiosidad impertinente*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993; pp. 43-48).

SARLO, Beatriz. «Política, ideología y figuración literaria» (En: BALDERSTON, Daniel y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987; pp. 30-59).

SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Bs. Aires, Ed. Norma, 1995; pp. 101-114.

«Juan Martini. Barrio Norte, invierno 1992.» (En: *Página/12. Primer Plano*. 19 de julio de 1992; pp. 6-7).

WARLEY, Jorge. «Juan Carlos Martini insiste con el viejo truco de la metaficción» (En: *Página/12*). Reseña sobre *La construcción del héroe*.

V. A. «Experiencia y lenguaje. I» (En: *Punto de Vista* Nº 51, abril de 1995; pp. 1-4). Testimonios de Héctor Tizón, Alan Pauls y Juan Martini introducidos por Beatriz Sarlo.

V. A. «La literatura es otra historia» (En: *Crisis* Nº 62, julio de 1988; 34-40). Testimonios de Tomás Eloy

Martínez, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, David Viñas y José Pablo Feinmann.

XURXO, Ignacio. «La pesada herencia de Juan Minelli» (En: *Clarín. Cultura y Nación*. 10 de mayo de 1984; p. 5). Reseña sobre *Composición de lugar*.

ZANETTI, Susana (Dir.). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, CEAL, 1982; pp. 227-231.

## **Anexo**

### **Convenio de colaboración científica y cultural entre la Universidad de Angers, Francia y la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.**

#### **I**

Luis Julián Lima, Presidente y representante, en este acto de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina; y Profesor Pierre Jallet, Presidente y representante de la Universidad de Angers, Francia, acuerdan desarrollar el siguiente Convenio de colaboración recíproca, teniendo en cuenta los intereses mutuos de ambas partes en algunas de las ramas de la cultura y de la ciencia.

#### **II**

Las partes signatarias desarrollarán los objetivos de colaboración en los aspectos siguientes:

- 1)** Investigaciones conjuntas;
- 2)** Intercambio de información científico-técnica.

#### **III**

Las partes manifiestan su voluntad común de que participen en los futuros planes de trabajo, de ser necesario, todas las unidades académicas e institucionales adscritas a ambos Centros de Educación Superior.



## **IV**

El desarrollo de la colaboración que constituye el objetivo de este convenio, se llevará a cabo a través de las siguientes modalidades:

**a)** Intercambio de especialistas por períodos cortos, medios o largos para realizar investigaciones científicas conjuntas.

**b)** Elaboración y realización conjunta de temas de investigación de interés para investigadores científicos de ambas Universidades.

**c)** Intercambio de estudiantes.

**d)** Intercambio de información científico y técnico y planes de trabajo, así como otros materiales de interés para ambas partes.

## **V**

Se establece una Comisión coordinadora compuesta por delegados del Rector de cada Universidad (profesor tutor del Convenio), cuya tarea consiste en implementar todos los proyectos conjuntos emprendidos en base al presente Convenio. Esta comisión se reunirá al menos una vez al año, dependiendo de la disponibilidad de medios económicos.

## **VI**

Con objeto de realizar la propuesta arriba mencionada, la comisión coordinará, velará por el cumplimiento de los acuerdos que se reflejen

en este Convenio, emprendiendo las acciones que considere necesarias, y proponiendo en su caso modificaciones al Convenio.

Las acciones emprendidas por la Comisión Coordinadora no podrán estar en contradicción con los términos del presente Convenio, ni con las normas generales de las respectivas Universidades. Asimismo, los proyectos elaborados en base al presente Convenio deberán contener una cláusula en la que se refleje este hecho, y la aceptación de los términos del Convenio. La Comisión Coordinadora elaborará anualmente un informe de las actividades realizadas junto con un plan de trabajo y presupuesto para el año siguiente, que se someterá a la aprobación de las respectivas Universidades antes del final del curso académico.

## **VII**

Las partes signatarias convienen que los bienes muebles o inmuebles que cada una de ellas afecte y destine a los fines del acuerdo continuarán perteneciendo a sus respectivos patrimonios.

## **VII**

Los elementos y material técnico requeridos por una de las partes serán cedidos por la otra en carácter de préstamo, debiendo ser reintegrados al Organismo cedente una vez cumplida la finalidad para la que fueron entregados, en normal estado de conservación y funcionamiento, de lo cual se hacen responsables.

## **VIII**

Los elementos y material técnico requeridos por una de las partes serán cedidos por la otra en carácter de préstamo, debiendo ser reintegrados al Organismo cedente una vez cumplida la finalidad para la que fueron entregados, en normal estado de conservación y funcionamiento, de lo cual se hacen responsables.

## **IX**

El intercambio de Profesores se hará tendiendo al principio de reciprocidad. Siempre que esto sea posible, los gastos de viaje correrán a cargo de la Universidad de origen y los de estancia a cargo de la Universidad receptora. Ambas partes intentarán recabar fondos de otras instituciones para financiar los fondos derivados de estos intercambios.

## **X**

Las partes intercambiarán entre sí, cuando ambas partes lo juzguen conveniente, todo tipo de datos, observaciones, memorias, publicaciones y toda otra documentación necesaria para el trabajo que los Organismos realicen, conjunta o separadamente, debiendo el receptor mencionar en sus publicaciones el nombre de la entidad que suministra dicha información.

## **XI**

Este acuerdo no limita el derecho de las

partes a la formalización de acuerdos similares con otras Instituciones, Organismos, o Empresas oficiales o privadas, interesadas en fines análogos.

## **XII**

Este Convenio se mantendrá vigente durante dos años, salvo objeción expresa de alguna de las partes. La renovación del mismo requiere acuerdo expreso de las partes.

## **XIII**

Ante cualquier desacuerdo que pudiere surgir entre las partes, las mismas se comprometen a resolverlo amigablemente, sin recurrir a ninguna otra instancia dado el carácter de cooperación que lo anima.



## **"ENCUENTRO INTERNACIONAL MANUEL PUIG" 13,14 Y 15 DE AGOSTO DE 1997**

**El Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria** de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación** de la **Universidad Nacional de La Plata** convoca al **ENCUENTRO INTERNACIONAL MANUEL PUIG**, que se realizará en la ciudad de La Plata, los días 13,14 y 15 de agosto de 1997, como parte de los festejos por el Centenario de la creación de nuestra Universidad.

El propósito del encuentro es dar testimonio de la vigencia y el lugar que ocupa la literatura de Puig, tanto en el ámbito argentino como internacional, y permitir el conocimiento e intercambio entre investigadores y gente de la cultura interesados en la obra de Manuel Puig y en la problemática que atraviesa. Para este homenaje han confirmado su presencia distinguidos investigadores como Francine Masiello y Roberto Echavarren, entre otros.

Junto con las exposiciones, mesas redondas y debates, se prevé la proyección de películas de la videoteca personal de Puig, así como la realización de otras actividades culturales. Estos eventos tienen por finalidad promover un encuentro efectivo entre los investigadores y gente de la cultura, de modo que la lectura de la ponencia individual sea sólo una de las formas de participación, y no la única.

Estamos considerando, además, la posibilidad de realizar el cierre del Encuentro en la ciudad de General Villegas, lo que supone una excursión de dos días ( se calcula un costo aproximado para ello entre 80 y 100 dólares por persona). Por las características del viaje, se realizará con plazas limitadas, por lo tanto se ruega comunicar lo antes posible su intención de participar en la excursión.

En el encuentro se podrán presentar trabajos referidos a la obra de Manuel Puig sobre cualquier temática que se considere relacionada con la obra o con los debates culturales y/o institucionales que están presentes en ella. En caso de elegir la segunda opción,

se enviará un resumen especificando la relación que se establece.

La extensión de las comunicaciones no podrá superar los veinte minutos de lectura, para dar tiempo al debate posterior. Una selección de los trabajos será publicada en las actas del Encuentro.

Los títulos de las comunicaciones, acompañadas de un breve resumen (máximo diez renglones), podrán ser enviados a las direcciones que se consignan hasta el 31 de marzo de 1997, para permitir la organización de las mesas y la publicación del programa con los resúmenes incluidos.

La ponencia será entregada a los organizadores en el momento de la acreditación, al comenzar el encuentro, en dos copias impresas y un diskette en sistema Word o compatible.

Envíos e informes:

Fax: En Argentina: (01) 801 7958

Desde el exterior: 54 1 801 7958

E-mail: ficcion@isis.unlp.edu.ar

Dirección postal: Dr. José Amicola

Las Heras 3794 - 11 A

1425 Buenos Aires

REPUBLICA ARGENTINA.

## **Indice**

Prólogo <i>Prof. José Luis de Diego</i>	3
Presentación <i>Dr. José Amicola</i>	7
Género, parodia y tipología de los personajes en Triste, solitario y Final y El ojo de la Patria, de Osvaldo Soriano. <i>Néstor Ponce</i>	9
Del mito personal a la escritura en Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes y El juguete rabioso de Roberto Art. <i>Erich Fisbach</i>	27
Eduardo Galeano y la revolución cubana. <i>Raúl Caplán</i>	43
Por entre las rendijas de la traducción. <i>José Ramón Ibero</i>	53
El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher. <i>Miguel Dalmaroni</i>	69
Borges crítico. <i>Sergio Pastormerlo</i>	93
Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra. <i>Graciela Goldchuk</i>	109
Apéndice. La Divina.	122
Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epitome de la escritura de la mujer. <i>José Amicola</i>	129
Puig, la seducción y la historia. <i>Julia Romero</i>	145
El Juan Minelli de Juan Martini. <i>José Luis de Diego</i>	167
Anexo. Convenio Angers-La Plata	183



**Diciembre 1996 / La Plata / Argentina**

Esta publicación se terminó de imprimir en el Departamento de Medios Audiovisuales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

---

ufr. de lettres, langues et sciences humaines  
université d'angers - francia  
facultad de humanidades y ciencias de la educación  
universidad nacional de la plata - argentina