

alp

cuadernos
angers - la plata

año 3 - nº 3

**Cuadernos
Angers - La Plata**

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**

**1999 / La Plata / Argentina
Diseño y Diagramación
DCV Alejandra Gaudio (UNLP)**

**Secretaría de Extensión Universitaria
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
E-mail secext@huma.fahce.unlp.edu.ar**

Indice

Alfredo Gangotena en el contexto de las vanguardias poéticas latinoamericanas <i>Adriana Castillo-Berchenko</i>	5
Marcelo Quiroga Santa Cruz, precursor de la narrativa boliviana contemporánea <i>Erich Fisbach</i>	17
Rubén Darío: Milenarismo y poesía <i>Jean Franco</i>	27
Retrato Policial: Borges y la novela <i>Annick Louis</i>	45
Roberto Arlt y el vanguardismo(análisis de <i>Los siete locos</i> y <i>Los lanzallamas</i>) <i>Maryse Renaud</i>	67
Sociedad posindustrial, memoria e identidad. Sobre Marcelo Cohen. <i>Miriam Chiani</i>	77
Travesías de la escritura: la cara del impostor. Sobre "El impostor" de Silvina Ocampo y "La cara del villano" de Manuel Puig <i>Julia Romero</i>	89
Eugenio Cambaceres: la novela que no termina de comenzar <i>Fabio Espósito</i>	101

Rayuela: el compromiso de la vanguardia (de los '60 a los '90)

Leonardo Gustavo Vulcano 117

Alfredo Gangotena en el contexto de las vanguardias poéticas latinoamericanas

Adriana Castillo-Berchenko

Universidad de Provence

Alfredo Gangotena nació en Quito en 1904, comenzó a publicar sus primeros textos en español en los años 1917, 1918. Cinco años después - 1923-1924 - lo hizo en francés. Su producción en esta segunda lengua se extendió por un largo período. En 1928, logró editar su primer volumen - *Orogénie* - , en París por las ediciones de la N.R.F.; en 1932, y de vuelta en Ecuador, apareció su primera obra de madurez, *Absence. 1928-1930*. Más tarde, en 1938, vio la luz, en Bruselas, *Nuit*, probablemente una de sus cumbres poéticas. Por último, en 1940, entregó el artista su único poemario en español, *Tempestad secreta*, obra que confirma de su parte, y en lengua materna, un talento creador y un oficio de escritura sin parangones en las letras latinoamericanas.

Situar así, cronológicamente, a un escritor y su obra puede parecer inoportuno, insuficiente y reductor. En este caso, sin embargo, las fechas resultan iluminadoras de sentido. Ellas no sólo introducen al artista en el tiempo y en el espacio, sino que además, lo determinan como un creador de su época, como el artífice de una poesía que se explica y comprende por las circunstancias histórico-sociales y culturales en las que se gestó. La primera que se deduce del análisis de estos datos apunta al hecho de que, por su posición cronológica, Gangotena es un escritor que se sitúa, claramente, en el período de eclosión de las vanguardias poéticas en Occidente y en América Latina. Nacido, en efecto, en la primera década del siglo, su obra madura en el tercer decenio, período de vigencia vanguardista en Europa y en el Nuevo Continente. Como él, otros creadores latinoamericanos o europeos llegan en el mismo período a su madurez expresiva.

Por otra parte, la publicación de sus obras al interior del espacio literario, a fines de los 20, y durante los 30 y los 40, instala a Gangotena en correlación con la productividad de los vanguardistas cuyas obras importantes coinciden en el mismo período de edición. Este es el caso, por ejemplo, de las *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, de 1933 y 1935; de *Altazor* de Vicente Huidobro, de 1931; de *Trilce* de Vallejo, de 1922 o sus *Poemas humanos* de 1939; de Borges y su *Fervor de Buenos Aires*, de 1922 o *Cuaderno San Martín*, de 1929, o de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922 o el *Espantapájaros*, de 1932, de Oliverio Girondo ⁽¹⁾.

Pero si la cronología resulta relevante para situar a Alfredo Gangotena y su obra en el contexto latinoamericano de su tiempo, su circunstancia vital se erige también como grandemente reveladora de la gestación de un creador de vanguardias.

Efectivamente, si hoy nos interrogamos sobre cuál es el perfil tipificador de un intelectual vanguardista de los 30, ciertos términos claves se imponen de inmediato: cosmopolitismo, plurilingüismo, sincretismo, receptivismo. Todos ellos pueden resumirse, por lo demás, en un solo concepto: permeabilidad cultural. Rasgo éste que no es otra cosa que esa capacidad de interesarse en el Otro; curiosidad intelectual, cultural, estética que es vivida por el artista de vanguardia como una real pasión ética, pasión que, finalmente lo define ⁽²⁾.

Borges, Huidobro, Vallejo, Neruda, Girondo y Gangotena, entre otros, asumieron auténticamente esta opción como una forma de existencia ⁽³⁾. Puede, ciertamente, argüirse

1 Período de eclosión de las vanguardias poéticas, las décadas de los 20 y los 30 reflejan, hoy en día, una riqueza productiva en lo que concierne a la literatura, sobre todo, a la poesía, realmente extraordinaria. Para cada uno de los autores citados no se propone aquí sino una ínfima parte de lo que en aquel entonces estaba produciendo. Neruda, antes de las *Residencia*, ha publicado ya textos fundamentales. Lo mismo ocurre con Huidobro, Vallejo o Borges. Por otra parte, no se citan aquí sino los nombres más relevantes, la lista de creadores es mucho más larga aún y las escritoras vanguardistas - Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, por ejemplo, - tampoco están ausentes.

2 En la década de los 30, sin embargo, el movimiento latinoamericano de las vanguardias se radicaliza en dos corrientes divergentes. Por un lado, los creadores nuevos que privilegian la autonomía de la creación estética; y por otro, los artistas que eligen la fusión de la pulsión artística con un referente socio-histórico con el que se comprometen. Esta radicalización generada, desde luego, por un contexto histórico ineludible se configura, hoy en día como la demostración irrefutable de libertad de una *praxis* creadora, tal y como la concibieron los vanguardistas de ese entonces.

que esta elección existencial fue posible porque cada uno de los citados contó con los apoyos de la clase social privilegiada de donde provenía. Eso es, desde luego, innegable, incluso si casos como el de Neruda o Vallejo recusan tal aseveración ⁽⁴⁾. Sin embargo, innegable es también que si estos creadores produjeron obras de trascendencia es porque, en ellos, el talento era real. Y porque, además, hubo en sus casos una inteligencia, una sensibilidad y una disposición culturales permanentes que los empujaron a la creación.

Alfredo Gangotena - como Borges - se formó cultural y estéticamente hablando en Europa. A diferencia de Huidobro, Neruda, Vallejo o Carrera Andrade, que llegaron al Viejo Continente ya adultos, y movidos por el mítico sueño intelectual del «viaje a París» ⁽⁵⁾, Borges y Gangotena entraron en él, en los albores de la adolescencia ⁽⁶⁾, para formarse en «la educación de la vieja Europa», uno en Suiza y el otro en Francia. Esta circunstancia, que refleja una preferencia de clase social - en este caso, la de las élites latinoamericanas -, no implica, sin embargo, por parte de los concernidos, renegar de sus orígenes. Por el contrario, en los casos de Gangotena y Borges, la formación europea se integró, se amalgamó

3 Incluso si cada uno de ellos, en la progresión de sus trayectorias creadoras, fueron diversificando sus concepciones artísticas. Necesario es puntualizar, además, que en lo que concierne al Ecuador, hubo también otros creadores vanguardistas que participaron en este proceso. Son, por ejemplo, los casos de Gonzalo Escudero, de Jorge Carrera Andrade; y en novela y cuento, del gran narrador Pablo Palacio.

4 En efecto, Pablo Neruda y César Vallejo son creadores provenientes de las modestas capas medias latinoamericanas. Los años 20 y 30, son precisamente las décadas en las que, de hecho, se incorporan los productores culturales de estos sectores sociales en los espacios de creación literaria.

5 El «viaje a París» como experiencia vital, cultural, artística decisiva en la formación social de los jóvenes latinoamericanos de las élites corresponde con una vieja aspiración de los grupos dominantes del Nuevo Continente. En el caso de los intelectuales, él es una suerte de culminación necesaria que abre las puertas a toda forma trascendente de realización personal. Desde el siglo XIX hasta hoy, con diversas formas de representación, el «viaje a París» sigue poseyendo una dimensión simbólica innegable. La fascinación de la «Ciudad Luz» continúa aún vigente con plenos poderes entre los artistas del Nuevo Mundo.

6 Jorge Luis Borges llega a Europa en 1914, a los 15 años de edad. Alfredo Gangotena lo hace en 1920, a los 16 años de edad. Aparentemente ambos escritores nunca se encontraron personalmente. La investigación al respecto ha dado siempre resultados negativos, sin embargo, cada uno conoció de la actividad creadora del otro. Prueba de ello es la publicación de dos textos del ecuatoriano en la revista *Proa* dirigida por el argentino, en 1925.

profundamente con sus esencias ecuatoriana y argentina, haciendo de ellos creadores realmente representativos de una forma de ser latinoamericana. En el fondo, y desde otro punto de vista, para cualquiera de los vanguardistas aquí citados, la experiencia europea se convirtió en un factor decisivo de su conocimiento y apreciación de la realidad. Ninguno de ellos salió, además, indemne de la confrontación de mundos a la que la estadía europea los condujo. Cuál más, cuál menos, aunque con matices diferentes, desde luego, la vivió como un evento importante, inolvidable, que repercutió profundamente en sus conciencias, en sus acciones y, evidentemente, en sus obras. En todos los casos, y también con matices diferenciadores, vivir en el extranjero, los refrendó, fuera cual fuere su experiencia, en la asunción de sus condiciones latinoamericanas.

En este orden de cosas, sin lugar a dudas, para todos ellos la permanencia en Europa significó contactos. Sabido es hoy que el productor latinoamericano vanguardista se integró, con mayor o menor éxito, en el mundo cultural europeo que en los 20 y los 30 bullía en un verdadero esplendor creativo. En el caso de Alfredo Gangotena su entrada en el contexto artístico francés fue fulgurante. En efecto, tanto en el ámbito latinoamericano de intelectuales en París, como en el espacio literario propiamente francés, su inserción se configura como un logro no sólo social, sino, sobre todo, artístico. Protegido por escritores ya reconocidos, y que en la época aparecen dominando en el mundo de las letras, Gangotena, que en ese período - años 20 - va recién saliendo de la adolescencia, realiza una resonante entrada en el contexto poético. Gonzalo Zaldumbide, Alfonso Reyes, Ventura García Calderón saludan elogiosamente - y desde su *status* de literatos latinoamericanos de renombre - su talento de joven creador ecuatoriano en París ⁽⁷⁾. Max Jacob, Jean Cocteau, Jules Supervielle le acogen, por su parte, como poeta nuevo que promete en las Letras francesas de ese entonces.

Entre 1923 y 1928, Gangotena vive en París una suerte de euforia creadora constantemente dinamizada por su convivencia con vanguardistas franceses y otros cosmopolitas sitios en la Ciudad Luz ⁽⁸⁾. Alabado, halagado, reconocido como un talento seguro, su singularidad - *ser un joven poeta ecuatoriano que escribe en francés* - hace de él

7 La *Revue de l'Amérique latine*, publicación mensual de los intelectuales latinoamericanos en París se hace eco a través de los años 20 de estas reacciones y, en varias oportunidades, da a conocer en sus páginas las obras del joven poeta así como su recepción crítica.

8 Gangotena se relaciona con hombres de letras, con artistas plásticos. Gracias a la intervención del

un caso extraño que no deja, sin embargo, de tener claros méritos ⁽⁹⁾. Muchos textos poéticos de diferente naturaleza publica el creador en esta etapa. Desde la creación intimista hasta el poema épico, su canto, en medio de la profusión y el entusiasmo general, va progresivamente madurando ⁽¹⁰⁾. Esta praxis del acto creador se activa y reactiva, además, con la relación permanente que el artista establece con sus congéneres, en su mayor parte franceses. Tanto los mentores - Zaldumbide, el único latinoamericano (pero cosmopolita), Jacob, Cocteau, Supervielle - , como los jóvenes creadores franceses de su misma generación - André Gaillard, Henri Michaux, Francis Gérard, Pierre Morhange, Julien Lanoí - , lo acogen y, en conjunto, viven y comparten la dinámica, la interacción enriquecedora de la creación poética ⁽¹¹⁾.

En ese medio de creadores vanguardistas europeos en el que Gangotena es uno de los más jóvenes y, probablemente, el único o uno de los pocos extranjeros, su participación comienza siendo la del neófito aprendiz. Zaldumbide, en uno de los textos críticos que le dedica, lo denomina precisamente así, el *joven poeta*, el *neófito deslumbrado* por la cultura francesa ⁽¹²⁾. En verdad, la condición del deslumbramiento inicial frente al arte europeo es

pintor, decorador y escritor francés, Francis Jourdain, entra en el círculo de Max Jacob; éste, por su parte, lo presenta a Jean Cocteau. Es en el círculo de latinoamericanos en París, que Gangotena conoce a Jules Supervielle y este último le presenta a Henri Michaux.

9 Una abundante correspondencia con Max Jacob, entre 1924 y 1932, y con Jean Cocteau, entre 1924 y 1926, da pruebas hoy de la admiración que la empresa poética de Gangotena despertó en estos dos líderes poéticos del vanguardismo francés.

10 La mayor parte de esta producción apareció en revistas literarias de París. Hubo también publicaciones en revistas de provincia, como en la importante *Cahiers du Sud* de Marsella. Gangotena publicó también en revistas especializadas de Bélgica. Una buena parte de esta producción ingresó, en 1928, en los dos poemarios «Orogénie» y «L'orage secret» - que componen el volumen *Orogénie* que editó la N.R.F. Falta en él, sin embargo, el muy importante poema épico «Christophorus», publicado en la parisina revista *Philosophies*, nº 5-6, de marzo de 1925.

11 En efecto, primero con el grupo de creadores que se reúnen en torno a Max Jacob en el presbiterio de Saint-Benoît-sur-Loire, y luego con el grupo de intelectuales de *Philosophies*, dirigido por Pierre Morhange, Gangotena, vive la experiencia exaltante de la dinámica creativa en una suerte de taller literario permanente. Esta praxis va a prolongarse, más tarde, en el círculo de poetas que rodea a Jules Supervielle, y se intensifica con la convivencia poética que Gangotena establece con el creador de origen belga, Henri Michaux.

real. Sin embargo, progresivamente, ese entusiasmo va decantándose para dejar lugar a una actitud más serena, más madura que no es sino el reflejo de su adaptación a la cultura europea. Muchos factores condicionan - la edad, la enfermedad y la conciencia de sí- ese cambio. Fundamentales resultan, sin embargo, la formación intelectual y, sobre todo, el desarrollo de un alto sentido estético nutrido en la cultura occidental. Estas coordenadas fijan la situación del poeta de manera definitiva. Y en este orden, la evolución de su trayectoria a la vez que lo conduce al espacio de los creadores de la vanguardia europea, lo aleja, progresivamente, del ámbito específico de los artistas vanguardistas latinoamericanos.

Así se explica, entonces, el *status* aparte de un escritor como Alfredo Gangotena. Así se explica, también, el relativo desconocimiento de su obra en la literatura latinoamericana contemporánea. La lengua como instrumento expresivo juega, desde luego, un papel preponderante en esta situación. Gangotena, que comenzó a escribir en español en su país de origen, bifurcó después al francés, y lo hizo a la vez como juego y desafío que le permitan probarse a sí mismo su propia fuerza creadora ⁽¹³⁾. El poeta terminó eligiendo la lengua adquirida como instrumento expresivo porque ella le permite decir y *decirse* mejor desde lo más profundo de sí. Esta opción lo alejó del receptor latinoamericano al cual su obra estaba naturalmente destinada. En efecto, ¿cómo alcanzarlo en una lengua que no era la suya, el español? Se produjo naturalmente el vacío. Las traducciones que aparecieron muchos años después de su muerte no han logrado colmarlo. Esto se explica, además, por razones específicas del discurso poético gangoteniano. Considerado raro, enigmático, difícil, fue puesto al margen del espacio cultural.

De esta manera, mientras Borges o Huidobro - otros vanguardistas que practicaron también esporádicamente, hay que decirlo, y con talento, la escritura bilingüe - lograron mantener el equilibrio entre un discurso y el otro, Gangotena, por el contrario, - y con él también un poeta peruano, César Moro - , fue envuelto en un vértigo creador dominado por

12 Zaldumbide, Gonzalo, «*Orogénie*, par Alfredo Gangotena (Ed. N.R.F., Paris 1928) in *Revue de L'Amérique latine*, 8, n° 88, avril 1929.

13 Los textos publicados en 1923 y 1924 son prueba fehaciente de este deseo. Poetizar en otra lengua es un juego intelectual y afectivo apasionante. Poemas como «*J'apprends la grammaire*», «*L'arc-en-ciel s'étale*», «*Poème*» o «*Promenade sur le toit*» reflejan de manera inequívoca este gozo de la escritura. Poesía lúdica, ligera, sutil, fina, de gran plasticidad revelan el placer de la escritura e inducen el de la lectura. Leer esos poemas en Gangotena, A., *Poèmes français*, Paris, Eds La différence, coll. «*Orphée*» 1991, pp. 28-32.

la lengua adquirida. Su obra aparece, entonces - y hasta el día de hoy - , como desequilibrada, un solo volumen en español y el resto, la mayor parte, en francés ⁽¹⁴⁾. Consecuentemente, la razón de su diferencia reside, en rigor, en esta expresividad bilingüe.

El artista de vanguardia, ya se dijo, reivindica como suyo un espíritu abierto, una disponibilidad, un ansia de experimentación y el ejercicio de la libre creatividad. Una forma concreta de la praxis de esa libertad en la literatura es la expresión lírica en otra lengua. El postulado no tiene secretos. Un artista nuevo puede aspirar a una forma de creación absoluta. Un escritor nuevo puede, en consecuencia, buscar y alcanzar una forma de escritura carismática, sugerente, polifónica:

*Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes,
Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos,
En mi alma sopla el eco de una voz profunda.
Soledades de un mundo abstracto.
Soledades a través del espacio melódico de los cielos.
Soledades, yo os presiento ⁽¹⁵⁾*

El hombre inerme aherrojado en el Mundo, un cosmos de furia y estruendos - (*silbido oceánico de tromba*) - de ecos y armonías (*espacio melódico de los cielos*) habita estos versos. El encuentro cristaliza aquí en imágenes hiperbólicas rendidas por sintestesis entrecruzadas que plasman con intensidad la soledad humana, ellas son signos premonitorios de lo que será este discurso poético.

«Cuaresma» refleja, en efecto, una primera etapa de la trayectoria escritural del

14 Si Alfredo Gangotena escribió un solo volumen en español, *Tempestad secreta*, 1940, dejó sin embargo un buen número de escritos poéticos dispersos en español. Poemas en verso y en prosa, estos textos de Gangotena habitan las páginas de publicaciones literarias diversas en Ecuador, México, Argentina, Costa Rica, etc. César Moro (peruano, 1903-1956), también escribió un solo volumen *La tortuga ecuestre*, 1938, en su lengua materna. Sobre Alfredo Gangotena leer CASTILLO-BERCHENKO, A., *Alfredo Gangotena ou l'écriture partagée*, Perpignan, PUP, 1991.

15 Gangotena, Alfredo, «Cuaresma» *Orogenia* en *Poesía completa*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1978, p. 33. Versión de Gonzalo Escudero.

poeta. En ella toda forma de Arte o Saber puede devenir poesía:

*«Oh , Pascal,
El espíritu de aventura y de geometría,
Me aprisiona en avalancha.
Ay acaso yo no soy sino el acróbata
Sobre las geodésicas y los meridianos!
Pero como tú, pequeño Blas, antaño,
De espaldas bajo las sillas,
Estoy royendo con gran estrépito los travesaños ⁽¹⁶⁾*

De formación científica (Gangotena era ingeniero), el poeta no desdeña transformar su saber en materia poética. Sus conocimientos científicos entran aquí en imágenes insólitas de gran movilidad que bien pueden parecer enigmáticas. En verdad, ellas reditúan la experiencia vital del creador y su instancia existencial en equilibrio inestable. Entre el Arte y las Ciencias Exactas, el Yo se interroga. No hay más respuesta que la salida por el absurdo (*De espaldas bajo las sillas/Estoy royendo con gran estrépito los travesaños*), ella destaca el distanciamiento irónico, el humor negro como compensación frente al abatimiento.

En sus versos Alfredo Gangotena reivindica su filiación vanguardista. El cine, la escultura, la pintura, la música, la fotografía se incorporan en su material lírico y engendran poeticidad. Del mismo modo, las ciencias, geometría, física, matemáticas u otras integran también su *ethos*. A ellas se suman incluso la biología, la anatomía y la fisiología. Cuando en 1925, el diagnóstico médico (Gangotena sufre de hemofilia) confirma la gravedad de su mal, el discurso lírico del poeta se interioriza y el delineamiento de una estética del cuerpo enfermo plasma definitivamente en su obra. La escritura y el discurso poéticos evolucionan, entonces, y del canto del clamor del Mundo y el Hombre por él subyugado, el poeta pasa al canto de la usura de sí, y la experiencia de la derelicción:

*Visiblemente, me debilito y desaparezco.
Ya no trabajan mis manos*

16 Gangotena, Alfredo, «Cuaresma», *ibidem*.

*Mis ojos extraviados muy lejos en mi olvido.
Se abren febriles y grandes
Respirando
La fresca sangre de mi tormenta
Un día amaneció radiante en mi cerebro
El amor y la ciencia eran míos
Luego Ánada!
Apenas la sequedad y el viento
Venas y arterias encadenadas
Para mi sitio en el oprobio.⁽¹⁷⁾*

Profundamente personales estos versos expresan la destrucción ineluctable de la materia, la propia carnadura que se consume en su propio mal. Lúcido el hablante está consciente de este minarse paulatino. En imágenes fulgurantes esa conciencia evoca el pasado brillante y despreocupado (*El amor y la ciencia eran míos*) que contrasta con el presente de sufrimientos y muerte que lo agobian (*Visiblemente, me debilito y desaparezco/ Ya no trabajan mis manos/ Mis ojos extraviados muy lejos en mi olvido*). La *sangre* literal y figuradamente empapa, impregna estos versos. Metáfora a la vez de vida y de muerte, su doble simbolismo subraya oblicuamente el pavor y la esperanza que asedian al hablante. Poesía desesperada es ésta de la última fase creadora de Gangotena. Ella es también una de las cumbres, desconocida todavía, del lirismo vanguardista de la poesía latinoamericana contemporánea.

Como puede observarse nada resulta ajeno ni inservible para la creación lírica según Gangotena porque el discurso poético puede cantar lo elemental, lo natural, las cosas y los objetos c, igualmente, el cuerpo, los miembros, los órganos, los huesos. Así lo hizo este artista y su propio cuerpo devino hábito poético. He aquí entonces un creador vanguardista que cantó su sangre, sus nervios, sus arterias, su mal de existir. Como él, otros artistas del período - Jorge Cuesta, Vallejo, Pablo de Rokha, Huidobro o Neruda - consideraron también su propia sustancia carnal como materia digna de poeticidad⁽¹⁸⁾.

17 Gangotena, Alfredo, «XII, Visiblemente, me debilito y desaparezco» *Ausencia. 1928-1930 en Poesía completa*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1978, p. 33. Versión de Gonzalo Escudero.

En este sentido, entonces, y si el verso puede expresarlo ¿por qué no avanzar más allá aún, en la experiencia expresiva e intentar versificar en una lengua otra? El escritor de las vanguardias se plantea este desafío y lo enfrenta. Proclamando su rechazo de las normas, de las propuestas de una lengua materna que reprime la pulsión artística, se entrega a la experiencia nueva. Al hacerlo, no sólo reivindica su modernidad, sino que se afirma, además, en la vocación cosmopolita. Poetizar en la otra lengua significa, en esas circunstancias, poder alcanzar un absoluto estético libre, pleno, puro, auténtico. Y eso puede obtenerse con una herramienta renovada, prácticamente virginal como lo es la de la expresión en una lengua prestada. Así actuó Alfredo Gangotena. Para él, expresarse en la lengua adquirida significó no sólo el ejercicio de una libertad, sino sobre todo, una liberación.

En efecto, lo que había empezado como juego y desafío intelectual y creador devino, poco a poco, una necesidad creadora de otra naturaleza. El poeta descubrió que en la lengua de préstamo existía la posibilidad de decir el mundo y de *decirse* uno mismo auténticamente. Descubrió que las barreras de los prejuicios, de lo prohibido o silenciado no funcionaban necesariamente ni se le imponían en el segundo idioma. Las estructuras éticas profundamente incorporadas en el inconsciente, en rigor, no se erigen como muros represores en una lengua adquirida. Más bien, al contrario, parecen balancearse, se diluyen en su función restrictiva. Y entonces, en escritores que han asumido su bilingüismo desde muy jóvenes, la verdad profunda se impone y ella les revela su secreto. La segunda lengua, ésa que no es materna, les permite acceder a lo más recóndito de sí mismos y de su circunstancia. Todo aquello que no puede comunicarse en la lengua originaria puede, en cambio, expresarse en la otra. Hay, entonces, como una especie de violación flagrante del umbral inconsciente que frena el discurso. Y Gangotena, en consecuencia, pudo elevar su canto profundo de rebelión. La lengua adquirida es así el vehículo de la liberación de la más honda afectividad.

La creación de Gangotena en la otra lengua se prolongó por años. Ciertamente, en su caso, escribir en francés fue una forma de desafío y de afirmación de sí mismo. Sin embargo, la creación en español siempre pervivió en él, aunque sólo en contadas oportunidades optó por darla a conocer. En efecto, la poesía en castellano se mantuvo

18 Por ejemplo, Neruda en «Ritual de mis piernas», *Residencia en la tierra*, I, 1925-1930; Vallejo en «Piedra negra sobre una piedra blanca», *Poemas humanos*, 1939; de Rokha en «Poesía funeraria», *Gran temperatura*, 1937; Jorge Cuesta en «Anatomía de la mano», 1933; Huidobro en «Pasión, pasión y muerte», s. f. Alfredo Gangotena expresa exacerbadamente este discurso lírico de lo fisiológico en *Ausencia 1928-1930*, publicado en 1932.

protegida en el más íntimo «recóndito espacio» de la creatividad del escritor ⁽¹⁹⁾.

Por lo demás, y a despecho de lo que las historias y manuales literarios hayan dicho o callado después, Alfredo Gangotena en su propio período fue reconocido como un poeta latinoamericano vanguardista a carta cabal. Cuando, en 1922, la costarricense revista literaria *Repertorio Americano* lo publica, el texto que lo presenta - del crítico Napoleón Pacheco - afirma su condición de «poeta nuevo». Condición poética ésta que es recogida y confirmada, en 1925, por los responsables (Borges y Güiraldes) de la bonaerense revista *Proa*. En 1929, los creadores mexicanos de la revista *Contemporáneos* publican, precisamente del poeta, su «Recóndito espacio» ⁽²⁰⁾. Algunos años después, Alfonso Reyes, en su revista literaria *Monterrey*, publicada en el Brasil, da espacio a la recepción de su obra en francés, *Absence. 1928-1930* ⁽²¹⁾. En 1944, por último, algunos meses antes de su fallecimiento, *Cuadernos Americanos* de México da a conocer «Perenne luz» poema fundamental del artista ⁽²²⁾. Estas publicaciones subrayan así el eco continental indiscutible de lo que fue su irradiación poética en vida.

Si, posteriormente, poetas como Neruda o Roque Dalton han dejado constancia por escrito de su admiración por el trabajo del poeta ecuatoriano, ello no va sino a enriquecer lo que en vida del autor ya se produjo ⁽²³⁾, es decir, un restringido aunque reputado reconocimiento ⁽²⁴⁾. Sin embargo, todo eso es aún insuficiente. Por años catalogado como difícil o hermético,

19 La investigación al respecto revela que, efectivamente, Gangotena se entregó en la más íntima privacidad a la escritura en lengua materna.

20 Dos poemas vanguardistas «Carta» y «Paisaje» - aparecieron en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, tomo IV, nº 12, lunes 12 de junio de 1922, p. 162. Tres años después fueron publicados «Pintura cardinal» poema en prosa, y «El retrato», traducción de un poema de Jules Supervielle en *Proa*, Buenos Aires nº 13, noviembre 1925, pp. 11-13 para el poema y pp. 7-10 para la traducción. Cuatro años más tarde, fue publicado «Recóndito espacio», *Contemporáneos*, México, nº 9, febrero 1929, pp. 120-123. Estas obras, que fueron difundidas por tres publicaciones del prestigio cultural de *Repertorio Americano*, *Proa* o *Contemporáneos*, bastan para asegurar a Gangotena en su irradiación poética continental en ese período.

21 Reyes, Alfonso, «Publicaciones recibidas» en *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes*, Río de Janeiro, nº 11, septiembre 1934, p. 13.

22 Gangotena, A., «Perenne luz», *Cuadernos americanos*, México, vol. XVI, nº 4, junio-agosto 1944, pp. 175-178.

23 Neruda, Pablo, «Con Cortázar y con Arguedas» en *Para nacer he nacido*, Barcelona, Caracas,

como poeta raro o extravagante que escribió en francés, poco se le conoce aún en América Latina. La rica poesía de Gangotena no es, sin embargo, ni difícil ni impenetrable. Es sí poesía diferente y profundamente original. Canto de contrastes, simbiosis de culturas, verso abrupto, partido o dislocado. Verso traducido o adaptado, lo que se quiera. Pero, sobre todo, canto poético latinoamericano profundamente vanguardista y conmovedoramente humano que merece, de verdad, ser apreciado.

México, Editorial Seix-Barral, 1974, pp. 245-256. DALTON, Roque, *Pobrecito poeta que era yo...*, San José, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1982, pp. 47 y 403.

24 En Chile existe todo un movimiento de reconocimiento lírico de Gangotena. Apreciado por poetas de la nueva generación post-modernista chilena, como Raúl Zurita y Diego Maquieira. Apreciado también por el novelista y memorista Jorge Edwards quien, en testimonio personal, el 15 de abril de 1992, nos declaró haber leído en su juventud la obra de Gangotena en francés, «fue Neruda quien me prestó en Isla Negra sus libros fueron las palabras del escritor chileno.

Marcelo Quiroga Santa Cruz, precursor de la narrativa boliviana contemporánea

Erich Fisbach

Universidad de Angers

Hasta los años 60, salvo contadas excepciones, la literatura boliviana se caracterizaba por un gran tradicionalismo o conformismo estético, que se traducía por una dependencia extrema con relación al espacio y a los conflictos sociales que generó este espacio ⁽¹⁾. De esta manera, la inmensa mayoría de las novelas bolivianas anteriores a la década de los 60 responde estrechamente a los cánones estéticos del realismo de finales del siglo XIX. En estas condiciones, la novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz ⁽²⁾, *Los deshabitados*, publicada en 1959⁽³⁾, constituyó una verdadera «liberación» para la literatura boliviana, en el sentido en que en esta novela, rompiendo con los esquemas anteriores, ya no hay un espacio ni un medio social fácilmente identificables o claramente caracterizados, siendo así como una especie de página en blanco sobre la cual se podría escribir la nueva literatura.

En primer lugar hay que insistir sobre un hecho insoslayable, a saber que prácticamente todos los investigadores historiadores de la narrativa boliviana coinciden en considerar la novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz y la fecha de publicación de esta novela como el

1 No olvidemos que una de las novelas fundadoras del indigenismo literario, *Raza de bronce* (1919), es obra de un escritor boliviano, Alcides Arguedas.

2 Marcelo Quiroga Santa Cruz, nacido en 1931, se lanzó a la política y fue asesinado junto con otros dirigentes políticos de izquierda el día del Golpe de Estado del general García Meza del 17 de julio de 1980; era entonces el líder del Partido Socialista .

3 Santa Cruz Marcelo, *Los deshabitados*, La Paz, Amigos del Libro, 1980. (Citaremos por esta edición.)

punto de partida de una nueva etapa para la literatura boliviana. Así, Augusto Guzmán escribe a propósito de *Los deshabitados* que:

«No es una novela boliviana. Es una novela universal, elaborada por un ingenio boliviano cuya experimentación introduce resueltamente, en la novelística nacional, los ingredientes europeos del subjetivismo analítico de Proust y del existencialismo fragmentario de Sartre. En suma, la obra de Quiroga Santa Cruz constituye una aplicación competente e innovadora de técnicas que no fueron usadas en Bolivia con la debida precisión y oportunidad.» ⁽⁴⁾

José Ortega señala a propósito de *Los habitantes del alba* de Raúl Teixidó ⁽⁵⁾ que «en general toda la tendencia subjetivista en la moderna novela boliviana, tiene como antecedente el esfuerzo precursor de *Los deshabitados* (1959) de Marcelo Quiroga Santa Cruz.» ⁽⁶⁾; Pedro Shimose considera *Los deshabitados* como precursora de la «Nueva novela» ⁽⁷⁾; Oscar Rivera-Rodas escribe que «la corriente renovadora fue marcada en 1959 con la novela de ese autor [Marcelo Quiroga Santa Cruz], *Los deshabitados*. Tuvieron que pasar diez años para que los jóvenes escritores comprendieran que la narrativa boliviana debía adquirir dimensión universal.» ⁽⁸⁾; Gaby Vallejo de Bolívar concluye su análisis de la novela de Quiroga Santa Cruz escribiendo que «esta novela se ha situado indiscutiblemente, entre las más sugerentes en el plano psicológico sobre el vacío existencial, dentro de la

4 Guzmán, Augusto, *Panorama de la novela en Bolivia, (Proceso 1834-1973)*, La Paz, Ed. Juventud, 1973. pp. 169-170.

5 Teixidó, Raúl, *Los habitantes del alba*, Sucre, Ed. Universo, 1969.

6 Ortega, José, «La tendencia subjetivista en la nueva narrativa boliviana», en *Temas sobre la moderna narrativa boliviana*, La Paz, Ed. Los Amigos del Libro, 1973, p. 36.

7 Shimose, Pedro, «Panorama de la narrativa boliviana contemporánea», *Presencia Literaria*, La Paz, 11 de mayo de 1975, pp. 1 y 4.

8 Rivera-Rodas, Oscar, *La nueva narrativa boliviana, aproximación a sus aspectos formales*, La Paz, Ed. Camarlinghi, 1972, p.14.

novelística nacional.»⁽⁹⁾; Juan José Coy escribe que «Se suele dar la fecha de 1959, publicación de *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz, como punto de arranque de esta novela moderna boliviana.», y más lejos que:

«Marcelo Quiroga formula casi descaradamente la urgencia de la narrativa boliviana por llegar a hacer abstracción de la realidad. A partir de esa misma realidad, desde luego, no para inhibirse ante ella o para desconocerla. Sino para relativizarla: y Los deshabitados relativiza hasta límites insospechados, y hasta entonces nunca alcanzados probablemente en la narrativa boliviana, las características localistas de espacio, tiempo y lenguaje. Lo que más impacto produjo en su momento fue la novedad del procedimiento: hasta el punto de que, no sin cierta dosis de razón se le considera generalmente como el iniciador, mentor y guía de la narrativa boliviana moderna.»⁽¹⁰⁾

Los deshabitados, novela publicada en La Paz en 1959, nos presenta una serie de personajes indecisos, vacilantes, que salen del vacío, de la nada para ir hacia una nada aún más grande. Al final de la novela, en la última secuencia, el más indeciso de ellos termina sin embargo tomando la resolución de ir al encuentro de la mujer que él había abandonado por simple negligencia en el momento en que vacila entre hacerse sacerdote o escritor. Vamos conociendo a los diferentes individuos mediante los pensamientos y monólogos internos de los demás, con lo cual nos encontramos con una novela cuyo principal recurso técnico consiste en privilegiar el fluir de las conciencias; por otra parte, a través del pensamiento de un personaje, se introduce a otro, sin que haya una voz narrativa privilegiada que asuma una función explicativa o estructurante. A partir de esto, los personajes no conocen su destino, no saben por qué viven, porque como lo dice Fernando Durcot, al que sin duda se puede considerar como el protagonista de la novela, son «deshabitados»:

«No nos habita ni siquiera una duda, no nos habita nada

9 Vallejo de Bolívar, Gaby, *En busca de los nuestros*, La Paz, Ed. Amigos del Libro, 1987, p.95.

10 Coy, Juan José, «Hipótesis de trabajo sobre tres tendencias capitales de la narrativa boliviana: la tendencia centrífuga; la tendencia centrípeta; y la voluntad de superación y de síntesis», en *Hipótesis*, *Revista boliviana de literatura*, nº5-6, Diciembre de 1977, p.327.

estamos deshabitados pero no en el sentido en que lo está una casa... lo nuestro es distinto... se trata de una oquedad absurda, ciega e irreparable nuestro vacío es total y anterior a nosotros mismos y, preciso, nos sobrevivirá...» (p. 211).

De modo que no hay pasión en esta novela, no hay lirismo y los conflictos son conflictos racionales cuya complejidad resulta de un juego intelectual.

Un ejemplo muy significativo de esta presencia de personajes «deshabitados» en diversos grados de intensidad y cuyos destinos se van entrecruzando y estableciendo vínculos de dependencia mutua lo constituye el de las hermanas Pardo y su universo doméstico, cotidiano, dominado por Flor -nombre evocador y significativo-, una anciana víctima de una angustia crónica que se debe a su soledad y al temor de la vejez, al hecho de que ya ha perdido todas sus ilusiones. Las relaciones que se tejen entre Flor y su hermana, así como las que se tejen entre ella y su enfermera María Bacaro o su confesor, el padre Justiniano, son relaciones que tan sólo le causan decepción, con lo cual ella se convence poco a poco de que su vida es un vacío -quizás se pueda ver aquí un recuerdo lejano de la obra de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*- cuya única finalidad es la muerte Solución a todas sus angustias- que afectará y en la que estará implicada su hermana Teresa, quien tan sólo vivía por y para su hermana. Las dos ancianas morirán en efecto por intoxicación casual o deliberada de un escape de gas, sin que esta muerte provoque una reacción en el sobrino quien no parece afligido ni por la muerte de sus tías, ni por la presencia luego de la policía. Cuando el padre Justiniano trata de saber lo que él hizo la noche anterior contesta sin dar detalles, pero sin dar la impresión de ocultar algo, con una indiferencia que no deja de recordar la de Meursault en el entierro de su madre...:

«¿No sentiste nada? -Sí... -¿Qué?- apremió el párroco... -¿Un olor?. -Sí- ¿A gas? -preguntó, deteniendo su dedo envuelto en los cabellos de Pablo. -Sí.. -¿Y qué hiciste? -Nada. -¿Cómo nada? -¿Qué debía hacer?-preguntó, mirándolo desde la profundidad de sus ojeras.» (p.199)

En el otro extremo están los dos niños -Luisa Garland y Pablo Pardo, que tienen alrededor de 12 años- quienes, como los demás personajes, viven el momento presente y no se preocupan por el tiempo, es decir ni por el pasado, ni por el futuro; con lo cual

comparten las mismas circunstancias de los demás personajes, que no son otra cosa que un vacío inmenso, pero a diferencia de los adultos, y en particular de la anciana Flor, con quien forman un contrapunto perfecto, estos niños «todavía» tienen ilusiones, «todavía» tienen fe, o no la han perdido aún.

El mundo de las relaciones sentimentales también muestra la extraña relación que une a la enfermera María Bacaro y a Fernando Durcot, un escritor frustrado. Señalemos aquí que esta característica del personaje no es inocente, y en esta novela que aparece como una ruptura con la tradición y como una apertura hacia nuevas pautas narrativas, es particularmente significativo observar que esta nueva orientación gira en torno a un personaje que se define como un individuo, el escritor, cuya función social es la de interrogar el lenguaje; es asimismo significativo que se trate de un escritor frustrado, es decir un escritor que no puede hacer coincidir sus aspiraciones y sus actos. Esta relación no se alimenta con amor, sino con una serie de sentimientos que van de la indiferencia al desprecio. María Bacaro es la enfermera de Flor Pardo en quien ella ve la encarnación de su futuro próximo. María ve en Flor una especie de prefiguración, de proyección de sí misma en el futuro, como si pudiera «ver» el -su- futuro; es decir que ella es una solterona, como la anciana Flor Pardo, que le teme a la vejez, que teme no inspirar el deseo, que no puede soportar su situación, pero que al mismo tiempo, es incapaz de hacer el más mínimo esfuerzo, o el más mínimo acto que la pudiera salvar, y que llega a imaginar su propio suicidio y el efecto que éste podría producir sobre Durcot, siendo una especie de revelador de un amor que no puede manifestarse de otra forma:

«En este punto, cuando saboreaba a hurtadillas el espectáculo que ofrecía Durcot, al dar testimonio de su amor en forma tan conmovedora, María se sumergió por completo y, como volviendo de un semisueño al que había sido arrastrada sin su consentimiento, se confesó, avergonzada, que el placer con que acañiaba estas imágenes la humillaba más que la actitud de Durcot en el parque.»
(p.45).

El paralelismo entre María y Flor se prolonga pues en este suicidio imaginario de María y en la autocontemplación de su propio cadáver, que aparecen como un llamado desesperado y una prueba de la impotencia trágica de los personajes... Ambos, María y Fernando, sufren de soledad, una soledad que les infunde terror, de modo que lo que

buscan y que no consiguen es la comunicación mutua. El mundo sentimental en el que viven María Bacaro y Fernando Durcot es un absurdo.

Durcot tiene por otra parte una relación intelectual con el confesor de las hermanas Pardo, el padre Justiniano, relación que aparece bajo la forma de una serie de diálogos en los cuales ambos buscan un sentido a la existencia. Vemos en estos diálogos que el padre Justiniano pone su vocación en tela de juicio, y vemos que él también se siente frustrado, que él también sufre de soledad, que ésta es una verdadera obsesión de la que no se encuentra protegido por su condición de sacerdote. De modo que la fe no lo protege, no lo preserva de la angustia:

«Cuando siento hambre [en el sentido muy amplio de la palabra], hago el sacerdote y aún sin mucha convicción, me sugestiono de que tengo bastante...» (p.211).

El mundo de las relaciones conyugales, representado por los esposos Garland, se define como un mundo dominado por la soledad, la monotonía y la angustia, y la pareja puede aparecer como una proyección en el futuro de las frustradas relaciones entre María y Fernando Durcot.

Esta novela fundamental para la evolución de la narrativa boliviana, lo es porque constituye como una antítesis de todo lo que la novela boliviana venía siendo desde sus orígenes, razón por la cual podemos atrevernos a hablar de ella como de una «página en blanco». Así, la narrativa boliviana anterior se caracterizaba por ser tradicionalmente objetiva, mientras que la novela de Quiroga Santa Cruz se caracteriza por abandonar esta objetividad descriptiva para privilegiar la subjetividad y la interioridad de los personajes; la novela anterior presentaba una estructura lineal con una trama reconocible, una acción que, a grandes rasgos, se puede definir con pocas palabras -equilibrio, planteamiento de un conflicto, lo que equivale a decir ruptura del equilibrio, opresión, reacción, represión, para volver a una nueva situación de equilibrio, y así sucesivamente, formando un círculo sin fin-, un espacio claramente identificado y descrito, y con un narrador omnisciente tradicional. En cambio en *Los deshabitados* prácticamente no hay acción propiamente dicha, y prácticamente no se producen hechos dignos de ser destacados. Se puede decir incluso que la muerte de las dos ancianas, más allá de la duda sobre si es una muerte accidental o no, no aparece como un hecho relevante, sino como un hecho normal, previsible, que aparece como el desenlace normal de una vida vacía, «deshabitada». La novela se divide en 29 capítulos

breves en los que se da cuenta de una serie de situaciones que se pueden suceder de forma cronológica o simultánea, con diferentes escenarios y diferentes personajes, con un narrador en tercera persona que ofrece un punto de vista múltiple y que se combina con el monólogo interior, mediante el cual el personaje se autoanaliza. Con lo cual tenemos un discurso estructurado en primera persona. Estos monólogos interiores alternan con el fluir de conciencia, de modo que el discurso estructurado deja lugar a la imaginación, a la superposición de recuerdos, de reflexiones, que se organizan por asociación de ideas. Notemos que en los monólogos interiores aparece a veces también la tercera persona cuando se pretende introducir una objetividad en el recuerdo, e incluso la segunda persona cuando se trata de crear un clima de acusación mediante un 'desdoblamiento del yo' -recurso similar al que emplea Michel Butor en *La modification*- como lo vemos en el siguiente ejemplo:

«María Bacaro debía visitar a las hermanas Flor y Teresa, pero prefirió envolverse en una manta y ofrecer las plantas de sus pies desnudos al calor de una estufa eléctrica. 'El fuego es más poético. Hogar, decían. Eso es lo que tú no serás capaz de formar nunca. Un marido sería mejor que esta estufa. ¿Pero quién? ¿Fernando? Un fracaso...!» (p. 174) .

Notemos por otra parte que si prácticamente no hay descripciones, eso se debe en gran medida al hecho de que no hay un espacio reconocible y preciso, tan sólo algunos indicios que permiten localizar la novela en América -el hecho de que uno de los personajes lamenta no haber nacido en un «país europeo» (100), o de que afirme que su «admiración por la literatura francesa era muy grande y la opinión que tenía de la literatura de su país, muy pequeña» (100); la alusión a la acción que se ubica en una ciudad provinciana en un «país pequeño» (100), en cuyas casas hay «patios», e inclusive se encuentra una «casa colonial»... Tampoco hay referencias temporales precisas, y menos referencias históricas, salvo una fecha, el año 44 (104), que, teniendo en cuenta la edad de Pablo, nos permite situar la novela alrededor de 1956, sin que esta precisión tenga un significado relevante. Esta escasa situación en un tiempo histórico identificable permite universalizar la tragedia íntima de los personajes. No es de extrañar entonces que en 1962, la fundación William Faulkner distinguiera la novela de Quiroga Santa Cruz con un premio de literatura por el que se recompensaba la universalidad de una obra que trascendía las fronteras y la geografía boliviana e incluso latinoamericana; este premio es una confirmación de esta ruptura con la

orientación costumbrista, naturalista que caracterizaba la novela boliviana hasta la publicación de *Los deshabitados*. Notemos lo que escribe a este respecto Luis Antezana:

«Aunque la ciudad que sirve de escenario a Los deshabitados es un casi pueblo, la obra de Quiroga Santa Cruz se marca por un hecho insólito— en la novela boliviana, hecho destacado por Jesús Urzagasti [novelista boliviano autor de Tininea (Buenos Aires, Sudamericana, 1969)] en una entrevista: no hay paisaje en esta obra. Este hecho es casi impensable en la literatura boliviana: la ecuación hombre-medio era, hasta entonces, un axioma social y literario boliviano. El gesto de Quiroga Santa Cruz consistiría en minimizar el carácter natural y productivo de las determinaciones sociales marcándolas existencialmente. Hay dos moralejas a este gesto: una, que el autor trata de obviar «ideológicamente» las determinaciones históricas implícitas en las naturales, otra que marca el hecho generalizado de la «alienación social». El gesto de Los deshabitados queda: hay sin-sentido cuando ya no hay paisaje o no hay paisaje porque hay sin-sentido o» etc. Recordemos que, para la cultura boliviana, los paisajes implican, a menudo, instancias divinas favorables o adversas, eso ya no importa.»⁽¹¹⁾

O sea que la novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz puso en tela de juicio las bases mismas sobre las cuales se había elaborado la producción narrativa boliviana, y no es de extrañar a mi juicio que, como lo notan prácticamente todos los críticos, la renovación del lenguaje iniciada por *Los deshabitados* no haya sido confirmada rápidamente sino tan sólo unos diez años después, en 1969, con la publicación de *Los fundadores del alba* de Renato Prada Oropeza, inspirada de los acontecimientos guerrilleros de 1967⁽¹²⁾. Es probable que la ruptura, el cuestionamiento iniciado por *Los deshabitados* fueran tales que la respuesta

11 Antezana, Luis, «La novela boliviana en el último cuarto de siglo», en *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, textos recogidos por Javier Sanjinés, Minneapolis/Valencia, Institute for the study of ideologies & literature, Instituto de Cine y Radio-televisión, 1985, p.31.

12 Prada Oropeza, Renato, *Los fundadores del alba*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.

no pudo ser inmediata, de donde la importancia de la guerrilla del «Che» como elemento catalizador, revelador de lo que había ido germinando desde 1959.

Notemos sin embargo que después de *Los deshabitados* se siguieron publicando novelas, e incluso se puede hablar de una serie de novelas «de transición», que abordan el espacio -se ve aparecer a partir de entonces el espacio urbano, e incluso un espacio exterior a la fronteras de Bolivia- y el tiempo de distinta manera, que exploran técnicas narrativas nuevas, y que ponen en escena -prolongando la novela de Quiroga Santa Cruz- a personajes de escritores o a la escritura misma. Tal es el caso de las novelas de Oscar Barbery, como *Zapata* (1963) ⁽¹³⁾, relato de unas horas en la ciudad de Santa Cruz un día de elecciones, o *El hombre que soñaba* (1964) ⁽¹⁴⁾ que presenta a un personaje ambicioso que sueña con alcanzar la gloria literaria, cuya obra libertaria acabará siendo la causa de su perdición, y *El reto* (1968) ⁽¹⁵⁾, en la cual volvemos a encontrarnos con la ciudad de Santa Cruz en los tiempos de la reforma agraria. Mencionemos también la novela de Enrique Kempff Mercado, *Pequeña Hermana Muerte* (1969) ⁽¹⁶⁾, que describe la vida moderna en el Oriente boliviano, y en particular la aceleración de la vida urbana; o *Réquiem para una rebeldía* (1967) de José Fellmann Velarde ⁽¹⁷⁾, historia del enfrentamiento entre dos amigos, compañeros de lucha, en la cual los capítulos dedicados al diálogo conmovedor de amistad y de muerte entre los dos personajes alternan con los capítulos que recuerdan los hechos que condujeron a esta confrontación.

Con la guerrilla del Che Guevara, se puede decir que por segunda vez en la historia, después de la Guerra del Chaco (1932-1935), la literatura boliviana se hallaba influenciada por un acontecimiento histórico que dio origen a la aparición de un grupo de escritores que interrogan la realidad y la escritura a través de ese acontecimiento. Pero si la Guerra del Chaco había dado nacimiento a una literatura de testimonio que no ponía en tela

13 Barbery, Oscar, *Zapata*, La Paz, Tall. Gráf. Bolivianos, 1963.

14 Barbery, Oscar, *El hombre que soñaba*, La Paz, Ed. Burillo, 1964.

15 Barbery, Oscar, *El reto*, La Paz, Ed. Universo, 1968.

16 Kempff Mercado, Enrique, *Pequeña Hermana Muerte*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1969.

17 Fellmann Velarde, José, *Réquiem para una rebeldía*, Cochabamba-La Paz, Ed. Amigos del Libro, 1967.

de juicio las formas y las técnicas narrativas, la guerrilla suscita en cambio una profunda interrogación sobre el lenguaje y sobre la función y la concepción de la literatura, que tan sólo fue posible gracias a la ruptura iniciada por la única novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz.

Rubén Darío: Milenarismo y poesía

Jean Franco

Universidad de Montpellier

Entregado por completo a la magna tarea de rastrear en la producción de Rubén Darío los signos de una «evolución», desde el lirismo refinado hasta la expresión intimista y atormentada, desde la despreocupación ligera hasta la angustia existencial, desde el radiante paganismo hasta un cristianismo de contornos borrosos, desde el deslumbramiento parnasiano hasta la búsqueda afanosa de la trascendencia, el crítico sólo vislumbra fugazmente las imágenes de estabilidad y de permanencia que sin embargo caracterizan la trayectoria poética del poeta nicaragüense. «En la evolución natural de mi pensamiento -afirma en su Prólogo a *Los raros* -, el fondo ha quedado siempre el mismo» : ya definidos desde los albores de su producción, los componentes de su universo poético sólo irán afianzándose y amplificándose, dramatizados, orquestados, o alguna vez atenuados, depurados, sutilizados. La angustia que al final parece invadir numerosos poemas de *Cantos de vida y esperanza*, *El canto errante* o *Canto a la Argentina* no está ausente de ciertos textos juveniles : piénsese en el famoso soneto «Venus», que no obstante lleva la fecha de 1889. La nostalgia de *Poemas del otoño* también asoma en los versos del joven poeta de veinte años que radica en Chile ; el hastío del vivir, los remordimientos o las tentaciones religiosas del final de su existencia no hacen más que prolongar las inquietudes metafísicas del «poeta niño» precozmente atraído por el vacío, a semejanza de René o Werther ⁽¹⁾.

1 Por lo demás, es ilusorio remitir a la simple cronología para formarse la idea de una «evolución» en Rubén Darío, al contrario de lo que suele ocurrir. Algunos textos de *Cantos de vida y esperanza* (libro publicado en 1905) llevan la fecha de 1892 («Tarde del trópico», «Leda», «A Goya»), de 1893 («Ofrenda»)

Por cierto, las imágenes de la huida del tiempo o el anatema lanzado contra la potencia de la América anglosajona asoman más bien en la segunda mitad de la obra pero no es dable escudriñar un supuesto paso de la frivolidad a la profundidad de una reflexión existencial o de una angustia vital. Los temas y las actitudes encontradas se observan ya desde los primeros escritos, haciendo de Darío un poeta multifacético y contradictorio y sin embargo sumamente coherente a pesar de sentirse escindido entre anhelos y percepciones de distintas índoles. Él practicó géneros distintos, poemas en prosa, textos de circunstancia, homenajes parnasianos, arranques líricos, interrogaciones metafísicas, y recurrió a una extremada variedad de metros y ritmos, entre tradición y modernidad, y no obstante es una gran coherencia lo que se observa, en torno a una voluntad de estilo y de hermosura, en una trayectoria que identifica ética y estética y persigue la armonía secreta del cosmos mediante la sensación, que pasa a ser instrumento de exploración y de conocimiento. Ya desde las primicias de una obra se instauran las líneas definitorias de una andadura sumamente constante, volcada hacia una sacralización del arte y un concepto muy elevado de la libertad. Pesimistas u optimistas, grandes raudales épicos o breves fulgores, reflexiones filosóficas o simples comprobaciones tomadas del natural, impresiones fugaces o episodios hondamente autobiográficos, pedidos poéticos o largas introspecciones desoladas, imágenes de lo instantáneo o cuentos de hadas : todo ello compone un amplio fresco ordenado alrededor de la doble dialéctica permanencia-cambio, unidad-diversidad.

No cabe duda de que la heterogeneidad de tonos, estilos y temáticas, que a veces se le achacó sin mucho matiz a la época finisecular marcada por una crisis de los valores en el seno de una burguesía adicta a los conceptos mercantilistas de moda, opaca en parte la estabilidad de una trayectoria poética definida por una sed de lo absoluto y una divinización de las aspiraciones artísticas. Más que de contradicciones convendría hablar de dualidad constitutiva : en realidad, lejos de aparecer como divergentes o caóticos, los elementos se organizan dos por dos, en polos opuestos cuya tensión genera la obra entera. Las figuras de la dualidad dominan , sin lugar a dudas, y estructuran el universo poético de Darío, substrato complejo cuyas múltiples realizaciones salpican significativamente los textos.

Algunas de éstas se pueden detectar, a grandes trazos, en distintos niveles. Así

o 1894 («A la muerte de Rafael Núñez»). Algunos poemas escritos en París en 1893 aparecen en *El canto errante* (1907). Cabe no incurrir en una ilusoria crítica biográfica ; más valdría plantearse el problema de las elecciones que realizó Darío *a posteriori* y de la mirada retrospectiva que aplica a su propia obra .

abundan, por ejemplo, las imágenes multiplicadas de un exotismo temporal y espacial que tanta sospechosa fama le depararon a Rubén Darío. El mundo grecolatino invade el corpus poético por el peso de una mitología que proporciona un sinnúmero de referencias y representaciones, reinterpretadas y actualizadas : los textos antiguos proponen distintos modelos y la reproducción de cuadros pictóricos y esculturas nutre cierta ensoñación poética. La Grecia fantasiosa de Darío está anclada en las riberas del Sena y su Parnaso es el de Leconte de Lisle. Siempre un prisma literario (Catulle Mendès, Victor Hugo, Verlaine, Théodore de Banville...) viene a interponerse a toda expresión y a todo sentimiento, orientando hacia un cosmopolitismo flamígero en que se yuxtaponen la Francia de los siglos XVII y XVIII mediatizada por los cuadros de Watteau o Boucher, la Alemania romántica de Goethe y Wagner, los exquisitos refinamientos de una China o un Japón soñados.

Cantor de un universo convencional de connotaciones culturales europeas, ¿ reniega Rubén Darío de la tierra americana ? A decir verdad, la obsesión francohelénica deja poco lugar a las realidades locales y la afirmación de las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*, «Mi esposa es de mi tierra, mi amante es de París»⁽²⁾, escasas veces pasa a realizarse poéticamente. Nicaragua en «Allá lejos» (*Cantos de vida y esperanza*), El Salvador en «Sinfonía en gris mayor» (*Prosas profanas*), Cuba en «La isla del sol» (*Prosas profanas*), Chile en varios textos de *Azul*, Argentina en «Del campo» (*Prosas profanas*), tales son las pocas referencias fugaces. Buenos Aires, «cosmópolis», la más abierta y dinámica de las ciudades del Nuevo Mundo, le ofrece al joven poeta un marco satisfactorio para su sed de culturas extranjeras pero no deja mayores huellas en su obra, como no sea, puntualmente, la Calle de Florida, sorpresiva intrusión del campo en la ciudad porteña.

Pero esa ausencia casi total no significa ni mucho menos el desinterés por las realidades autóctonas. Es a nivel ideológico como se produce el retorno a la tierra americana, apareciendo balanceado el cosmopolitismo por un potente sentimiento de latinoamericanidad propio para resistir al vecino del Norte. Irguiéndose contra el desencanto de los filósofos españoles de la generación del 98 y el complejo de inferioridad de los expueblos colonizados, el Poeta de Nicaragua arremete contra el Anticristo anglosajón en los hexámetros de «Salutación del optimista» : « español de América y americano de España -

2 Edición de Ignacio M. Zuleta, Madrid, Clásicos Castalia, 1967, p. 87.

puntualiza en *Historia de mis libros* ⁽³⁾ -, canté, eligiendo como instrumento al hexámetro griego y latino, mi confianza y mi fe en el renacimiento de la vieja Hispania en el propio solar del otro lado del Océano en el coro de las naciones que hacen contrapeso en la balanza sentimental a la fuerte y osada raza del Norte". Uniéndose con el «ariélismo» en su protesta contra la evolución mercantilista de una sociedad basada además en la fuerza, Darío junta en un mismo concepto idealista de americanidad las raíces espiritualistas, tanto griegas como indígenas, amalgamadas en torno a la grandeza de la España conquistadora.

Existen muchas más parejas oposicionales en la producción dariana. La antigua dicotomía entre ciudad y campo se presenta bajo la forma de una tensión entre mundo urbano y medio natural. En el tradicional debate entre civilización y barbarie, el Modernismo parece desempeñar el papel de las fuerzas de progreso. «Paisaje de cultura» antes que todo, el entorno natural en Darío permanece borroso y genérico a lo largo de los poemas, queda sembrado de árboles emblemáticos y poblado de animales simbólicos o de flores arquetípicas (lises, margaritas, rosas...). A menudo percibido en el instante melancólico del crepúsculo, se hace la simple proyección de sentimientos humanos, paisaje-estado del alma de nítida filiación romántica, alegoría y soporte de lo imaginario. Lugar privilegiado del sentido, el jardín, con su estanque, sus estatuas, sus bosquecillos misteriosos, presenta a la vez los indicios del mito («selva sagrada») y los apetitos del erotismo. Emanando de un cuadro de Watteau, no existe en sí mismo, como no sea a título de receptáculo y revelador de las pulsiones. Omnipresente y sin embargo negada -su estatuto alegórico la proyecta hacia las esferas del mito-, la reconstituida naturaleza simbólica se anticipa a las incipientes e inciertas imágenes urbanas. La fascinación hacia Buenos Aires confesada por Darío : «Buenos Aires modernísimo, cosmopolita y enorme, en grandeza creciente, lleno de fuerzas, vicios y virtudes, culto y políglota, mitad trabajador, mitad muelle y sibarita, más europeo que americano, por no decir todo europeo» no se nota demasiado en sus textos poéticos y lo propio ocurre con París, no obstante divinizada como capital de la Hermosura, del Arte , de la Gloria y sobre todo el Amor. Interiorizadas, las imágenes urbanas sólo dejan una estela incierta. Desde el aire, Valparaíso se hace cuadro impresionista, así como el París de los cuentos, «ciudad inmensa y brillante», sede borrosa y fabricada de la hermosura y de la armonía. En todos los casos la reelaboración estetizante se anticipa a la percepción directa y vivida. La ausencia de un verdadero paisaje urbano, en provecho de perspectivas pictóricas

3 Incluida en *Rubén Darío : Páginas escogidas*, Edición de Ricardo Gullón, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989, p. 218.

(«La fragua» y el prisma de Velázquez, «Acuarela» y el impacto de Renoir) pone de realce un imaginario urbano heterogéneo compuesto de elementos heteróclitos unificados por un excesivo refinamiento⁴) arraigado en figuras anticuadas. Paradojas de ese Movimiento capitaneado por el joven nicaragüense : a la par fascinado por las imágenes de una modernidad y asqueado por los excesos del materialismo triunfante. Ricardo, el poeta de «En Chile», huye de la ciudad y de su acumulación altanera y vergonzosa de bienes ; pero no por ello constituye el campo un refugio para él : idealizado en demasia, esencializado , no le procura el menor consuelo, no pasando de ser un espacio sublimado y mítico entregado por completo al culto de lo Hermoso.

La contraposición mundo urbano-naturaleza también se puede leer bajo un ángulo social : compiten las aspiraciones aristocráticas de un intelectual refinado y precioso y las triviales realidades de lo cotidiano. Éstas tienen que ver con lo prosaico que resulta ser antitético al mismo tiempo de las impulsiones del ideal y de los apetitos del burgués en pos de satisfacciones materiales. Darío la emprende lo mismo con «celui-qui-ne-comprend-pas» que con el rey burgués que acumula y no sabe elegir. Encierra un cariz cultural dicha oposición : el arte como encarnación de un idealismo exquisito y sutil discrepa de los valores dominantes de la época positivista. Las teorías de Auguste Comte, los lemas de «Orden y Progreso» que se llevan a la práctica a fines del siglo XIX en distintas partes, vienen a chocar con los conceptos heredados del Romanticismo, del Parnasianismo, del Simbolismo. Marginado, rechazado, zaherido a veces, el artista, incomprendido, clama su desazón en una sociedad hostil que no le otorga un lugar. Lo cotidiano y lo sublime, en pugna constante, son los dos polos de la producción dariana y su extremada originalidad.

Repetidas veces se ha recalcado la contradicción entre los textos juveniles y entusiastas de *Azul* y la serenidad de la madurez de *Cantos de vida y esperanza*. A todas luces, esta contraposición primavera - otoño del poeta lírico y del filósofo deísta, si bien se puede justificar, deja en la sombra la verdadera naturaleza doble del escritor. De hecho,

4 Existe quizás en la poesía dariana un solo ejemplo de legítima visión urbana. En un poema de *Azul*, «Invernal», se perciben, bajo el auspicio del «gran Andes», las imágenes fugaces de la ciudad chilena:

*«ruedan y van los coches,
suenan alegres pianos, el gas brilla
y si no hay un fogón que le caliente
el que es pobre tiritá » (op. cit. p. 161)*

Fogonazos pronto desvanecidos, suplidos de inmediato por imágenes caseras, al amor de la lumbre, que facilita el despegue de la ensoñación y la magia.

ambas actitudes coexisten en toda la obra y se entremezclan exaltación y melancolía, meditación y arrebató, ya desde los primeros escritos. No deja de ser caótica tal vez la trayectoria poética : profundidad y frivolidad se entremezclan, y se corresponden, verbigracia, la alegoría iconoclasta de «Estival» y la tragedia de «Venus», la exaltación preciosista de «Leda» y la sombría reflexión metafísica de «Lo fatal» o «A Phocás el campesino». Otra vez se oponen dos perspectivas: la de lo emocional-instintivo, la de la racionalidad-meditación. Por un radiante, espontáneo y gracioso «Aleluya», cuántas veces aparecen en *Cantos de vida y esperanza* atormentados poemas sombríos («Melancolía») o austeras reflexiones sobre la transcendencia («Oh miseria de toda lucha por lo finito», «Divina Psiquis, dulce mariposa»). Escindidos a veces entre la primacía de la sensación y la preferencia atribuida a la especulación intelectual, los textos fluctúan entre pesimismo radical y fe en la existencia, despreocupación y adustez.

Los distintos acercamientos filosóficos que se observan en la producción de Darío también se inscriben en ejes discrepantes. Al nivel de las estructuras míticas se oponen firmemente las ocurrencias de lo antiguo y de lo nuevo, una clara vacilación de un polo a otro que representa una de las aportaciones claves del Modernismo. Movimiento retrospectivo hacia un pasado mítico de perfección y un paraíso inicial beatífico, e impulso hacia adelante en busca de la hermosura se mezclan a menudo en un mismo texto, fundiéndose el dinamismo del espíritu de descubrimiento y la mirada inmóvil de la introspección taciturna. Materialismo e idealismo, en pugna constante, encarnan en variadas figuraciones : envoltorio carnal, desbocados instintos eróticos, aspiraciones del alma como mariposa deseosa de abandonar la crisálida. Lo corpóreo y lo espiritual compiten en un debate trágico entre la conciencia de lo finito y el deseo de eternidad ; la aspiración a la totalidad no se puede separar del patético presentimiento de la imperfección que lastra numerosos textos. Además, la armonía cósmica postulada como ideal, desesperadamente perseguida, representa un modelo fuera del alcance de los hombres trágicamente limitados.

Dichas oposiciones -los textos encierran otras más- se hallan sintetizadas en cierto número de figuras emblemáticas, síntesis las más veces ilusorias por lo demás. El cisne, objeto de la burla constante de los detractores de Darío, se sitúa precisamente en el centro de esas constelaciones : representa la imagen de la reunión de contrarios en un movimiento de fusión que significa el universo dariano. Presente desde los primeros textos de *Azul* y dotado de una gran riqueza de connotaciones, no es todavía el volátil al que algunos querrán torcerle el cuello (Enrique González Martínez). La realidad referencial de ave es borrosa en un principio y el gracioso animal immaculado no pasa de motivo ornamental o de mera silueta armoniosa. Pero, muy pronto, por su blancura, su delicadeza, su finura, llega a ser el

arquetipo de la Hermosura al remitir a los materiales refinados, las flores, la seda, y la encarnación del sueño y del misterio (por el recurso a Lohengrín y a las leyendas medievales). Al retomarse el mito popular del canto del cisne, se le identifica con los caracteres mágicos de la creación juntándose música y poesía en la heroicidad sobrenatural de un canto sacrificial. Pureza y armonía, vinculados estrechamente, indican su destino sagrado y su vocación religiosa, tanto cristiana como pagana, preparando de tal modo el camino para una divinización arquetípica. El romanticismo alemán y Wagner se juntan con el mito griego : la aventura de Leda, con todos sus atributos (Elena, Castor y Pólux...) concentra el significado mágico de un cisne-Dios, figura luminosa y símbolo de la armonía cósmica. Pero, «loco de melodía helénica», el poeta revitaliza el mito de Zeus al estamparle su marca erótica : identificándose con el pájaro jupiteriano, expresa un apetito sexual obsesivo, inmortalizando así el éxtasis sensual, recurriendo a las imágenes atrevidas de un realismo a veces crudo ⁽⁵⁾ .

Constantemente recalcados, los esquemas de la redondez («el asa del ánfora griega», «el brazo de la lira», «el cuello enarcado», «el casto abanico») remiten a la caricia y a la fecundidad, a la femineidad lunar, instaurando así un vaivén con las imágenes solares de masculinidad, encarnación doble del fantasma de la androginia. Pero el erotismo puede ser un exorcismo contra el dolor y la huida del tiempo : la melancolía de un éxtasis pasado lleva a que el cisne pueda encarnar la interrogación metafísica. Depositario del sentido de la vida, es a la par intérprete e intercesor :

*« Yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino » ⁽⁶⁾ .*

5 Bástenos algunos ejemplos significativos, tanto más notables cuanto que se trata de una época no muy liberada:

*«el luminoso cuello estirado entre los blancos muslos de Leda»
(«Antes de todo, gloria a ti...», Cantos de vida y esperanza, p. 216).
«ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda»
(«Blasón», Prosas profanas, p. 99)
« y viola en las límpidas sonoridades a Leda
buscando su pico los labios en flor »
(«Leda», Cantos de vida y esperanza, p. 232).*

6 «Los cisnes», Cantos de vida y esperanza, p. 212.

Las diferentes imágenes del cisne, a fin de cuentas, se ordenan en torno a parejas de opuestos que tienden a unificar: dotado de una doble naturaleza humana y divina, humana y animal, masculina y femenina, real y mítica, etérea y carnal, refinada y sensual, pulsional y metafísica, el ave condensa el conjunto de las figuraciones de la ambivalencia, significando a la vez la multiplicidad y la unidad, la reunión de tendencias contradictorias que estructuran los poemas.

Esa tensión constitutiva problematizada admirablemente por el cisne, que dista mucho de ser el símbolo cursi que algunos denunciaron, puede ser detectada también en otras figuras de la misma estirpe propias para intentar resolver insuperables contradicciones: el centauro, el fauno, el sátiro, entidades entre lo animal y lo humano, habitadas por imperiosas pulsiones eróticas y por sublimadas aspiraciones a lo ideal, bajo la égida del ambiguo y totalitario dios Pan, metáfora de lo completo y lo andrógino, emblema del *voyeur*, multitudinario:

*"del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan" (7) .*

Esas contradicciones que generan los textos también son decodificables al nivel de la forma. La heterogeneidad constitutiva se ordena en torno a polos opuestos. Así es como se puede observar una tensión constante entre lenguaje refinado y precioso y tendencia al lenguaje popular y al dialogismo: tras un arrebato de alto vuelo, henchido de espiritualidad, irrumpe el vocabulario trivial y cotidiano. El academismo más rebuscado hace juego a veces con la escritura campechana o despreocupada, así como el humor viene sorpresivamente a atemperar arranques de alta espiritualidad. La poesía etérea compensa tal pasaje seminaturalista, la hipérbole grandiosa se compagina con observaciones humildes y anodinas. Prosa y verso compiten y dejan paso al advenimiento del verso libre y la prosa poética de «La canción del oro» o «El velo de la reina Mab» viene equilibrada, en *Azul*, por algunos poemas narrativos de corte hugoliano o parnasiano, según los casos («Estival», verbigracia). Recato y concisión sorprenden a veces en un conjunto marcado predominantemente por la grandilocuencia o el énfasis. El mismo ritmo encierra las huellas de la contradicción: la fluidez, la simetría, la medida regular y cadenciosa se avienen con el sopio jadeante, la música sincopada, las rupturas de todo tipo, el contraacento, la aliteración drástica. Del mismo modo se dan libre curso las investigaciones formales en la técnica del

7 «Leda», *Cantos de vida y esperanza*, p. 232.

verso sin que se olvide el recurso a la tradición más rancia; el Medioevo y el Renacimiento suministran fuentes y referencias, llegando a ser la imitación el camino hacia la originalidad.

Sentada firmemente esta dualidad constitutiva de la poesía dariana, caben analizar sus orígenes y alcance. Muy alejadas de la heterogeneidad aparental o de la contradicción desordenada muchas veces subrayadas por la crítica ⁽⁸⁾, las tensiones entre polos opuestos responden a una perspectiva constante de interpretación. Basándose en la percepción de la dualidad de las cosas, la poesía de Rubén Darío representa ciertamente el esfuerzo hacia la fusión de los contrarios, la aspiración a la unificación, la búsqueda afanosa de la armonía en un mundo desgarrado por las antinomias. La trayectoria dariana no responde en concepto nuestro a elecciones individuales : es menester localizar el origen de ese deseo alocado de resolver la dualidad en lo ideológico, lo filosófico o lo social.

Dos raíces principales, a nuestro parecer, pueden detectarse: por una parte, el influjo de las filosofías dualistas, pitagorismo y platonismo esencialmente; y por otra el peso de los conceptos milenaristas y mesiánicos. Convergen a veces estas dos fuentes y le confieren a la visión del mundo del autor de *Cantos de vida y esperanza* su originalidad y su sentido profundo.

El dualismo pitagórico impregna la reflexión del poeta nicaragüense y ordena la casi totalidad de las representaciones. Lo limitado y lo ilimitado, lo par y lo impar, lo masculino y lo femenino, el dinamismo y la inmovilidad, el bien y el mal, la luz y las tinieblas : otras tantas figuraciones de lo uno y lo múltiple que constituyen el zócalo de la visión del mundo. Estos polos remiten a potencias opuestas y sin embargo quedan vinculados : de la tensión entre unidad y dualidad, entre conflicto y síntesis saca su sentido el universo entero. A este cúmulo de antinomias e imágenes contrastadas de lo uno y lo múltiple conviene agregar una de las aportaciones decisivas del platonismo, que se sitúa bajo esa advocación : la dicotomía entre alma y cuerpo, de donde procede por lo demás la oposición bien-mal.

Los textos de Darío llevan las huellas de esa intensa filosofía dualista. Lo finito y lo infinito, por ejemplo, la tensión entre lo completo y lo incompleto, la conciencia trágica de los

8 No resultan satisfactorios, ni mucho menos, los análisis basados en el desorden o las palinodias de un genio perturbado o en las incertidumbres de una época perturbada («La expresión modernista puede contemplarse como la suma heteróclita de estilos a través de cuya integración se manifiesta el espíritu vario, confuso y aun contradictorio de toda una época», apunta erradamente José Olivio Jiménez, sin embargo gran conocedor del género). En nuestro concepto, las contradicciones innegables de Darío remiten a un verdadero sistema y no dependen del «espíritu» del tiempo ni de los traumas personales.

límites y la aspiración a la eternidad (que encarna el «azul», entre otras imágenes), estructuran numerosos poemas, «Oh miseria de toda lucha por lo finito»⁽⁹⁾, por ejemplo, en que pugnan euforia vitalista y presencia de lo finito. La lucha entre los principios antitéticos de la vida y de la muerte jalona toda la trayectoria poética, desgarrada entre el deseo de eternidad y la angustia de la huida del tiempo, entre dinamismo e inmovilidad, entre bien y mal. Recurrente y a veces patético, el contraste luz-oscuridad aparece a menudo bajo la forma del conflicto entre tinieblas amenazadoras y relámpago jupiteriano cuya vibración, asociada a la poesía, oscila entre asunción e impotencia.

Otro modo de dualismo se desliza en la oposición entre el hombre y el cosmos, cuya acabada expresión se advierte en las tiradas del «Coloquio de los centauros»⁽¹⁰⁾. Por un lado, se proclama la fundamental unidad del universo, la resolución de los contrarios, la tendencia a la conciliación encamada en el dios Pan que simboliza totalidad, fusión y síntesis. Hombre y cosmos se sitúan en una interrelación privilegiada: el héroe está vinculado estrechamente con las fuerzas naturales, «hombre montaña», cueva, cima, selva vital; impregnado por los atributos elementales y primordiales, fusiona con lo natural que, a su vez, recibe caracteres humanos, vientre, carne, erotismo. Pero, por otra parte, frente a esos principios vitalistas de unificación asoman pulsiones que cercenan al hombre de la naturaleza por lo finito mismo, por la fatalidad de la desaparición. En particular, se exagera la dicotomía en el erotismo: ya no queda nada en común entre los conceptos humanos, carnales y sensuales, y el goce cósmico de la fusión universal (piénsese en el «idilio monstruoso» del poema «Estival», p. 155).

Es decir que el alma y el cuerpo existen de modo independiente. En la línea de los filósofos pitagóricos para quienes el cuerpo es una tumba (y la metempsicosis una realidad y un recurso) se sitúa Platón, un punto obligado de referencia para Darío. Se percibe la dualidad platónica alma-cuerpo en muchos textos, procediendo el mal de la ignorancia producida en el alma a raíz de la unión de ésta y del cuerpo. Esa dialéctica se expresa claramente en «Divina psiquis, dulce mariposa»⁽¹¹⁾ en que cruza diversas temáticas: la espiritualidad o la fe frente a lo terrenal o lo corpóreo, lo divino frente a la libertad dionisiaca,

9 *Cantos de vida y esperanza*, p. 234.

10 *Prosas profanas*, pp. 118-125.

11 *Cantos de vida y esperanza*, p. 232.

la psique desgarrada entre catedral y ruinas paganas, entre origen celeste y placeres de la carne. La naturaleza divina de Psique se halla encerrada en la cárcel del tiempo (Empédocles) y la muerte no es más que liberación provisional.

La dialéctica entre lo uno y lo múltiple, a la vez de origen pitagórico y platónico, constituye el cimiento de la visión dariana. Aspirando a la unidad, sin embargo sólo conoce lo múltiple, pero siempre se interpone el prisma de la totalidad, la unidad de una pluralidad. Esas interrelaciones inevitables subrayan la impotencia de un pensamiento limitado que no puede renunciar a la unidad que no obstante le aparece imposible y que se esmera en repetir. La unidad, en especial, toma para los pitagóricos la figuración del número: el uno, origen de todo en que se resuelven las contradicciones, es número, como todas las cosas. El número es una especie de principio mítico, de ley secreta del universo: descubrirlo vale por hallar el principio y la raíz de la proporción y la armonía. Rubén Darío recupera y asume esa tradición numérica pitagórica cuyo sistema completo aparece en el magnífico poema de *Cantos de vida y esperanza*, «Helios» (p. 206): postulando una reciprocidad entre música y astronomía, el texto establece la continuidad entre ritmo y cosmos, luz y música. A la vez filosofía, concepto del mundo, sistema de representación, el número ordena, hace inteligible el desorden aparente del universo. Toda forma es secreto, enigma, cifra; el poeta se hace el intérprete del lenguaje codificado depositado en las cosas, el intercesor del misterio, el descubridor de la armonía, como lo muestra la ambigüedad significativa de uno de los versos: «y el universo el verso de su música activa», retomando el famoso credo pitagórico de «Ama tu ritmo», a pesar del problema que plantea la ironía puntual⁽¹²⁾.

De modo que se entiende de dónde proceden las tendencias a la bivalencia observadas en la poesía y en la visión del mundo de Rubén Darío. Las aspiraciones a la unidad a partir de una toma de conciencia de la multiplicidad estructuran en profundidad la trayectoria, proporcionando el pitagorismo y el platonismo una base filosófica a preocupaciones dualistas. Pero existe una segunda fuente de esas tensiones antitéticas que organizan el universo poético según ejes divergentes nitidamente opuestos: las ideas milenaristas, que constituyen un mantillo decisivo para el pensamiento dariano.

12 Se advertirá la presencia de la ironía en la parodia de diálogo platónico de «Cleopompo y Heliodemo» (*Cantos de vida y esperanza*). ¿Pone en tela de juicio la correspondencia entre ritmo visual y ritmo universal o las especulaciones pitagóricas proclamadas? Darío recurre a menudo a esta puesta a distancia humorística, como para relativizar o compensar la adustez pomposa de una reflexión filosófica a veces árida. En nuestro concepto, eso no le quita nada a la seriedad de la reflexión y a la fuerza de las convicciones.

Presente ya desde *Azul* («El rey burgués» o «La canción del oro»), el milenarismo adquiere en *Cantos de vida y esperanza* una fuerza significativa. No se trata de un simple ingrediente o de una angustia apocalíptica difusa o irracional sino de una perspectiva fundamental que remite a un concepto de la existencia y del mundo. Por lo demás, ese substrato persiste en los escritos posteriores, de modo innegable.

Primero, se nota acá y allá el impacto de esas creencias, que salpican los textos. Pero en algunos poemas la señal distintiva de una mezcla de congoja y esperanza entreveradas impregna todas las representaciones. «Canto de esperanza» (*Cantos de vida y esperanza*), por ejemplo, proclama el terror ante los últimos días, marcados de sacudidas sociales y de cataclismos. Así se nota la presencia de los jinetes del Apocalipsis y del temible Anticristo : a la angustia se superpone la certidumbre de la venida del enviado de Dios, de la renovación y de la salvación . También se advierte la doble actitud en «Mientras tenéis oh negros corazones» :

*«Un gran Apocalipsis horas futuras llena.
Ya surgirá vuestro Pegaso blanco»⁽¹³⁾*

La amalgama entre creencias milenaristas y mitología grecolatina se realiza significativamente. El Apocalipsis, para un poeta abrumado y solo en su viacrucis, se convierte en recurso, en solución para el antagonismo trágico del hombre y del mundo. El deslizamiento del caballo del Apocalipsis al equino solar de los griegos y los latinos se realiza asimismo en «Pegaso» , subrayando un parentesco espiritual : Apolo como sol mítico se hace referente primordial del Edén primitivo y figuración de la inspiración poética. Pero es sobre todo en «Helios» donde se señala la irrupción de una era nueva : la evocación mítica del nacimiento del sol instaura el mesianismo de una edad de oro que significa resurrección. De nuevo se anuncia la fusión entre las certidumbres del mundo reiniciado :

*"El hombre, la nación, el continente, el mundo
aguardan la virtud de tu carro fecundo"*

y por contraposición las angustias de los terribles últimos días :

13 *Cantos de vida y esperanza*, p. 206.

«¡Helios ! ¡Que nos mate tu llama que nos quema !» (p. 208).

Impregnada de zozobra y de terror, la esperanza apocalíptica se expresa con toda fuerza en «Qué signo haces oh cisne con tu encorvado cuello», cuyos cuartetos proclaman los sufrimientos que habrán de padecer los hombres. El enfoque catastrofista vehicula las imágenes más sombrías y más desencantadas ; se sustenta en la certeza de vivir los últimos tormentos provocados por las amenazas del imperialista vecino del Norte :

*«Nos predicán la guerra con águilas feroces»
«La América española como la Española entera
fija está en el Oriente de su fatal destino» (p. 213).*

Y en arranque épico la voz poemática expresa los dolores de los últimos días :

*« Seremos entregados a los bárbaros fieros ?
Tantos millones de hombres hablaremos inglés ?»*

El anatema contra los Estados Unidos toma el camino apocalítico : los apetitos hegemónicos de los anglosajones de alma bárbara son el anuncio de las últimas horas y los invasores la encarnación del Anticristo cuyas exacciones preceden el Milenio.

Así es como hay que interpretar la famosa «Salutación del optimista», con la profecía de la hispanidad, la certidumbre de la epifanía hermanada con el terror ante la cercanía de los últimos días. Las calamidades anunciadoras - garantía de la inminencia- se atribuyen con toda claridad a un Anticristo norteamericano :

*“Siéntense sordos ímpetus en las entrañas del Mundo
la inminencia de algo fatal hoy conmueve la Tierra ;*

*fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas,
y algo se inicia como vasto social cataclismo*

sobre la faz del orbe" (14).

Pero, a la previsible catástrofe, acompañada por una destrucción del mundo impío, le seguirá la esperanza de la renovación :

*"Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos ;
mágicas ondas van renaciendo de pronto (...)
se anuncia un reino nuevo"* (15).

Las imágenes apocalípticas amalgaman tanto las referencias grecolatinas como cristianas :

"ya veréis el salir del sol en un triunfo de lirias" (p. 191)

*"Vuelva el antiguo entusiasmo, vuelva el espíritu ardiente
que regará lenguas de fuego en esa epifanía"* (p. 192)

El poeta clama su fe en la destinación divina del pueblo elegido, rescatado de las ansias mesiánicas :

"La latina estirpe verá la gran alba futura" (p. 193).

Como en todo sistema de pensamiento milenarista, se trata de un regreso a las fuerzas del origen : «la hispánica progenie» y «la sangre de Hispania fecunda» representan los vectores de la renovación y de la juventud de un universo que vuelve a surgir a plena luz. Por cierto se podrían invocar intertextualidades operativas, en especial la Cuarta Égloga de Virgilio, que anuncia el advenimiento de la última edad, una Edad de Oro que sucede a la Edad de Hierro, la era de Apolo, o bien algunos ecos de un Romanticismo vaticinador ; los acentos mesiánicos se encuentran también en Rodó pero, a decir verdad, esa mezcla de esperanza y desesperación , de entusiasmo y terror, abre hacia una visión catastrofista del mundo basada en una concepción cíclica del tiempo que se deriva fundamentalmente no de fuentes literarias sino de una filosofía esencial, de un sustrato intelectual transhistórico,

15 Ibid. p. 191.

subterráneo y sutil más notoriamente presente.

El sistema milenarista no puede prescindir de un intercesor divino, de una figura mítica en torno a la cual se agrupan los elegidos que avistan los últimos días. Tal es el papel implícitamente asignado al poeta-profeta-vaticinador, nuevo Mesías cuya venida autentifica el Milenio. En Rubén Darío asoma claramente esa imagen funcional del poeta, verbigracia Walt Whitman calificado de «profeta nuevo» y de «sacerdote que alienta soplo divino / anuncia en el futuro tiempo mejor» (p. 179). Profeta que anuncia los últimos tiempos, el poeta misero de «El rey burgués» se atribuye el papel del mesías que pone en camino el proceso : "ha tiempo que canto el verbo del porvenir -declara enfático-. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora ; busco la raza escogida que debe esperar, con la mano en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol" ⁽¹⁶⁾. Individuo marginado que abandona la ciudad -Babilonia o Babel-, lugar de los pecados, de la avaricia y de la lujuria, la «ciudad malsana», vuelve a hallar en la selva el sentido de los valores del origen, «como un ángel soberbio, o como un semidiós olímpico» (p. 72), en una andadura específicamente milenarista. Presiente la caída de las murallas de la ciudad perversa, la llegada del Anticristo, y canta el advenimiento de los tiempos nuevos : «viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, toda agitación y potencia» (p. 72).

Otras imágenes y metáforas tejen a lo largo de la producción poética de Darío una densa red de conceptos apocalípticos que proceden de creencias fuertemente arraigadas en las mentalidades colectivas. En el marco de este trabajo no se pueden citar en totalidad. Nos limitaremos a subrayar su significado global. Implican la existencia de un «medio carismático» caracterizado por la presencia cotidiana del milagro, la sublimación de actos o efectos naturales, la exageración y la transmisión de actos inauditos, la huida ante lo racional. Pero sobre todo el dualismo se encuentra en el corazón del sistema de pensamiento : se le descubre en todos los niveles, en sus manifestaciones exteriores, en las circunstancias socioeconómicas y políticas, en sus estructuras míticas. Por eso ese tipo de movimientos está caracterizado por la dialéctica de la espera y de la acción , de la esperanza y la resignación, del dolor y la felicidad, de los alborotos y de la serenidad. El rechazo a la autoridad y al estado supone la instauración de nuevas jerarquías fundadas en la concordia y la armonía, la aspiración a la pureza se acompaña del anatema contra *Avanitia* y *Luxuria*, en un rigorismo ético que viene a compensar los desequilibrios de una sociedad perturbada. La dimensión subversiva se sitúa en primer nivel por el mecanismo de la inversión : los

16 *Azul*, p. 72.

pobres serán los ricos y los elegidos, la hora de la revancha social ha llegado, revistiendo el movimiento milenarista una clara dimensión contraaculturativa y reivindicadora. Por fin, el substrato mítico del milenarismo encierra una serie de esquemas significantes : el regreso al origen y a la esencia del grupo así como a los usos tradicionales y a las prácticas patriarcales, la restauración del estado original de pureza, la renovación cósmica y la recreación del paraíso en tanto que duplicación del Edén de los comienzos.

Tales son los rasgos principales del pensamiento apocalíptico. Se notará que le dan forma a la trayectoria dariana - piénsese, por ejemplo, en la omnipresencia del esquema de la inversión o en la primacía del misterio y el esoterismo ⁽¹⁷⁾. En el marco de esa aprehensión del mundo, dejan de oponerse los contrarios; lejos de ser dialécticos, se hacen complementarios y correlativos, signos inequívocos de una materialización de la unidad. Así se fusionan lo positivo y lo negativo, la felicidad y la desdicha, la vida y la muerte, lo antiguo y lo nuevo, lo uno y lo múltiple, como las dos caras inseparables de una misma realidad. La bipartición del mundo y de las cosas, observada en distintos niveles en la poesía de Darío, proviene de una percepción milenarista. No es de extrañar en la medida en que ésta ha alcanzado suma importancia en las sociedades del tercer mundo, en especial en Latinoamérica en que la apocalíptica cristiana pudo converger con ideas mesiánicas de origen indígena: conceptos cíclicos, destrucciones y recreaciones periódicas del mundo, catastrofismo ⁽¹⁸⁾. La angustia de los últimos tiempos y la esperanza en una regeneración próxima impregnan muchos textos de Darío en un nivel profundo. De ellas dimana claramente la visión dualista.

De este modo, la bivalencia de las representaciones, sistemática en Darío, posee raíces antiguas : procede a la vez de las concepciones pitagóricas - platónicas y de las creencias milenaristas, las cuales convergen y deparan a la poesía del autor de *Cantos de*

17 Sabido es el gusto desmedido de Darío por el misterio, el ocultismo, la alquimia, las ciencias secretas, la teosofía. La estancia en Argentina fue para él decisiva a este respecto.

18 Son de notar los esfuerzos inauditos realizados por algunos críticos, como por ejemplo Pablo Antonio Cuadra, para «recuperar» a Darío como americano al descubrir en él lo «nahuatl oculto», con objeto de contrarrestar la famosa opinión de Rodó : «Darío no es el poeta de América». Andadura de un nacionalismo trasnochado y vano. De hecho, las tendencias apocalípticas de este poeta remiten con más fuerza y verosimilitud a un verdadero impacto del substrato indígena, mucho más que la supuesta técnica de los Códices o la práctica de la sinestesia (que no tiene raíz indígena exclusiva).

vida y esperanza ese carácter contradictorio y atormentado que hace su especificidad, con la aspiración ansiosa a la coherencia, la fusión y la unidad.

Retrato Policial: Borges y la novela

Annick Louls

Universidad de Reims

La reciente reedición en Argentina de la novela *El enigma de la calle Arcos*, publicada originalmente en los años '30 bajo el seudónimo de Sauli Lostal, suscitó una polémica alrededor de la cuestión de su autoría; no fue la calidad del texto lo que determinó los debates sino el hecho de ser atribuida a Jorge Luis Borges.

Publicada por primera vez por entregas en el vespertino *Crítica*, en Buenos Aires, en noviembre y diciembre de 1932, e ilustrada por Pedro Rojas, la novela apareció en forma de volumen en 1933 editada por Am-Bass, con las ilustraciones originales. Para los que no hayan seguido paso a paso los pormenores de esta discusión, voy a recordar algunas de las características de la novela y del debate de la que fue objeto; más que una crónica de las discusiones, el objetivo es recordar sus términos y los problemas de orden literario que surgen de éstas.

Acerca del debate

Como parece ser lógico, hubo fundamentalmente dos bandos: los que sostenían que la novela la había escrito Borges y los que sostenían que no la había escrito Borges. Sin embargo, este esquema no es del todo correcto; en verdad, los dos bandos se definieron en función de otra cuestión. Estaban, por un lado, los que creían que el interés de la discusión era llegar a saber si Borges era o no el verdadero autor de la novela; por otro, los que pensaban que la mera "sospecha" de que Borges fuera su autor permitía plantear problemas de orden literario a partir de los que se puede pensar su producción bajo una nueva luz. En apariencia, esta división responde a otra separación tradicional, según la cual de un lado se encontraría

toda una serie de estudiosos "no profesionales" de la obra de Borges (periodistas, entrevistadores, escritores, biógrafos, etc) y del otro investigadores y profesores universitarios. El debate ha mostrado la existencia de círculos apasionados por la obra de Borges de características muy distintas; el fenómeno de difusión y de "popularización" (término que no implica aquí ningún tipo de juicio de valor, sino que intenta ser descriptivo) se encuentra en pleno apogeo, y su obra, su vida y sus opiniones son actualmente objeto de estudio en ámbitos muy diferentes.

Pero en este punto tampoco las divisiones son tajantes; hubo una serie de profesores e investigadores que pensaron que era posible que Borges hubiera participado de la escritura y/o de la elaboración de *El enigma de la calle Arcos* y se concentraron en tratar de demostrarlo, de modo que para ellos el centro del debate fue realmente llegar a probar que Borges fue, o que no fue, su autor.

En los medios, el principal promotor de la idea de una autoría borgiana de la novela fue Juan Jacobo Bajaría; el artífice de la resolución, más o menos definitiva, de la cuestión puede haber sido Alejandro Vaccaro.

Argumentos del debate

Antes de exponer las reflexiones de Bajaría, tal vez es necesario aclarar que en ellas la relación causa/efecto no es siempre evidente, de manera que los supuestos argumentos resultan bastante aleatorios; el texto cae, además, en una especie de tautología de la demostración, algo así como: "la novela es de Borges porque la escribió Borges". A pesar de esto, en sus argumentos pueden identificarse una serie de mitos que rondan actualmente la obra borgeana.

Bajaría empieza por lo que aparece como la fuente de su intento de atribución de la novela a Borges: el testimonio de Ulyses Petit de Murat. Cuenta que cuando ambos trabajaban para *Clarín*, en los años '60, Petit de Murat le habría afirmado que Borges era el desconocido autor de *El enigma de la calle Arcos*, y que la habría escrito "al correr de la máquina", dedicándole un par de horas por día, para ensayarse en el género. Bajaría recuerda también que en la carta-prólogo a la edición en volumen de la novela, Luis F. Diéguez, por entonces secretario de redacción del diario *Crítica*, asevera que ésta es obra de un escritor "en condiciones esencialmente periodísticas"; también la publicación de otras novelas en el diario bajo seudónimo es presentada como una prueba ⁽¹⁾. En este punto, se apoya en la discutida y discutible edición de

María Kodama e Irma Zangara *Borges en Revista Multicolor*⁽²⁾, en la que esta última atribuye a Borges toda una serie de textos cuyos autores no parece haber podido identificar, cuando sus textos presentan elementos vagamente cercanos a la obra de Borges.

Bajaría establece, de un modo un tanto forzado, una relación entre el nombre del personaje principal, Horacio Suárez Lerma, y los de algunos antepasados de Borges. Asegura, además, que la novela es obra de alguien que vino "de adentro" del diario. Si es verdad que casi todos los críticos que se han ocupado de *El enigma de la calle Arcos* consideran que la novela ha sido efectivamente escrita por alguien que conocía los mecanismos de funcionamiento del diario, dado que los escritores que trabajaron para éste eran muy numerosos, esto no hace de Borges el único candidato a la autoría. Bajaría cita también el célebre párrafo de "El acercamiento a Almotásim", publicado en *Historia de la Eternidad*, que ya había sido relacionado antes con la novela de Sauli Lostal⁽³⁾. De sus afirmaciones se deduce que conocer la novela y el tipo de papel en que está impresa son pruebas irrefutables de autoría. Sus dos últimos argumentos son: que Borges se negó a reeditar sus tres primeros volúmenes de ensayos⁽⁴⁾ y que nadie sabe quién es Sauli Lostal. En cuanto al primero, puede decirse que Bajaría desconoce voluntariamente la diferencia entre *renegar de una obra* y *negar haberla escrito*, así como las diferencias que ambas estrategias implican en el campo cultural. Sobre el segundo, creo que su carácter superfluo resulta innegable. Sin embargo, este último fue uno de los elementos que, retomados por uno de los principales defensores de la tesis opuesta, sirvió para acallar un poco las discusiones.

1. Bajaría recuerda *Los cortadores de manos*, que publicaran bajo el seudónimo de Jaime Mellors, el mismo Ulyses Petit de Murat, Ricardo M. Setaro y los hermanos Enrique y Raúl González Tuñón.

2. Zangara, 1995.

3 "La edifió príncipe del Acercamiento a Almotásim apareció en Bombay, a fines de 1932. El papel era casi de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City. En pocos meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una..."

4 Se refiere, por supuesto, a *Inquisiciones*, Bs.As.: Proa, 1925, *El tamaño de mi esperanza*, Bs.As.: Proa, 1926, y *El idioma de los argentinos*, Bs.As.: Gleizer, 1928. Hasta el final de su vida, Borges se negó a reeditar estos tres libros, que volvieron a ser lanzados al mercado después de su muerte. Varios de los artículos que contenían, sin embargo, habían sido publicados en diferentes recopilaciones hechas o avaladas por el escritor.

En efecto, Alejandro Vaccaro, biógrafo y coleccionista de la obra de Borges, basó su demostración en parte en una participación espontánea de un lector, Tomás E. Giordano, que escribió al diario *Clarín* (27/10/1997), afirmando conocer a Sauli Lostal, seudónimo de Luis A. Stallo. A partir de ahí, con un estilo de indagación de la biografía de Borges que le es propio y que ya ha demostrado su eficacia, Vaccaro procedió a buscar el nombre de Stallo en la guía telefónica de la época, de modo a probar, al menos, su existencia⁵. Si Vaccaro señaló los numerosos errores de Bajarlia, así como el carácter dudoso de sus argumentos, su intervención no se limitó a esto: propuso la alternativa de una autoría, centrando su demostración en la cuestión del estilo. De este modo, afirmó (retomando algunas hipótesis ficticias de Ricardo Piglia tal como aparecen en *Respiración artificial*) que “el estilo de *El enigma...* no está en la escritura sino en la trama”⁶.

Esta disociación entre “estilo” y “argumento” retomada por Vaccaro, se encuentra también en las reflexiones de Sylvia Saïtta, Gastón Gallo, Gonzalo Moisés Aguilar y Guillermo García, quienes en el artículo titulado “Jorge Luis Borges y Sauli Lostal: El juego de las sospechas”, firmado por Gonzalo Moisés Aguilar, tratan de aprehender los distintos problemas planteados por este debate. Para estos investigadores, la discusión acerca de la autoría de *El enigma de la calle Arcos* debe ser resituada en un contexto particular: el movimiento de atribución a Borges de textos sin paternidad conocida, o de paternidad dudosa, a la manera del ya mencionado *Borges en Revista Multicolor*.

Sin embargo, es evidente que estos investigadores parten, de un modo implícito, de “una lectura retrospectiva”, es decir: de la perspectiva de la producción borgeana policial de los años '40. A partir de la perspectiva de un Borges autor de relatos como “La muerte y la

5 Alejandro Vaccaro ha publicado recientemente el primer tomo de su biografía de Borges (ver: Vaccaro, 1996). Sin duda la biografía borgeana es un tipo de literatura que conoce actualmente un gran desarrollo; recientemente, han aparecido: Salas, 1994; Vázquez, 1996; Woodhall, 1996; Barnatán, 1995, y la ya mencionada de Vaccaro. Dentro de este panorama, el trabajo de Alejandro Vaccaro se destaca por varias razones, entre las cuales es necesario mencionar dos: la absoluta discreción del biógrafo y la confiabilidad inhabitual de la información, debida a la calidad de la investigación realizada. Vaccaro parece haber sido el primer biógrafo de Borges que, alertado por las numerosas contradicciones contenidas en las declaraciones de Borges, cuestionó la versión de su propia vida que el escritor había dado.

6 El resumen del debate propuesto por Fernando Sorrentino en “La novela que Borges jamás escribió”, se encuentra en esta línea: para él el estilo es prueba de que la novela no puede ser de Borges. Sorrentino cita párrafos de la novela que, afirma, no pueden estar escritos por Borges.

brújula" y "El jardín de senderos que se bifurcan", y co-autor, con Bioy Casares de los relatos de H. Bustos Domecq, estos críticos buscan, en los años '30 y, más concretamente, en *El enigma de la calle Arcos*, elementos que reenvían a esta producción de los años '40. Por otra parte, su posición permite plantear la cuestión de la autoría y de la figura de Borges en el panorama literario argentino, ya que para ellos el centro del debate son los *efectos de sentido* que proyecta la atribución de esta obra a Borges sobre el resto de su producción. Estos juegos "ponen de relieve la inestabilidad de la autoría y, también, la lectura fuerte de Borges que ha convertido a innumerables textos en precursores."

Estos investigadores diferencian, entonces, entre lo que llaman "una trama policial extraordinaria y un resolución casi genial" y la escritura; si en la elaboración de la trama, Borges puede haber participado, de su escritura no sería responsable; agregan la hipótesis de que para el escritor los años '30 son años de experimentación, y que dentro de esta experimentación la escritura de una novela no sería del todo inverosímil. De este modo, se hace presente una asimilación entre la experiencia periodística y un espacio de experimentación, de búsqueda, de producción de borradores, que postula cierta jerarquía entre los escritos publicados en los medios periodísticos y aquellos aparecidos en revistas de más prestigio y/o en forma libro⁷.

En el artículo de Aguilar, también es citado "El acercamiento a Almotásim", porque los investigadores intentan buscar "índices" en la obra de Borges, relacionando así esta sospecha de autoría con los cuestionamientos de que es objeto la categoría de autor, y la inestabilidad que ésta tiene en la obra de Borges. Por último, vinculan el debate con el "surgimiento" del relato en Borges, quien se orienta hacia este tipo de producción a partir de esta época.

En cuanto a los problemas que plantea este debate, hay que señalar, en primer lugar, el hecho de que una de las fuentes principales de la atribución es el testimonio de Ulyses Petit de Murat, citado por Bajaría; éste viene a sumarse a *Borges Buenos Aires*, libro en el que Petit de Murat recuerda la época en que él y Borges trabajaron para *Crítica*⁸. Este testimonio ha ido adquiriendo estatuto de verdad debido a la escasa información que se

7 En la historia de la producción borgeana esto último es más bien raro; casi todos sus textos aparecieron antes en diarios o revistas.

8 Petit de Murat, 1980, capítulo: "Tiempos de Crítica".

tiene acerca del período en que Borges trabajó para el diario *Crítica*, él mismo era más bien reservado en lo que respecta a este tema. Más allá del problema que plantean sus relaciones con Petit de Murat, que, según los críticos, va de la amistad íntima al simple compañerismo de trabajo reforzado por la admiración que le profesaba Petit de Murat a Borges en la época, es necesario pensar el estatuto mismo del testimonio; atribuirle "categoría de verdad" implica considerarlo la fuente de toda información e interpretación, de modo de clausurar la investigación y los efectos de sentido de otros elementos, el *testimonio* que aportan las formas de lo impreso y el estudio de los vínculos del campo cultural de la época⁹. Otro elemento interesante que este debate pone de relieve, es el mencionado "furor" de encontrar textos de Borges desconocidos. Dada la existencia de una vasta obra publicada en diarios y revistas diversas que aún no circulan en forma de volumen, este interés por "inventar", por "crear" textos de Borges resulta un tanto sorprendente.

En este sentido, es probable que el interés, y el placer, de este debate vinieran, en parte, de las modificaciones que la atribución de *El enigma de la calle Arcos* aporta en cuanto a la imagen de Borges en la cultura argentina. El rescate de una imagen menos solemne de Borges, menos *monumental*, viene en parte de la aparición de una serie de elementos que vinculan al escritor con ciertas publicaciones de corte "popular", como *Crítica*. El debate acentúa la dificultad de leer y de interpretar esta convivencia entre lo que aparece como una producción culta, intelectual, elitista, y una zona más relacionada con medios de publicación populares¹⁰. Del mismo modo, otra problemática en juego parece

9 En este sentido, me parece importante recordar que Petit de Murat declaró siempre que Natalio Botana, fundador y director del diario *Crítica* en la época de la *Revista Multicolor de los Sábados*, le propuso que Borges fuera su secretario, y que él insistió en que tuviera categoría de co-director. Si bien es verdad que Petit de Murat trabajaba ya para el diario en el momento en que surge la idea de la revista, también resulta evidente que esta declaración contradice todo otro testimonio acerca de Botana, quien aparece como alguien muy conocedor del campo intelectual de la época. Del mismo modo, el prestigio y el lugar que la producción de Borges tenían en el campo literario de la época, no permiten imaginar fácilmente un Borges secretario de Petit de Murat. Ver, en este sentido, el número de la revista *Megáfono*, dedicado a Borges en agosto de 1933, en el que Petit de Murat expresa su admiración incondicional, y su categoría de "maestro" respecto de él mismo. La publicación de esta "Discusión sobre Jorge Luis Borges", *Megáfono*, n. 11, agosto de 1933, p. 13-33, es estrictamente contemporánea del primer número de la *Revista Multicolor de los Sábados*, pero su elaboración comienza por lo menos un año antes, tal como lo prueba el artículo de Drieu La Rochelle.

10 Un fenómeno parecido ocurre respecto de la interpretación que plantean los vínculos entre Borges y ciertos grupos de militancia católica de los años '20 y '30, a los que el escritor está vinculado. Sobre

ser la de la relación entre Borges y la novela; *El enigma de la calle Arcos* podría ser la novela que tanto se le ha reclamado a Borges, que vendría a completar su imagen de escritor.

Sin embargo, hay otro elemento que permite, tal vez, aclarar el origen de la pasión suscitada por este debate. La discusión acerca de la autoría ha sido presentada por ambos bandos como un "enigma literario" que se trataba de resolver; también, se ha producido cierta contaminación léxica en los críticos. De Vaccaro a Gonzalo Aguilar, todos tratan el asunto como una imputación de crimen, se refieren a Borges como al acusado, y terminan por declarar que se lo ha liberado de toda culpa. El crítico es así asimilado al investigador, al *detective*, cuya misión es dilucidar un misterio. Esta figura del "crítico-detective" ha sido difundida en parte por Ricardo Piglia, tanto en *Respiración artificial* como en "Homenaje a Roberto Arlt", y este debate muestra hasta qué punto ésta se ha popularizado; críticos universitarios e investigadores no profesionales parecen identificarse con esta imagen, que, a pesar de sus esfuerzos por problematizar esta atribución, no consiguen desprenderse del intento de responder a la pregunta: ¿es Borges el autor de *El enigma de la calle Arcos*, sí o no? Porque para que el crítico investigue tiene que haber un enigma, una verdad que probar y restituir.

Los planteos de este debate aluden a una serie de elementos que marcan la producción borgeana de esta época, sin llegar a conformar un sistema interpretativo que abarque todos los puntos en juego. La existencia de un vínculo entre la atribución de *El enigma de la calle Arcos* y el *desplazamiento* hacia el terreno de lo narrativo que se produce en la obra de Borges en esta época es percibida por algunos de los críticos; pero esta percepción parece venir de un juego intelectual, a la manera de los que Borges propone en "Kafka y sus precursores" o según los que propone Piglia en *Respiración artificial*. Parte de la dificultad viene de la carencia de una investigación sistemática, una verdadera historización de la producción de Borges, sobre la que, sin embargo, se tiene la impresión de saberlo todo. Dado que el debate se ha caracterizado por una *mirada retrospectiva*, puede ahora proponerse otro tipo de lectura: una que retroceda al año de publicación de *El enigma de la calle Arcos*, es decir 1933. Un año marcado, en la producción borgeana, por varios "acontecimientos", todos vinculados entre sí. El primero es el hecho de volverse director (co-director) de la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literario del diario *Crítica*, que se publi-

este tema, ver: Louis, "Borges y el nazismo", en *Variaciones Borges*, Revista del Centro de Estudios y documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus, n° 4, 1997.

ca a partir del 12 de agosto de 1933 y aparece hasta el 6 de octubre de 1934. El segundo de estos acontecimientos es la publicación en la revista *Hoy Argentina* del que, hasta ahora, parece ser el primer artículo de Borges sobre el relato policial: «Leyes de la narración policial», texto que Borges no publicó nunca en volumen pero que recupera parcialmente en «Los laberintos policiales y Chesterton». Habría que agregar un tercer "acontecimiento": la publicación en la mencionada *Revista Multicolor de los Sábados* de una serie de relatos gracias a los que Borges se convierte en narrador; entre estos que, en su mayoría, irán a integrar la *Historia Universal de la Infamia*, se encuentra "Hombres de las orillas", primera versión de "Hombre de la esquina rosada", en cuya escritura se inscribe a la vez el reciente interés borgeano por el relato policial, así como sus concepciones relativas a la novela. En relación a esta preocupación, es necesario mencionar otro elemento, que tiene lugar en 1934, mientras se edita aún la *Revista Multicolor de los Sábados*: la respuesta de Borges a la "Encuesta sobre la novela" en la revista *Gaceta de Bs.As.*

El suplemento literario del *Crítica*, que hasta ahora había sido ignorado por la crítica, contiene marcas muy evidentes de un interés por lo policial; es sabido que el diario contribuyó a la difusión del género y que este interés se inscribió en las noticias policiales. En cuanto a la participación de Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*, la marca esencial del escritor se encuentra en la gestión de la revista y los efectos de sentido que ésta produce; dentro del marco que conforma el diario para la revista, puede verse cómo ésta establece una relación de diálogo con el discurso, el estilo, los modismos del diario. Si este diálogo a veces puede leerse como una parodia, por momentos linda también con el homenaje; de hecho, la creación de la revista aparece como la apertura de un espacio en el que encuentran un nuevo contexto de publicación algunas tendencias y secciones que ya existían en el diario, adquiriendo así cierta autonomía. Este nuevo marco de publicación actúa sobre estos textos, proponiendo una reflexión sobre la cuestión del género literario. El suplemento puede verse como *un espacio de lectura* del diario, pero también de otros suplementos culturales⁽¹¹⁾.

En cuanto a los otros dos textos mencionados, si en apariencia se orientan hacia problemáticas diferentes - el relato policial, la novela argentina - sus centros de interés son complementarios.

11 Para más información acerca de la *Revista Multicolor de los Sábados* así como sobre el rol que Borges tuvo en la edición de ésta, ver: Louis, 1997.

“Leyes de la narración policial”

En «Leyes de la narración policial», Borges postula que el inglés conoce lo que llama dos “incompatibles pasiones”: «el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad». Las pasiones reenvían, entonces, al gusto de los lectores, a las preferencias de los lectores ingleses que, según él, los argentinos no comparten: estas pasiones serán extranjeras para el criollo. Como ejemplo, cita a Martín Fierro y Cruz, los personajes de *El gaucha Martín Fierro*, poema gauchesco de José Hernández; dos desertores, uno del ejército y el otro de la policía, a quienes la idea de que la razón está del lado de la ley hubiera sorprendido. Borges afirma entonces que sin duda la idea de que su propio destino era interesante y digno de ser contado los hubiera hecho sonreír.

Esta disociación del criollo entre “razón” y “ley” viene del hecho de que el crimen no implicaba para él un problema de virtud; era un “percance de hombres”, una suerte de accidente natural. Aunque Borges habla del «criollo» y no del «gaucha», los ejemplos que cita pertenecen a la «literatura gauchesca»; se trata de un mecanismo al que Borges recurre muy seguido: a la hora de reflexionar sobre una literatura nacional, apela a la gauchesca aunque reivindica al guapo, como si no existiera aún una literatura sobre este personaje. Es esta carencia de una literatura urbana sobre la relación entre el criollo y la ley, un *vacío ficcional*, lo que «Hombres de las orillas» tratará de empezar a colmar. En Borges, esta estrategia (usada también por otros intelectuales argentinos) facilita el desplazamiento hacia la escritura narrativa.

En «Leyes de la narración policial», Borges define el relato policial - el texto dice “genuino retrato policial”, lo que es probablemente una errata pero muy atractiva - como una trama marcada por el rechazo del desplazamiento físico y la falta de justicia; recuerda que en los primeros ejemplares del género (o al menos los que considera como tales (“El misterio de Marie Roget” de Poe, *Unravellled Knots* de la baronesa de Orczy) «la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años.», fórmula que reenvía a Isidro Parodi, pero también a varios de los textos compilados en *Los mejores cuentos policiales, Primera y segunda serie*¹²). Borges exige un

12 Pienso en: “El fin de un juez” de Milward Kennedy, en: *Los mejores cuentos policiales. Primera serie*, Bs.As.: Emecé, 1943; y, en la segunda serie, editada también por Emecé, Bs.As., en 1951, “Personas o cosas desconocidas” por John Dickson Carr y, desde ya: “Las doce figuras del mundo” de H. Bustos Domecq.

relato policial sin alusiones a los medios cotidianos de la investigación policial, «los rastros digitales, la tortura y la delación», cuya ausencia considera una convención que, lejos de facilitar la narración la vuelve más difícil⁽¹³⁾. Así expresa lo que muchos críticos han identificado con una demanda borgeana de rigor en la trama; se trata, esencialmente, del hecho de que el relato debe responder a una economía propia y a las exigencias que éste plantea y no estar determinado por algún tipo de “elementos externos”, lo que incluye tanto las soluciones que facilitan la tarea del escritor como las modas literarias o las demandas del público.

Borges enumera y explica lo que llama entonces «los mandamientos de la narración policial». Existe, sin duda, una diferencia entre las “leyes” y los “mandamientos de la narración policial”; si la primera convoca el mundo de la ley, la segunda reenvía al de la religión. De este modo, el título propone una lectura del artículo en función de una ley y sus transgresiones posibles (puede decirse que se viola un mandamiento, pero se transgrede una ley) sin impregnarse realmente de términos que aluden a la ley y al delito, un tipo de vocabulario muy presente en otros textos críticos borgeanos de la época, y en particular, en las notas bibliográficas que publica en la *Revista Multicolor de los Sábados*⁽¹⁴⁾.

Las reglas que propone, con gran despliegue de humor, son las siguientes:

- a. «Un límite discrecional de sus personajes.»
- b. «Declaración de todos los términos del problema.»
- c. «Avara economía de los medios.»
- d. «Primacía del cómo sobre el quién.»
- e. «El pudor de la muerte.»⁽¹⁵⁾
- f. «Necesidad y maravilla en la solución.»

El desarrollo de cada una de ellas pone en escena la ambigüedad del crítico que,

13 Es decir que, afirma Borges, no se trata de recursos técnicos que facilitan el trabajo del escritor y, en ese sentido, no son equivalentes de «los dioses instantáneos de la rutina homérica», de los «apartes escénicos», de los «borrosos confidentes de Jean Racine» o de los «monólogos que difunden los héroes palabreros de Shakespeare».

14 Ver: Louis, 1997.

15 El texto dice: «muerta» pero se trata probablemente de una errata.

por momentos, parece reducir su rol a constatar las reglas del género pero termina por enunciar su propia concepción de éste. Un paradigma descriptivo se vuelve así normativo. Las seis leyes responden a una idea personal de lo que el relato policial *debe ser*, y Borges subraya el hecho de que estas teorías no tienen equivalente en la producción argentina de la época. Uno de los objetivos de esta reflexión parece ser, entonces, postular los principios de una producción deseada: de un tipo de relato que Borges va a intentar en un futuro *inmediato*.

En cuanto a la conclusión, no retomada en «Los laberintos policiales y Chesterton», el texto enuncia una elección narrativa, que constituye un verdadero manifiesto y un ataque en varios frentes¹⁶. Si algunas alusiones a intelectuales y movimientos de la época (como Ortega y Gasset y Lugones, la literatura comprometida de izquierda, el realismo, el color local) son más bien obvias, otras reenvían a las propias prácticas de Borges, tal como puede verse en la referencia a Góngora o al tango. Borges ataca esencialmente tendencias de la poesía y de la ensayística, es decir los dos géneros que había practicado hasta entonces; reivindica, en cambio, el trabajo del escritor y su dominio técnico, sin cuestionar al lector. Por otra parte, las prácticas que descalifica son presentadas como *ignominias*; se trata de una de las primeras formulaciones de la idea de que ciertas prácticas literarias constituyen una infamia; una concepción que Borges recupera, explota y desarrolla en sus primeros relatos, *Historia Universal de la Infamia*, publicados por primera vez en la revista del *Crítica* en ese momento. Se pasa así de un sentido de lo infame como adjetivo que designa un texto de mala calidad, a la concepción de lo infame como *atentado literario delictivo*.

Borges parece estar a la búsqueda de una estrategia que permita reivindicar un género considerado en la época por los intelectuales como un género menor, sin ser acusado de tener mal gusto, es decir: de coincidir en su elección con la gente que no tiene gusto, o que tiene un gusto popular, sin entrar dentro de una categoría de lectores despreciados. La esencia convencional del prestigio literario y de las jerarquías que éste establece es denunciada por Borges, de un modo insistente, desde sus primeros ensayos; no jerarquizar los

16 «No soy, por cierto, de los que misteriosamente desdennan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la deshumanización del arte, y otras inclinaciones de la ignominia.»

géneros, sabotear la visión impuesta desde las instituciones literarias constituyen transgresiones que Borges llama infamias. Hubo sin duda en este sentido una especie de traición contenida en la reivindicación borgeana del policial: la de las expectativas creadas por el comienzo de la carrera de Borges, por su formación y su cultura que sobresalen en el panorama argentino de la época, por su participación en las vanguardias históricas, un poeta y ensayista que produce para un grupo reducido. La reivindicación del relato policial, la entrada al *Crítica* transformaron la inserción de Borges en el campo intelectual.

Pero al apropiarse del género policial, el escritor lo reformula; de este modo, se produce un doble juego, destinado a evitar ser clasificado de un modo automático como un escritor de relatos policiales: Borges recicla técnicas y estrategias del género policial de un modo oblicuo, velado, combinándolas con otra tradición narrativa, otra temática bastarda: el relato de cuchilleros. Esta combinación de dos temas híbridos y poco prestigiosos impide que el texto, - me refiero, por supuesto, a "Hombres de las orillas"- fuera identificado con alguno de estos dos "géneros" menores desprovistos de prestigio y honor.

Acerca de «Los laberintos policiales y Chesterton», por razones de tiempo, sólo diré que el modo en que Borges *desvía* el artículo resulta apasionante; si "Leyes de la narración policial" se presenta como un artículo sobre un tipo de relato, como una reflexión sobre el género, «Los laberintos policiales y Chesterton» puede ser visto como el primer artículo de una serie dedicada a un escritor en particular¹⁷. En los dos últimos párrafos que agrega, afirma que «*The scandal of Father Brown*, el más reciente libro de Chesterton (Londres, 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores.» Esta impostura permite el desplazamiento del centro de la reflexión de un género a un autor; pero en «Leyes de la narración policial» Chesterton es uno de los autores citados; están también Poe, De Quincey, la baronne d'Orczy, Wilkie Collins, Phillipotts, Conan Doyle. Chesterton es el único que aparece dos veces, pero no recibe ningún otro tipo de tratamiento privilegiado en 1933.

Sin embargo, ya en este momento, Borges afirma que: «Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una explicación sobrenatural y de reemplazarla luego, sin

17 A éste, siguieron: "Modos de G.K.Chesterton", *Sur*, (22), julio de 1936, también editado en volumen en: *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por él mismo*, Bs.As.: Celtia, 1982; "Nota sobre Chesterton", *Los Anales de Buenos Aires*, 2 (20-22), octubre-diciembre de 1947, incorporado en *Otras Inquisiciones* bajo el título de "Sobre Chesterton" a partir de la primera edición (1952). Como para una comparación rápida entre "Leyes de la narración policial" y "Los laberintos policiales y Chesterton", hay que decir que el segundo retoma el primero hasta el momento de la enumeración de las leyes. En la ley «F», agrega entre los recursos prohibidos: «...los ingeniosos trucos seudocientíficos». Es la única modificación en la primera parte del artículo; luego agrega dos párrafos sobre Chesterton y elimina la conclusión ya citada.

pérdida, con otra de este mundo.» Esta combinación de géneros que percibe en el escritor inglés y que es retomada en los artículos que le dedica más tarde, tanto en "Modos de G. K. Chesterton" como en "Nota sobre Chesterton", explica el desplazamiento de un género a un autor: la combinación de géneros, y las expectativas del lector en la definición genérica de un texto vienen, en la reflexión borgeana, de una lectura de la obra de Chesterton. Esta asociación indisoluble entre un escritor y un problema de orden teórico-literario constituye una estrategia típicamente borgeana; es el modo que Borges elige para la discusión de los problemas literarios. En su sistema retórico, el ejemplo es el argumento y el argumento es el ejemplo. Su respuesta a la "Encuesta sobre la novela argentina" permite comprender aún mejor este funcionamiento.

"Encuesta sobre la Novela. Respuesta de Jorge Luis Borges"

La encuesta fue organizada por la revista *Gaceta de Bs As. Periódico de Letras, Arte, Ciencia, Crítica*⁽¹⁸⁾, en el marco de su interés por todo lo argentino: la historia, las instituciones, las producciones y las manifestaciones artísticas nacionales⁽¹⁹⁾. Las preguntas eran: "¿Existe una novela argentina? ¿Quiénes son los novelistas nuestros si los hay? ¿Qué problemas argentinos fueron llevados a la novela? Dentro de la novela, como género literario - respetamos los géneros literarios - ¿Qué aporte hizo la novela argentina? Si alguien quiere establecer un contacto con nuestra realidad: ¿a cuáles novelistas debe dirigirse y a cuáles novelas de esos novelistas?"

La respuesta de Borges comprende dos partes. En la primera, que corresponde al primer párrafo, cuestiona los términos de la encuesta, denunciando la "superstición" en la que se basa: "Me está pareciendo que este interrogatorio, amigo Pedro Juan Vignale, ado-

18 La *Gaceta de Bs.As.* estaba dirigida por Lisardo Zia y Pedro Juan Vignale. El primer número apareció el sábado 21 de julio de 1934 y el último el 24 de noviembre de 1934; la revista salía el primer y el cuarto sábado del mes; los primeros ocho números tienen seis páginas y el noveno solamente cuatro. La revista constituye sin duda un espacio de expresión de lo que se llamaría luego "revisionismo histórico".

19 La encuesta fue organizada por Pedro Juan Vignale y Lisardo Zia, fundadores y directores de la revista. Los otros escritores solicitados fueron: Alvaro Melián Lafinur (n. 5, sábado 22 de septiembre de 1934, p.1), Julio Fingerit y Pablo Rojas Paz (n. 7, sábado 20 de octubre de 1934, p. 1), y Alvaro Sol (n. 8, sábado 3 de noviembre de 1934, p.1), en los números 5, 6, 7 y 8 de la revista. Borges contestó, entonces, en el número 6, correspondiente al sábado 6 de octubre de 1934, p. 1.

lece de alguna superstición. Ustedes hablan de "novela argentina" como si fuera difícilísimo producirla; ustedes hablan de "novela argentina" como si producirla fuera importante. Lo natural es que en la obra queden los rastros del ambiente en que se formó; ello es inevitable y no puede - sin más - constituir un canon. Imaginemos que la tilinguería especial de las novelas de Gálvez fuera privativamente argentina; esa piadosa hipótesis haría de cualquiera de ellas la "novela argentina" por excelencia - sin redimirla un ápice." A partir del final de los años '20, Borges ha ido desarrollando esta técnica que consiste en diferir la respuesta a encuestas y cuestionarios, a fin de poder plantear los presupuestos en los que estos se basan; y a partir de los años '30, uno de los objetivos específicos de la tarea del crítico se vuelve, de manera explícita, la identificación, el análisis y el cuestionamiento de la serie de acuerdos tácitos sobre los que se basan los estudios literarios en una época determinada, en un medio intelectual preciso⁽²⁰⁾. En este sentido, es interesante la percepción de esta encuesta como un interrogatorio, que parece poner al crítico no en el lugar del investigador sino en el del acusado.

Otra superstición que percibe en la encuesta es la preocupación, típica de los estados modernos, de construir una tradición literaria nacional; la asociación entre *literatura producida en el territorio* y *una identidad nacional* es así cuestionada, en la medida en que *identidad nacional* y *calidad* son disociadas. También cuestiona el hecho de considerar el localismo, lo que Borges llama "el color local" como un valor; de este modo, reivindica la necesidad de un campo intelectual regido por principios de orden literario y no extraliterario. A partir de este planteo, declara: "Prefiero limitarme, por consiguiente, a la elogiosa enumeración de unos nombres". Su respuesta a la encuesta consta, entonces, de un cuestionamiento de los presupuestos en que ésta se basa, cuya consecuencia (se trata aquí verdaderamente de una relación de orden iógico, causa-consecuencia) es la enumeración.

En esta combinación - cuestionamiento + enumeración de nombres - puede leerse una retórica de la discusión (y de la crítica) literaria. Contra la retórica clásica - argumento + ejemplo -, Borges produce una nueva fórmula: la destrucción de los términos del problema y la constitución de los ejemplos en argumentos. En un sentido estricto puede decirse que para Borges el ejemplo no existe, porque el ejemplo se vuelve el argumento. Este fenómeno puede observarse en la transformación de "Leyes de la narración policial" en "Los laberintos

20 Esta cuestión de las supersticiones aparece ya en 1932 en "El Martín Fierro" y en "La supersticiosa ética del lector", (publicado primero en: *Azul* 2(8), Azul -Provincia de Bs.As.-, enero de 1931, pp. 11-14), aparecidos ambos en la primera edición de *Discusión* (Bs.As.: Gleizer, 1932).

policiales y Chesterton": la reflexión sobre un género se convierte en reflexión sobre un autor.

El itinerario borgeano muestra, en este sentido, la voluntad de presentar el vínculo que existe entre un problema de orden literario y un autor como un vínculo indisoluble; la reflexión teórica sobre los temas literarios toma esta forma en la producción de Borges, no por una imposibilidad de identificar los aspectos teóricos en los debates corrientes, banales, sino por convicción: es la modalidad que Borges elige para constituir una disciplina literaria que no se base en los principios de otras ciencias - ya sea la medicina, la lingüística o las ciencias sociales. Los estudios literarios deben ser autónomos y generar sus propios principios, su propio funcionamiento, así como un discurso propio.

Volviendo, entonces, a esta segunda parte de la respuesta de Borges a la encuesta, cada nombre citado apunta a la desmistificación de un aspecto de la concepción de "novela nacional". En primer lugar, menciona el *Martin Fierro* (poema gauchesco en sextetas), lo que le permite cuestionar la idea de que un género pueda definirse por aspectos formales. Contra estos, reivindica el goce sentido por el lector que para él es "mucho más afín al que nos proporciona el *Quijote* que al de una página de Swinburne o de Verlaine".

El segundo elegido es *The Purple Land* de William Hudson, "libro por el cual nuestra novelística entra en la de Inglaterra". Esta obra pone en cuestión la identificación entre el idioma en que está escrita una obra y la identidad nacional. También alude al problema de las tradiciones nacionales y la apropiación, tal como Borges las concibe en la época⁽²¹⁾. Luego menciona a *Hormiga negra* de Eduardo Gutiérrez, al que considera como un "reverso estricto de todas las apoteosis del gaucho que siguen fatigando nuestras imprentas, y aun las del mismo Gutiérrez". Es interesante cómo los nombres que enumera son nombres propios pero también títulos; ningún escritor es rescatado en masa, sino que se trata de ciertas obras en particular. La presencia de *Hormiga negra* marca el rechazo de una mitología nacional heroica.

El siguiente texto es *Amalia* de José Mármol, cuya importancia viene del hecho de haber fundado una tradición literaria, una visión de la época de Rosas que ha reemplazado a la realidad. En cuanto a *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, otras menciones en

21 En 1934, se publican en el mencionado suplemento literario del *Crítica* las primeras versiones de "Los traductores de las 1001 noches", textos esenciales en este sentido: "El Puntual Mardrus", *Revista Multicolor de los Sábados*, 1(26), p.8, febrero de 1934 y "Las 1001 Noches", *Revista Multicolor de los Sábados*, 1(31), p. 5, 10 de marzo de 1934.

otros textos de la época, (en particular la nota bibliográfica "Don Segundo Sombra en inglés", aparecida en la *Revista Multicolor de los Sábados*), permiten comprender que para Borges constituye la versión criolla de la novela iniciática, a la manera de *Kim* de Kipling; es en este sentido que critica "la identificación no siempre total de Güiraldes con el joven tropero" y "su deliberado afán (alguna vez incómodo) de ponderar las dificultades y los peligros." Es decir que la iniciación en el mundo de los troperos de la provincia de Bs.As. debería evitar estos *clichés* que no son, para Borges, la esencia del género.

Luego menciona rápidamente tres títulos. El primero es *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, que reivindica contra *Los lanzallamas*. No es la única mención de Borges a Arlt en la época; sus alusiones a él permiten revisar la oposición tradicional de la crítica argentina entre Borges y Arlt, ya que para Borges en esta época la literatura de Arlt es un aporte positivo. El segundo título es *Silvano Corujo* de Gilardi, que considera una adecuación feliz de los procedimientos y del estilo de "Don Segundo" a un tema orillero. El último puede sorprender un poco, ya que se trata de *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, acerca del cual aclara que lo incluye en esta lista "aunque me consta que Avila de Castilla está fuera de nuestras aguas territoriales y que el siglo diez y seis es poco argentino." Este último nombre pone de manifiesto de un modo muy evidente el hecho de que los autores y las novelas mencionados son elegidos en función de los problemas que permiten plantear; en este sentido, la elección de *La gloria de Don Ramiro* permite evacuar todo intento de atribuir una identidad nacional y un valor al color local, es decir a una producción que se pretende impregnada de identidad nacional por el mero hecho de tratar temas, paisajes y/o personajes considerados típicamente argentinos, o por usar el "lunfardo".

En el Borges de los años '30, no existe, entonces, una jerarquía entre los diferentes géneros; la producción novelística no es ni más prestigiosa ni más importante para la constitución de una literatura nacional. El interés por el relato policial, la reflexión sobre la constitución de una literatura nacional, la preocupación por el lugar que ocupa la novela dentro de la producción argentina, se inscriben en la escritura de "Hombres de las orillas".

"Hombres de las orillas"

Aparecido en la *Revista Multicolor de los Sábados*, bajo el seudónimo de "F. Bustos", ilustrado por Sorazábal, el cuento «Hombres de las orillas», primera versión de "Hombre de la esquina rosada", se organiza a partir de dos diferencias fundamentales respecto de los dos pequeños relatos de guapos publicados antes por Borges. Me refiero, por supuesto

al breve relato aparecido en dos medios de publicación diferentes, bajo títulos distintos: «Leyenda Policial» y «Hombres pelearon». Estas dos diferencias son la introducción de un enigma y la identificación del narrador con el asesino. El enigma, la muerte misteriosa de Francisco Real, evocada desde la primera línea, desencadena la narración y determina el recurso a técnicas propias del relato policial - tal como Borges lo concibe en esta época.

Desde el primer párrafo del relato, el narrador brinda al lector varios indicios de su culpabilidad; insinúa que es particularmente adecuado hacerle preguntas acerca de Francisco Real, a pesar de que afirma que no lo vio más que tres veces; dice que esa noche es para él inolvidable y que «la Lujanera» fue a dormir a su rancho; agrega que fue la noche en que Rosendo Juárez abandonó el barrio para siempre. Borges parece, entonces, aplicar las leyes del relato policial, ya que cada término del problema es presentado en el primer párrafo, completado, además, por la explicación de quién era Rosendo Juárez. A lo largo del relato, el narrador da más pistas: «la Lujanera» es la mujer de Rosendo Juárez, el narrador afirma que siempre llevaba encima un cuchillo; cuando sale del salón y camina en la noche la descripción de sus sentimientos termina con la frase siguiente, que insinúa que se pone a buscar a la Lujanera y a Francisco Real: «Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar.» El siguiente párrafo consta de una sola frase: «Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo.» Entre los dos párrafos, debe haberse producido el crimen; el narrador cuenta entonces cómo vuelve al salón, de modo que se pone en evidencia el hecho de que trata de disimularse entre los demás guapos. Cuando Francisco Real y la Lujanera vuelven, se producen nuevos indicios; el momento en que el narrador defiende a la mujer, las sospechas de un personaje que no le saca los ojos de encima. Para terminar, la célebre frase final, en que el narrador al volver a su rancho comprende que la mujer lo espera allí, y cuando echa una mirada al cuchillo y dice que «estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre».

Tal como Borges lo propone en «Leyes de la narración policial», la resolución del enigma no implica aquí el desplazamiento físico de un detective; y se trata de uno de los grandes aciertos del texto, ya que, a la manera de *The murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie, publicado en 1926, el lector descubre al final del cuento que el narrador es el asesino; pero no hay aquí ningún Hercule Poirot: todo recurso a un detective que se esfuerza por resolver el enigma es inútil porque Borges apuesta a la existencia de una distancia temporal entre el crimen y el momento de su resolución. Los mejores ejemplos del género son, según él, aquellos en que el enigma se resuelve mucho tiempo después del crimen o en algún lugar lejano de aquel en que se produjo. Es decir que se trata de textos en los que el

enigma se resuelve mediante un análisis del relato.

El resultado de esta estrategia en "Hombres de las orillas" es que le corresponde al lector realizar la investigación. Quien escucha - no hay que olvidar que el cuento pone en escena una ficción de oralidad -, quien lee, deben descubrir al asesino en el texto, ya que los indicios son aquí meramente textuales: expresiones ambiguas, insinuaciones, cosas a medio decir. En otras palabras: es el lector/receptor quien puede encarnar mejor la inmovilidad corporal y el desciframiento intelectual demandados por Borges en "Leyes de la narración policial". ¿Quién puede diseminar mejor las pistas y atrasar el momento del descubrimiento del asesino que el asesino mismo al narrar su crimen? Pero, en este sentido, Borges se emancipa del modelo propuesto por *The murder of Roger Ackroyd*, ya que descarta la cuestión del castigo y la culpabilidad. Mucho se ha dicho acerca del modo en que en Borges el mundo de los guapos está regido por una legislación propia; sin embargo, es evidente que en este cuento se produce una doble transgresión: la de la legalidad social y la de una legalidad del mundo de las orillas, ya que el narrador debe ocultar que es el autor del crimen ante la policía pero también ante los otros guapos.

En "Hombres de las orillas", Borges suprime, entonces, todo intermediario: narrador y lector, es decir el asesino y el encargado de descubrir al asesino, quedan frente a frente. No hay encuesta policial en el sentido estricto de la expresión; pero la lectura se transforma en una investigación, una inquisición. Así, el crítico se define en la producción borgeana de la época esencialmente como un lector, con las características que Borges demanda de éste en "Hombre de la esquina rosada".

Si es verdad que en esta época se refuerza la tendencia al uso de un léxico que tiene que ver con la legislación, la acusación, la presentación de pruebas en la ensayística de Borges, esta característica del discurso no implica una identificación entre el crítico y el detective; en parte porque el crítico aparece esencialmente como un lector, en parte porque Borges, al apelar a la figura del "inquisidor", sin vigencia legal real en el mundo contemporáneo, descarta el problema del castigo y evacúa la cuestión de la repercusión social posible del crimen. En los años '30, la figura que se va conformando corresponde al ejercicio de una inmovilidad corporal y a un desciframiento intelectual, más cercanos de la concepción borgeana de la lectura que de la imagen de un crítico-investigador.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo Moisés. "Una historia local de la infamia (Sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq), en: *Tramas, para leer la literatura Argentina*, n. 5, 1996, pág. 69-80.

_____. "Jorge Luis Borges y Sauli Lostal: El juego de las sospechas", Mimeo, 1997. Argumentos elaborados conjuntamente con Sylvia Saïtta, Gastón Gallo y Guillermo García.

Anderson Imbert, Enrique. "Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges", *Filología*, año VIII, nº 1-2, 1962; citado en Saïtta, Sylvia: Prólogo a *El enigma de la calle Arcos*, pág. 9.

Astutti, Adriana. "Artes y mañas: Borges y el juego de la verdad", Mimeo, octubre de 1990.

Bajaría, Juan Jacobo. "La enigmática novela de Borges", *La Nación*, Bs.As., domingo 13 de julio de 1997, Sección 6, página 6.

Barnatan, Marcos Ricardo. *Borges. Biografía total*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, colección Biografías 5, 1995.

Borges, Jorge Luis. "Leyes de la narración policial", *Hoy Argentina*, año 1, n. 2, Bs.As., abril de 1933 páginas 48-49.

_____. "Encuesta sobre la novela: Respuesta de Jorge Luis Borges", *Gaceta de Bs.As.*, sábado 6 de octubre de 1934, año 1, número 6, página 1.

_____. "Hombres de las orillas", *Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, número 6, p. 7, 6 de septiembre de 1933. Primera versión de "Hombre de la esquina rosada", en: *Historia Universal de la Infamia*, Bs.As., Tor, 1935.

_____. "Leyenda policial", *Martín Fierro* 4(38), p. 4, Bs.As., marzo de 1927.

_____. "Don Segundo Sombra en ingles", *Revista Multicolor de los Sábados*, 2(53), p. 5,

11 de agosto de 1934. Publicado también en Zangara 1995.

_____. "La muerte y la brújula", *Sur*, 92, 05/1942, p. 27-39; en *Ficciones*, Bs.As., Sur, 1944; en *La muerte y la brújula*, Bs.As.: Sur, 1951; también en: *Los mejores cuentos policiales. Primera serie*, 1943.

_____. "El jardín de senderos que se bifurcan", *El jardín de senderos que se bifurcan*, Bs.As., Sur, 1941. En *Ficciones* a partir de la edición de 1944. También en: *La muerte y la brújula*, 1951, y en *Diez Cuentos Policiales argentinos*, selección y nota previa de Rodolfo Walsh, Bs.As., Hachette, 1953.

_____. "Kafka y sus precursores", *La Nación*, Bs.As., 2da sección, 19 de agosto de 1951; en volumen en: *Otras inquisiciones*, a partir de la primera edición, Bs.As., Sur, 1952.

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo. *Los mejores cuentos policiales. Primera serie*, Bs.As.: Emecé, 1943. *Segunda serie*, Bs.As. Emecé, 1951.

Capdevila Analía. "Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)", en: Sergio Cueto, Alberto Giordano y otros: *Borges ocho ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, pág. 67-82.

Fernández Vega, José. "Borges y la narrativa policial", in: *Variaciones Borges*, Revista del Centro de Estudios y documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus, n. 1, 1996, pág. 27-66.

Kolesnikov, Patricia. "Discuten si son de Borges una novela y varios artículos", *Clarín/Cultura*, 28 de septiembre de 1997, pág. 53.

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de papel; Ensayos sobre la narrativa policial*, Bs.As., Colihue, 1996.

Lostal, Sauli: *El enigma de la calle Arcos*. Bs.As., Simurg, 1996. Prólogo de Sylvia Saïtta.

Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, Paris: L'Harmattan, 1997.

_____. "Borges y el nazismo", in *Variaciones Borges*, Revista del Centro de Estudios y documentación Jorge Luis Borges, Universidad de Aarhus, n. 4, 1997.

Salas, Horacio. *Borges: una biografía*, Bs.As., Planeta (colección Biografías del Sur), 1994.

Sorrentino, Fernando. "La novela que Borges jamás escribió", *La Nación*, Bs.As., Sección 6, página 4, domingo 17 de agosto de 1997.

Panesi, Jorge. *Teoría y análisis literario - Cátedra C*, Bs.As., Sim, 1986, clases número 8, 10, 14.

Petit de Murat, Ulyses. *Borges Buenos Aires*, Bs.As., Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980, capítulo: "Tiempos de *Crítica*".

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*, Bs.As., Sudamericana, 1982.

_____. "Nombre falso: Homenaje a Roberto Arlt", en: *Prisión perpetua*, Bs.As.: Sudamericana, 1988, páginas 135-185.

Vaccaro, Alejandro. *Georgie. 1899-1930*, Bs.As.: Proa, 1996.

_____. "El fin de un enigma", *Proa*, tercera época, nº 28, Buenos Aires, marzo-abril de 1997, pág. 21-23.

Vázquez, María Ester. *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets (colección Andanzas), 1996.

Woodall, James. *The Man in the Mirror of the Book. A life of Jorge Luis Borges*, London, Hodder and Stoughton, 1996.

Zangara, Irma. *Borges en Revista Multicolor. Obras, Reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*, Bs.As., Atlántida, 1995.

Roberto Arlt y el vanguardismo (análisis de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*)

Maryse Renaud

Universidad de Poitiers

El objetivo del Ser es el récord. Récord en todos los ámbitos. El hombre de las hazañas es el arquetipo de nuestra época, que comienza mañana para no acabarse nunca más.

Georg Kaiser

La obra de Roberto Arlt ha suscitado durante mucho tiempo reacciones de carácter a menudo pasional. Algunos no han querido ver en la novelas de éste más que una acumulación de ideas extravagantes o perversas, de monstruosidades gratuitas, producto de una imaginación enfermiza y de un tenaz rencor hacia una sociedad hostil y por lo tanto odiada. Otros han reprochado al autor su sintaxis insegura y hasta errónea, en una palabra su lamentable "falta de estilo". Ya se trate de crítica acerca del "fondo" o de la "forma" todos los detractores de Roberto Arlt coinciden en subrayar las supuestas incoherencias, las ingenuidades de relatos como *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Pero de esta forma, esa crítica puntillosa "y parece que exclusivamente preocupada por inventariar torpezas e impropiedades" no hace sino revelar su insensibilidad ante la originalidad de ese arte profundamente expresionista, que quiso ser de ruptura e hizo, a sabiendas, de la subjetividad exacerbada, de la sinceridad desmedida sus mayores valores. Por lo que pretendemos aclarar aquí un aspecto algo postergado de la obra de Arlt: su dimensión expresionista, perceptible tanto a nivel temático como estructural.

¿Una fillación expresionista?

Los siete locos y *Los lanzallamas* son muestra, en efecto, de una

problemática típicamente expresionista, pero esta afirmación requiere ciertas precisiones. No es el expresionismo como constante de la literatura universal, ni siquiera esa actitud estética y ética particularmente representativa de la generación de 1915 a 1935 en América Latina, actitud fundada a la vez en la angustia, el grito, la desesperación, el sentimiento cósmico del universo y la patética búsqueda de un mundo mejor los que aquí retendrán nuestra atención. Si es cierto que con toda razón puede hablarse del expresionismo latinoamericano como de una categoría estética¹ propia de esa época, si obras tan diversas como *Doña Bárbara*, *La vorágine*, la poesía de Neruda o de Vallejo han podido ser consideradas como adscritas a semejante enfoque, es sin embargo una filiación histórica más directa, a saber la influencia del movimiento expresionista alemán, la que postulamos aquí. Pues el expresionismo en sentido estricto, dejando de lado la innegable deuda de Artt con Dostoievski, nos parece mantener con *Los siete locos* y *Los lanzallamas* relaciones nada desdeñables.

Es cierto que esta afirmación puede parecer un tanto desconcertante. La literatura expresionista alemana no tuvo más que un impacto muy limitado en América Latina, ya que fue esencialmente a través de Francia, ella misma indiferente e incluso hostil a la literatura germánica, a principios de siglo por lo menos, como los intelectuales latinoamericanos entraron tardíamente en contacto con las múltiples manifestaciones artísticas del expresionismo. De los escritores latinoamericanos de principios del siglo XX parece ser Borges uno de los pocos en haber conocido directamente, durante su estancia en Suiza, la poesía expresionista, en haberla apreciado e intentado difundirla. Traducirá en España, donde residió algún tiempo, fragmentos de revistas berlinesas y publicará traducciones de textos poéticos que su cuñado, Guillermo de Torre, reproducirá en 1925 en una obra, ya clásica, acerca de las vanguardias literarias europeas de principios de siglo: *Literaturas europeas de vanguardia*. Igualmente consagrará al expresionismo un artículo titulado "En torno al expresionismo", publicado primero en Buenos Aires, en el número 3 de *Inicial*, en diciembre de 1923, y retomado después en *Inquisiciones*, en 1925. Así pues, si América reserva globalmente al expresionismo una parsimoniosa acogida, éste, sin embargo, en la época en la cual Roberto Artt escribe *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (1927-1929), no deja de operar una significativa penetración en la Argentina. Recordemos, en efecto, que en un país fronterizo, Brasil, por más señas en Sao Paulo, se lleva a cabo, en 1923, una exposición

1 Cf. Pierre Rivas, «Éléments pour une histoire de l'expressionnisme en Amérique Latine, en "L'expressionnisme allemand"», *Obliques*, nº 6-7, 1976.

de pintores alemanes. Cabe precisar que estos artistas, de origen ruso y judío a la vez, que acababan de obtener la nacionalidad brasileña, como Lasar Segall, habían participado justamente en Dresden en el movimiento expresionista. Por otra parte, en el Perú, entre 1924 y 1928, Juan Carlos Mariátegui se asoma benevolente al arte expresionista alemán. Llegará incluso a publicar en su revista *Amauta* una breve obra de teatro de Walden. Todos estos datos nos permiten pensar que Roberto Arlt, por otra parte descendiente de alemanes, pudo haber tenido acceso, de modo más o menos oblicuo, a esa estética expresionista eminentemente vanguardista cuyos ecos asordados se pueden percibir en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Si, en efecto, escasean las referencias precisas a las vanguardias europeas y sólo asoma una fugaz alusión al cubismo (capítulo primero, "Los sueños del inventor"), por su tónica general las dos novelas están adscritas, en cambio, a la sensibilidad expresionista. Está presente, además, una Alemania mitificada a través de una referencia enfática al "oro rojo de los Germanos" (capítulo tres, "El buscador de oro").

Sea cómo fuere, ya se trate de filiación directa con el expresionismo alemán o, más difusamente, de connivencia entre dos visiones del mundo fundadas en una experiencia existencial similar, en traumas económicos e históricos igualmente perturbadores, en una situación de crisis vivida intensamente, la obra de Roberto Arlt resulta más sugestiva al ser aprehendida a la luz de ese movimiento vanguardista que fue el expresionismo alemán. Las asperezas, las estridencias, incluso la vulgaridad que algunos reprochan tan duramente a veces al novelista argentino aparecerán entonces como lo que son realmente : la manifestación vigorosa de un arte nuevo, de una estética de ruptura deliberada que va ejerciendo sobre el lector contemporáneo una fascinación cada vez más fuerte.

Abandono de la Armonía y celebración del Inconsciente

Conviene subrayar primero los presupuestos fundamentales que recorren tanto la obra de R. Arlt como los grandes textos expresionistas : la literatura ya no se fija como objetivo la armonía sino la intensidad. Es esto lo que, no sin agresividad, afirma el novelista en el prólogo a *Los lanzallamas*. (o, mejor dicho, en las "Palabras del autor"). A aquellos que le reprochan su indefectible apego a un realismo de pésimo gusto, el autor replica sosteniendo que la novela debe encerrar en adelante la violencia de un "cross" en la mandíbula. De esta forma la cursilería de la literatura de salón y el realismo dulzón de los cuales se alimenta con demasiada frecuencia la burguesía argentina se ven igualmente rechazados en nombre de una nueva exigencia: la sinceridad. Así como los escritores y pintores expresionistas, más

que la seducción, lo que se propone el artista es la expresión vehemente de su yo profundo.

Esta valorización de la subjetividad, de la Idea, característica de todos los textos expresionistas, genera una original estrategia narrativa. La novela se nos presenta, en efecto, en las primeras páginas de *Los siete locos* como un relato objetivo, conducido en tercera persona por un narrador exterior a los acontecimientos relatados, y cuyo papel consiste únicamente en describir las principales etapas que llevan a Erdosain de la angustia a la desesperación, y finalmente al suicidio. Pero rápidamente se pone de manifiesto que el estatuto del narrador es de hecho mucho más complejo: el encadenamiento fatal de las humillaciones que soporta Erdosain, el protagonista, y la multiplicación de las experiencias sadomasoquistas en las cuales se encuentra implicado: en una palabra, la objetividad brutal de los hechos narrados se revela relativamente secundaria. Si bien contribuye el despliegue de un juego de opositores y auxiliares (Ergueta, Barsut, el Astrólogo, Hipólita) a crear el indispensable andamiaje dramático necesario al lógico desarrollo de la fábula, no deja de estar contrapesado e incluso invadido por sistemáticas analepsis que, por su parte, propician un vertiginoso buceo en el mismo corazón del sujeto adolorido, víctima de sus más crueles fantaseos. Si la arquitectura del texto recuerda en ciertos aspectos las estructuras novelescas tradicionales, principalmente la novela picaresca española, la verdadera originalidad de *Los siete locos* y de *Los lanzallamas* radica precisamente en la inesperada amplitud otorgada a la dimensión introspectiva. Basta con recordar las primeras secuencias de *Los siete locos* para percibir en qué medida el narrador, una vez anunciada la progresión de la intriga, se desvía de ésta para interesarse, en cambio, en el inconsciente del protagonista. Así, en la sexta secuencia del primer capítulo de *Los siete locos* ("Los sueños del inventor"), el deambular por la ciudad y los vagabundeos de la imaginación torturada de Erdosain están estrechamente asociados. El personaje olvida insensiblemente el objetivo que parecía haberse fijado y el lector accede a un universo de frustraciones de todo tipo, económicas y sexuales. La ficción del relato objetivo no puede entonces mantenerse por mucho más tiempo. Algunas de las reacciones del narrador, ciertos comentarios significativos suyos, dejan entrever en efecto que éste último domina a sus personajes. La omnisciencia es, no cabe duda, uno de sus atributos, como bien lo muestra, por ejemplo, el pasaje de *Los siete locos* donde el narrador, contra toda verosimilitud, cala los más secretos pensamientos y motivaciones de Hipólita.

La presentación inicial, que tiende a hacer del narrador un mero compilador, un simple cronista, se tambalea. Poco a poco éste aparece como confidente e incluso, en las últimas páginas del relato, como cómplice inesperado que no vacila en albergar a Erdosain, aun

cuando éste es acusado de asesinato. En verdad, el estatuto aparentemente caótico del narrador encierra una lección mucho más sustancial. Hacía falta, para hacer soportable la violencia de algunas situaciones de crudo erotismo o de sadomasoquismo agotador, la mediación de un tercero, de un cronista aparentemente neutro pero, de hecho, compasivo, caritativo y omnisciente, capaz de explicar, incluso de justificar el comportamiento extravagante y a menudo aberrante de Erdosain. Por otra parte, Roberto Arlt había previsto el rechazo que no dejaría de suscitar tal o cual escena de *Los siete locos* o de *Los lanzallamas*. ¿Acaso no arremete en el prólogo a *Los lanzallamas* contra la afectación hipócrita de sus compatriotas que, si bien se regodean con cierto pasaje maloliente del *Ulises* de Joyce, no dejan de criticar en su obra la menor huella de ultraje a la decencia? Así, este relato, que podría parecer en un primer momento bastante tradicional y no exento de algunas torpezas, se esfuerza en realidad en subvertir los modelos canónicos de los cuales arranca. Si algunas de las estructuras de la novela de iniciación o de la picaresca española se hallan aquí presentes, si las familias Epsila, Ergueta y Bromberg parecen ser descendientes directos de los personajes de *Rinconete y Cortadillo*, esto responde ante todo a la intención de subrayar mejor el itinerario caótico de estos personajes, involucrados, sin embargo, en una aventura fundamentalmente metafísico-sensorial en la que las pulsiones, los movimientos incontrolables del alma, el "exceso de vida", el "frenesi" desempeñan un determinante y novedoso papel.

La emergencia del cuerpo

Próximo por varios motivos al drama en estaciones (*Stationendrama*) en el que el héroe pasa sucesivamente de estación en estación para intentar realizar su ideal, el díptico de Arlt comparte con este tipo de literatura las mismas ambigüedades. Aún cuando afirma con violencia la falta de humanidad del mundo, la impotencia, la perversidad e incluso la muerte de Dios, las referencias a la cultura judeocristiana no cesan de multiplicarse. Las alusiones a las Sagradas Escrituras "a personajes bíblicos, al Calvario, al Apocalipsis" son numerosas. La recurrencia de la palabra "alma" se revela particularmente llamativa, pero conviene interpretar debidamente su significación. En efecto, desde el final del primer capítulo de *Los siete locos* ("El trabajo de la angustia") se pone de manifiesto que la noción de alma no puede concebirse independientemente de la de cuerpo. Incluso si se mantiene la dicotomía de valor dramático Alma-Cuerpo, es el cuerpo el que en la obra de Roberto Arlt engendra todos los tormentos del alma. Este proceso se radicaliza en *Los lanzallamas*, donde la

violencia del sufrimiento que dejan entrever las largas secciones introspectivas se encuentra estrechamente ligada al infortunio del cuerpo. Por otra parte, la fraseología se modifica sensiblemente : un estudio estadístico revelaría fácilmente el repliegue de la palabra "alma" en favor de la palabra "cuerpo", la invasión de expresiones tales como "crisis", "aullidos", "rugidos de la carne" y la presencia obsesiva de las entrañas en carne viva. La Verdad que trata de ocultar el mundo triste y mercantil de la ciudad no es tanto el infortunio del alma como el desgarrador aniquilamiento del cuerpo, víctima del mundo urbano, como lo subraya de manera ejemplar la rica urdimbre metafórica .

Alrededor de dos grandes semas se van estructurando las principales metáforas en los textos de Artt : la Horizontalidad, que engendra una abundante cantidad de imágenes técnicas donde la presencia maléfica de rodillos asesinos, de laminadores pavorosos, de cubos macizos y opresores trae aparejado el aplastamiento del hombre, presa de un monstruoso engranaje; la Verticalidad, aun más desestabilizadora, que suscita sangrientas visiones de instrumentos incisivos, penetrantes, como el torno o la lezna, imágenes de cortes y sajaduras efectuadas por conos gigantescos, verdaderos instrumentos de tortura de evidentes connotaciones sexuales. Conviene recordar, en efecto, que las largas analepsis introspectivas de las dos novelas consideradas dejan aflorar progresivamente, luego confirman sin ambages, la amplitud de los complejos que aquejan, por múltiples razones, a Erdosain: a la homosexualidad reprimida, principalmente frente a Barsut, se agrega cierta forma de inapetencia sexual, de impotencia frente a la mujer, producto de una sobrevaloración adolescente de la virginidad femenina y la castidad masculina; por último, la práctica fuertemente culpabilizada de la masturbación, sobre todo en la secuencia titulada "La casa negra", completa el sombrío cuadro de la miseria afectiva y sexual del protagonista. Por ello la visión de todos esos instrumentos virtualmente agresivos, susceptibles de poner en peligro el precario equilibrio del cuerpo, es percibida de manera particularmente dramática.

El Hombre Nuevo

Paralelamente a esta evocación harto freudiana del cuerpo insatisfecho, adolorido y desvalido, que se sabe incapaz de "perforar el espesor de la vida" (primer capítulo de *Los siete locos*), se elabora sin embargo una actitud combativa, determinada, pese a los obstáculos, a encontrar, incluso a crear de modo arbitrario y un tanto artificial, un "sentido a la vida". Así el texto, que podría parecer hasta aquí tan poco cuidadoso del ritmo dramático, emparentándose más de este modo con el poema lírico, se anima entonces extrañamente.

Como en los dramas expresionistas, el Hombre Nuevo busca afirmarse desesperadamente. Una salida parece poder perfilarse y, así como sus homólogos germánicos, es hacia el mito y el pensamiento utópico hacia donde se vuelven los personajes de Artt. Sin duda alguna, la violencia concentrada del texto teatral expresionista, debida a la yuxtaposición brutal de situaciones fuertemente contrastadas y al abandono frecuente del orden cronológico, no tiene equivalente directo en las dos novelas que aquí nos ocupan. (Conviene recordar, en efecto, que el género novelesco es por naturaleza reacio a integrar las pautas elaboradas por el teatro expresionista.) No obstante, la necesidad de una estructuración cronológica mínima y de cierta coherencia psicológica no impide que la novela se abra a una dimensión parabólica.

El mito de la Sociedad secreta ocupa al respecto una función particularmente determinante. El proyecto revolucionario del Astrólogo, cuyo alcance real conviene captar debidamente, cumple fundamentalmente una función de incentivo, de catalizador metafísico, de liberador de energía. Por ello no hay que sorprenderse ante las confusiones e ingenuidades ideológicas presentes en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, que han sido igualmente tan a menudo reprochadas por sus detractores a los escritores expresionistas alemanes. Aun los personajes más directamente implicados en esta empresa, como Erdosain, Barsut o Hipólita, perciben y señalan al Astrólogo las incoherencias de algunas de sus palabras. Si los medios imaginados por éste último pueden de seguro parecer extravagantes, incluso monstruosos -"la prostitución erigida en sistema, el empleo masivo de gas tóxico como el fosgeno, la duplicidad, el oportunismo más desvergonzado"-, el sentido de esta fantasía revolucionaria no deja de afirmarse vigorosamente, particularmente en la segunda parte del díptico, *Los lanzallamas*. La barbarie y el horror de algunas situaciones imaginadas por el Astrólogo no son, en efecto, más que etapas pasajeras y tienen por función la aceleración de la llegada del reino de la Utopía. En cuanto a la coloración política, por tanto tiempo incierta, de la Sociedad secreta, se precisa también a lo largo de las páginas. El Hombre Nuevo será indiferentemente "rojo", "comunista" o "anarquista", es decir violentamente anticonformista y determinado a actuar por el bien de la colectividad. Porque frente a un partido comunista ortodoxo tachado de impotente, a socialistas renegados y a una democracia de oropel, frente a un capitalismo inhumano y a un imperialismo insaciable, es preciso apresurar a cualquier precio la llegada de un mundo mejor, aquí asimilada a una grandiosa "Odisea roja".

El proyecto de R. Artt conserva hasta el fin una dimensión mítica. Se trata menos, en verdad, de sustituir la falta de humanidad del orden establecido por la coherencia de un nuevo orden económico-político que de despertar en el hombre el deseo de cierta forma de

trascendencia. De ahí que Dios no desaparezca totalmente, contra toda previsión, del proyecto revolucionario, pero el Dios al que se refiere el Astrólogo no es el Dios de los cristianos, calificado repetidas veces de "canalla". No se trata tampoco de restaurar dogmas y valores tradicionales. La necesidad de Dios se confunde en adelante con la exigencia, completamente humana y por demasiado tiempo contenida, de heroicidad, con la búsqueda del Absoluto. La Verdad que busca el Hombre Nuevo reside en él; es el hombre mismo, aquel hombre integral cuya aparición desean desesperadamente tanto *Los siete locos* y *Los lanzallamas* como el expresionismo alemán. Como nos recuerda la conmovedora secuencia de *Los lanzallamas* titulada "La cúpula de cemento", es al hombre en su totalidad, con su miserable cuerpo adolorido, al que hace falta salvar y regenerar. Así, todas las "mentiras" metafísicas que recorren las dos novelas se justifican: la del "mayor", que tiende a favorecer la instauración de una dictadura militar con la intención de acelerar la llegada de una dinámica comunista; la del "buscador de oro", enarbolando la promesa de infinitas riquezas; y las mentiras aún más inestables del Astrólogo. Todas tienen un valor ejemplar, y el elogio insistente de "la verdad de la mentira" viene a recordar oportunamente la verdadera función de propuestas aparentemente tan caprichosas.

Como en muchas obras expresionistas, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* alienta una concepción energética de la vida y, por extensión, de la obra de arte. ¿Cómo no poner en relación con la problemática de Artt estas palabras fechadas en 1922, de Georg Kaiser, uno de los más célebres dramaturgos expresionistas alemanes? :

En el principio de los principios era Energía. Que no dejará de imponerse en el infinito de los tiempos hasta el último fin. (...)

Representar Energía es la misión del hombre inherente a la misma ley de su impulso vital. Impulso que gobierna y sólo él. Así se encuentra al fin realizado el descubrimiento de la finalidad del Ser, que se encuentra todavía ensombrecida, ocultada por un enjambre compacto de nebulosas conjeturas. Esta finalidad es Energía desde los orígenes hasta la suprema realización. Energía sin otra razón de ser que Energía. En adelante se confunden el acto creador y la esencia misma del acto, los resultados son secundarios².

2 Georg Kaiser, De l'élaboration formelle du drame, (traduction de Daniel Poncin), in *Obliques*, n°6-7, 1976. (La traducción al español es de la autora del artículo.)

Tal es en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* el objetivo de la empresa revolucionaria. El Astrólogo se propone en efecto salvar "el alma de los hombres agotados por la mecanización de nuestra sociedad" gracias a la creación de ese "juego energético" en que consiste el mito de la Sociedad secreta. Al final de las dos novelas, el verdadero héroe aparece para retomar una vez más la formulación de Kaiser como el que "realiza una proeza energética". Así se explica en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas* el elogio recurrente del poder del Verbo. El Astrólogo viene descrito como un "superhombre" capaz de sobreponerse a la castración, las persecuciones, pero aún más como el único que posee el don de instilar, gracias a su inspiración de visionario, el deseo de vivir en los seres más desengañados. ¿Acaso no exclama Erdosain en *Los lanzallamas*: "Estoy muerto y quiero vivir. Esa es la verdad"? Tan subyugado como Hipólita por la fantasía y el teatral poder de convicción del Astrólogo, presta oído complaciente a las exaltantes propuestas de este último. La palabra mítica, palabra jubilosa, palabra energética, se opone entonces a la maciza y desesperante presencia de los Hechos.

Imagen por excelencia de la transgresión, el discurso utópico, mítico, pretende ser palabra de libertad y apertura. Además, si la banda de los siete locos queda disuelta y se dispersa -"Barsut se escapa, Bromberg es asesinado, Ergueta sigue solitario su místico camino, Erdosain se suicida"- el Hombre Nuevo continúa su camino. A diferencia de muchos textos expresionistas de hondo pesimismo, no todas las salidas parecen quedar condenadas. El desenlace de *Los Lanzallamas* insinúa, en efecto, que pese al abandono de sus primeros adeptos, el Astrólogo evade las trampas de la policía y se lanza a nuevas aventuras. Existe por otra parte un detalle importante que dota a los dos textos de un singular alcance: el Hombre Nuevo, héroe generalmente solitario de los dramas expresionistas alemanes, se transforma aquí en una pareja insólita, unida y fraternal, que ha vencido simbólicamente las trampas de la sexualidad. Situados en adelante más allá del sexo, el Astrólogo e Hipólita remiten a la vez, conforme a la doble visión expresionista, a la imagen emblemática de la Energía vital y a la más apacible de un Cielo posible. Así, la comunidad disuelta podrá quizás volver a formarse alrededor de esos dos arquetipos de una nueva humanidad, de esa Eva y de ese Adán del futuro.

El desenlace mítico, así como el desenvolvimiento global de *Los Siete Locos* y *Los lanzallamas* autorizan a considerar este díptico como un relevante ejemplo de la prosa expresionista. Existen, en efecto, entre el expresionismo alemán y estas dos novelas de Roberto Arlt extrañas coincidencias, formulaciones casi idénticas, referencias comunes, en una palabra un estrecho parentesco en cuanto a la percepción del mundo. El

desencadenamiento de la barbarie humana, puesta al desnudo por el uso masivo de gases tóxicos durante la Primera Guerra Mundial provocó, es sabido, en los expresionistas alemanes un verdadero trauma y la voluntad de ruptura radical con el orden establecido. Lo mismo ocurre en las dos novelas de R. Arlt, donde la referencia al fosgeno adquiere un carácter casi obsesivo y sirve provocativamente para justificar la empresa revolucionaria del Astrólogo. Podrían citarse muchas otras similitudes que unen la obra del argentino a las de los expresionistas alemanes. Encontraríamos, por ejemplo, la misma denuncia imprecatoria de un orden social inhumano, regido por el dinero y la tiranía de las máquinas, el mismo rechazo de la Iglesia, la Familia, las máscaras del Amor conyugal. Pero más allá de esas analogías temáticas, es la concepción misma de la obra de arte propia de R. Arlt la que lo acerca a la estética expresionista y dota a sus dos novelas de un prodigioso poder de sugestión. Volviendo la espalda a una literatura edulcorada, empalagosamente descriptiva o sicologizante, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* proclaman con estruendo el carácter positivo de lo inarmónico, de lo informe, del disparate, de la hibridación de los diversos registros de expresión. Así como un Kandinsky o un Kokoschka fueron a la vez pintores y escritores, R. Arlt no cesa, en estas dos novelas, de tender puentes entre la literatura, las artes plásticas y el cine. Las alusiones al modo de expresión pictórico abundan. Los títulos de muchas de las secuencias recuerdan extrañamente la locura, el grito desgarrador o la muerte solitaria que sugieren tantos cuadros expresionistas: la sombra de Van Gogh, Munch, Kubin se cierne sobre esas páginas donde la alucinada utilización del color contribuye a arrancar la fábula de una dimensión mimética, prestándole un innegable valor simbólico. Es más la descripción arltiana de una humanidad aplastada y condenada a la oscuridad de los túneles parece estar en deuda con el mundo angustiante ya evocado, en 1926, en *Metrópolis*, película expresionista de Fritz Lang. Pero, ante todo, es la doble dimensión mítica y energética la que hace, indiscutiblemente, de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* un texto inolvidable. Esos "locos", esos "monstruos" que deambulan a lo largo de la ficción son en verdad los cuerdos asesinos, los verdugos ejemplares de un orden deliquescente. Con ellos, es el Hombre integral, el Hombre perfecto de los expresionistas el que se busca torpemente a sí mismo en la crepitación de un impulso vital, de una Energía irreprimible, y de una escritura deliberadamente abierta a lo insólito y a la intensidad.

Sociedad posindustrial, memoria e identidad. Sobre Marcelo Cohen.

Miriam Chlan

Universidad Nacional de La Plata

1. El fantástico como máquina de visión.

Contra la habitual dicotomía literatura fantástica-literatura realista, reafirmada con el perfil genérico predominante en la novela latinoamericana a partir de los '70', Cohen configura en sus últimos textos -*Insomnio, El oído absoluto, El fin de lo mismo, El testamento de O'Jaral, Inolvidables veladas*- un espacio urbano donde se abre una hipótesis sobre el presente en clave anticipatoria"². Al ubicar el momento hipotético en el presente, no en el futuro, la ajustada expresión que Beatriz Sarlo usa para referirse a *El oído absoluto*, se vuelve índice de la operación genérica llevada a cabo por Cohen también en los relatos posteriores: los espacios virtuales, -distópicos-, son términos extremos de nuestras propias leyes, que permiten más fácilmente el cruce de la ciencia ficción con inquietudes sociopolíticas en el registro de lo que llamó "realismo inseguro"³.

1 María Eugenia Mudrovic en «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80» señala como modelo central de la producción de los '70, «el paraliterario» o «novela política» -la novela testimonial, histórica y periodística». *Revista Iberoamericana*, Julio-diciembre 1993., pp. 164-165. También se han consultado para la posterior relación que se establece entre la narrativa de Cohen y esta constelación genérica Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996. Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995.

2 Sarlo, Beatriz. «Basuras culturales, simulacros políticos». *Punto de vista*. Año XIII, Nº 37. Julio de 1990

3 En el concepto de realismo «inseguro» o «incierto», especie de realismo metonímico en tanto presupone la contigüidad entre la materia y la mente, entre la experiencia y la invención, Cohen combina la performatividad de la teoría de los actos de habla con ecos postestructuralistas y las teorías del caos. Ver Cohen Marcelo «Como si empezáramos de nuevo». *Confines*. Año 3, Nº 4, julio de 1997. El artículo es una reescritura del anterior «Apuntes para un realismo inseguro». *El cronista cultural*, 15 de mayo de 1993.

Cohen ha reconocido que la presencia en sus obras de personajes escritores o portadores de cierto saber a través de la palabra escrita demostraba su preocupación por el papel del escritor. Referencias en distintas entrevistas y personajes como Gerardo (*El país de la dama eléctrica*), Ezequiel (*Insomnio*), Lino (*El oído absoluto*), Enzatti o Maguire (*El fin de lo mismo*), O'Jara, Golo (*Inolvidables veladas*) parecen perfilar una figura del artista que se construye con tres imágenes preponderantes: flâneur, exiliado e impostor, las condiciones materiales e imaginarias que sostienen ese tipo de realismo.

“Los escenarios corroidos, los deterioros agigantados, los absurdos sociales que pueden aparecer en mis libros están alimentados por lecturas pero, en la misma medida por las caminatas por las ciudades donde he vivido”. Un flâneur que ya no *esgrime* su pluma para intentar fijar lo fugaz con el temor de que las imágenes se le escapen, ni se siente *desposado por las multitudes*, deambula extraño por el paisaje dislocado de la sociedad posindustrial, signado por las huellas de la globalización capitalista: disolución de la ciudad en tanto espacio moderno -espacio público, red de múltiples funciones y formas de comunicación- y caída del estado-nación, un abstracto y externo límite que se desmorona.

La perplejidad de la mirada aumenta en el transterrado. Un exilio en España ⁴, y otra especie de exilio, impuesto como norma estética revela “la intención de definir un personaje de escritor que se resiste a confundirse en la corriente general de los hechos”.

Salir, caminar, observar desde lejos y con la conciencia extrañada que desató el exilio, nutren el ritual de la impostura: “ponerse una máscara y poder hablar de cualquier cosa”, no para eludir la realidad a través de lo fantástico, sino para lograr una aproximación exasperada a la que Cohen atribuye valor gnoseológico, “para poder conocer inventando”.

Y como intenta el artista outsider baudeleriano, se vislumbrará también, en el límite, el lado épico en esos escenarios con algo de Blade Runner.

Surcada por los mass-media y las contradicciones del progreso, la iconografía de la ciudad posindustrial que Cohen desarrolla en estos relatos, con basurales tecnológicos,

4 Con respecto a las posibilidades estéticas desencadenadas por el exilio dice Cohen: «en el plano literario la independencia me ayudó sobre todo a leer sin prejuicios. No tenía la necesidad de ubicarme en ninguna tradición y por lo tanto me pude tomar muchos años, escribir lentamente y dejar hablar a una especie de rumor interno formado de magmas emotivos y de las ideas que surgen de las lecturas. Digamos que tenía los sentidos bastante despiertos y esa tensión abierta redundaba en una lectura más provechosa y en una conciencia extrañada ...» Graciela Speranza, *Primera persona Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Editorial Norma, 1995.

pantallas televisivas gigantescas, psicofármacos, anonimía del poder, tribus urbanas, grupos iconoclastas, tiene su paradigma en la imagen de una cárcel que recuerda el Panóptico programado por Bentham: la prisión con torre central, desde la que un ojo omnisciente vigila. Una cárcel marina, donde los individuos sometidos al control y la repetición, deliberan barrantando hipótesis sobre su origen y su sentido.

“En este continuo de quietud, sólo las boyas anaranjadas provocan la ilusión de un cambio; pero los presos no las miran porque otros desperfectos les atraen los sentidos somnolientos (p. 94)...Nada es preciso en la playa encajonada, donde el espacio tiempo amortajado transforma cualquier señal en una arruga, y un temblor de la luz no necesariamente es un mensaje (p. 95)... El mar es lo mismo (p. 114)...En el mar nunca quedan huellas (p. 31)...En los rincones donde la luz menguaba, el tiempo se volvía respetuoso; era muy probable que ahí se pudiera estar entre paréntesis” (p. 91)⁵

Mohínes de una luz que nada comunican, instataneidad que hace sucumbir el tiempo profundo, superficie plena ininterrumpida. Sin fracturas, sin rastros de acciones ni deseos. Un continuum sin contingencias ni historia.

Estas particulares fantasías anticipativas tienen puntos de contactos con la tendencia, que iniciada por el ruso Eugene Zamiatin en 1920, consolidaron Huxley, Orwell, Bradbury, como una de las líneas genéricas más sobresalientes de la literatura de este siglo: la contrautopía vinculada a la ciencia ficción, que conserva, si bien transformándola sustancialmente, “todos los caracteres “optimizantes” de la utopía, en el sentido de imaginar una realidad en la cual lo que en la situación actual son sólo posibilidades se realiza llevando al extremo el cumplimiento de todas sus implicaciones” para, al ofrecer imágenes de mundo “perfectamente negativas”⁶, advertir sobre las consecuencias nefastas de la seducción por un pseudo progreso científico-tecnológico, autoritarismos de cualquier soporte ideológico, planificación racional y condicionamientos. Tributaria en su pesimismo radical y aleccionador de circunstancias históricas -la Primera y la Segunda guerras mundiales, el nacimiento de las dictaduras modernas, la experiencia concentracionaria, la guerra fría, la superproducción y la miseria del capitalismo-, o, según se ha propuesto, de un “vuelco epocal” caracterizado

5 Las citas corresponden a Cohen, Marcelo, «La ilusión monarca», primer 'novelato' de *El fin de lo mismo*. Buenos Aires, Alianza, 1992.

6 Vattimo, Gianni “Utopía, contrautopía, ironía”. *Ética de la interpretación*. Buenos Aires, Paidós, 1992. pp95-112.

por el descubrimiento de la "contrafinalidad de la razón" y propiciado por Benjamin, Bloch, Adorno, Heidegger ⁷, la contrautopía, al menos en sus paradigmáticas versiones, resulta un género fuertemente codificado.

Sin recurrir a las grandes y/o precisas distancias temporales (siglo XXX, XXIII, 600 años más allá del presente, 1984, etc), sin referencias universalistas y/o biológico-cósmicas (estado general de la población mundial, de la humanidad o de la especie), y en general sin precisas alusiones a espacios urbanos existentes, a las tradicionales islas, ni a los imaginarios nuevos ordenamientos internacionales (Londres, en algún lugar del trópico, donde antes fue California, etc.) Cohen trabaja el género, operando sólo una sutil distorsión hiperbólica sobre el presente, y con algunas señales que evocan los rasgos clásicos de la contrautopía ⁸ -totalitarismo, embrutecimiento por masificación, muerte de valores, profunda tecnificación-, pero no tensionándolas hasta el extremo apocalíptico, ni hasta el extremo de una racionalización que aunque de signo inverso a la de la utopía clásica (infelicidad versus felicidad), en la construcción de mundos cerrados con la descripción minuciosa de nuevos órdenes político-sociales, parece que tiene que volverse totalitaria para denunciar el totalitarismo. Y tanto la violencia ostensiva de una sociedad centralizada por la autoridad de un *Bienhechor*, un *Administrador*, o un *Big Brother*, como la oposición de grupos o clases sociales más o menos organizadas que resisten, se dispersan descentrados en poderes de control anónimos y actos de individuos aislados, humildes gestas heroicas que coronadas por "epifanías huecas" ⁹, logran quebrar la superficie plena ininterrumpida, ese continuum sin contingencias, ni historia. Más próximo a Pynchon, Burroughs y particularmente a Ballard, el fantástico de Cohen, ciencia ficción contrautópica no apocalíptica, no hipotetiza sobre un mundo futuro perfectamente organizado en todos sus aspectos, optimizando hasta el límite las posibilidades del desarrollo científico-técnico, más bien con Ballard, amplifica *un futuro que ya está entre nosotros*, convirtiéndose en una vertiginosa máquina de visión de la

7 Vattimo, G. " Utopía, contrautopía, ironía". Op. Cit.

8 Para la relación entre los espacios imaginarios de Cohen y la literatura utópica hemos consultado la *Historia de la literatura utópica* de Raymond Trousson. Barcelona, Península, 1995.

9 "en el estupor de algunos acontecimientos, estos personajes se encuentran con epifanías, pero son signos vacíos, y ese vacío, como bien sabían los orientales no es la nada sino la ausencia de conceptos". Cohen, Marcelo, en Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Entrevistas con narradores argentinos. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

ciudad contemporánea, donde a pesar de las limitaciones el prodigio tiene todavía lugar.

2. Ese algo tuyo, eso tan tuyo¹⁰. Inolvidables veladas, el fantástico como constelación y polémica de géneros.

En el viejo teatro de la avenida Las Marailas, la cantante de tangos surca «el escenario en diagonal hasta el punto áureo desde donde los efectos de acústica neutralizaban sus furtivas carrasperas» (p. 7)¹¹.

«Lo que se veía en escena, pastel «glaceado bajo los focos, era un holograma proyectado desde los dos primeros palcos del teatro, y la voz era el convincente producto de un sampler que recogía los temas mejor grabados por la cantante poco antes de los primeros síntomas de rigidez» (pp. 8, 9).

Recluida en un geriátrico por el mal de Brest Lavonnia, Camelia Subirana, sobrevive a la fatalidad de los cuerpos, en la fatal recurrencia de las veladas mítico-tecnológicas donde está condenada a revivir como síntesis samplerizada, sólo «figura con voz», el alma del tango que antes representó con su vida.

«El hijo de la cantante de tangos iba a verla actuar una vez por mes. El resto de las noches, en fechas planificadas pero rotatorias, iban los hijos de otros artistas, y algún que otro nieto» (p. 12).

Golo Subirana, asistente impasible de un espectáculo que lo involucra como heredero de un destino, de un mito, de una tradición que con su vida está obligado a continuar, es también una síntesis de otro tipo. Suma hueca de la obstinada fantasía de su madre, del cálculo de un programa económico cultural y de las expectativas de toda una comunidad.

Ni rito, ni hábito, la fatalidad de las veladas tangueras de las que Camelia y Golo

10 Expresión tomada del tango «Cada vez que me recuerdes» de Mores/Contursi

11 Las citas corresponden a Cohen, Marcelo *Inolvidables Veladas*. Barcelona, Minotauro, 1996.

12 *Ni fenómeno técnico, ni porfía espiritual. Las veladas tangueras, de la avenida Marailas eran un poco una fatalidad, un poco una obligación». El texto indica el registro que, según nuestra opinión, domina la escritura en dos sentidos imbricados: porque ésta reproduce un rasgo que se le adjudica al tango -fatalidad como iteración, lengua repetitivo-regresiva-; por el orden que supone en el modo de operar con él - fatalidad como posesión forzosa, lengua por la que somos hablados.-.

son protagonistas, se revela también en distintos planos como fatalidad de la escritura ¹².

Primero porque *Inovidables veladas* se quiebra y detiene en la repetición de tres descripciones casi idénticas de las secuencias de los recitales. Tiempo muerto en el reiterarse de toda la información inicial junto con la letra. Inevitable reinscribirse de lo inevitable.

Segundo, por el modo en que trabaja la retórica del tango. Se escribe con, reescribe, transforma -desde la dispersión anagramática al repetir literal-, los títulos y las letras de algunos tangos. Palabra ajena, citada, en boca de los personajes; palabra apropiada, a veces en forma velada por el narrador; el tango funciona, en un primer nivel, como dispositivo generador de escritura; resto fijado, o memoria, disparador de la narración y de la lectura que se somete para producir sentidos al trabajo de identificación, reconocimiento de alteraciones o alusiones subrepticias y reconstrucción, a partir de fragmentos, de la poesía popular urbana.

También, como palabra alfabeto o topos, informa aspectos de la trama: la relación de Golo y Camelia Subirana remite directa y explícitamente a un lugar común tanguero: la sobrevaloración y omnipresencia de la Madre y la ausencia del padre: «Golo quería saber cosas del padre pero no llegaba a saberlas; tenía el hilo de su historia enhebrado al de la madre y no podía cortarlo sin que ella se perdiese como una aguja entre baldosas mal iluminadas» (pp. 27, 28).

A pesar de este mecanismo, que parece jugar con la fuerza del poder de las palabras -ecos o lugares-, sobre el sujeto de la narración, el texto no mima el registro tanguero, no es ni se simula tango; la escritura guarda una distancia con respecto a este material en un gesto que invierte, con matices, tanto la jerarquía de términos de la parodia tradicional como de la posmoderna -si se acepta que la primera es con respecto al modelo fundamentalmente crítica y la segunda compasiva-¹³, colocándose en la incomodidad que une al reconocimiento de una pervivencia, la necesidad de la alteración.

El problema queda refractado en abismo en un diálogo entre Golo y las Gentes del Claroscuro, grupo rebelde que se opone a las políticas culturales vigentes: «La voz de la otra punta era novata pero autoritaria: «Estás desorientado/y no sabés/qué trole hay que tomar/ para seguir». «Pensé que ustedes odiaban el tango», dijo Golo. «Si. Pero le hacemos la parodia. Fingimos enaltecer las palabras que nos dominan, y después las destruimos. Somos de esta época negra. Nacimos sabiendo demasiado. Nuestra única salida es la distancia.

13 Sigo a Hutcheon, Linda *A theory of parody*. New York, Methuen, 1984

¿Cómo haces vos Subirana para ser tan distante» (p. 87).

En *Inolvidables veladas* la voz del narrador se encarga de marcar la distancia, o de revelar la operación de apropiación de un discurso otro: «A esa altura el cielo se adueñaba de los techos, cercano, nítido, desconcertante, bastidor negro, decía el tango, del burión mirar de las estrellas» (p. 65) ¹⁴. Pero reconoce a la vez que el discurso tanguero por un momento lo contamina: «esta descripción exagera como si se hubiera embebido de una pasión que menosprecia» (pp. 81, 82). La escritura entonces oscila, se mueve entre la violenta seducción y el cuestionamiento, sufre y se revela a, la presión del tango, tajo fatal. Fatal, ya que la lógica de la parodia parece quedar desplazada por un orden más bien edípico en el que el tango funcionaría no como cualquier lengua de poder, autoritaria o automatizada que se usa con otra orientación sino como lengua «loca, caprichosa, inalcanzable, hechizo tantálico para el hombre, pero madre también»; como *Camelia* (p. 58). Especie de ecolalia donde el híbrido bitextual que supone la parodia se disloca en el injerto y comentario, repetición como fuerza en su propia orientación y contrafuerza no en el eco, sino fuera de él.

La parodia no es un procedimiento usado por Cohen. Ya se sabe que la escritura es un leer convertido en producción. Ballard, Auster, Cortázar, Pessoa, Prigogine, Calvino, Faulkner, Baudelaire, se escuchan en los relatos de Cohen sólo como reminiscencias no marcadas. Ya se sabe, también, que cualquier cosa puede ser material estético. Cohen, el antiPuig, que opera en la construcción del relato, tanto contra el ritmo y la estereotipia de la información y de la máquina, como contra su otra vuelta de tuerca en la literatura, al margen del peligro de cargar con nueva y equívoca dotación aurática a los productos de la industria cultural y a los mass media, simula bien, sin la inocencia del imperativo de originalidad, de cara a las determinaciones mismas de las consignas del lenguaje y a una cultura que exhuda saturación, que la palabra se mueve lenta en el vértigo del vacío. Esta voluntad explica también el uso del injerto. La literatura de Cohen se mueve entre una tenue evocación que borra los índices de ajenidad y, como en este caso, la enfática acentuación de lo extraño. Los dos casos anulan la media distancia de la parodia.

Inolvidables veladas parte del dispositivo tanguero para hablar del eco de una vieja canción, de su destino como «poesía de un mundo fundacional», después del «colapso del determinismo histórico», a fines del siglo XX, en «el país del barrio de tango». Palabra tipo, -patrimonio común que se comenta y evalúa en cuanto a sus figuras, historias, motivos-, en

14 La distancia se refuerza en la grafía: los pasajes de tango aparecen destacados con bastardilla.

un segundo nivel, el tango es objeto de reflexión crítica.

De nuevo el eclecticismo como marca epocal preponderante, de nuevo la mezcla e imbricación de pasado y fábulas futuras creadas en base a la exageración de tendencias presentes reconocibles: desde la superposición sonora ambiental de tango, cumbia, mambo, pop, o la velada virtual tanguera que acopla los clásicos del género al holograma, a la representación sintética del espacio que ofrece la casa geriátrica donde agoniza Camelia: «Vivaces frescos en las paredes desplegaban escenas de la vida de una calle rioplatense en los años veinte de nuestro siglo: la cotorrita del organillero parecía aletear y los cuadriles de la carnicería sangraban gotas sentimentales. Otra enfermera esta vez un robot terapéutico de sonrisa esmaltada...» (19-20).

En este marco se diseña un mapa político-social descentrado, con micromaquinarias de poder y micro-células sociales, donde actúan sectas juveniles, grupos rebeldes, y los consorcios, que aúnan lógica cuantitativa y política cultural y tienen en sus manos el negocio-espectáculo del tango. Es justamente sobre el uso ideológico del tango como discurso identificador - «música típica, nuestra»- ante el vacío abierto por la globalización capitalista, que reflexiona críticamente la novela en relación al problema de la identidad individual. Golo desde su niñez, por un contrato firmado junto con su madre en tiempos de penuria, después de un breve período de rebelión adolescente, está obligado a cumplir con las iniciativas socio-culturales del consorcio Senthuria y sufre el acecho interesado tanto de sus representantes como de la gente. Todos esperan de él la manifestación de «algo» que renueve la mitología tanguera y dé cohesión representativa a la comunidad. Convertido en «efigie popular», se pregunta a sí mismo -vacío tapado por las definiciones de los otros-, ante la mirada *gris de ausencia*, de su madre sobre la autenticidad y el origen de su destino de tango, y está también a la espera de que algo surja en él: «Quizás si pudiera arrodillarme, desataría el nudo que liga la viña de los besos, el olor a pañales y el pensamiento que acompañó, quien sabe, la obstinación compartida del regazo» (p. 82) «Héroes huecos como bambúes. Cualquiera aliento les cabe. Un contrato es un sonido. Si no se paga se paga. Adentro nada. Y entonces esto qué» (p. 84).

La figura de la genuflexión interrogante cifra el origen y la necesidad del relato como memorias de Golo -o más exactamente como recuperación/recreación de esas memorias por parte de un narrador que abarca y sutura los espacios entre los escritos del protagonista- sobre el proceso de constitución de la identidad. La novela hasta el capítulo XXVII se presenta como una memoria del protagonista, escrita inicialmente a instancias del consorcio, que ya había ejercitado a Golo con experimentos sobre la tolerancia a la memoria

completa, pero convertida luego, a través de continuas correcciones, en el impulso de un proyecto personal liberador¹⁵.

Primero Golo acepta contar su vida por deber, accede a la exigencia de pretender llegar a un «núcleo vivo y cálido»; después intenta registrar algo más concreto de sí mismo y en ese gesto abdicar, «un intento un poco indecente de corregir el pasado y con un simulacro de explicación sacarse de encima el tango, el contrato con Senthuria, la ilimitada fantasía de la madre». Finalmente confiesa la imposibilidad de lograrlo porque «algo», detrás de los actos y los pensamientos, sin nombre, persiste sin sucumbir a la presión ajena o propia, a la determinación.

«No escribí lo que me correspondía...No supe escribirlo», dice Golo. La novela memoria pasa así a contravenir la memoria, e *Inolvidables Veladas* puede leerse también como velada polémica de géneros.

«En un abúlico edificio de cemento al borde de los diques, el departamento de Producciones editoriales Senthuria tenía cinco apartamentos para los retiros creativos, donde se había demostrado, casi ningún escritor residente producía otra cosa que memorias, como si el deseo no pudiera competir con la lenta pero incesante cadencia del verdadero trabajo humano» (p. 102).

La apelación ficcional a un módulo genérico vinculado a la novela histórica, el testimonio, etc. y al tema de la identidad, remite a una de las formas de expresión cultural dominante de las últimas dos décadas en América Latina. Si se tienen en cuenta además, la presencia de cierto tono humorístico, la operación de distanciamiento del punto de vista narrativo y el final de la historia -el distanciamiento de Golo-, en relación al tango; y que el tango es tratado como tipo especial de saber, legitimado y con fuerza identificatoria pero también como una estética con las marcas de la nostalgia y el efectismo,- *Inolvidables veladas* toma oblicuamente distancia, a la vez que de la novela trivial o culinaria -la que trabaja con el estereotipo genérico y social y el sentimentalismo-, de los géneros con remisión al pasado, en los que se ha querido ver una respuesta variada a la desdiferenciación cultural producida por la creciente transnacionalización de la economía, la política y la cultura; un intento de redefinición de identidades culturales, a través de la crítica a la versión oficial de

15 «Decidido a contar su vida por deber, se pasó sentado unos cuantos días y escribió esto, o algo bastante parecido a lo que se ha leído hasta aquí « (p. 104)... «Tenía unas ganas inusitadas de decir algo concreto de sí mismo; en todo caso, de hacer la prueba. Algo más económico que lo que había escrito para Senthuria» (p. 106).

la historia y de la construcción de una historia alternativa, en el contexto particular de la transición de la dictadura hacia regímenes democráticos; o en una línea más epistemológica que política, un cuestionamiento al discurso historiográfico en su pretensión de conocer y reconstruir el pasado.

Por una parte, en relación a este tipo de relato que en algunos casos retorna al pasado para recuperar contrahistorias fundacionales y redefinir identidades en baja después de la dictadura, se delatarían las condiciones de producción y enunciación del discurso de identidad: el hecho de que éste es también un discurso del que se apropian los que detentan el poder, mistificándolo, en este caso a través del tango, y está signado inevitablemente por el autoritarismo y la arbitrariedad de los cortes, series, límites que efectúa: «En las primeras noches de cuarto creciente, ojos de gatos mecánicos proyectaban en la humedad el lema que los consorcios culturales habían rescatado del tiempo y una comunidad entera había recibido como plasma para una identidad siempre flaqueante: Desde el recuerdo te vuelvo a ver» (p. 23).

Al uso económico-político de la tradición, se agrega la exhumación constante de un pasado fábula que el tango hace circular. Gran parte de las observaciones críticas a la retórica tanguera se centran, además de en ese extremo sentimentalismo que ahoga paradójicamente los sentimientos, en la identificación tango-memoria ¹⁶: «poniendo el presente en vertical, el tango truncaba el después...se ocupaba de los restos» (p. 681). En este caso se cuestionaría el objeto pasado como constante centro de interés de estas narrativas; aunque se demuestre su carácter ficcional o unilateral, se lo recupere para modificarlo o explicar el presente, en definitiva el disparador de la ficción es lo consensuado como efectivamente ocurrido, «un pasado documentado e inscripto en la conciencia colectiva, y reconocible en cuanto tal en su singularidad y concreción» ¹⁷

Esta memoria -conjugación de identidad colectiva e individual-, niega con la exhibición de las estrategias de manipulación de la tradición, de la obturación del presente

16 «debe tenerse en cuenta que el ingenio no sabe ni siquiera aproximadamente cómo fueron estas personas de antaño sólo sabe lo que el autopoetizador iterativo le ofrece» (p. 97). Las numerosas referencias a esta tendencia del tango refuerzan la hipótesis de crítica indirecta a géneros con remisión al pasado.

17 Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*- México, Siglo XXI, 1996.

por la sobrecarga del pasado y del vacío de la incertidumbre, la posibilidad de un relato de reminiscencia y reconocimiento en un origen, en una continuidad, en una verdad, niega la efectividad de una reconstrucción explicativa; y en este movimiento deconstructivo se vuelve discurso desembarazarte que permite a Golo después romper con sus palabras la recurrencia mítico-tecnológica de las veladas en el viejo teatro de la avenida Marailas para proyectarse en el futuro de una historia incierta: «Un arte que sólo elogia lo que fue no me sirve más que de consuelo menor, sobre todo porque si la vida oculta el futuro, y es una suerte, también borra los estigmas del pasado» (p. 136)

Si esta abdicación desembarazarte que es el relato cuestiona entonces el tango, «poesía de un mundo fundacional», «origen» de valores, como plasma de identidad nacional, y la identidad como concepto que en la barbarie tecnológica, con un simulacro democrático vodevilesc y tradiciones que se desmoronan, no es otra cosa que parte de los kits verbales adquiridos por los consorcios para «bocetar un futuro ofertable», para vender un ligamento y un horizonte, *Inolvidables veladas* problematiza la cuestión de la memoria en términos similares a los de la genealogía nitzscheana vía Foucault ¹⁸. Al menos, en los sentidos generales que implican o revelan el análisis de la procedencia y la emergencia de valores: la heterogeneidad y la relación con el cuerpo, la ruptura con la continuidad, el lugar de la lucha. Aquí también un alto origen de subrepujanza metafísica, lugar de la perfección, unidad y verdad, se suplanta por un pudenda origo: en los comienzos era el contrato y el mito, «la alianza entre el dinero y la eternidad», una alucinación consensual, violenta y económica fantasía de unidad porosa que no logra recubrir la superficie nacional, los lugares «menos favorecidos por la tradición», la diferencia: «Es que a mí, sin ir más lejos, -dice una disidente de rasgos mapuches- el tango me resbala. Porque yo vengo de las montañas. ¿Sabés lo que es una montaña? Una montaña tapa todo. No hay cabaret, en la montaña» (p. 126). Diferencia que en la alucinación consensual que también es Golo y de la que se vacía cuando decide

18 La actitud estético-política con respecto a los discursos fundacionales de identidades culturales y nacionales, acerca *Inolvidables Veladas*, aunque no tenga como objeto de reescritura discursos histórico-referenciales, a *El entonado* de Saer o *La liebre* de Aira, textos que “por un lado, al desplazar el discurso histórico con ficciones que problematizan identidades culturales,...se niegan a reconstruir un pasado, a reponer en el pasado una interpretación alternativa ‘objetivo de todo revisionismo’. Por el otro, en la problematización de esas identidades, estas nuevas ficciones hacen de la reescritura de la tradición nacional un procedimiento genealógico: en su retorno al origen de sus tradiciones nacionales, buscan exponer las distintas inscripciones de esos mitos de origen y criticarlos”. Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

quebrar el contrato, explota en él - «vio despuntar no otro Golo sino varlos más, una pequeña asamblea de Golos, indefinidos, vacilantes...» (p. 142)-, como posibilidades. Aquí también tal procedencia se enraiza en el cuerpo, se inscribe en el sistema nervioso, en el aparato digestivo. El cuerpo, superficie de inscripciones de los sucesos, lugar de disociación del yo, volumen en perpetuo derrumbamiento; el cuerpo impregnado de memoria y la memoria como destructora del cuerpo. Desmayos, descomposturas, mareos nauseosos, caídas frecuentes como síntomas atávicos de Golo heredero, preludian la voz del «Museo gástrico del tango», intermezzo narrativo donde otra vez la figura de la genuflexión ¹⁹ -«un proxeneta doblado sobre sí mismo»- se recrea en un discurso que presenta el impulso idiosincrático del tango como violencia masturbatoria, «deseo centrípeto total», expresión iterativa «de lo que ya fuimos», en términos de cruce continuo con los vaivenes del proceso digestivo.

«Y sin embargo estaba esa música» (p. 68). «Y también es cierto que, en fondos y fachadas, las noches de la ciudad del tango palpitaban de identidad» (p. 82). Y que Golo ... «no estaba seguro de que en el gran boquete de esa obediencia -al consorcio-no hubiera un poco de amor por el mundo que representaba su madre; y hasta por el destino que su madre o ese mundo le habían impuesto» (p. 68). Como escritura, como género? como anécdota, *Inolvidables veladas* se constituye en zona fluctuante, de arrastre y descarga, -digestión, deserción- que aun herida fatalmente por el mito, el ayer y lo ajeno, como Golo, logra transitar el vértigo final de un saludable vacío.

Fuerzas disidentes que pretenden encontrar el corazón de la identidad «para apuñalarlo», y secuestran a Golo porque piensan que esconde algo, después de leer sus escritos, decepcionados, dicen: «Lo que más nos gusta...es que no informa, no aclara, no sentencia, no dirige. Tampoco se entiende. Es medio como literatura, Subirana. Parece una comedia. Si te lo publicaran no podríamos denunciarlo. Pero a ellos -los del Consorcio- les va a parecer una bazofia. Y encima a nosotros tampoco nos sirve» (p. 122). Es justamente en esa distancia, diferencia, lugar entre, no fácilmente recuperable, donde se ubica la literatura, donde puede y debe ejercerse la crítica, que revela fundamentalmente «que bajo la luz más dura, en la mayor nitidez, el mundo es brutalmente opaco» (p. 123). Como lo es la identidad individual o colectiva, ese «algo».

19 La genuflexión-posición fetal, figura de la preguntatruego por el origen, se resuelve en genuflexión como actividad onanista rumiante, figura del movimiento repetitivo-regresivo del discurso tanguero.

Travesías de la escritura: la cara del impostor. Sobre “El impostor” de Silvina Ocampo y “La cara del villano” de Manuel Puig

Julia Romero

Universidad Nacional de La Plata

A Juan Pablo

1. Traidores

Una de las figuras literarias que reaparece de manera casi obsesiva, a través de los tiempos, quizás sea la figura del traidor. Predilecta por distintos autores, estéticas y géneros, el traidor es uno de los personajes del melodrama popular, del bolero, del tango, de la ópera, y de escritores como Borges. Entre esas diferencias discursivas se dibuja un trayecto en el que es posible historizar sus formas de representación y la revelación de sus secretos: las amenazas, los fantasmas, los terrores y conjuros de los escritores y de una época, aparecen con distintos matices que delatan no pocas veces cuál es la cara del traidor.

En el melodrama popular conformaba uno de los estereotipos que representaban, junto al Justiciero, la Víctima y el Bobo sentimientos y situaciones básicas que habrían dado origen, por su combinación, a la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia (Martín-Barbero, 1987). El Traidor es el personaje que enlaza el melodrama con la novela gótica del siglo XVIII, donde funcionaba como figuración del vicio y del mal, pero también como mago seductor que fascinaba a la víctima, sabio en engaños, en disimulos y en disfraces. La lectura sociológica no ha podido dejar de ver en él la figuración del aristócrata malvado. Sus modos de acción, afirma Martín-Barbero, aparecían invertidos respecto de la víctima: mientras el Traidor era con frecuencia un bastardo que se hacía pasar por noble, la víctima era un noble que aparecía como bastardo. Cuando encarnaba las pasiones agresoras el Traidor era el

personaje de lo terrible, el que producía miedo al mismo tiempo que fascinación: "príncipe y serpiente que se mueve en lo oscuro, en los corredores del laberinto y el secreto". El traidor, entonces, está siempre en relación a la Ley y a los límites que ella impone. Si a Borges le atrajo esta figura para colocarla como blanco de sus reflexiones metafísicas, no le fue ajena la voluntad de ver en él la representación del conspirador que pone en cuestión los límites y fronteras de la ficción nacional (Panesi, 1993), al tiempo que proyectaba una imagen que se constituye en el emblema de su figura de escritor y de su estética: entre dos lealtades, Borges se desplaza en el filo, entre las dos orillas, entre las dos culturas a las que pertenece su naturaleza doble (Sarko, 1993). Desde el mismo enfoque, la condición del traidor aparece no pocas veces como atributo de la condición del escritor en relación al campo literario: es el que trasciende los límites de la tradición y del canon.¹ Desde este punto de vista consideramos a Silvina Ocampo, leída por gran parte de la crítica como la transgresión a los límites del buen gusto fijados por el grupo *Sur* (Sánchez, 1991)- y a Manuel Puig respecto - otra vez- del canon Borges. Sin embargo la historia literaria presenta una trama mucho más compleja de lo que aparece a primera vista, y en ciertos momentos se puede dudar y cuestionar sobre las formas de leerla, de tejer sus relaciones. Se ha señalado, por ejemplo, que Daniel Balderston lee, como gran parte de la crítica, que Silvina Ocampo y Rodolfo Wilcock le toman 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 efectos' (citado por Balderston, 1983: 748, del texto de Borges, en: Amicola, 1997). Esta idea, dice Amicola, viene bien a más de un escritor postborgeano, y "podría querer decir que casi nadie se ha salvado de su influencia en las tierras rioplatenses". Siguiendo este razonamiento, agregó, Puig terminaría por ser borgeano, "El impostor" un avatar de la *Historia universal de la infamia*, y la reescritura que Puig realiza del texto de Ocampo, un homenaje a Borges. Lo cierto es que a partir de Borges la literatura argentina tiene un aire de familia, pero, ya sea que se considere desde la "traición" a la alta literatura o desde la incorporación de la tradición de la "mala escritura", es innegable la conspiración parricida que se gestaba en el margen. Contra la ética de la

1 Desde esta perspectiva la condición del traidor es una condición móvil, dinámica, que lleva las marcas de la historia de la literatura, pues se lee en relación a ella.(vg. Borges se convirtió en canon luego de ser un "traidor" a la tradición y sus prescripciones).

2 Con respecto al desarrollo de la tesis de "los comienzos de una literatura menor" en relación a Manuel Puig remito al trabajo de Giordano, A., 1996.

escritura, Silvina Ocampo y Manuel Puig expanden el límite de lo literario y la literatura deviene menor² (Giordano, 1996), resistiendo la canonización, en una constante puesta en cuestión, revalorizando la im-postura. Es esta tradición del margen, inaugurada en este siglo por Roberto Arlt, la que facilita el encuentro.

2. Afinidades electivas

“El impostor”, fue publicado por secciones entre junio y septiembre de 1948,³ e incluido luego en el volumen *Autobiografía de Irene*. Considerado el mejor cuento de Silvina Ocampo (Sánchez, 1991; King, 1989), - quizás porque fue leído en relación a la estética del grupo *Sur*-, aparece con nuevas significaciones si se lo lee en relación a la lectura que significa el guión. Concluido *El beso de la mujer araña*, ya en el exilio, entre México y Nueva York, Manuel Puig adapta una novela corta de Donoso *El lugar sin límites*,⁴ y luego comienza a escribir el guión basado en ese cuento de Ocampo, al que denominará “La cara del villano”.⁵ Es justamente en esa época, cuando tiene lugar la configuración de una matriz estética que, al margen de la estética de las novelas, Puig comienza a ensayar.⁶ El modo de este nuevo cruce se produce con una fascinación:

“La mujer araña empezó con una estructura inicial que cambió. Al principio no iba la película de la mujer pantera y había una introducción más corta, con una discusión sobre Drácula, una cuestión así. Y en esos días que yo empezaba a escribir, dieron por la

3 Números 164 y 167 de la revista *Sur*.

4 La trayectoria de su incursión en el cine está relatada por el mismo Puig en el prólogo a “La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana”(1985) como también en “Premessa dell'Autore”, prólogo a *I sette peccati tropicali*, (1990).

5 El guión fue encargado por el productor Barbachano Ponce y filmado por el director mexicano Arturo Ripstein con el título “El otro” (1985).

6 Esta hipótesis es desarrollada en forma específica en “Estéticas consagradas y marginales. Algunas hipótesis a partir de la producción édit e inédita de Manuel Puig”, ponencia para el *Encuentro Internacional Manuel Puig*, agosto de 1997, en la Universidad Nacional de La Plata. Amicola/ Speranza (comps.)

televisión americana, en Nueva York - estaba en Nueva York haciendo una investigación en la biblioteca sobre propaganda nazi (en la biblioteca de la calle 42 tienen todo eso pasado por el filtro de Franco, está todo traducido para los franquistas, para aplicar ellos los recursos)-, estaba viendo eso, para prepararme para la película alemana en la novela y apareció en la televisión de Nueva York "Cat People", la película de la mujer pantera. Y me resultó absolutamente irresistible. Aquí está todo. Todo en esta película me ayuda para introducir a los personajes, es ideal." (en Amicola, 1992).

La narración de este hallazgo es la narración de un nuevo comienzo⁷, que se pronuncia por otro arte narrativo y otra magia: el género fantástico que Puig descubre fundamentalmente con el cine de Jacques Tourneur es el que propicia el hechizo de una estética que se le aparece como una nueva forma de generar rentabilidad narrativa y una nueva forma de representación. Si en *The Buenos Aires Affair* se cruza el caso policial, el sentimental y el psicoanalítico que Graciela Speranza encuentra en el modelo del cine de Hitchcock, la novela siguiente, *El beso de la mujer araña*, ofrece el mismo cruce vinculado con la estética fantástica del modelo de Tourneur. El entusiasmo por el género lo induce a reconsiderar la estética de Silvina Ocampo, que como él, incurría en la "minoridad": en un papel del año 1975, Puig apunta: "Tren- Truco 'inicial' mirada", nota con la que comienza a pensar la reescritura de "El impostor". Es el momento en que comienza a reconsiderar especialmente la clave fantástica, donde aparece lo siniestro y el horror que había eludido prolijamente.⁸ Es el momento en que tiene lugar una nueva iniciación, que sin embargo no borra la intencionalidad estética de los comienzos de su escritura. Este designio emparenta la literatura de Puig a la de Ocampo, donde el mal se exhibe en lo cotidiano y cuestiona su orden (Pezzoni, 1984). No obstante, en la escritura de la misma historia se delata también la diferencia.

7 "Comienzo", en el sentido de producción intencional y programática de significados, según refieren las teorizaciones de E. Said, 1975.

8 Recordemos que el único film de terror citado en *La traición de Rita Hayworth* iría incluido un pasaje relacionado con "Drácula" y que finalmente Puig lo descarta, de modo que en la versión editada de la novela, con excepción del film que cuenta Herminia sobre el señor feudal, lo siniestro se instala en la cotidianeidad de las relaciones humanas. (Romero, 1996, incluido en Puig, 1996).

3. *El otro, el mismo*

"El impostor" cuenta una historia en la que se confunden el derecho y el revés de la trama: como una cinta de Moebius la historia de Armando Heredia, un adolescente que vivía aislado en una estancia en la que en otros tiempos la familia había sido feliz, se confunde con la de otro, Luis Maidana. Desde la perspectiva de un amigo se narra el intento de rescatar a Armando del encierro que preocupa a su padre. Encargado de darle informes acerca de su estado, Luis, hijo de un amigo, accede a ir a la estancia. Con ese viaje comienza el cuento. Una vez más, como en varios relatos de Silvina Ocampo, la trayectoria de la historia recorre la trayectoria de la escritura: lo que leemos - nos enteramos al final - es el diario íntimo de Luis, el comienzo del cuento era finalmente el comienzo de su relato de un viaje hacia "el sur" donde ocurre el encuentro de las dos caras de una identidad fragmentada, la lucha por su unificación y la expulsión del "bárbaro invasor": la muerte de Luis revela hacia el final la consecuente unificación. El que iría a rescatar a su amigo, de raros comportamientos, termina destruido por él, que era el mismo. El *autismo* de la "autobiografía" que se escribe en este cuento, constituye una variante de ficción paranoica,⁹ donde la subjetividad amenazada está escindida. El delincuente y la víctima, el perseguido y el investigador son los fragmentos de una misma historia, y el delito se convierte en el delito contra sí mismo, que excluye la intervención institucional familiar. El horror, como es frecuente en la imaginación fantástica, se hace presente en esta imagen invertida del doble y concluye en el suicidio: como en el melodrama, el supuesto impostor se convierte en víctima, y la víctima en el traidor. La escritura, a modo de espejo, devuelve una imagen otra, el reverso, el "monstruo" - el otro puro - que lleva al personaje a la obsesión, a la locura, a la muerte. Cara y contracara se presentan como la lucha entre Eros y Thánatos, en la que el desequilibrio, la falta de fuerza erótica, soluciona el conflicto con la victoria del impulso de muerte: Armando Heredia se convierte en la fuerza que vence mediante la anulación de todo impulso vital. Luis se enamora de la misma muchacha, pero que lleva otro nombre. El escándalo lógico que introduce el género fantástico lleva las marcas de la diferencia y de la locura, y admitiría una explicación lógica

9 Ricardo Piglia esboza esta categoría narrativa en relación a ciertas narraciones relacionadas con el género policial y su momento de transformación: "esa relación entre cierto tipo de combinación entre los géneros y la sociedad nos permitiría hablar y definir a este nuevo estado del género como 'ficción paranoica', utilizando un término en su acepción no estrictamente psiquiátrica sino como una manera de acercarnos al problema de definir una forma que sea a la vez un contenido". (Piglia, 1991)

si el personaje femenino no se hubiese trastocado también en dos. María y Claudia - la adolescente virgen y la apasionada - son las dos partes de una identidad que aparece fraccionada, impostora una de la otra, pero muerta cuatro años atrás.

El fantástico de Silvina Ocampo muestra la locura como fantasma, como forma perturbada y perturbadora de cuestionar la realidad, el orden social: *"No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vividas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo; pero no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidad."*

Leído - reescrito - por Puig el cuento retoma esta postura para indagar las naturalezas dobles de los personajes y la idea del otro como "doble" deseable, como completitud que elimina la homofobia. En el cuento de Ocampo se garantiza la expulsión en un delito contra sí mismo, en un gesto que puede entenderse paradójicamente como la obediencia que transgrede. En el guión de Puig, la realidad se subvierte eróticamente: Luis, el adolescente deseante, desplaza al represor, le sobrevive, al tiempo que concretiza - y cuestiona a la vez - las leyes familiares: el "truco inicia" al que se refiere la anotación de sus manuscritos refiere esa "mirada" que no está en el cuento de la escritora, la mirada del padre, la mirada de la Ley, el primero en la serie de impostores que se denuncia en la historia.¹⁰ Si en el cuento de Ocampo el delito cuestionaba el orden social unificando al detective - que no pertenece a ninguna institución¹¹ - con el criminal, en el guión de Puig se cuestiona el orden social desde lo institucional familiar, que en su contexto equivale a decir la célula básica de la codificación-estratificación : el guión agrega una situación más Luis, peleado con su amigo, viaja con María a Buenos Aires. Rechazada por la familia de Luis, ella vuelve en el tren. En el final se completa la historia: después de su retomo ella intenta suicidarse (la marca la lleva en las muñecas que advierte Tabares) y vive en forma secreta, con el taxista de la estación.

10 Recordemos que al comienzo del guión el Sr. Heredia conversa con su amigo sobre el hijo que tanto lo preocupa - Armando -, y por ese motivo lo invita a ir con él a la estancia. La mentira fundante de la historia de Puig (el Sr. Heredia no incluía en sus planes realmente trasladarse a la estancia para ver a su hijo) desencadena - da lugar - a las otras.

11 El detective, afirma Piglia, "se constituye como aquel capaz de enfrentar la problemática de la verdad o de la ley justamente porque no está asociado a una inserción institucional." "El detective no está ni en la sociedad de los delincuentes ni en la sociedad de la ley, en el sentido institucional de la policía. Más bien yo diría que se mueve entre esos dos campos: sociedad criminal y sociedad institucional." (Piglia, 1991)

Finalmente Luis concurre con su esposa por la muerte del que había sido su amigo, no obstante María y Luis se reencuentran en una habitación. Este reencuentro excluido de toda legalidad, sumada a la exclusión de Armando, es el que cuestiona el orden. Sobre la imagen del tigre - en el cuento de Ocampo - que representaba las fuerzas represoras, excluyentes de ese otro, impostor, instalado en el interior de la unicidad - el cordero amenazado y finalmente muerto - Puig acentúa la reversibilidad de la realidad y la clave fantástica se disuelve. El escándalo lógico se convierte en desobediencia social. A diferencia de *Cat People*, donde la pantera del film¹² contado en la novela *El beso de la mujer araña* rebasa la "identidad angelical", en las fisonomías humanas del tigre y del cordero que aparecen en la acotación del comienzo del guión - Armando y Luis, respectivamente- se sobreimprimen otras, en el final, que alteran e invierten las identidades, o las completan. El tigre será Luis y el cordero Armando, de forma que se deriva la significación a lo que será casi una obsesión: la alternancia de lo multiforme, la heterogeneidad, la hibridez, que componen tanto la subjetividad como la escritura. Aquella "torticólis" señalada por Victoria Ocampo en relación a la escritura de la hermana menor,¹³ se transforma en el denominador común de ambos escritores y se traduce en una individualidad fuera de la serie prevista, en un estilo imprevisible, donde la materia textual y moral se confunden en un mismo cuerpo. La transgresión de Silvina Ocampo puede medirse en relación a las pautas genéricas que travisten su escritura (tanto en lo referente al género sexual como al género literario); la transgresión de Manuel Puig, y su incursión en la minoridad establecen con ella un diálogo incesante en el que es posible leer y anticipar los debates vigentes en este fin de siglo y su relación con los movimientos sociales que problematizan la estandarización.¹⁴ Desde la "traducción" que significa toda reescritura, Puig acentúa aún más estos aspectos. Ha sido comentado por la crítica¹⁵ que "por un lado,

12 Me refiero al comienzo de la novela *in medias res*, que una voz - identificada luego como Molina - se hace cargo de la narración de la historia del film.

13 En la presentación del primer libro de Silvina Ocampo - *Viaje olvidado*, de 1937- a cargo de su hermana Victoria, se define con este término el uso de ciertas imágenes que subrayan la corrosión de un "orden natural", la disonancia (Graciela Goldchluk, 1996).

14 En relación a estas cuestiones agradezco los aportes realizados por Francine Masiello. Respecto de la subjetividad y mercado ver Masiello, 1997.

15 Masiello cita, entre otros, el excelente libro de Suzanne Jill Levine *The Subversive Scribe: Translating*

el papel del traductor evoca pasividad; frente al texto original (que ocupa la metáfora de lo masculino), la traducción es una copia servil y transparente (metáfora de lo femenino)". Masiello agrega una visión que compone en relación con lo anterior una paradoja: "la traducción también ofrece una experiencia más dinámica, pues convierte en visible lo que normalmente no lo es; revela fuentes de significado latentes en sitios insospechados, expande las dimensiones de lo político". Leídos desde el fin de siglo lo que estos relatos muestran es una estrategia y lo que cuentan es una política. La estrategia señalada por Ocampo es la resistencia a la otredad,¹⁶ la política que delata Puig es la de la mutilación, las identidades fragmentadas en conflicto.¹⁷ Desde la locura o desde la diferencia, de lo que hablan estos relatos es de las formas del deseo que cuestionan la Orden social. En este sentido, si en Silvina Ocampo el "defecto" señalado por su hermana aparecía como la representación del *susurro* del deseo y la diferencia¹⁸ (T. Mercado, 1994), en Manuel Puig la diferencia se incorpora, se hace cuerpo, se expande en la "anomalía", la singularidad que pone en cuestión las divisiones de clases de género, de sexualidad, de circuitos de circulación del arte, y problematiza los límites y las exclusiones o - si se quiere - escribe la anomalía donde lo único excluido es la autoridad, donde la única denuncia es la cara del impostor.

Latin American Fiction, St. Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1991; y la tesis inédita de Christopher Larkosh *Translation, Migration, Sexuality*, University of California-Berkeley, 1996, parte de la cual he tenido oportunidad de consultar.

16 En este mismo sentido puede leerse gran parte de la literatura fantástica en Argentina, particularmente la del grupo *Sur*. Afirma Andrés Avellaneda: "el escritor antiperonista silenció su lenguaje de dos modos distintos: o bien postergando la elaboración de sus textos condenatorios hasta después de la caída del régimen, o bien, durante su vigencia, creando un lenguaje segundo cuya clave semántica residía en su conexión con el discurso cultural de la clase media opositora. Es sumamente sugestivo que sean éstos los años en que la literatura argentina experimenta un copioso y rico desarrollo de ciertas formas narrativas como la policial y la fantástica." (Avellaneda, 1983)

17 El film referido por el personaje de Herminia, en el capítulo XV de *La traición de Rita Hayworth*, también se relata la fragmentación de identidades, la esquizofrenia prefigurada en los relatos góticos, consecuencia del (de la) Orden estatal. (Romero, 1996; en Puig, 1996).

18 Tununa Mercado señala el susurro femenino como manera de construir un discurso, y una comunidad alternativa. (Mercado, 1994)

4. *El enamorado y la muerte*

"El amor y la muerte se parecen: cuando estamos perdidos acudimos a ellos," dice el narrador de Silvina Ocampo. "Ambos" personajes se enamoran de la misma mujer, y ella deviene en inductora del delito por un "delito" de amoralidad. Una mujer que "mata"¹⁹ durante el primer peronismo se vuelve significativa si pensamos que el que muere es un tirano, es la Ley. Y con él muere el otro, lo otro, el peronismo que implicaba la subversión de los valores tradicionales del buen burgués, y también el deseo secreto de transgredirlos. Al modo de los demás escritores del grupo *Sur*, se tematiza la amenaza a los valores aristocráticos y liberales encarnados en la revista, pero a diferencia de ellos está inmerso el deseo silencioso de lo diferente representado en la literatura de Silvina Ocampo. La inversión de la lógica, la reversibilidad del orden, la recurrencia a la retórica de la cursilería hablan de esta presencia, de la irrupción del mal que se debate y contradice en una "lucha ideológica que combina forma y contenido contra lo que podía y no podía decir y configurar una dama de buena familia" (Amícola, 1997). El guión de Puig implica un paso más: la mujer que induce a la muerte produce también la liberación y el enamorado triunfante es el que sobrepone el deseo al margen de la institución. El "delito" que aún excluía la inconveniencia y sólo la susurraba, en 1948, se disuelve en un nuevo estado de deseo treinta años después, mientras Puig lo reescribe, borrando los límites que se le imponían a su escritura traspasadas las fronteras de la nación.²⁰

Según los relatos de la madre de Puig, ambos escritores se conocieron personalmente antes de su exilio, en 1973, y se frecuentaban. Entre ambos mediaba una condición, solicitada por Puig: evitar la presencia de Borges. Este relato oral describe todo un mito sobre las posiciones en el campo literario, consecuente con la paradigmática caricatura

19 Josefina Ludmer relaciona a Borges y Puig por el cine de Torre Nilson y el peronismo: "Las filmaciones de mujeres que matan durante el fin de los peronismos, la obrera y la sirvienta provinciana son significativas: Torre Nilson filmó 'Emma Zunz' en 1953 (con el título de *Días de odio*) y *Boquitas pintadas* en 1974". Las mujeres que matan cuentan una nueva clase de mujeres porque se representan en delito. (Ludmer, 1996)

20 No debe olvidarse que Puig padece la censura y también sufre el peronismo, y decide irse definitivamente del país ante la amenaza de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), un grupo parapolicial que accionaba durante el gobierno de "Isabel", sobrenombre de María Estela Martínez de Perón.

que ostenta el diario *Le Monde* en 1972, donde se anuncia la publicación de *Boquitas pintadas*, con el título *Le plus beau tango du monde*. La caricatura, de Orlic muestra a Borges disfrazado de cuchillero, a Puig mirando hacia otro lado, vestido de compadrito bailando el tango con una mujer, y un detalle: el brazo de Puig se entrelaza con el brazo de Borges. Del mismo modo, si las tramas de la historia literaria pueden leerse en forma lineal, también pueden enlazarse "cruzando" los textos, como sugiere el dibujo de *Le Monde*, de forma de describir una trayectoria enrevesada, esquivando la simplificación, en una travesía de escrituras.

Bibliografía

Amícola, José, (1992) "Seminario sobre la obra de Manuel Puig en la Universidad de Göttingen (Alemania), 1981". En: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, G.E.L.

————— (1997), "Silvina Ocampo y las fuerzas del mal", conferencia dictada en la Universidad de Angers (Francia).

Amícola/Speranza (comps.), (1997) *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Avellaneda, Andrés, (1983), *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana.

C.F., "Manuel Puig: le roman-feuilleton au service de L'avant-garde", en: *Le Monde* del 4 de agosto de 1972.

Giordano, Alberto, (1996), "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor", en *Orbis Tertius* N° 2/3, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata.

Goldchluk, Graciela, (1996), "Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra", en *Cuadernos Angers-La Plata* N° 1.

Ludmer, Josefina, (1996), "Mujeres que matan", en: *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre.

Martín-Barbero, Jesús, (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gili, 1993.

Masiello, Francine, (1997), "Postdata (a cinco años de distancia)" en: *Entre civilización y barbarie*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

Mercado, Tununa, (1994), *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Ocampo, Silvina, (1948), *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Sur.

Panesi, Jorge, (1993) "Borges nacionalista: una identidad paradójica", *Paradoxa* N° 7, Beatriz Viterbo.

Pezzoni, Enrique, (1984), "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social" en : *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Puig, Manuel,(1985), *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral.

_____, (1990), "Premessa dell' Autore", prólogo a *I sette peccati tropicali* , Milan, Mondadori. Trad. Angelo Morino.

_____, (1996), *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*, edición de J. Amicola y colaboradoras Goldchluk, Páez, Romero, Publicación Especial N ° 1 de la Revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Piglia, Ricardo (1991), "La ficción paranoica", en "*Clarín*", 10 de octubre.

Romero, Julia, (1996) "Del monólogo al estallido de la voz", en: Puig, 1996.

Said, Edward, (1975) *Beginnings*, New York, Basic Books.

Sánchez, Matilde, (1991), *Las reglas del secreto*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Eugenio Cambaceres: la novela que no termina de comenzar

Fabio Espósito

Universidad Nacional de La Plata

1. Los estudios críticos, al examinar las prácticas literarias de la llamada generación del 80, han hecho hincapié en el carácter accesorio de la literatura respecto de las prácticas políticas; la fuerte vinculación de los literatos con el Estado; el carácter fragmentario de la prosa; el predominio tanto de lo conversacional como de las diferentes formas de la autobiografía; y el surgimiento del género novelístico relacionado con la introducción del naturalismo.

En efecto, Noé Jitrik coloca a la autobiografía en el centro de la escena cuando considera el autorreconocimiento como una suerte de sustrato generador de las diversas especies literarias -el recuerdo, el positivismo, la conversación, el viaje- que no son más que la expresión de una necesidad de legitimación y autorreconocimiento individual y de clase, así como del proyecto político de la fundación del Estado liberal, donde la literatura "goza de un prestigio accesorio"¹.

También Josefina Ludmer observa este vínculo estrecho entre el predominio de las variantes genéricas de la autobiografía y el proyecto político cuyo riñón los literatos integran. Focalizando su análisis en la relación entre literatos y Estado, denomina "coalición cultural del nuevo Estado" a la formación cuyos integrantes no son literatos profesionales, sino los primeros escritores universitarios y a la vez funcionarios estatales en la cultura argentina.

Esta coalición es quien "funda la alta cultura argentina"; "es homogénea en los lugares comunes del liberalismo, el positivismo,

1 Jitrik, Noé: "Hombres en su tiempo: literatura y psicología en la generación del 80" en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970, p.120.

el Club del Progreso, el teatro Colón, la Recoleta y algunos carnavales” y produjo asimismo “una escritura fragmentada y conversada, novelera y elegante, sustancialmente culta y refinada”².

En cuanto a los contenidos, la producción de estos literatos tematiza la agenda política del nuevo Estado, subordinados formalmente al género autobiográfico como principio constructivo.

Esta impronta genérica tiene para Ludmer un correlato en la esfera política, donde los literatos son sujetos que participan de los emprendimientos estatales y por lo tanto “las fronteras del “yo” concuerdan con las del Estado”, de modo que la fábula de identidad de la nación coincide con la personal, que funciona como una metonimia de la clase dirigente.

A pesar del indiscutido carácter dominante de la autobiografía, se ha señalado con unanimidad que durante este período tiene lugar el nacimiento de la novela argentina. Tampoco hay dudas en atribuirle la paternidad a Eugenio Cambaceres³.

Nacido en 1843, ocho años antes que Miguel Cané, Cambaceres pertenece a la élite patricia y liberal del ochenta. Fue Diputado Provincial y Nacional, defendió con fervor las leyes liberales de matrimonio civil, educación laica y la división entre la Iglesia y el Estado; fue Vicepresidente del Club del Progreso y participó de los lugares comunes de la cultura refinada y aristocrática de los hombres de su generación. Sin embargo, situarlo en el interior de la “coalición cultural del nuevo Estado” produce cierta incomodidad.

Las razones de esto podrían hallarse en su biografía: si bien fue diputado, renunció

2 Ludmer, Josefina. “Las divertidas aventuras del ministro Cané” en *El Cronista Comercial (supl. cultural)*. 19 de julio de 1993, pp.8-9.

3 Desde Martín García Mérou, en 1885, la crítica literaria ha visto en Cambaceres la figura del fundador de la novela argentina contemporánea, y en el período comprendido entre los años 1880 y 1890, el momento de surgimiento del género novelístico en la Argentina. Ver: García Mérou, Martín: *Libros y autores*. Bs. As., Lajouane, 1886. pp. 13-92; Rojas, Ricardo: *Historia de la literatura argentina. Los modernos*. Tomo I, Caps. XIV y XV.; Giusti, Roberto: “La prosa de 1852 a 1900” en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Bs. As. Peuser, 1958. Tomo III; Avellaneda, Andrés: “El naturalismo y Eugenio Cambaceres” en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 3. Bs. As., CEDAL; Prieto, Adolfo: “La generación del 80. La imaginación” en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 3. Bs. As., CEDAL; Jitrik, Noé: “Cambaceres: adentro y afuera” en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970; y “Hombres en su tiempo: literatura y psicología en la generación del 80” en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970.

a su banca en 1876 en medio del escándalo que produjo al denunciar los fraudes electorales de su propio partido. Sin embargo estas razones resultan insuficientes o, más aún, insustanciales, puesto que en su biografía conviven motivos suficientes para situarlo tanto fuera como dentro de esta coalición señalada por Josefina Ludmer.

Otra posibilidad es buscar estas razones en los rasgos formales y temáticos de su obra y en sus estrategias para situarse en el interior del sistema literario. En efecto, ambos aspectos ofrecen una base más sólida para distinguirlo de esta "coalición cultural". Cambaceres ha entrado en la historia literaria como un escritor de novelas, lo que lo alejaría de la autobiografía, género dominante de la generación del ochenta. Sin embargo, esta identificación de la totalidad de su producción literaria con la novela merece algunas objeciones porque estrictamente novelas son sus dos últimas obras, *Sin rumbo* y *En la sangre*; las dos primeras, *Pot-pourri (Silbidos de un vago)* y *Música sentimental*, en cambio, comparten rasgos formales propios de las autobiografías o las crónicas antes que de las novelas. Más aún, los procedimientos naturalistas presentes por los cuales uno podría otorgarles una genealogía novelística se hacen visibles a la luz de sus dos obras posteriores.

Observar esta oscilación de la forma autobiográfica a la novelística en Cambaceres no es novedad alguna, pues los estudios literarios la han señalado con frecuencia, quienes no sólo le han atribuido la fundación de la novela moderna sino también la introducción del naturalismo en la Argentina. De esta manera, se ha percibido en su obra un perfeccionamiento de la forma novelística en coincidencia con una asimilación progresiva de las técnicas narrativas del naturalismo⁴. Pues bien, ambas cosas ocurren efectivamente. Sin embargo esto puede llevar al equivoco de superponerlas y ver en la asimilación progresiva del naturalismo la causa del perfeccionamiento de la forma novelística; o, mejor dicho, la única

4 En esta tendencia pueden ubicarse los juicios críticos de Noé Jitrik y Andrés Avellaneda, entre otros. Dice Avellaneda: "Así en lo formal y técnico existe una progresiva novelización en la materia narrada que, desde el débil hilo anecdótico de *Pot-pourri* y el esquematismo de *Música sentimental*, llega a la mayor riqueza y armado de *Sin rumbo* y a la voluntad de construcción de *En la sangre*, viciada sin embargo por una tesis central que violenta sus contenidos" En Avellaneda, Andrés: "El naturalismo y Eugenio Cambaceres" en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 3. Bs. As., CEDAL, p.150. Jitrik, por su parte abre un juicio similar: "En Cambaceres, político fracasado, hombre de club y de fortuna, va primando el novelista mientras se va afirmando el influjo naturalista hasta llegar a su mejor novela, *Sin rumbo* (1885), de la cual puede decirse que ya tiene forma, que detrás de ella hay un escritor que no escribe por añadidura". En Jitrik, Noé: "Hombres en su tiempo: literatura y psicología en la generación del 80" en *Ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Galema, 1970, p. 128

causa. Una lectura como ésta se basa en la metáfora de la maduración de su obra, cuya culminación sería *Sin rumbo* y *En la sangre* su declinación, por una saturación de los procedimientos naturalistas, como una fruta que se hubiera pasado de punto. Por cierto, esta hipótesis se torna sospechosa no por lo que dice sino por lo que no permite ver. En efecto, esta afirmación impide vincular las tensiones formales presentes en la obra de Cambaceres con las condiciones por las que la novela tiene un desarrollo tardío en la Argentina, problema que no se reduce a una mera pericia para importar escuelas literarias desde las metrópolis culturales.

En conclusión, la relación de la obra de Cambaceres con la novela no se limita tan sólo a los vínculos con el naturalismo y ofrece una problemática donde es posible poner en juego cuestiones tales como la recepción del género novelesco, las relaciones entre novela y autobiografía, las funciones institucionales de la literatura. Cuestiones todas que conducen al problema del desarrollo tardío de la novela en la literatura argentina.

A continuación analizaremos con detenimiento en las dos primeras obras de Cambaceres, *Pot-pourri* y *Música sentimental* el conjunto de problemas que fueron expuestos hasta aquí de manera general.

2. La primera edición de *Pot-pourri*, su obra inicial, publicada en 1881, apareció sin el nombre del autor y encabezada por un prólogo. Otro se le sumaría a partir de la tercera. En esa primera edición, el lugar del nombre del autor era ocupado por el sintagma "silbidos de un vago" entre paréntesis. La expansión de este sintagma era ese breve relato autobiográfico que hacía las veces de prólogo. Es decir, su obra se abre con un relato que no es otra cosa que la expansión, el desplazamiento de un nombre que falta, el autor. Asimismo, todo el texto puede ser leído como la expansión de esa autobiografía.

Ahora bien, ¿qué narra ese prólogo? Previsiblemente, es un relato de iniciación. En primer lugar explícita desde dónde se escribe, las condiciones de posibilidad de su escritura: "Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo", comienza Cambaceres. Narra además los diferentes pasos dados hasta convertirse en escritor. Su vocación por el teatro en la infancia, un mundo al que accede transgrediendo la ley paterna -soborna al portero de su casa para poder escaparse al Teatro de "La Victoria, la Universidad, los sendos fracasos en el ejercicio del Derecho y en la actividad política, el aburrimiento por la vida mundana. Este relato de iniciación, que no es otra cosa que un mito de origen del escritor, es la historia de una fatalidad antes que de una elección: se escribe a partir del vacío motivado por la imposibilidad de participar de la esfera de la vida pública.

Esta frustrante imposibilidad se enmascara bajo la cosmética del aburrimiento del *dandy*. En verdad, se escribe después del fracaso en la política⁵, -y no como un medio de ratificar su pertenencia a la esfera del poder como en el caso de Cané- y el ejercicio literario es desplazado fuera de la Ley: con la pregunta "¿Reincidiré?" concluye el prólogo, toda una promesa de continuidad del proyecto creador inaugurado.

Este mito de origen es retomado en el prólogo de la tercera edición, que es una respuesta polémica a las repercusiones que en la crítica ha tenido *Pot-pourri*. Observamos, en primer lugar, el afán de Cambaceres por señalar los efectos escandalosos de su obra. Persistiendo en la polémica, este prólogo se presenta bajo la forma del alegato, la defensa de lo que considera su patrimonio: el nombre, la fama, la reputación.

Claude Cymerman ha recogido cinco cartas de Cambaceres en el volumen *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot Pourri)*, Buenos Aires, UBA, 1971. En su correspondencia privada se pueden percibir las huellas del fuerte impacto que tuvo sobre Cambaceres el juicio crítico sobre su obra. En una carta dirigida a Miguel Cané y fechada el 22/11/1882 dice:

No se puede figurar el tole-tole que ha levantado la porquería esa, que escribí y publiqué antes de mi salida de Buenos Aires. El respetable público ha torcido mis intenciones y mis propósitos de una manera que me subleva y me carga. He sentado sans m'en douter, plaza de fruit sec en materia de sentimientos; soy, según mis queridos compatriotas que lo creen, o, más bien, afectan creerlo, un viejo egoísta y descreído. Como la edición se agotó a los pocos días, voy a hacer aquí una nueva. Le mandaré sobre tablas un ejemplar depurado de los errores y barbaridades que el caballero Biedma puso en mi boca, o mejor, en mi pluma. Lea mi libro, Miguel, y dígame sin

5 Ricardo Piglia observa que a lo largo del siglo XIX en la Argentina, debido a su falta de autonomía, la literatura aparece subsumida por la política: "en la Argentina del siglo XIX la literatura puede existir sólo donde la política fracasa. Incluso, el eclipse político y el fracaso son el origen de trabajos fundantes de la literatura nacional. *Facundo*, *Martín Fierro*, *Una excursión a los indios ranqueles* y las novelas de Eugenio Cambaceres fueron todos escritos bajo las condiciones de una forzada autonomía o juicio" en "Sarmiento, the writer" en Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick and Francine Masiello(editors): *Sarmiento, Author of a Nation*, California, 1994.

*rodeos, ni paliativos, si lo reputa usted la obra de un vauvier*⁶.

En otra carta, también dirigida a Cané y fechada el 3/12/1882 continúa aludiendo a lo que la crítica decía de él: "Lo felicito desde luego por los libros que va a publicar...cuide, sin embargo, de que no se le vaya la mano, no sea cosa que a usted también le digan alma podrida y corazón de yesca"⁷. Indudablemente en esta carta Cambaceres reproduce epítetos dirigidos a su persona, que aún resuenan en su interior. Sin embargo, estas diatribas de carácter moral de las que se defiende con sospechosa vehemencia, ocultan otro aspecto del cuestionamiento. Aquel que remite a los méritos de su obra para ser considerada el producto de un literato⁸.

Ricardo Rojas ha puntualizado que si bien *Pot-pourri* fue un éxito editorial inmediato, tal como lo testimonian sus tres ediciones sucesivas, recién Martín García Mérou en 1885 señala sus bondades estrictamente literarias. Antes había sido considerada "una simple crónica con clave de escándalo en las alusiones locales" y "un pasajero capricho de los ocios de un mundano", el producto de un "advenedizo"⁹.

6 Claude Cymerman. *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot Pourri)*. Buenos Aires, UBA, 1971.

7 Claude Cymerman. *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot Pourri)*. Buenos Aires, UBA, 1971.

8 "Eso no es literatura", dice Miguel Cané acerca de *Música sentimental*. (cfr. nota 9)

9 Claude Cymerman ha realizado un exhaustivo y muy documentado estudio sobre el impacto de la obra de Cambaceres entre sus contemporáneos. Uno de sus valiosos hallazgos ha sido señalar el origen de la calificación de *Música sentimental* como "water-closet tapizado de telas de Persia", citada por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* sin indicar la fuente y de ahí en más frecuentada por los manuales y las historias literarias para corroborar la fuerte resistencia que entre la crítica tuvo la obra de Cambaceres en el momento de su publicación. Cymerman señala que el origen de este juicio está en un artículo de Miguel Cané aparecido en el diario *Sud América* el 30/9/1884, que dice: "Eso no es literatura, eso no es arte, eso es un *parti-pris* inexorable, un despilfarro de talento, un capricho de patricio que hace tapizar sus letrinas con telas de Persia". Cymerman avanza aún más y observa que Ricardo Rojas extrae este fragmento de Martín García Mérou, quien había sustituido "letrinas" por "water-closet". Así, dice García Mérou en "Las novelas de Cambaceres", recopilado en *Libros y*

Los términos de los juicios críticos sobre *Pot-pourri* escenifican de alguna manera las correlaciones entre las valoraciones estéticas, las delimitaciones genéricas, las definiciones de lo literario y, finalmente, las funciones o usos de la literatura.

Martín García Mérou observa que *Pot-pourri*, si bien fue bien recibida por el público, no ocurrió lo mismo con la crítica literaria:

Discutido acerbamente, atacado con saña por la mayoría, - pocos son los que han tomado su defensa con entusiasmo-, desafiando las preocupaciones sociales y afrontando la ira del rebaño común que se subleva contra toda manifestación de talento e independencia. Así, Cambaceres ha tenido que luchar secretamente con el pequeño gremio literario, herido por el auge de sus novelas. Se necesitaba demostrarle que él era una advenedizo en nuestro mundo literario, que no había pasado por la iniciación sagrada, recibiendo el humo de incienso de gacetilleros amigos, ni se había sometido al fallo de camarillas que reparten la popularidad y se reservan el derecho de dar patentes de genio a sus neófitos más queridos¹⁰.

García Mérou resume tales críticas centrándolas en tres aspectos fundamentales: el carácter de libro con clave, su presunta pornografía y el carácter advenedizo y ocasional de su autor:

Se insistió sobre el carácter de libro con clave de los Silbidos de un vago; se quiso equipararlo con esas obras pornográficas que

autores: "y no faltó un amigo espiritual -(alusión a Miguel Cané) - que afirmara en una frase incisiva el efecto que la había causado la obra: "Es, decía, un *water-closet* tapizado con telas de Persia". Ver Cymerman, Claude: "Para un mejor conocimiento de la obra de Cambaceres", en *Cuadernos del Idioma*, Año III, Nº 11, pp. 45-65.

10 García Mérou, Martín. *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886, pp. 71, 72.

devoran en el misterio de los dormitorios comunes, los adolescentes encerrados entre las cuatro paredes de un Colegio. Se pensó, por último, que aquella tentativa audaz, aquel capricho pasajero de los ocios de un mundano, no se reproduciría, y entonces hubo voces imparciales que comenzaron a ensayar algunas frases de tímidos elogios¹¹.

En este resumen sucinto de la actitud de la crítica con *Pot-pourri*, es insoslayable el valor que adquiere la reticencia de la crítica para adjudicarle a Cambaceres el título de literato, incluso cuando es objeto de “algunas frases de tímidos elogios”. Este hecho, señalado por García Mérou, aparece corroborado por el segundo prólogo de la obra, “Dos palabras”, donde toda su defensa gira en torno a la cuestión de si Cambaceres es o no un verdadero autor, es decir una personalidad cuyo nombre propio es rubricado por una obra literaria.

Por este motivo, la reseña de García Mérou, basada en la demostración de las virtudes estrictamente literarias de sus obras, procura confirmar el sello de “autor” de Eugenio Cambaceres: “La observación sutil, la copia exacta de la realidad bastan para demostrar *el talento del autor* y este es el caso de Cambaceres¹² (el subrayado es nuestro). Cabe aclarar que en el razonamiento de García Mérou tanto “la observación sutil” como “la copia exacta de la realidad” son virtudes literarias en cuanto representan un “valor” en el marco de la estética vigente, -en este caso el realismo-naturalismo-, no son procedimientos que porten un valor por sí mismos, o mejor, cuyo valor es adjudicado desde fuera del mundo del arte.

Si retomamos estos juicios podemos observar que apuntan a la calificación del autor, “advenedizo”, “mundano”, y a la definición del género, “simple crónica”, “pasajero capricho”. Estos atributos circunscriben la obra de Cambaceres a los géneros de la causerie y de la crónica, cultivados por lo que David Viñas ha denominado “gentlemen-escritores”. Esto es por cierto una fuerte valoración que encubre principalmente las funciones de las obras literarias. Dicho de otro modo, si la imagen de Cambaceres es la de un gentleman-escritor, su palabra escrita es un accesorio de la palabra política. Es una charla que ameniza las tertulias del Club del Progreso luego de los debates políticos en el Parlamento. En cierto modo es una forma de estetizar el ocio mundano. Es, por lo tanto, una palabra que constata

11 García Mérou, Martín. *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886, pp. 72.

12 García Mérou, Martín. *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886, pp. 81, 82.

y ejerce una función cosmética sobre una identidad que se conformó en la esfera política. Por ello, no puede ni debe ser una palabra ficticia, y quien la sostiene debe poseer una imagen previamente constituida en otra esfera, no en el mundo del arte. Su imagen no puede ser la de un autor literario, porque la literatura es un accesorio de su identidad.

Considerando estas observaciones de la crítica como una medida de la recepción contemporánea de la obra, es plausible conjeturar que el alegato de Cambaceres apunta con disimulo a estas observaciones. En primer lugar porque se defiende del escándalo moral con un argumento estético: es atributo del realismo, y no el mero capricho de un mundano la representación de todos los aspectos de la realidad social. En segundo lugar, y este es el argumento más fuerte, insiste en señalar que la lectura autobiográfica de *Potpourri* es el resultado de un equívoco de los lectores: "Nadie tuvo derecho a suponer en el autor de un libro anónimo, particular modesto *par le fait* que llevara su petulancia hasta dragonear de héroe de la fiesta, gritando a voz en cuello: ¡Aquí estoy yo; soy como quien no dice nada, Rousseau, y allá van mis confesiones!"¹³

Es decir, reclama una lectura novelística y por lo tanto una imagen de autor, de un integrante de la literatura nacional, no simplemente la de un advenedizo de la literatura, un personaje mundano que llevado por el ocio escribe unas memorias caprichosas.

Ahora bien, en este contexto es posible leer esta construcción de su mito de origen como un argumento que transforma los vicios denunciados en virtudes literarias:

Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos el sempiterno programa de mi vida: levantarme a las doce, almorzar a la una, errar como bola sin manija por la calle Florida, comer donde me agarrara la hora, echar un bésigue en el Club, largarme al teatro, etc., pensé que muy bien podía antojárseme cambiar de rumbos, inventar algo nuevo, lo primero que me cayera a la mano, con tal de que sirviera de diversión a este prospecto embestiador, ocurriéndoseme entonces una barbaridad como

13 Cambaceres, Eugenio. *Obras Completas*. Sante Fe, Castelví, 1953, p. 17 (las citas de la obra de Cambaceres corresponden a la presente edición; se indicará a continuación el número de página entre paréntesis junto con las iniciales de la obra a la que corresponde: PP: *Pot Pourri*, MS: *Música Sentimental*).

cualquiera: contribuir, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional. Para que uno contribuya, por su parte, a enriquecer la literatura nacional, me dije, basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir bien el español; yo reúno discretamente todos esos requisitos, por consiguiente, nada se opone a que contribuya, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional (PP, 15)

Aquellos juicios críticos vertidos a propósito de su obra se transforman en elementos indispensables para su proyecto literario: escribir mal el español, llevar una vida mundana (que deriva en ocio, que deriva en producción literaria).

Cabe agregar que este motivo de la iniciación es retomado en *Pot-pourri* con la evocación satírica del narrador de su presentación en el mundo social: su primera visita a una tertulia. Su gusto literario le permite sostener una amena charla con el dueño de casa y mantener un comportamiento socialmente decoroso, hasta ese momento gravemente amenazado por una serie de inaceptables equívocos ocasionados por su inocencia y naturalidad. Sin embargo, su afán literario lo hace sucumbir en el mundo social cuando quiere extraer un *Quijote* de una falsa biblioteca, que no alberga más que lomos de libros pintados a modo de decoración. Este episodio es esencialmente el testimonio de un malentendido que pone en juego el lugar de la literatura en el mundo social: entretenido motivo de conversación ligera, objeto de decoración.

En *Pot-pourri*, un narrador en primera persona ofrece una crónica de todo aquello que el lector de entonces ya conoce. La mirada del cronista se posa sobre los lugares comunes de la alta sociedad porteña del ochenta: el Club del Progreso, los bailes de sociedad, los carnavales. Lo nuevo, lo novedoso, lo que despierta interés es la forma en que ese cronista observa ese mundo: la experiencia narrada es una aventura de la mirada, que juzga, cataloga y controla todos los materiales de la obra.

Este control se ejerce claramente sobre el único motivo narrativo que contiene un germen novelístico y que no alcanzará finalmente un desarrollo como tal. Las peripecias matrimoniales de su joven amigo, motivo que por otra parte reproduce los clisés narratológicos del folletín, son abortadas por la intervención enérgica y expeditiva de este cronista y personaje de las acciones. Es decir, una vez abierto el motivo del engaño, adornado con todos los artificios folletinescos tales como el disfraz, el equívoco del reconocimiento y el malentendido, etc., el mismo requeriría un desenlace, un desencadenamiento de las acciones que ocasionara un cambio tanto en la historia como en los personajes -premios y castigos, cambios de destinos-, ya fueran reales o aparentes. Abierto el motivo, debería cerrarse con

otra acción que implicara consecuencias efectivas para dar lugar a lo novelesco.

Sin embargo, lejos de ocurrir esto, el personaje narrador, el cronista, interviene con firmeza en el fluir de los acontecimientos y luego de descubrir quién es el amante de la encantadora mujer de su joven amigo, lo soborna y lo invita a pasar una temporada en París. Su propuesta es aceptada con beneplácito por el joven de modo que la historia se aleja de cualquier similitud con el modelo del amor romántico, novelesco o folletinesco. Interrumpe de esta manera la acción, aquí no ha pasado nada y vuelve a ejercer un pleno control sobre el material narrativo¹⁴.

3. En *Música sentimental*, su segunda obra, persiste el narrador de *Pot-pourri*, en primera persona y cuyos rasgos caracterológicos coinciden en forma más o menos general, con la figura del autor: "Entre los presentes estoy yo y está el héroe de mi cuento" (MS,95). Esta coincidencia, que define a las formas autobiográficas de la narración, impone una relación particular, por un lado, entre la instancia de la narración y el asunto narrado; por otro, entre el lector, el texto y el referente extratextual. Ambos aspectos albergan el problema de la verosimilitud.

Así, en *Música sentimental*, la instancia de la enunciación oscila, al menos, entre situarse dentro o fuera de la historia. Esta tensión, que implica una no menor tensión en el género será lo que veremos a continuación.

Durante el viaje de Buenos Aires a París, el narrador conoce a un joven de la sociedad porteña que gozando de los favores de una inmensa fortuna, llega con las ilusiones de llevar una vida mundana acorde con el modelo del viaje a París. Este modelo de viaje de placer, una suerte de educación sentimental de los jóvenes porteños con fortuna, es un tópico que está altamente codificado en la vida cotidiana de la sociedad porteña del ochenta y remite al género literario de la autobiografía. El lector espera encontrar un cuadro de costumbres de la vida licenciosa y parisina de un hijo del país, acompañado por las mordaces observaciones del narrador. Este último, de acuerdo con las expectativas del lector, que no son otra cosa que la remisión al género autobiográfico, anticipa el tenor de los acontecimientos

14 Roberto Giusti ha hecho hincapié en esta resolución de lo narrativo mediante la interrupción: "En *Pot-pourri* embutió en la sátira social una deshilvanada historia de adulterio desenlazada por él mismo, como *deus ex machina* de la acción, con satisfacción de la paz conyugal". Giusti, Roberto. "La prosa de 1852 a 1900" en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1959, Tomo III, p. 393.

parisinos que sobrellevará el joven porteño. Así el narrador preanuncia, bajo la forma de una advertencia, el destino posible del joven, es decir, el relato que presumiblemente se desarrolle a continuación, apelando a la historia común de muchos argentinos con fortunas que llegan a París en busca de aventuras y placer y terminan en bancarrota, fáciles presas de la codicia de las prostitutas parisinas que con astucia y frialdad dilapidan su dinero y les arrebatan su brillante porvenir. En efecto, el relato se exhibe remitiendo a una historia codificada en un género claramente delimitado.

Del mismo modo, una de las jóvenes prostitutas que acompañan a los dos argentinos cuenta su vida recurriendo a todos los lugares comunes consagrados en el folletín como el relato de la mujer caída. Cansado de escucharla, el narrador la interrumpe señalando que todo aquello que ella ha dicho hasta el momento es mentira, un cuento aprendido de memoria y repetido hasta el hartazgo para conmover a sus ocasionales compañeros y poder manejarlos a su antojo.

La orfandad, la madrastra, las sevicias, la fuga, la lucha, la caída, el llanto, la desgracia y la perdición, con más una punta, por supuesto, de indispensable fatalidad escondida entre telones, sopando en la salsa, manejando los títeres de atrás con la mano de bonhomme de Guignol metamorfoseada en Pierrot o Polichinela. Tableau. ¡Nada falta, nada ha sido olvidado; ni tampoco los clásicos saltimbanquis, la punta de charlatanes encargados de hacer su parte, de representar, ellos también, su correspondiente papel de infames!
(MS, 104)

El relato no es creíble porque apela a un conjunto de convenciones narrativas que en ese contexto resulta inverosímil. La crónica o la memoria de viaje, que sólo se detienen en las mujeres parisinas para señalar algún rasgo que impresiona al observador: lujo, belleza, lujuria, cinismo, es en cambio el código adecuado y verosímil para este contexto. Mediante este código, contrariamente con lo que ocurre con el realista, personas y objetos se representan bajo la forma de impresiones del observador; el mundo aparece de este modo cosificado y en consecuencia no hay lugar para el héroe de la novela.

En ambos casos el relato verosímil es aquel que se ajusta a los cánones del género memorialístico, aquel que transita por los lugares comunes de la narración dominante del período, consistente en contar las vivencias de una temporada en París, con placeres y miserias. Este relato es siempre de experiencias de un sujeto que se exhibe y se despliega

como un mapa, donde el otro no tiene lugar más allá de su registro como las impresiones de una fuerte subjetividad.

Sin embargo, Pablo, su joven y ocasional compañero, se cree el cuento. Es un lector crédulo, cuya ingenuidad lo lleva a confundir el relato verdadero con el ficticio:

Pablo quiso protestar. El pobre, movido a lástima, hondamente impresionado por la narración de Blanca, inclinóse a mí:

- Imposible, esta mujer no inventa. Hay en su acento un sello profundo de verdad ¿no le parece? (MS, 104)

Estos dos episodios -el futuro posible de Pablo y el pasado imposible de Blanquita-, sin embargo, testimonian y dramatizan un conflicto en relación con el género. Tal conflicto recorre todo el texto y sobre su tensión se estructura toda la obra.

Así, si el comienzo de *Música sentimental* soterra lo novelístico en favor de la memoria, el final lo deja salir a la superficie cuando la lógica de los acontecimientos da lugar a una prostituta, Lulú, que en vez de aprovechar interesadamente los favores de su amante -como el género lo exige- se ha enamorado del joven porteño, Pablo, y está dispuesta a sacrificar todo por su amor. Cuando Lulú deja de actuar como una *Cocotte* previsible, cosificada, convencional, construida desde una perspectiva exterior y, en cambio, lucha por su amor hasta agotar sus fuerzas, prevalece una perspectiva interior en la construcción del personaje y se imponen en la historia todos los matices individuales de su personalidad. De este modo, en la lucha del individuo contra las fuerzas del mundo emerge la heroína romántica y sobreviene la novela.

Retomemos este motivo desde otra perspectiva. El relato en su comienzo se duplica en dos historias que lo reflejan. Una tiene lugar en el pasado y, como hemos visto, es protagonizada por una mujer, una prostituta cuya profesión encubre los más nobles sentimientos. Sin embargo el narrador la desacredita por considerarla una mentira oportunista. Es una historia falsa porque en el código del viaje a París no son posibles historias de mujeres que actúen como heroínas románticas. Sin embargo, esta historia es el fiel reflejo del destino de Lulú, la fugaz heroína de *Música sentimental*. Simétricamente, la otra historia, protagonizada por un hombre y enunciada por el narrador, preanuncia en apariencia el

fatídico destino del joven Pablo, quien como tantos jóvenes porteños terminaría atrapado por una joven y mundana parisina, cerebral y seductora. Lugar común de las memorias del viaje a París, resulta verosímil tanto para el narrador como para el lector. Aunque es una historia acorde con las expectativas de lectura, lejos de ocurrir esto, en la aventura de Pablo y Lulú los términos se invierten: Lulú es quien se enamora y abandona su rol de *cocotte*. En consecuencia el relato principal no se desarrolla según las pautas de aquella historia acreditada como verosímil al comienzo de la obra sino que, por el contrario, satisface las expectativas de aquella otra historia desechada en su momento como falsa, al transformarse Lulú en una heroína romántica.

Ahora bien, como ya lo hemos adelantado, el bovarismo define la conducta de Pablo; así como ha tomado por verdadero el relato de la joven *cocotte*, llega a París para vivir las aventuras que ha escuchado en las tertulias del Club del Progreso -espacio de recepción ideal de las autobiografías y las memorias de viaje en el Buenos Aires del 80-. Pablo quiere vivir lo que otros han contado que han vivido. Interpreta esos relatos como aquello que efectivamente ha ocurrido -tal como lo demanda el género memorialístico- y que, por lo tanto, puede repetirse. Por tal razón, los signos de deterioro y corrupción de la *Maison Dorée*, casa de citas donde cenan junto con las dos jóvenes parisinas, no impiden "que Pablo se creyera transportado a un cuento de hadas" (MS, 100). En efecto, reflexiona el narrador, "Se sueña con la heroína cuyo nombre, prestigiado por el velo de la mentira en las páginas de la crónica o de la novela, suena en nuestros oídos como la promesa de un mundo de delicias" (MS, 100). Este bovarismo, incluso, lo lleva a repudiar el desinteresado amor de Lulú, porque es incompatible con las convenciones que rigen una temporada licenciosa en París:

El otro día, sin ir más lejos, por ver si la corajo, si la enderezo y la obligo a agarrar por la calle del medio, quise comprarle en lo de un joyero de Niza un par de aros de veinticinco mil francos. No hubo forma. Empezó toda azorada a decirme que si me había vuelto loco, que ella no me pedía ni necesitaba nada, que en vez de tirar el dinero en porquerías, lo empleara en algo positivo, que llevara los veinticinco mil franco y los pusiera en qué sé yo qué caja de ahorros que me nombró (MS, 118)

Asimismo, es lo que lo lleva a tener como amante a una condesa, en busca de las anheladas aventuras, es decir, es lo que finalmente lo condena y lo destruye.

Pablo es, ante todo, un mal lector, que toma como verdaderos los relatos ficticios, de la misma manera que es una mala lectora Blanca, que toma como verdadera la historia de Peterson, esa fábula inventada por el narrador para animar la tertulia en la *Maison Dorée*, quien la califica como “una historia de otro mundo” (MS, 105). Aquello que no es más que una fábula, una fantasía, es interpretado por Blanca como un suceso de la biografía de Peterson y por tal razón se pregunta si un ser humano puede fecundar a una mona y una serie de interrogantes absurdos basados en su credulidad.

Para concluir, señalemos que el bovarismo es el motor de la acción, las lecturas proveen las pautas de conducta. Asimismo, los relatos que circulan en la obra son de naturaleza oral y los malentendidos que provocan están originados en el hecho de que las ficciones son tomadas como historias verdaderas, con lo cual la obra exhibe y problematiza los riesgos de su propia recepción. Cabe aclarar que este motivo no sólo dramatiza las formas de lectura de la propia obra sino que también apunta a *Pot-pourri*, su obra anterior. No debemos perder de vista que *Música sentimental* es su segunda obra y por tal razón en ella se representa un balance del comienzo del escritor.

cuadernos angers - la plata

Rayuela: el compromiso de la vanguardia **(de los '60 a los '90)**

Leonardo Gustavo Vulcano

Universidad Nacional de La Plata

1- Cortázar en los '60: nueva narrativa de lo político.

La narrativa de Cortázar de la década del sesenta aparece, en gran parte, como tributaria de los procedimientos y matices estéticos propios de la vanguardia: de *Historias de cronopios y de famas*, de 1962, a *Último round*, de 1969, se encuentran gran cantidad de textos que abundan en procedimientos y preocupaciones estético-culturales de cuño vanguardista. En los textos cortazarianos pueden identificarse muchas de las inquietudes de los movimientos históricos de vanguardia de las primeras décadas de este siglo: negar las características principales del arte autónomo, la separación del arte respecto de la vida, la producción individual, y la recepción individual; todo esto con la intención de superar la autonomía reconduciendo el arte hacia la praxis vital.

Ahora bien, esa *neovanguardia* de la década del sesenta -de la que Cortázar forma parte- «institucionaliza» el arte vanguardista, obturando la fuerza crítica que detentaba su modelo en la década del veinte. Pero esta consecuencia se produce al margen de la conciencia que tiene el artista de su actividad (vanguardista); y lo mismo sucede con el efecto social de su arte, pues este ya no depende de la conciencia que el artista asocie con su obra, sino del *status* de sus producciones. Y estas devienen en un defecto propio de las obras de arte neovanguardistas: es arte autónomo -negando así la intención vanguardista primera de una reintegración del arte en la praxis vital. Pero -y he aquí lo que interesa fundamentalmente- sigue siendo *revolucionario*: ha destruido el concepto de obra de arte orgánica (cerrada, inmóvil, fija) y ha ofrecido otra, inorgánica,

abierta, móvil ¹. En este sentido, la obra que consideramos clave en estos años y en nuestro campo cultural -argentino y latinoamericano- es la novela/anti-novela *Rayuela* (1963). Es necesario, en consecuencia, realizar las operaciones de lectura pertinentes para llegar a determinar sus planteos *revolucionarios*: analizaremos los procedimientos discursivo-narratológicos del texto, teniendo especialmente en cuenta la dimensión política -contestataria o revolucionaria- que le imprime al proyecto literario y existencial cortazariano, y el modo de lectura -activa, participativa- que propicia aun en los lectores de fin de siglo.

2- *Rayuela*: política textual, textualidad de la política

Debemos tener en cuenta, primeramente, que *Rayuela* (1963) fue escrita teniendo como referentes espacio-temporales elementos del presente, o del pasado muy reciente. Recordemos que en el capítulo 2 el protagonista Horacio Oliveira nos señala: "En esos días del cincuenta y tantos..." -haciendo referencia a su situación en París con la Maga-; y no resulta para nada desdeñable el hecho de poder conocer, gracias al *Cuaderno de bitácora* (pre-textos de la novela, que se publicaron en 1983), que el escritor produjo un cambio, con respecto a su decisión original de fechar esas circunstancias en el año 1952: el señalar "cincuenta y tantos..." marca una indeterminación, una amplitud temporal que supone transitar toda una década, y que acerca considerablemente lo sucedido a la década siguiente -teniendo en cuenta que recién comienza la novela, que luego se narran gran cantidad de sucesos (no fechados) en París, y que el protagonista viajará y vivirá otro tiempo (igualmente no fechado e indeterminado) en Buenos Aires.

Esto determina que los acontecimientos allí narrados tengan una contemporaneidad evidente, tanto para los lectores como para el autor -quien ya se encuentra definitivamente afincado en su hábitat parisino. La relación entre la escritura, la producción narrativa, y la

1 Estimamos que es posible identificar los impulsos cortazarianos con los de la vanguardia (a pesar de la distancia en el tiempo), en especial la surrealista, la cual ha sido analizada por Walter Benjamin y Peter Bürger: en la producción e interpretación de sus obras, la estética y praxis surrealista del *montaje* permite concretar la fragmentación de la realidad, la negación de la "unidad orgánica" y de la referencia al "todo" de la "realidad". Esto posibilita el denominado *pasaje* o tránsito, que atraviesa un mundo de imágenes ya dispersas; la contemplación de los pasajes corporizados en montajes conlleva a que el sujeto de la modernidad observe la inestabilidad del mundo. Esta recepción a través del fragmento, la ruptura, y la negación de un único sentido, tiende a producir un *shock*, y de allí a que el receptor se cuestione su praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla (P. Bürger, 1987).

realidad política con sus avatares cotidianos, debe ser entonces puesta en el foco del análisis a partir de la actividad crítica, ya que no hay distancia temporal ni espacial entre el proceso de narración y lo narrado. Pero este estudio es particularmente dificultoso, ya que en este caso nos enfrentamos con la escritura de un narrador argentino del siglo XX que -haciendo causa común con experiencias anteriores- cuestionaba intensamente las formas de representación realistas, tanto naturalistas como psicológicas. Es por eso que su narrativa, más cercana a los modelos de lo fantástico y a los preceptos de la vanguardia, nos presenta importantes problemas teórico-metodológicos -ya que nos proponemos descifrar en qué medida y por qué medios se filtra lo real, lo cotidiano, lo vivencial en su obra.

Esta problemática se ha empezado a despejar con respecto a *Rayuela*, en la medida en que disponemos de nuevos elementos -desconocidos hasta hace poco tiempo. Nos referimos a los tres volúmenes de la *Obra crítica* de Julio Cortázar aparecidos en 1994. En la publicación y ordenamiento de los volúmenes encontramos dos elementos notablemente importantes -como ya lo señalara M. T. Gramuglio (1995)². El primero consiste en que los responsables de esa edición consideran que *Rayuela* es la línea divisoria entre los textos del segundo y tercer volumen; puesto que esta novela marca un giro trascendental en la narrativa del autor. Y el segundo es la presencia de otra gran divisoria, la *Revolución Cubana*. Afirma Gramuglio en su artículo que "...mientras que en los dos primeros tomos no hay ninguna referencia explícita a temas políticos, la mayoría de los textos del tercero están directamente vinculados con ellos." (p. 32). Disentimos con la primera afirmación de Gramuglio, ya que el último artículo del volumen 2 contiene directas alusiones a la situación cubana: nos referimos a "Algunos aspectos del cuento", que originalmente fue presentado como una conferencia en La Habana en el primer viaje de Cortázar a Cuba en 1962, y que contiene agudas y esclarecedoras reflexiones acerca de las posibilidades y alcances del cuento como forma literaria; junto a ellas encontramos una serie de argumentos que intentan desarrollar y fundamentar la tesis cortazariana de la perfección formal del cuento para que produzca efectos contundentes sobre la sensibilidad y la inteligencia del lector; y eso sería aún más necesario en Cuba, ya que resultaría imprescindible que el mensaje revolucionario sea expresado

2 Consideramos muy valioso este artículo de M. T. Gramuglio: "Novelas y política", en *Punto de Vista*, año 18, Nro. 52, agosto de 1995. Aunque no compartimos su tesis principal: "Libro de Manuel, la primera novela de Cortázar en que se hace presente la política". En nuestro artículo sostenemos que la política se hace presente -y muy marcadamente- a partir de *Rayuela*.

con lucidez y eficacia³.

Volviendo al artículo de Gramuglio, la ensayista se pregunta si la experiencia misma de escribir *Rayuela* durante esos años (contemporáneamente con los sucesos revolucionarios de Cuba), no habría contribuido a que Cortázar llegara a ver en el socialismo y en la revolución "...la promesa de esa instancia supraestética que lograría abolir todas las distancias y permitiría todas las liberaciones, existenciales y formales, que el programa novelístico de *Rayuela* reclamaba." (p. 32). Y en esta conjetura, es importante contar con la *Teoría del túnel*, primer volumen de la *Obra crítica*. Este libro contiene precisamente unas notas sobre el género novelístico escritas en 1947, a las que -como veremos- no es abusivo atribuir un carácter programático. El túnel que nos señala el título es la figura que se utiliza para hacer referencia a un trabajo en el interior de la novela: un trabajo que socava para construir, al final del cual se vislumbra la sustitución de "lo estético" (que para Cortázar significaba la cárcel que implicaba la forma tradicional) por "lo poético". Una fórmula resume esta teoría: el paso del orden estético al poético entraña o significa la liquidación del distingo entre los géneros novela y poema, para fusionar ambos.

Los escritores en los que Cortázar encontraba la filiación de sus propuestas, y en

3 Al respecto, transcribimos algunos de los párrafos más significativos:

"El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. (...) Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. (...) Para mí ha sido una experiencia reconfortable ver cómo en Cuba los escritores que más admiro participan en la revolución, dando lo mejor de sí mismos, sin cercenar una parte de sus posibilidades en aras de un supuesto arte popular que no será útil a nadie. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento, cuando el escritor sienta que debe plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o poemas. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá el autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre." (*Obras completas*, tomo 2, p. 381-385).

los que asomaba la presencia de dimensiones nuevas en el lenguaje literario son para él, en el siglo XIX, Nerval, Lautréamont y Rimbaud; en el siglo XX, los surrealistas y los novelistas existencialistas y comprometidos. Pero Cortázar explica con preferencia el desarrollo de la línea "poetista", desde que surge la prosa poética hasta la revolución surrealista. Lo importante para él es que esas experiencias abolieron los límites entre lo narrativo y lo poético, y provocaron una infusión lírica que generó un texto complejo dotado de la doble propiedad o potencia literaria: la *novelapoema*. Lo que nos interesa señalar es la configuración surrealista de su programa: la intervención del azar, los acercamientos y montajes, los pasajes, la errancia onírica, lo mágico, el acercamiento a lo fantástico y lo extraordinario, los "escándalos lógicos", son todos elementos que infunden al relato las requeridas dimensiones poéticas. Ellas dilatan el alcance de la novela, a la par que libran nuevas claves de acceso a la realidad. En este ensayo cortazariano también se rescata el intento del arte (vanguardista) de desautomatizar la vida, desalienarla, haciendo de ella una experiencia artística. En palabras de Gramuglio, Cortázar

"...busca una genealogía para la nueva novela en actitudes poéticas y filosóficas que impulsen con fuerza la superación del encierro en la forma estetizante, para alcanzar un orden que la trascienda y una libertad que se realizaría, en última instancia, más allá de la forma: reunión con el tú o con los semejantes, encuentro con el otro, promesas de vías verdaderamente humanas y laicas de acercarse al paraíso en la tierra. No de otro modo se expresaron algunas utopías socialistas." (p. 33).

Ahora bien, al proponernos analizar *Rayuela* a partir de lo enunciado programáticamente por Cortázar, nos encontramos con que las vinculaciones de la novela con las propuestas y los impulsos vanguardistas son muy marcadas. Desde la estructura misma de la novela, vemos que es una puesta en práctica de su propia teoría (contestataria, rupturista). Horacio Oliveira y Morelli, personajes que comparten la pasión por la literatura y por descifrar y desmenuzar sus mecanismos, arremeten con fuerza contra las costumbres lingüísticas y las convenciones literarias (A. M. Barrenechea, 1968). Es central, a este respecto, el capítulo 99, en el que Etienne (otro personaje) sintetiza una explicación primera de la intención visible en la obra de Morelli: acabar con las formas tradicionales y crear las suyas. Morelli odia la novela "rollo", que narra en forma corrida sin problematizar. Contra ella ofrece

una obra fragmentaria en la que le preocupa poco la ligazón de las partes. Esta organización novellística basada en el desorden y la fragmentación es fundamental en la teoría literaria de la novela. La misma se despliega en varios aspectos constructivos o estructurales:

1, la gran cantidad de capítulos (155), en general breves o muy breves, que provocan una lectura cortada, o al menos en la que no es posible privilegiar la unidad o totalidad, y que se complica a su vez por lo que sigue;

2, la "sugerencia" -en el "Tablero de dirección"- de realizar una segunda lectura, que comienza por el capítulo 73 y va saltando por distintos capítulos de las tres partes del libro;

3, la división tripartita del volumen, en el que las dos primeras son claramente narrativas ("Del lado de allá": París; y "Del lado de acá": Buenos Aires) y la tercera es un "cajón de sastre" en la que encajan variados elementos de escritura (lo ensayístico, lo periodístico, lo teórico literario, etc.).

4, esto se complementa con la consideración de aquello contra lo que se escribe: en el capítulo 109 Morelli se expresa contra la novela psicológica, contra sus caracteres bien delimitados y personalizados, contra las conexiones causales rigurosas entre episodios, contra el desenvolvimiento completo de las acciones en movimientos continuados. Es necesario, dice, presentar las visiones parciales en su aparente inconexión y desorden, dejando al lector la tarea de descubrir los hilos que las unen, porque las intuiciones elementales construyen quizá una figura secreta reveladora del universo:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia.

Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la

comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, imago mundis que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando el té con galletitas Bagley. (ed. F.C.E., p. 386-387).

3- De los '60 a los '90: el compromiso de la forma

3.1.- La nueva idea del arte que trae la vanguardia (y que se retoma mucho después, en el caso de Cortázar), la pensemos ya como una integración de las categorías de *arte* y *vida*, ya como la posibilidad de echar sobre la práctica artística una *mirada política*, es un material principal de *Rayuela*. Y yendo más allá de la estructura general de la novela, también lo encontramos expuesto en el desarrollo narrativo de los distintos capítulos, en los que el orden racional, lógico, cerrado, totalizante y fijo del mundo capitalista-burgués-occidental es severamente cuestionado. Uno de los objetos más minuciosamente atacados es el lenguaje: se plantea la denuncia de sus traiciones o incapacidades, la superación de ellas por la burla, la deformación y aún la revolución total en su estructura (capítulos 18, 79, 84, 90, 93, 94, 112 y 154); se proponen también juegos que lo desestabilicen, como el cementerio (cap. 40), las preguntas-balanzas (caps. 40 y 41), el glíglico (cap. 68).

Un lugar central para observar el despliegue de las formas de confrontación con la narrativa tradicional, con su utilización del lenguaje y con la conformación o cosmovisión cerrada u "ordenada" que implica, es el capítulo 34: más allá de los ataques directos a la narrativa y al lenguaje de la novela de Pérez Galdós -en lo que puede verse como un rechazo al modo de expresión y representación de todo realismo-, son evidentes las estrategias narrativas marcadamente rupturistas. Este capítulo contiene renglones intercalados de dos discursos narrativos distintos, el de la conciencia del narrador Oliveira y el de la novela española. El personaje piensa su desagrado (mezclado con desconuelo) por haber sido abandonado por la Maga; pero simultáneamente lee las páginas de la novela y las comenta, rechazándolas abiertamente: por expresarse en una lengua que pretende siempre ser referencial, captar las cosas "tal como son"; y también por las "ideas archipodridas" que contiene.

Lo interesante es ver cómo se construye todo un capítulo a partir del montaje o la

yuxtaposición continua, de dos discursos que se van montando a través de veloces y vertiginosos pasajes -si leemos de corrido, tenemos que esforzarnos enormemente para ubicar lo que leemos en cada uno de los enunciados que conforman a su vez a cada uno de los discursos. El efecto que se produce, entonces, es de una concreta desestabilización y de distanciamiento crítico hacia los discursos que fluctúan en la narración: el lector presencia y vivencia la tensión que conlleva este producto literario, ya que el discurso realista decimonónico es rechazado/cuestionado por la narración de la conciencia del siglo veinte, y viceversa. La fractura entre ambos es imposible de suturar, y es entonces que la potencialidad crítica del texto surge: el lector debe hacerse cargo de este problema, cuestionar ambas narrativas y los mundos cerrados, unitarios, totalizantes, que construyen.

3.2.- Las referencias a una preocupación constante por el presente (primeros años de la década del sesenta) nos propone una experiencia definitiva: es la propia elección de la estética de cuño vanguardista la que señala la poderosa intención de remitirse al presente. Por lo tanto, *en Rayuela la remisión a una consideración y cuestionamiento de lo real pasa principalmente por su material constructivo*. Y, fundamentalmente, *sigue siendo arte revolucionario*: en ella se encuentran los materiales suficientes como para provocar un cuestionamiento al orden de lo cerrado, inmóvil y fijo, ofreciendo una obra de arte que cumpla con las premisas vanguardistas de apertura, movilidad, inestabilidad.

Con su aparición, y a partir de sus elementos constructivos, estructurales (montajes, pasajes, heterogeneidades discursivas), se propiciaba el cuestionamiento de todo arte anterior, el desplazamiento o destrucción de esas "estéticas", con consecuencias revolucionarias; como así también de toda forma de experiencia vital que siguiera respondiendo al orden de lo racional-capitalista-burgués. Estas pretensiones de los '60 (acaso desmesuradas e idealizadas, surgidas en tiempos en que los cambios se creían -y querían- profundos, rotundos e inmediatos), pueden ser repensadas hoy, en tiempos de rechazos e incertidumbres; y es la propia *Rayuela* la que nos incita a hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 1997 *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Fac. de Ciencias Sociales, UBA.

Barrenechea, A. M., y Cortázar, J., 1983 *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

Barrenechea, A. M., 1978 "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar", en *Literae Hispanae et Lusitanae*, München, Max Hueber, 1968; recogido en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila, p. 195-220.

Benjamin, Walter, 1980 *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus (1969). 1986 *Sobre el programa de la filosofía futura*, Buenos Aires, Planeta-Agostini.

Bürger, Peter, 1987 *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, (1975).

Cédola, Estela, 1994 *Cortázar. El escritor y sus contextos*, Buenos Aires, Edicial.

Collazos, Omar 1977 *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Península.

Cortázar, Julio, 1994 *Rayuela*, Buenos Aires, F.C.E., y las ediciones de Cátedra y de la Biblioteca Ayacucho (1963).

1994 *Obra crítica/1 (Teoría del túnel)*, edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara (1947).

1994 *Obra crítica/2 (anterior a Rayuela)*, edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara.

1994 *Obra crítica/3 (posterior a Rayuela)*, edición de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara.

Gramuglio, María Teresa, 1995 "Novelas y política", en *Punto de Vista*, año 18, Nro. 52, agosto de 1995, pp. 29 a 34.

Ibarlucía, Ricardo, 1993 «Benjamin y el surrealismo», en *Diario de Poesía*, año 6 N° 26, abril de 1993, pp. 27 y 28.

Jitrik, Noé, 1987 "Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo", en *L a vibración del presente*, México, F.C.E., 1987.

Masiello, Francine, 1994 *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Edicial (1986).

Sigal, Silvia, 1991 *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.

Terán, Oscar, 1990 *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur.

White, Hyden, 1992 *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.

Yurkievich, Saúl, 1984 *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik.

Esta Publicación se terminó de imprimir en la Dirección de Medios Audiovisuales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata en el mes de diciembre de 1999.-

diseño alejandra gaudio

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

TIA
1