

aip

cuadernos.....

angers - la plata

año 4 - n° 4
mars 2001

Cuadernos
Angers - La Plata

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

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

Conseil scientifique : José Amícola, Fernando Casanueva, Hugo Cowes, José Luis de Diego, Erich Fisbach, Francine Masiello, Néstor Ponce, Saúl Sosnowski, Paul Verdevoye.

© 2000 / Angers / France



Olvidar o asumir el pasado - Los españoles y la memoria

Antoine Fraile
(Université d'Angers)

En 1999, el gobierno español y el Congreso de los Diputados se negaron a condenar el « Levantamiento Nacional » de 1936. Esta toma de posición provocó en España numerosas reacciones de amplios sectores de la opinión. La publicación, el 26-6-1999, por *El País* de un artículo del novelista Javier Marías¹, abrió en las columnas de este diario un amplio debate sobre la oportunidad para los españoles de olvidar o de asumir el pasado inmediato. Desde aquella fecha, otros tres intelectuales han venido publicando artículos², ampliando así la reflexión. Pero lo me pareció sumamente interesante es que para prolongar este tema, *El País* abrió un debate en un foro de discusión de la edición por Internet del diario³. Hasta mediados de abril 2000, fecha del cierre de este foro he seguido los debates con mucha atención y he podido registrar 119 contribuciones, representando algo más de 80 páginas de opiniones sobre el tema. El trabajo que presento en las líneas que siguen es el resultado del análisis de las opiniones emitidas, pero al tratarse de la explotación de un material recogido por Internet, es decir algo que me parece bastante nuevo, me parece importante empezar por esbozar unas cuantas reflexiones en cuanto a la validez que pueda tener este material para un historiador. Me parece también interesante aludir a los métodos de trabajo elegidos y a los resultados globales antes de pasar al tema de fondo.

La primera lectura que llevé a cabo, puso de manifiesto que era posible identificar una parte importante de los testimonios como procedente de jóvenes lectores de menos de treinta años, que expresaban, por consiguiente, unas ideas y unas exigencias generacionales que convenía presentar por separado. Por otra parte, también aparecía de manera obvia que la gran problemática era la lectura que se puede hacer, hoy en día de la Transición, y ver de qué manera algunos siguen teniendo muchas dificultades para cerrar las heridas abiertas hace más de 60 años, para recordar y asumir. Las circunstancias han querido que este debate se abriera en España en el momento en que la Justicia inglesa examinaba la posible extradición de Pinochet para ser juzgado por un tribunal español; esta coincidencia ha causado un especial interés entre los lectores

latinoamericanos que han dado a esta discusión un giro nuevo que merece ser estudiado para rematar este artículo.

El foro de debate y los métodos de trabajo

Yo he registrado 3 selecciones por Internet. La primera a fines del verano 1999, otra el 22-12-1999 y la última el 31 de marzo 2000, pocas semanas antes del cierre del foro a mediados de abril.

Los testimonios no llevan fecha con excepción de los últimos siete. Este dato nos permite deducir que las opiniones vienen superponiéndose de la más antigua a la más reciente. He realizado una primera recopilación, respetando el orden cronológico para registrar la identidad, la ciudad española o el país de procedencia, la edad, cuando figuraba o cuando la lectura del testimonio permitía una deducción fidedigna. Esto me ha permitido evidenciar que se podían aislar los testimonios de « jóvenes » que indicaban su edad, de españoles residentes en el extranjero, de hijos de « vencidos », de extranjeros y de latino-americanos, en mayoría argentinos y chilenos.

Observaciones e interrogaciones

119 testimonios me han parecido una muestra suficientemente extensa para intentar una explotación de la que emergen algunas reflexiones y otras tantas interrogaciones.

El País es un periódico con un lectorado mayoritariamente simpatizante de izquierda, lo que aparece con toda evidencia en las colaboraciones, ya que son muy pocas las que expresan simpatías de derechas. Esto impide sacar del foro, una explotación estadística, que, a mi juicio tendría un valor nulo o casi.

Además la yuxtaposición de las colaboraciones, mandadas por correo electrónico y publicadas después de haber sido leídas por el moderador no permite hablar de auténtico debate entre los participantes como lo muestra el hecho de que muy pocos son los lectores que hacen referencia o que contestan a una colaboración anterior. No se trata, por lo tanto, de un foro de debate en directo de tipo « chat » y yo no he conseguido obtener informaciones del diario sobre el modo de selección operado por el moderador. Estas colaboraciones son, por lo tanto, un material bruto que conviene explotar para hacer emerger las ideas, a continuación poder confrontarlas y finalmente sacar conclusiones.

Sin embargo, a pesar de las restricciones a las que acabo de aludir, esta materia prima me ha parecido, por su cantidad y su calidad, sumamente interesante para un historiador del presente, porque El País ha abierto un debate, que interesa a la opinión pública, fundamentalmente española, como lo muestra la abundancia de las colaboraciones. Este foro muestra que la idea según la cual Internet abre nuevos espacios de libertad es correcta. Sin duda alguna este debate es imprescindible y único en su género porque en un país democrático, con excepción de las elecciones ¿qué ocasiones se le dan, a la opinión, al ciudadano de a pie para poder intervenir y dar a conocer su parecer directamente? Pero me parece, sin embargo necesario aportar unas correcciones al entusiasmo que suele levantar este nuevo instrumento que representa Internet.

Sin duda alguna, el foro abierto por el diario permite una nueva forma de debate democrático, limitado por el momento, pero con futuro. Entre los elementos positivos figura su facilidad de acceso y la posibilidad de reaccionar « en vivo » a una problemática. La gran cantidad de colaboraciones procedentes del extranjero, de mano de ciudadanos españoles, muestra, por otra parte, que es una forma de estar cerca de su tierra, de estar informado, de sentirse menos aislado. El gran número de jóvenes que se expresan es por otra parte también interesante aunque en absoluto sorprende, cuando se sabe con qué facilidad las jóvenes generaciones pueden pasarse horas navegando por la red. Para los extranjeros hispanistas, o cuando menos hispanófilos es una fuente de información apreciable. Asimismo la presencia importante de latinoamericanos no deja de llamar la atención y es una manera de confrontar opiniones allende los mares y de poder establecer paralelismos interesantes.

Las dudas pueden venir en el momento en que se intenta medir con la mayor precisión posible el impacto, cosa que no me atreveré a hacer, aunque no cabe duda de que es por el momento reducido. Otro elemento llama la atención: las ideas se yuxtaponen como lo hemos dicho y el hecho de poder expresar con tanta facilidad lo que le pasa por la cabeza a cualquier lector podría quitarle valor al testimonio; tengo que decir a este propósito que se han expresado algunas opiniones disparatadas, que he intentado aislarlas y dejarlas a un lado. Todo esto añadido a las restricciones emitidas anteriormente muestra que los foros de debate pueden rápidamente tener sus límites y convertirse en un simulacro de democracia. Que cualquiera pueda

expresarse como lo desea parece muy positivo pero para que esto pueda servir a hacer avanzar las ideas, tal vez sea necesario algo más.

A pesar de todas estas reservas, me ha llamado la atención el hecho de que la inmensa mayoría de las colaboraciones vienen muy argumentadas, algunas son muy breves, otras pasan de una página, pero la mayoría presentan testimonios o emiten ideas prudentes o apasionadas, pero siempre fidedignas y sensatas. Por eso me ha parecido que este foro era una ocasión única para poder escuchar el pulso de la opinión pública, al lado de las tomas de posición extraordinariamente interesantes de Javier Marías, Fernando Vallespín, Santos Juliá y Viçens Navarro que yo no comentaré aquí. No dudo de que se trata de un material de primera importancia, pero que el problema viene de la complejidad de la lectura de estos textos y de la explotación posible. Para eso ha sido necesario ir clasificando progresivamente los testimonios por categorías, intentando entresacar de cada ellos, la idea directora o las palabras-claves y poder redactar el análisis que propongo a continuación.

La importancia de recordar e intentar asumir viene subrayada por la inmensa mayoría de las contribuciones: efectivamente, sólo tres españoles, un inglés, y un latinoamericano alaban el régimen franquista, o sea menos de un 3,5% que encuentran plenamente satisfactoria la situación existente.

Los jóvenes y el pasado

Los trece jóvenes que se expresan en el foro, tienen entre 21 y 34 años, o sea que nacieron entre 1966 y 1979, es decir un período largo de tiempo, ya que los más mayores tenían 9 años al morir el dictador, cuando los más jóvenes tendrían 9 años en 1988. Pero existe una gran coherencia entre los testimonios, y creo que podemos ya considerar a los mayores como las primeras generaciones del postfranquismo. Si exceptuamos un testimonio claramente profranquista y otro que manifiesta una fuerte confusión ideológica, podemos observar que todos asumen posturas bastante parecidas: quieren saber y ponen en tela de juicio las responsabilidades de la escuela.

Un joven de 21 años expresa lo siguiente « sé muy poco de nuestra historia reciente, Tenemos un pasado de odios, rencores,

represiones y traiciones y creo que es necesario, no sólo que lo asumamos, sino también que lo conozcamos.»⁴

Casi todos los testimonios expresan esta conciencia de una realidad que está a la vez presente para algunos y lejanas para muchos.

Están los que deben este conocimiento al entorno familiar: padres, abuelos, familias que sufrieron las consecuencias del levantamiento:

« Soy joven, 25 años, y nací justo en el año que murió el dictador. Mi familia, como casi todas en este país, sufrió las consecuencias del levantamiento del ejército »⁵

« Yo soy hija y nieta de vencidos. Tengo 31 años y todavía pillé la educación básica franquista. »⁶

Este conocimiento se debe también a las lecturas de estos jóvenes o incluso a sus propios recuerdos, como lo afirma un muchacho nacido en los setenta y que vivió la Transición. De su memoria emergen « el odio, la amenaza de la denuncia, el miedo que, aún después de la muerte del dictador, se sentía en mi casa cada vez que se participaba en algún acto que ahora llamaríamos cívico y que antes era político. »⁷

Se trata en estos casos de jóvenes ya maduros y con una cierta conciencia política, pero para la mayoría de las generaciones posteriores, de los adolescentes de hoy es una realidad tan remota, como lo ocurrido hace un siglo:

« Le suena todo como a nosotros la guerra de Cuba. »⁸

Es natural, pero lo más preocupante es que, para muchos ni siquiera existe esta nivelación que produce el paso del tiempo y se trata de un desconocimiento absoluto como lo recuerda un joven de 25 años:

 Mi generación, aquellos que nacimos ya en democracia, no conoce ciertos aspectos de nuestro último siglo que, a mi juicio, nadie debería olvidar. Si le dijera a un chico de mi edad que durante el franquismo hubo campos de concentración, no lo creería.⁹

y el culpable viene claramente designado en los testimonios, es la enseñanza recibida.

Las responsabilidades de la escuela

Los testimonios recuerdan lo que era la educación en los colegios franquistas, en gran mayoría religiosos donde « todo lo que podía estar relacionado con el periodo republicano fue silenciado. »¹⁰ y donde hasta se llegó a dar la famosa asignatura de « formación del espíritu nacional »

En estos colegios los valores infundidos nada tenían que ver con la memoria sino que eran « la pureza, la castidad, la familia, los amigos y un futuro esperanzador empresarial, »¹¹

O sea una de cal y otra de arena, tradición y liberalismo económico, nacional-catolicismo y Opus Dei.

Para los que nacieron en 1975, y que hoy ya tienen 25 años, sólo les quedan los libros de historia, que les parecen incompletos y que pasan demasiado rápidamente sobre este período. Como lo expresa una carta:

« Quisiera que esta parte de la historia sí se hubiera incluido en los libros de texto que yo estudié en el colegio, aunque sólo fuese para dejar claro el tema. »¹²

Y muchos testimonios deducen de esto la necesidad de replantear la educación actual para relacionar más estrechamente el pasado cercano con el presente.

El significado de la Transición

Acabamos de ver las exigencias expuestas por la juventud y podemos a continuación examinar cómo reaccionan las otras generaciones. Una parte, aunque reducida, sigue expresando sus heridas directas, o más frecuentemente indirectas. El nieto de un maestro de la Institución Libre de Enseñanza, recuerda a su abuelo fusilado el 9-11-1936¹³.

Otro escribe:

Soy hijo de un maestro republicano represaliado, y no puedo aceptar que la generación que luchó por la libertad en nuestro país, que sufrió exilio y cárcel, cuando no muerte, no haya tenido oportunidad de contar su versión de los hechos, con el pretexto de la reconciliación, tras haber soportado 40 años de calumnias y de silencio obligado.¹⁴

Estas expresiones, llenas de dignidad y muy a menudo conmovedoras, se deben al olvido, al trato que se ha dado al período en la España franquista pero sobre todo en los años de la llamada Transición democrática.

Un testimonio presenta el período de manera caricatural, considerando que la Transición sólo es una « reforma del franquismo » que supuso « la legitimación democrática de los asesinos » y que la Constitución de 1978 fue « preparada y cocinada por los franquistas »¹⁵

Este testimonio me parece interesante porque es la expresión, aunque históricamente incorrecta, de un joven y muestra de qué forma, la ausencia de explicaciones en la enseñanza de la historia puede conducir a semejantes actitudes.

Un español afincado en EEUU da la siguiente definición:

« La transición política española se basó en un "consenso", entre fuerzas democráticas y otras no, para la redacción de una Constitución. »¹⁶

Pero no todos los testimonios proponen la misma lectura del período, se habla de « pacto para borrar la memoria »¹⁷, « amnesia histórica »¹⁸, o « vergonzoso tabú o silencio »¹⁹

Aquí está lo importante: es muy interesante y natural observar que han sido necesarios 20 años para poder empezar a cuestionar este período de la historia reciente, porque las circunstancias han cambiado y porque el miedo que era fuerte en aquel período ha desaparecido.

Sin embargo, como se dice en un testimonio sigue existiendo un « acuerdo tácito para no airear mucho o más bien nada casos o noticias referentes a la guerra o al franquismo que puedan afectar a personas vivas »²⁰.

Aunque de las personalidades vivas, que desempeñaron papeles relevantes, pocas quedan, si bien sobresalen dos nombres: el Rey y Manuel Fraga. Este último es blanco de ataques en muchas intervenciones, por haber pasado de ser ministro de Franco a « adalid de la democracia »²¹.

Los testimonios muestran la necesidad imperiosa de cuestionar el período, de que los actores se expresen, como lo hizo Jorge Verstrynge, secretario general de Alianza Popular en los años de la

Transición, ahora afiliado al PSOE, en su libro *Memorias de un maldito*²².

¿Un debate necesario y oportuno?

Cinco personas se interrogan claramente para saber si ha llegado el momento de poder asumir con serenidad su propia historia, sin poner en duda su necesidad, pero sí que tres de ellos ponen en duda que ya haya llegado el momento

Nuestra democracia es joven aunque parezca asentada, y todavía no está preparada a juzgarse a sí misma²³.

El pasado no cambia, es nuestra percepción la que cambia. Tal vez es un poco temprano para pedir que España asuma su pasado dictatorial.²⁴

Los acontecimientos ocurridos entre 1.931 y 1.975 se encuentran en los libros de historia, en distintos archivos y en la memoria de muchos supervivientes. La cuestión es: ¿es socialmente conveniente sacar a la luz pública los actos de personas concretas cometidos en ese periodo? Creo que la respuesta es "depende".²⁵

Porque de esto se trata: ¿están todos los españoles dispuestos a aceptar que se saque a la luz pública, lo que fue la actuación de algunos personajes aún en funciones? no porque en el fondo les parezca escandaloso pero porque aún sobrevive en el fondo de su memoria, o de la memoria colectiva, un resto del miedo que caracterizó las épocas anteriores.

Por el momento todo no está dicho y varios testimonios afirman que esto desacredita a España « a la hora de criticar a países que reclaman a un dictador vivo para que vuelva a su país, o poner el grito en el cielo por un fascista que ha subido al poder en un país europeo. »²⁶ Y otro de los intereses que tiene para nosotros el foro de *El País* es de haber coincidido con el momento en que España, pedía, a petición del juez Baltasar Garzón, la extradición de Pinochet, para ser juzgado. Esta coincidencia ha provocado la expresión de muchos latinoamericanos que naturalmente han relacionado las dos reflexiones.

Los 19 testimonios, recogidos vienen repartidos de la siguiente manera: 6 chilenos, cinco argentinos, 4 mejicanos, 1 dominicano, 1 colombiano 1 guatemalteco, 1 brasileña.

Son los chilenos y los argentinos los que más se han implicado en el foro, que recordémoslo ocurría de lleno cuando Pinochet estaba aún en Londres, pendiente de una extradición hacia España.

La problemática planteada por los lectores argentinos y chilenos podría resumirse de esta manera: ¿pero, con qué derecho?

En los testimonios no aparece ningún apoyo a Pinochet, sino todo lo contrario y no se pone en duda la necesidad de juzgarlo en Chile: « ¿Por qué debe ser España quien lo juzgue y no el pueblo chileno? »²⁷

Estas contribuciones le deniegan a España el derecho de hacerlo porque: « para oficiar de "Jueces del Mundo", deben por lo menos tener una entereza moral que sólo la da lo que España no tiene: una conciencia limpia »²⁸

Y la acusan de seguir comportándose como un país colonial.

Es una clara violación de la soberanía de nuestros países
La pretendida "extraterritorialidad" de la justicia es un
arbitrario colonialismo, pues siempre se ejercerá de norte a sur, de
los países poderosos a los débiles²⁹

La arrogancia española no es nueva, se ha sentido en
América Latina bajo la colonización y el robo de nuestras riquezas,
bajo la inquisición y la destrucción de culturas que no conocían, al
tratar de imponer SU verdad como la única verdad.³⁰

Me parece interesante observar la dureza del tono empleado, buena prueba de la indignación experimentada por estos lectores. España no ha sido aún capaz de enfrentarse con su propia historia y de juzgar su pasado reciente y se puede comprender que aparezca a muchos latinoamericanos como queriendo darle lecciones al mundo entero.

Algunos intentan intervenir en el debate de manera más teórica e insisten en la actitud que consiste en olvidar el pasado sin olvidar lo que hicieron los personajes, sobre todo si aún están en vida o

ejerciendo muchas veces altos cargos: « los hubo en España. Los hay también en Chile... Han limpiado su imagen con el jabón del tiempo »³¹

Conclusión

Quisiera hacer de nuevo hincapié en el hecho de que el trabajo presentado ha sido llevado a cabo sobre un material nuevo y que por lo tanto su explotación presenta ciertas dificultades y algunos riesgos. Pero el éxito del foro abierto por *El País* que se mide a la vez por su larga duración, nueve meses, y por la cantidad de lectores implicados, muestra claramente que el tema no sólo interesa, sino que desencadena las pasiones.

Este foro confirma, si fuera necesario que los pueblos tienen mucha dificultad para mirar con serenidad los episodios dolorosos de su historia, y aún más para poder superarlos. Sobre todo cuando vienen provocados por fracturas entre el pueblo. Esta fue toda la problemática de la llamada Transición democrática en España. Ella fue la que permitió que España fuera hoy una democracia. Pero esto tuvo un precio: el olvido para muchos españoles, y para las generaciones que vendrían después la ignorancia. Muchas de las contribuciones del foro de *El País*, y muy especialmente, las de los jóvenes, expresan una exigencia fuerte de saber y de comprender, y esta exigencia es un llamamiento, tanto a los políticos como a los historiadores: ustedes tienen el poder y la responsabilidad de ayudar a los españoles a empezar a asumir sin por lo tanto olvidar.

¹ Mariás Javier, « El artículo más iluso », *El País*, Madrid, 26-6-1999.

² Vallespín Fernando, « Pretérito imperfecto », *El País*, Madrid, 25-7-1999.

Santos Juliá, « Rastros del pasado » *El País* Madrid, 25-7-1999.

Navarro Vicenç, « Reconciliación sí, olvido no, *El País*, Madrid, 12-1-2000.

³ elpais.es

⁴ Javier Arriaga.

⁵ Antonio Gómez Moruno.

⁶ Carmen Bertrán Xandri.

⁷ Enrique Ávila Gómez.

⁸ Carlos Martínez.

⁹ Javier Arriaga.

¹⁰ Manuel Acosta Fernández.

- ¹¹ Eduardo González.
- ¹² Angélica González Vega.
- ¹³ Florencio Dimas, Presidente de la Asociación « Amigos de los caídos por la Libertad », caídos por la libertad@hotmail.com.
- ¹⁴ Luis Arias Argüelles-Meres.
- ¹⁵ Xoan Bazarra.
- ¹⁶ Arturo Giraldez.
- ¹⁷ Gabriel Naranjo.
- ¹⁸ Raul García.
- ¹⁹ Fco Javier Muñoz Ojeda.
- ²⁰ Ignacio Manuel González Martín.
- ²¹ Xoan Bazarra.
- ²² Verstrynge Rojas Jorge, *Memorias de un maldito*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1999.
- ²³ Urko Villanueva, Bilbao.
- ²⁴ Claire Pryde, Londres (Reino Unido).
- ²⁵ Manuel López, Zaragoza.
- ²⁶ Fco Javier Muñoz Ojeda.
- ²⁷ Donald Schneider, chileno.
- ²⁸ Marcelo Cofre, Santiago de Chile.
- ²⁹ Guillermo Lamuedra, Buenos Aires.
- ³⁰ Juan Arancibia, Santiago de Chile.
- ³¹ Álvaro Medina Jara, Santiago de Chile.

SANGAMA, una novela por (re)descubrir

Catherine Heymann
(Université d'Angers)

Publicada en 1942 en el marco de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento del río Amazonas, *Sangama*¹, voluminosa novela de Arturo D. Hernández, integró definitivamente el Oriente peruano en el panorama literario². Tal parecía ser la intención de su creador al ponerle como subtítulo "novela de la selva amazónica" y al escribir en la introducción a la primera edición:

Sangama no es una novela de ambiente selvático. Es la novela de la selva misma.

Quien así decía tenía la indiscutible ventaja de ser un excelente conocedor del medio por haber nacido y vivido en él.³ No obstante, literariamente, no dejaba de ser ambiciosa tal afirmación después de la publicación de obras que se hicieron tan famosas como *Inferno verde* del brasileño A. Rangel (1908), *La Vorágine* del colombiano J.E Rivera (1924), *O Selva* del portugués Ferreira de Castro (1930) o *Canaima* del venezolano R. Gallegos (1932). Si se considera la posterior producción novelesca del autor, se ve confirmado y ampliado su proyecto. En efecto, A. Hernández escribió *Selva trágica* en 1954 (Premio Nacional Ricardo Palma) y *Bubinzana -La canción mágica del Amazonas -* en 1960, formando las tres novelas una suerte de trilogía, una "epopeya de la selva", según el crítico peruano L. A Sánchez.⁴

Ahora bien, la consulta de varias historias literarias generales pocas veces deja aparecer el nombre de A. Hernández⁵ y estudios de fondo sobre la selva tampoco recogen su nombre y menos aún su obra.⁶ La crítica peruana es, por supuesto, más prolija.⁷ E. Núñez, en su prólogo a *Selva trágica*, definió a A. Hernández como "el novelista de la selva", cuyo carácter genuino se debe a las hondas raíces selváticas del autor (p. V). Según el crítico, compartió A. Hernández con C. Alegría, el privilegio de "haber incorporado la auténtica selva amazónica - como materia, como tema y como tesis - a la novela peruana"(p. XII) con la diferencia de que el primero adentró a su lector en la espesura más bravía y desconocida de la Amazonía peruana. E. Núñez llamó la atención sobre aspectos menos advertidos

como el planteamiento de los problemas sociales en la selva y el surgimiento de ésta como factor de integración nacional. Concluyó escribiendo: "Hernández representa sin duda la conquista cultural y artística de la selva peruana"(p. XIV).⁸ Por su parte, el padre J. García escribe en su introducción a la última edición de *Sangama*: "Siento que las propuestas que actualmente están sobre el tapete en la investigación, el desarrollo y la generación de un pensamiento regional amazónico laten en embrión en ella".

¿Cómo ponderar esta novela? ¿Es una de esas tantas obras sobre la selva, "novelescas" en extremo? ¿Es una novela que en su concepción abarcadora, en la extensión de los temas tratados nos acerca a la meta de E. da Cunha en *Os Sertões*? ¿Es una novela regionalista que contribuyó a integrar la Amazonia en el paisaje nacional? Intentaremos aquí entresacar unos elementos para contestar estas preguntas.

En *Sangama*, un narrador llamado Abel Barcas, cuenta en primera persona y de manera lineal, las aventuras que le tocó vivir, hace tiempo, en la selva baja de la Amazonía peruana.⁹

1) Instalación en Santa Inés (cap. I a XXI)¹⁰

Se abre la novela con la llegada de un joven al pueblecito de Santa Inés. Vuelve a su tierra con la intención de "rehacer fortuna" (p. 6), explotando shiringales¹¹, tal como lo hizo su padre, uno de los primeros en haber explorado esta parte desconocida de la selva. Estas precisiones permiten fijar el tiempo histórico de la novela, es decir a finales del siglo XIX.¹² Sin embargo, es de notar que escasean las referencias cronológicas. Encontramos dos: una que remite a la historia local, la mención del puerto de Iquitos "de reciente formación" (p. 3)¹³; otra que remite a la historia nacional, "el nuevo triunfo de Piérola" (p. 87).¹⁴ En cambio, el curso de la(s) historia(s) viene ritmado por las numerosas menciones de las estaciones y sus consecuencias: crecientes, vaciantes, inundaciones, sequías, como si en ellas se cifrara la verdadera temporalidad del mundo selvático.

El marco espacial de la novela es la zona del Bajo Ucayali, a pocas leguas de su confluencia con el Marañón. Más que con el joven protagonista entusiasta, las cuatro primeras páginas nos familiarizan

con el medio geográfico, con sus dos componentes tan complementarios como reñidos: el agua y la tierra, el río y la selva. El paisaje de esta región se caracteriza, en efecto por, el cambio incesante de sus contornos. La inestabilidad viene, pues, a ser la norma de esa zona selvática tanto en su aspecto geográfico como humano ya que las poblaciones ribereñas tienen que moverse al ritmo de las transformaciones del río. Desde el principio, se hace evidente la voluntad del autor de enraizar su ficción en la realidad tan peculiar de esta zona.

La instalación de A. Barcas en el pueblo permite la descripción de un entorno dominado por la violencia y la explotación económica. Trabaja, inicialmente, el joven para la autoridad "política" del lugar, el autoproclamado Gobernador Portunduaga. Individuo sin escrúpulos, utilizó la fuerza, la mentira y el alcohol para imponerse. Auténtico sátrapa, se convirtió en uno de los shiringueros más ricos de la zona, mandando robar o asesinar a los caucheros o expoliando a los otros shiringueros (cap. V). Entre los tráficos que encubre, y sobre los cuales cobra un porcentaje, están las "correrías"¹⁵ (cap. XI). De todo esto, es pues el testigo y a veces la víctima A. Barcas.

Su encuentro con Sangama se efectúa en un contexto dramático que sirve para recalcar tanto las dotes naturales como los conocimientos del héroe (episodio del *jergón*,¹⁶ cap. II). Ser enigmático (nunca se conoce su verdadero nombre), Sangama reúne en sí la fuerza física, la cultura y un dominio excepcional de su entorno. Después de haber sido salvado por él, A. Barcas encuentra en su casa (XIV a XXI), un espacio propicio a su aprendizaje. Muy romántico, se enamora de la hija (Chuya) de su huésped. Por su parte, Sangama desempeña el papel de maestro. En largas pláticas, evoca las características geográficas de la selva, subrayando la duración de su historia. A esos comentarios, añade el personaje un vibrante homenaje al pasado incaico con el que parece tener vínculos todavía misteriosos para el lector.

Se abre a continuación una nueva perspectiva en la vida profesional de A. Barcas. El nuevo propietario de los shiringales quiere ampliar la explotación del caucho y le propone ser su socio, ofreciéndole condiciones ventajosas. Para ello, es necesario que el joven encuentre al padre de Purificación Luna, *matero*¹⁷ que, hace un año, se fue en busca de nuevos cauchales entre el Ucayali y el

Huallaga. Es el punto de partida de tribulaciones épicas a las que se asocia Sangama con su hija, sin precisar sus motivos.

2) El viaje por la selva (XXII a L)

Esta parte es la más nutrida de la novela (29 capítulos).

a) Hasta el Renacal (XXII a XXXI)

El viaje presenta dificultades extremadas: condiciones climáticas (lluvias), obstáculos naturales (palizadas, correntadas, zonas pantanosas); insectos, reptiles; enfermedades físicas (mordeduras, picaduras) o psíquicas (mal de la selva, enloquecimiento creado por el medio ambiente o las creencias supersticiosas). La búsqueda está ritmada por el descubrimiento de indicios (perro, canoa, choza del viejo) hasta que llegue el grupo a su meta última: el Renacal¹⁸.

Este lugar extremo es una selva lacustre que se extiende entre los grandes ríos Huallaga y Ucayali. Al mismo tiempo que aquí se concluye la búsqueda (al perderse en la selva, el padre del Matero enloqueció y muere semiconsciente en los brazos de su hijo), se teje otro hilo narrativo y temático. En efecto, el Renacal es el lugar de la revelación del secreto de Sangama.

Cuando se rebeló Tupac Amaru y tuvo que huir ante las fuerzas de los españoles (1572), un antepasado de Sangama se vio confiar una misión por el Inca: la de ir a enterrar una estatua de oro en una isla de la selva. Después de cinco generaciones, podrían venir a desenterrarlo sus descendientes para restablecer el Imperio incaico. He aquí, pues, el deber con el que quiere cumplir Sangama sin tener más precisión topográfica que las imágenes que le proporcionó la toma del *ayahuasca*.¹⁹

De modo que, después de haber enterrado al padre del Matero, continúan su viaje los tres protagonistas en pos del Idolo.

b) Por el Renacal (XXXII a XL)

Constituye este momento un clímax en el relato. En efecto, a pesar del riesgo que presenta el ir por una superficie tan movediza, se echan a andar sobre lo que pronto se convierte en "el más grande vivero de boas del Amazonas" (p. 266). La aparición de una multitud de ellas les obliga a refugiarse en los árboles que, muy flexibles, se doblan bajo su peso. Deben su salvación al arte de Sangama que

adormece a las serpientes merced a un canto hipnótico y a la aparición de una manada de *wanganas* (jabalíes), enemigos naturales de los ofidios.

A continuación, el descubrimiento del árbol que encierra el supuesto tesoro le quita a Sangama todas sus esperanzas. Se percata, entonces, de que lo ha sacrificado todo en nombre de algo que no existía. Preso de un fuerte abatimiento, acepta emprender el viaje de regreso.

c) Regreso a Santa Inés (XLI a L)

Además de las peripecias ligadas al medio ambiente (crecidas, hambre), el viaje de regreso está marcado por varios dramas humanos. Así, dos malvados que formaban parte de la expedición, aprovecharon la ida de Sangama al Renacal y violaron a su hija. Enterados cuando regresan a la choza, los tres protagonistas organizan una cacería humana que termina con el espectacular castigo del culpable. Después de varios días de navegación, llegan exhaustos al pueblo.

3) El último viaje de Sangama (LI a LX)

Otra vez, ayuda Sangama a A. Barcas en un trance difícil demostrando su excepcional inteligencia. Sin embargo, queriendo romper con el pasado, decide irse de Santa Inés con su hija. Su viaje rumbo a la selva alta encubre una voluntad suicidaria de la que A. Barcas rescata a Chuya mientras Sangama se hunde definitivamente en el abismo.

Ante todo, *Sangama* es una novela de aventuras. Una de las claves del éxito y de las reticencias relativas a esta novela se cifra en este aspecto. En efecto, se observa una notable acumulación de escenas dramáticas, unas muy acertadas pero más o menos hábilmente incorporadas al relato. Esta debilidad en la composición se debe a las mismas condiciones de redacción. Al respecto, dijo A. Hernández que *Sangama* nació, primero, de un trabajo realizado para la Sociedad Geográfica de Lima. Empezó el relato de una expedición que hizo al corazón de la selva cuando era un muchacho. Fue creciendo el relato (más bien la sucesión de historias), adquiriendo intensidad dramática. Lo último que escribió fue el principio.²⁰ De ahí que se le haya reprochado su falta de técnica y que se haya

considerado que tanto el montaje como la cantidad elevada de historias alteran la calidad literaria y la verosimilitud de la obra.

El viaje que realiza A. Barcas es el elemento estructural que permite al autor distribuir la materia "selvática" que es la sustancia misma de su novela. Sangama hace de guía y "amauta" a la vez en esta iniciación muy completa. Geográfica, climática, geológica, botánica, zoológica, incluye una dimensión etnográfica con la observación de ceremonias rituales entre los indios chamas, la evocación de las supersticiones o el relato de leyendas amazónicas. Se hace también Sangama el historiador de la selva, declarándose a favor de una historia de la selva, escrita con el punto de vista del selvático (p. 132). Discute el tema de las migraciones amazónico-andinas y desarrolla varias teorías más o menos fundadas. A través de la descabellada búsqueda del ídolo, evoca el pasado (la derrota definitiva del imperio inca en Vilcabamba) y contempla el futuro de la Amazonía peruana a la que inserta en el devenir histórico del país.

La historia "contemporánea", también, está presente en la novela. Región de difícil penetración, el Oriente peruano vio modificada su economía, a finales del siglo XIX, por el auge del caucho, principio de la actividad "extractivo-mercantil" en gran escala. A comienzos del siglo XX, la prensa iquiteña denunció los atropellos generados por la explotación económica. Pero no se dio, en el Perú, el caso de una gran novela sociológica sobre el tema. No obstante, la de Hernández brinda un compendio de la historia cauchera: datos técnicos, organización social, formas de los abusos, historial de una familia que da cuenta de los problemas fronterizos (con Brasil y con Colombia).

Al dar a conocer la selva peruana en su variedad, al presentar al mundo selvático bajo diferentes aspectos (étnico, sociológico, cultural, religioso), A. Hernández cumplió una labor tan abarcadora como integradora. Definió los contornos y los contenidos de una región que, hasta la fecha, sólo solía recordar el país, cuando se planteaban conflictos en sus confines²¹. También abrió paso (con otros novelistas) a formas distintas de percepción de la realidad amazónica. En un artículo titulado "*Magia, mito y literatura*," F. Santos Granero escribe: "A partir de 1942..., se produjo un primer cambio... visible, especialmente, en *Sangama*, la novela de Arturo D. Hernández. La

magia y el mito indígena o ribereño, comenzaron a ser retomados, no con afán exótico, sino como punto de partida para la construcción de una utopía amazónica en la que habían de superarse las desigualdades e injusticias heredadas de los años del caucho."²²

Varios críticos de los 70 calificaron las novelas sobre la selva de "novelas geográficas"²³. Expresión reductora, no exenta de cierto desprecio. Primero es innegable que *Sangama* hizo soñar a varias generaciones e introdujo la selva peruana en el imaginario nacional. Ahora bien, si están patentes en ella ciertos defectos característicos de la novela regionalista o torpezas estilísticas, no es una mera novela folclorista. Saca su fuerza de la descripción de la selva "desde adentro hacia afuera"²⁴, lo que, en el Perú, no se había hecho nunca de manera tan exhaustiva. Constituyó, en su tiempo, un aporte auténtico al conocimiento de la cultura amazónica y contribuyó, de algún modo, a la elaboración y eclosión de la posterior narrativa amazónica. Hoy, aparece como una lúcida valoración de una región con ingentes potenciales para la que hace falta encontrar un programa integrador definitivo.

¹ *Sangama*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, Perú, 1942, 475 pgs. En adelante, citaremos por esta edición. La última reedición acaba de publicarse en Iquitos, a cargo de Petróleos del Perú, S.A - Refinación Selva (julio 2000).

² En lo que podemos llamar "la narrativa de la selva" peruana, existían esencialmente hasta la fecha cuentos o relatos cortos. Citemos los de H. del Aguila Arriaga, de C. A. Velarde, de F. Romero, de A. Burga Freitas, de F. Izquierdo Ríos y varios de V. García Calderón. La novela de mayor relieve era *La serpiente de oro*, de C. Alegria, que se sitúa a orillas del Marañón.

³ Arturo D. Hernández nació en 1903 a orillas del Ucayali, en el departamento de Loreto. Hijo de un cauchero, sentó plaza en el Ejército en 1921 pero su participación en la asonada separatista de 1922 hizo que lo trasladaran a Lima. Empezó estudios literarios en la Universidad de San Marcos (1928). A continuación, obtuvo título de abogado. Asimilado al cuerpo jurídico del Ejército, fue destinado a Iquitos donde actuó durante diez años antes de volver a Lima. Murió en la capital en 1970.

⁴ *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 2a edición, 1968, p. 297.

⁵ Menciona su nombre E. Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1961). Ninguna mención en *Historia de la literatura hispanoamericana* de Jean Franco (1975), en *La nueva historia de la literatura hispanoamericana* de G. Bellini (1997). F. Ainsa en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986) cita dos veces la novela y utiliza

una de las teorías desarrolladas por Sangama en la geografía literaria que trata de configurar en su obra.

⁶ Es el caso de *La novela de la selva hispanoamericana, estudio estilístico*, de L. León de Hazera, Publicación del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1971.

⁷ Señalemos la pésima calidad de la reseña bibliográfica dedicada a A. Hernández en el *Diccionario Literario del Perú* de M. Arriola Grande, Editorial Brasa S.A, 3a edición, actualizada en 1996, Lima. Además de mantener grafías erróneas, presenta errores difícilmente aceptables.

⁸ En *Literatura peruana* (t.3, Lima, Peisa, 1992), A. Tamayo Vargas opina que Sangama es "una novela con colorido local y con intenciones de recoger el espíritu de la región de los bosques", aunque el autor "se deje ganar por el deseo de contar y descuide los otros elementos del relato."

⁹ Se divide la selva amazónica peruana en dos zonas distintas: la *selva alta* que desciende desde los 2500 metros hasta los 300 metros sobre el nivel del mar; la *selva baja*, inmensa planicie que apenas deja notar el desnivel, que va desde los 300 metros hasta los 80 metros y que es inundable en su totalidad.

¹⁰ En la edición de 1942, se numeró dos veces el capítulo XIII; hemos restablecido la numeración corregida.

¹¹ En el Perú, se trabajaron tres especies de plantas gomeras: el árbol del caucho cuyo producto fue el caucho propiamente dicho, la orco shiringa cuyo producto era conocido como "jebe bravo" o "débil". Finalmente, la shiringa, cuyo producto, el "jebe fino", fue el más importante por su calidad y rendimiento. Fuente: *La explotación del caucho en el Perú* de José A. Flores Marín, CONCYTEC, 1a edición, Lima, 1987, p. 50.

¹² El caucho pasó a ser la base económica de esta parte de la selva peruana, en la segunda mitad del siglo XIX. En 1851, Iquitos era un pueblo de pescadores con menos de 200 habitantes; a comienzos de la década de 1900, la población ascendía a 20 000 habitantes. Fuente: *Historia de la Amazonía peruana* de M. C Rios Zañartu, Editorial El Matutino, Iquitos, 1995, p. 112.

¹³ Aunque no haya acta de fundación, se considera que Iquitos fue fundada el 5 de enero de 1864. Se designó el puerto de Iquitos como Apostadero Naval para recibir los vapores ordenados por el presidente R. Castilla y destinados a facilitar la navegación e iniciar los estudios de exploración geográfica. La llegada de los marinos, en 1864, fue un verdadero acontecimiento para el desarrollo de la ciudad ya que se convirtió en sede de la Comandancia de la Marina Fluvial. *Op. cit.*, p. 94.

¹⁴ Se trata de las elecciones de 1895.

¹⁵ El objeto principal de las correrías era apoderarse de las mujeres indígenas y sus hijos para venderlos a buen precio.

¹⁶ Vibora de las más venenosas que se deslizó por la abertura de los pantalones del joven.

¹⁷ Experto en la exploración de la selva y técnico en la apertura de estradas.

¹⁸ El renaco es una planta que crece en los lugares húmedos o en los pantanos y estrangula todo árbol que se sitúe alrededor suyo, mediante raíces adventicias. Cuando no puede hundir sus raíces, se adapta y logra formar un verdadero tapiz o enrejado tupido.

¹⁹ *Ayahuasca*: bejuco alucinógeno.

²⁰ *Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa*, 1965, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 47.

²¹ En 1942, Perú y Ecuador firmaron el Protocolo de Paz, Amistad y Límites por el cual se establecían las fronteras definitivas entre ambos países. Se ratificó la soberanía nacional sobre los 200.000 kms cuadrados disputados en el Amazonas.

²² *Bubinzana*, revista cultural de *Proceso*, Año XIII, n°25, Mayo-Junio de 1991, pp. 90-98

²³ Véanse los comentarios de C. Fuentes y L. Harss sobre *La Vorágine*, citados por S. Menton en *La novela colombiana: planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés, 1978.

²⁴ *Primer Encuentro...*, p. 258.

La estrategia de la duplicidad en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” de Horacio Quiroga

Myriam Lefort
(Université d'Angers)

En la labor de los críticos en torno a la literatura de Horacio Quiroga se dedica especial atención a un conjunto de relatos comúnmente colocados bajo el marbete de los “cuentos misioneros” y numerosas veces se dejó constancia de las estrechas correspondencias que unen las propias experiencias o empresas del autor en aquel marco salvaje con el material anecdótico incluido en sus ficciones. Ahora bien, cabe recalcar que esa relación primordial en Quiroga entre la vida personal y la creación también posee su vertiente urbana. Así notaremos que fue durante su larga estancia (1916-1931) en la ciudad de Buenos Aires y en Vicente López, cuando en las salas oscuras, se dejó seducir por el cinematógrafo, una seducción vívida que pronto se convirtió en fascinación inspiradora. Forzoso es recordar aquí su prolija y apasionada actividad periodística sobre el cine mudo en varias revistas de Buenos Aires entre 1919 y 1927¹. En ese contexto, no nos extraña el que tal esfera de interés, tanto estético y técnico como emotivo, se trasladara a su vez al universo de sus ficciones en cuatro cuentos, cuyas fechas de publicación encuadran además las de las series de artículos críticos: “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (*La novela del día*, n°12, 14/02/1919), “El puritano” (*La Nación*, 11/07/1921), “El espectro” (*El Hogar*, n° 615, 07/1926) y “El vampiro” (*La Nación*, 11/09/1927).

En cada uno de estos relatos, Quiroga pone en escena unos encuentros entre varios actores (sobre todo actrices) de cine y sus asiduos espectadores. Una perspectiva que le permite brindarnos su visión del arte cinematográfico, focalizándose en lo que ese arte tiene de poderosamente convincente, alucinante, y de forma especial en los tres últimos antedichos cuentos, en los que incluso muertos, los actores, seres de carne y hueso en un principio, invaden las pantallas como espectrales seres de celuloide; una presencia fantasmática, que no les impide, ni mucho menos, irrumpir e influir luego de modo concreto y trágico en la vida de los demás personajes. Estos textos escarban por lo tanto en una frontera borrosa que separa la vida y los seres reales (aquí representados por los personajes espectadores) de la

ilusión artística y no podemos descartar una lectura metafórica, trasponiendo la confrontación entre los binomios ficción/realidad y personaje/público, del cinematógrafo a la literatura. Entonces, los cuatro relatos vuelven a interrogarnos sobre la naturaleza del pacto de ficcionalidad en el que entran en juego los consabidos conceptos de verosimilitud/engaño y credibilidad/credulidad. Sin embargo, como lo hemos señalado, los tres últimos traspasan francamente e inequívocadamente el límite entre lo fantástico y lo realista mientras que en el primero “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” se instaura una relación más ambigua entre el texto y su lector.

Comprobémoslo rápidamente con un resumen de la trama. Guillermo Grant, protagonista narrador, es un personaje de corte quiroguiano: jefe de sección en un ministerio, está “provisto de esta sensibilidad un poco anormal” según sus propias palabras (p. 164)². De hecho, a los treinta y un años, y después de dos noviazgos fracasados, le aqueja una obsesión, tiene “vivísimo interés en destilar la felicidad a doble condensador” (p. 167) casándose con una estrella de cine, de mirada subyugadora. El texto consta de una serie de 20 secuencias redactadas como otras tantas secciones de un diario llevado por Grant. En un primer tiempo, éste aclara los motivos de su manía y su elección final en la persona de la actriz Dorothy Phillips. Luego en un segundo movimiento, más amplio, entra en acción; haciéndose pasar por un suramericano rico llega a Los Ángeles, a Hollywood, y emprende la conquista de la Phillips durante la filmación de *La Gran Pasión*. El texto se acabaría con el proyecto de boda entre los dos, a no rematarlo un breve epílogo donde se revela el artilugio: “Pero esto es un sueño. Punto por punto, como acabo de contarlo, lo he soñado...”. El cerco narrativo excluye los ingredientes propiamente fantásticos pero Quiroga se ingenia en encajonarlo en última instancia en un marco onírico. En suma, se cierra el cuento con un epílogo/prólogo, dado que abre paso a la lectura metafórica, metatextual, antes aludida, que se opera en dos registros: el de las reciprocidades entre ficción (cine), sueño y realidad en el universo de Grant/personaje y el de la relación con el lector. Así, no se trata de un mero “truco” del cuentista, de una conclusión sorpresiva, y es ese subterfugio precisamente el que revaloriza el tema y el alcance del relato.

Después de tales prolegómenos, nos proponemos ahora componer un comentario del texto que muestre que no sólo al final, sino a lo largo del cuento se elabora un sistema narrativo que estriba

en la dualidad o incluso duplicidad. Una ambigüedad pues, en torno a los contratos de lectura y de ficcionalidad, que constituye la espina dorsal de la narración y que preserva de cabo a rabo la posibilidad de una lectura doble para convertir al lector, como Grant y de forma especular, en víctima de la ilusión artística. Lo cual constituye también una prueba entre tantas del conocimiento por parte de Quiroga de los mecanismos de lectura y de su aprovechamiento de los mismos. Por ello, partiremos de esta aseveración de Umberto Eco:

Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo; generar un texto significa poner en obra una estrategia de la que forman parte las previsiones de los movimientos del otro. (...) por lo general, en un texto el autor quiere hacer ganar, y no perder, al adversario. Y eso, no siempre es tan cierto.³

Por consiguiente, lo que fundamenta tal protocolo de lectura es la inclinación constante del lector a anticipar el desarrollo lógico del relato y, en contrapunto, el autor en algunas encrucijadas lo orienta o desorienta en ese empeño. El primer elemento estratégico del cuento es su título. En ese umbral del relato, surgen ya interferencias entre credulidad/credibilidad y previsión/orientación.

A priori, el título integra la clase de los que informan al lector y que Gérard Genette define como “títulos literales que designan sin rodeos y sin figura el tema o el objeto central de la obra (...) hasta el extremo a veces de indicar con adelanto el desenlace”⁴. En el caso que nos preocupa, cristaliza el objeto central, el casamiento del narrador con Dorothy Phillips; el bilingüismo de la formulación deja prefigurar la incursión en un universo cultural anglosajón que será el del cine norteamericano; y la construcción con aposición explicativa, “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” parece ser una anticipación al final ya que ese tipo de frase nominal se equipara obviamente con la construcción atributiva “Miss Dorothy Phillips es mi esposa”.

A posteriori, ahora lo sabemos, se trata de una asimilación errónea y la peculiaridad más flagrante del título viene a ser su carácter equívoco y dinámico. En vez de adquirir y consolidar un significado firme con el tiempo de lectura, cambia de significado en varios momentos. Se crea lo que, siguiendo la terminología de Wolfgang Iser, podemos llamar un “lugar de indeterminación”⁵, donde el lector va a elegir una dirección para rellenar un blanco informativo. La yuxtaposición es una figura elíptica, en la medida en

que si identifica el segundo elemento con el primero, en ausencia de cualquier verbo conjugado en la frase, no nos revela el momento (“es / era / será / fue mi esposa”) ni el grado de eficiencia o actualización de dicha identificación (“es / sería mi esposa”). El código más común y natural por ausencia de otro dato en el título nos incita a encontrar un “es” detrás de la coma. Enterados en las primeras líneas de que el matrimonio es un proyecto, la progresión positiva del relato refuerza la interpretación de una actualización anticipada, pero finalmente descubrimos que nunca nos habíamos elevado del nivel del deseo y que se escondía un “sería” hipocorístico de los juegos de roles. El título radica pues en un vacío que contiene y posibilita alternadamente las dos direcciones de lectura.

Ésta no es la única ambigüedad del título, descansa en otras dos impertinencias por lo menos. Por una parte, observamos una discrepancia lingüística en cada extremo de la formulación con la inadecuación entre el tratamiento de cortesía inglés “Miss” y la supuesta situación civil “esposa”. Por otra parte, descuella una discordancia denotativa: Dorothy Phillips es nombre propio de persona existente, con una realidad notoria en la época de publicación del cuento. Posee un significado fijo y cerrado, el de una actriz norteamericana de 30 años, esposa de un famoso director de cine, Allen J. Holubar, desde 1912⁶. Vuelve a imponerse la incongruencia del “Miss” y se casan literalmente mundo real y mundo imaginario por el empleo del posesivo “mi” que sustituye al marido real Holubar por el narrador protagonista. Cabe recordar aquí que en todos casos el lector sabe que el texto es un cuento firmado por Quiroga y que ese Grant es un ser de papel. De ese modo, el título es el sello de un pacto de ficcionalidad que reivindica una transformación de la realidad como principio motor. En otros términos, la persuasión del lector que impera en el discurso ficcional, la credibilidad, no se apoya tanto en una ilusión de realidad gracias al efecto de reconocimiento del nombre propio de la actriz, como en la coherencia interna que sabrá crear el autor a partir de su injerto en una fantasía. Y esa cohesión pasa precisamente por un juego de orientación y desorientación del lector en la resolución de las contradicciones lingüística y denotativa que encierra la primera palabra: “Miss”.

Veamos cómo se desarrolla una estrategia lúdica en torno a ese vocablo que, cabrá observarlo, aparece varias veces en cursiva en el propio texto.

- En la página 167 se hace hincapié en una impropiedad: "Elijo, pues, por esposa, a miss Dorothy Phillips. Es casada pero no importa". El empleo abusivo del "miss", en vez de "mrs" puede pasar todavía inadvertido para el lector y podríamos atribuirlo al acatamiento de una confusión casi normativa en el uso norteamericano, en particular para las estrellas del espectáculo⁷. Lo que sí es de subrayar, es cómo se parte ostensiblemente de la realidad extratextual y con intención de modificarla de forma congruente, ya que se refiere a continuación inmediata a la necesidad del "previo divorcio con su mal esposo".

- En la página 174 estalla ahora la ambigüedad. En Hollywood, para dirigirse a la actriz Grant emplea el vocativo respetuoso "señora" o con el apellido siempre "miss Phillips". Lo reprehende un amigo suyo:

-Miss - observó mi amigo (...). Un kanaca de tres años no se equivocaría. Pero para un americano de allá abajo no hay diferencia. Mistress Phillips, aquí presente, tiene un esposo. Aunque bien mirado... Dolly, ¿ya arregló eso?
- Casi. A fin de semana, me parece...

Ahora se puede interpretar la confusión como conciente y voluntaria por parte de Quiroga y ésta viene a sugerir un lapsus por parte del narrador personaje. Pero después de la advertencia, reincide abiertamente en el error, cuando unas líneas después en el diario se refiere a "la señorita Phillips" y para designarla sigue recurriendo al "miss". Notaremos que también figura una alusión al divorcio posible, primera etapa hacia la transformación de lo real *en* y *con* el relato.

- En las páginas 181 y 182, se repite el vaivén entre "señora" y "miss Phillips", en una especie de juego cómplice con la actriz: "-A sus órdenes miss Phillips. Ella se rió. -¡Todavía no!"

- Con la página 186 se da un nuevo paso adelante en la ficción: "Sé por mi amigo que el divorcio de la Phillips es cosa definitiva -miss, por lo tanto."

- Y por fin se cierra el cuento con la revelación de que todo fue un sueño; el relato se dedica en la última frase "A la señora Dorothy Phillips", señal de que la realidad y la norma lingüística vuelven por sus derechos.

Todo texto de ficción erige su universo gracias a una sabia combinación de elementos lingüísticos. El escritor es artista del verbo.

Pero para respetar las condiciones de comunicación y recepción, debe apoyarse (incluso cuando pretende modificarlo) en el código predeterminado de un lenguaje colectivo. Es este estatuto ambivalente de la palabra, a la vez lugar de expresión operante a partir de las normas de la realidad, e instrumento de elaboración de un imaginario, el que está en juego de modo especial aquí. En efecto, la lógica interna fruto de las cavilaciones obsesivas de Grant, que desemboca en una supuesta transformación de la realidad extratextual, pasa por un acceso al "miss", punto de partida del cuento, y una apropiación demostrada de lo que la palabra aunque equivocada debe significar. Así, la instancia titular bipartita plantea el problema central, a la vez tema y meta del relato de Grant: la fusión entre la fantasía y la realidad. Un proceso donde la coma reviste su función simbólica de frontera salvable entre los dos universos a la par que augura dos programas de lectura del cuento, el de un relato en indicativo, de hechos vividos, y el otro en potencial, de deseos. Por ello, el interés acuciador del texto es que confronta al lector con su propia alucinación al obligarlo a percibir el artificio literario. Nos sentimos defraudados después de la confesión conclusiva mientras que, sea invención o no, dentro del mundo de Grant, sabíamos de todas formas desde el principio que el encuentro y matrimonio con la Phillips no era más que una ficción, o como lo evidenció Michel Picard en su ensayo *Lire le temps*, "en el fondo, el verdadero 'modo' narrativo sería el condicional de juego (...) Condicional de programación, implícito: 'Entonces, diríamos que...', 'Y tú, serías...'"⁸. De ahí, lo desazonador de la pirueta final, porque la solución de interrupción del relato como sueño, o sea con un doble nivel imaginario (externo con Quiroga, interno con Grant), le confiere ahora a la historia una verosimilitud racional.

De momento, nos hemos dedicado al análisis del espacio liminar que conviene considerar como raíz del mecanismo de duplicidad del cuento, a su vez reflejo del acto de escritura, donde se aúnan imaginario y realidad. Pero cuando cumplimos esa segunda lectura, el viaje interpretativo al que nos convida el epílogo, vamos cosechando todo un haz de indicios, cuidadosamente sembrados en forma de dobles sentidos que pasarían inadvertidos en la primera lectura. Nos detendremos en una expresión con bastardilla, "un matrimonio *por los ojos*" (p. 167), porque epitoma las obsesiones de Grant y sintetiza estos procedimientos de los que se vale Quiroga. El

campo semántico relevante de los ojos, la mirada y el ver, remite otra vez a un discurso plurívoco con una doble acepción aquí de la preposición “por”:

- un “por” causal y final que indica cómo se elige a la esposa ideal según sus ojos y para obtenerlos. Se vincula esto con el tema de la mirada *alucinante* mediante la combinación de dos registros léxicos en el relato: ojos/belleza y sensualidad.

-un “por” que expresa la relación de medio y modo, o sea la mirada *alucinada* de Grant, con otra asociación de términos: ojos/vértigo, delirio, sueño.

Es a todas luces esta segunda opción, la de la mirada alucinada, la que puede servir de parámetro de *relectura* para descifrar los dobles sentidos, y especialmente en tres lugares mayores de incertidumbre.

El primero se halla en la página 164, cuando Grant alude a los efectos que provoca en él su asiduidad al cine:

En ciertos malos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día (...) y la otra de noche (...). Porque sueño, sueño siempre. (...)

¿Qué hacer? (...) Dos únicas soluciones me quedan. Una de ellas es dejar de ir al cinematógrafo. La otra... (Son las últimas palabras de la secuencia)

“La otra...”, ante tamaña ruptura, el lector, desconcertado pero confiado, está inclinado a rellenar ese espacio en blanco con lo que se le ofrece a continuación, ir a Hollywood. Pero la alternativa era más esquemática y entonces más lógica: dejar de ir al cinematógrafo o seguir yendo y pues soñar cada vez más. La otra solución es entregarse a la vida de noche.

El segundo aparece en la página 167, cuando ingresamos en la primera etapa del proyecto, pasar por hombre respetable, con una declaración de desafío a la suerte: “con esto y la protección del Dios que está más allá de las probabilidades lógicas, cambio de estado”. Pero, puede leerse como un guiño aclarado por el intertexto. Pasar el límite de lo probable es uno de los principios fundadores de la escritura en Quiroga, equivale con entrar en el reinado de la anormalidad y del delirio⁹. El verdadero cambio de estado no es social, civil o geográfico, sino psicológico y fisiológico.

Y por fin en la página 169, es el principio de la conquista amorosa, con la supuesta salida de Grant para Estados Unidos:

Estoy a bordo (...)
¿Qué más? *Cierro los ojos y veo* allá lejos, flamear en la noche
una bandera estrellada. (La *itálica* es nuestra)

Lo que se silencia es que de ahí en adelante será la visión de los ojos cerrados la que prevalecerá.

Quiroga establece un sistema dual en el que el significado de las palabras está, por su carácter ambivalente, a la vez presente y ausente¹⁰. Se divierte en ponernos ante los ojos unas informaciones capitales que evitarían el engaño, pero las presenta de modo que no las podamos interpretar de forma debida y con toda certeza, antes de recibir el dato escondido.

Vamos a rastrear ahora cómo la duplicidad se insinúa en el pacto de confianza con el lector para controlar su grado de implicación y distanciamiento, con el fin de conseguir así su mayor sorpresa.

La instancia narrativa descansa en algunos subterfugios corolarios de la elección de la forma del diario. Se trata de la pseudoautoría de Grant con el empleo del adjetivo personal “mi” en el título, como si el espacio liminar también corriera a cargo del personaje narrador. Además, diarista, reivindica su acto de escritura, se pone en escena como autor (“mientras escribo esto” (p. 172)) y disemina en su diario una serie de indicios de construcción (“Aquí un paréntesis” (p. 164), “Se refiere a lo siguiente: Anoche, ...” (p. 187), etc.). Y se trata también de la ilusión de contemporaneidad entre acto de escritura y de lectura con el empleo de un tiempo de base que es una especie de presente elástico, tenso, renovado en cada secuencia.

Por consiguiente, dichos rasgos definen al texto en primer lugar como discurso, y un discurso que Grant parece elaborar manifestando interés por anticipar, orientar y neutralizar las reacciones de su(s) supuesto(s) destinatario(s), mediante muletillas o giros principalmente en forma impersonal (“como se ve...” (p. 164), “no debe olvidarse que...” (p. 163), “Se comprende bien que...” (p. 168) etc.) que igualmente pueden formularse en imperativo (“véase” (p. 168), “piénsese en esto” (p. 163)...). Es un procedimiento bastante frecuente en los cuentos quiroguianos para evocar en el relato un sucedáneo de su propio acto de transmisión y recepción, a través de la presencia latente de un oyente o narratario a menudo indefinido, lo que le induce al lector real a sentirse directamente interpelado, a fundirse en ese papel anónimo del interlocutor.

Este empleo clásico para solicitar la implicación del lector en el espejismo narrativo se completa con dos recursos estrechamente relacionados con el tema del cuento, que se nutre de los fantasmas de Grant. Por un lado, se difumina en varias ocasiones la primera persona del “yo” narrativo y del “nosotros” retórico y de modestia, en beneficio de otro tipo de “nosotros”, pronunciadamente masculino y que coincide con sujetos de tercera persona, como “el hombre”, “el novio”, “el varón”, para, como aduciendo un saber colectivo, enunciar y compartir, o por lo menos invitar a reconocer, unos clisés sensuales:

- Ellos (los ojos) son en sí mismos el abismo, el vértigo en el que el varón pierde la cabeza. (p. 162)
- El paso de una hermosa chica a nuestro lado constituye ya una de las pocas cosas (...). (p. 163)
- (...) para el hombre que a dichas bodas llegue con los ojos vendados, el solo roce del vestido (...). (p. 166)
- (...) el novio menos devoto de su prometida conoce, poco o mucho, el gusto de sus labios. (p. 166)

De ahí que cuando Grant determina a los interlocutores ideales para el relato de sus angustias sentimentales, lo haga valiéndose también de un estereotipo:

- Mi estado de ánimo será muy comprensible para los muchachos de veinte años a la mañana siguiente de un baile, cuando sientan los nervios lánguidos y la impresión deliciosa (...) (p. 181)

Por otro lado, en la página 169, se dirige a sus destinatarios con un término muy connotado que devela un nuevo aspecto de sus proyectos:

- A los compatriotas de aquí que hallen que esta combinación (alude a hacerse pasar en Estados Unidos por director de una revista cinematográfica) rasa como una tangente a la estafa, les diré que tienen mil veces razón. (...) la segunda parte de mi plan consiste en pasar por hombre que se ríe de unas decenas de miles de pesos para hacer su gusto. Segunda estafa, como se ve, más rasante que la anterior.

Así, la empresa se cumple en dos planos. Importa conquistar a la persona deseada y por ello engañar a los norteamericanos (“Y los yanquis, a mirarse a la cara” (p. 169)).

Vincent Jouve en su libro *L'effet personnage dans le roman* subraya la importancia de la estimulación de los deseos instintivos, bajo las tres categorías de *Libido sciendi*, *libido sentiendi* y *libido dominandi*¹¹, para la implicación del lector en la ilusión narrativa. Evidentemente, no pretendemos conjeturar sobre el grado de implicación engendrado por tal mecanismo en este texto, grado variable además de un lector a otro o de un lector a una lectora. Empero, lo que sí podemos notar es que este cuento no sólo logra adunar referencias a las tres categorías, sino que, al escoger la forma del discurso dirigido a un supuesto narratario, quedan formuladas y solicitadas casi explícitamente y de modo especial la primera. Podemos comprobarlo de forma esquemática:

- *Libido sciendi*: Hecho partícipe de los designios de Grant y de la superchería sobre la supuesta fortuna de éste, se le da al lector la ilusión de saber más que los demás personajes, se le ofrece el papel interno del *voyeur* cómplice.

- *Libido sentiendi* por la incitación con una serie de clisés a compartir una experiencia de seducción, un fantasma amoroso.

- *Libido dominandi* por el reconocimiento de un deseo de dominación social que se acompaña de un mensaje patriótico: burlarse de los yanquis.

Ahora bien, la paradoja aparente en este cuento es que se invita al mismo tiempo al lector a distanciarse, a poner en tela de juicio la credibilidad que puede conceder al narrador. Por el hecho de que parezca inclinado a las mentiras y también por el uso de la ironía y el absurdo. Ya en las primeras líneas, tenemos irrisión: "Yo soy uno de esos pobres diablos...", "alguna vez ha pasado por mi cabeza una que otra idea..."; exageraciones: "Mataría yo a la que presumiera de hermosa teniendo los ojos de ratón (...) e incluso a dos o tres amigas"; juegos de palabras sobre los aficionados a las estrellas de cine: "parece que los astrónomos de mi jaez abundan en Los Ángeles - efecto del destello estelar-" (p. 171). Grant desarrolla un discursoseudorracional para justificar su decisión, con abuso de conjunciones consecutivas ("por lo tanto", "por consiguiente", "por lo cual"...) y términos científicos ("diagnóstico diferencial" (p. 166), "a cuatro decimales" (p. 164)...) que combina con el campo léxico de lo irracional ("vértigo", "perder la cabeza", "locura"...). Su reflexión desemboca en absurdos que se apresura a dejar de lado: "Dejemos eso..." (pp. 165 y 166). Todos esos recursos provocan una distancia crítica, duda el lector de la fiabilidad del narrador. El efecto es tanto

más desestabilizador cuanto que Grant le confiere seriedad a su punto de vista: "Quien esto anota es un hombre de bien, con ideas juiciosas y ponderadas. Podrá parecer frívolo pero lo que dice no lo es" (pp. 162 - 163). Lo que interesa poner de manifiesto es que esos recursos que nos dejan perplejos, al no saber interpretarlos como expresión de una sinceridad ingenua o de una ironía astuta, tienen un mismo objetivo, le arrancan al lector unas sonrisas y refuerzan la complicidad humorística y/o la ilusión de *libido dominandi* (por el juicio crítico), pero esta vez del lector sobre Grant. Por ende, si sigue la lectura será con connivencia previa, en el sentido literal de la palabra (cerrando los ojos) o sea aceptando la propuesta de Grant: "Dejemos esto".

Si nos situamos ahora más precisamente en el marco episódico del viaje a Hollywood, se procede a una nueva imbricación dúplice entre sugerencia de una colaboración confiada y distanciamiento crítico. Una serie de elementos extratextuales cinematográficos de la época entre los cuales la aparición del trío de actores Lon Chaney, William Stowell, Dorothy Phillips¹², contactos con los productores de la *Bluebird*¹³, sin olvidar por supuesto que Grant se trata con ellos durante la filmación de *La Gran Pasión*¹⁴ invita al lector a identificar un mundo real pero al mismo tiempo notorio productor de ficciones y pone así de relieve el poder que puede alcanzar la mistificación artística, como en ese aviso de Grant:

No creo que haya muchas cosas más artificiales e incongruentes que las escenas de interior del *film*. Y lo más sorprendente, desde luego es que los actores lleguen a expresar con naturalidad una emoción cualquiera ante la comparsa de tipos plantados a un metro de sus ojos, observando su juego. (p. 176)

Por lo demás el argumento de la conquista de D. Phillips tiene un parecido obvio con las románticas películas norteamericanas de la época, interpretadas por esos mismos actores¹⁵. La trama se hace pastiche de esos guiones. Hay más, ello se advierte de forma interna. En varios momentos, Grant se sorprende: "Estamos haciendo un film - le dije - . Continuémoslo." (p. 184)

El lector otra vez queda desconcertado. Había notado el parecido, pero si el texto se define a sí mismo como imitación de una ficción íntegra y pues anula ahora la mirada distanciada como en un pacto de sinceridad.

En fin, siempre se divierte Quiroga en engañar al lector al mismo tiempo que parece informarlo o crear una complicidad lúdica.

Así, cuando la revelación conclusiva rompe el espejo de la alucinación, se desploman bruscamente las ilusiones de *libido sciendi* y *dominandi* del lector. Pero, cabe recalcar que para que el rizo se rize, Quiroga cuida de hacerlo primero en el marco del sueño mismo. En efecto, en las postreras páginas, se invierten los papeles. Ya no se hace del supuesto narratario invocado un depositario de la *libido sciendi* y *dominandi*, sino que las poseían D. Phillips y todos los de la Bluebird, a los que Grant presenta al final de su sueño como sabedores desde el principio de que ese “south americano” no tiene ni un centavo. Uno de ellos afirma incluso que “esto lo sabe todo Los Ángeles” (p. 192). Los personajes reales manipulados como seres ficticios aquí, pero siempre buenos actores, simulaban su credulidad: el rizo se riza pero con un leve deslizamiento, para que prosiga la espiral que nos hunde en una nueva ficción dentro de la ficción.

En suma, muchos rasgos del relato se ajustan a su posición de coda en la colección *Anaconda*, al permitir poner a prueba como tema y en la práctica de la lectura, la vieja dicotomía fantasía/realidad, mentira/verdad.

Hasta tal punto que la destrucción de la alucinación con los golpes de efecto finales es otra ilusión, porque lo que no desaparece es el placer combinado de la escritura y de la lectura, que culmina en el compartir de una vivencia imaginaria y que viene a justificar el acto literario al que se entrega Grant o por vía de consecuencia el de Quiroga. No olvidemos los términos de la dedicatoria dirigida a la actriz: “A la señora Dorothy Phillips, rogándole perdone las impertinencias de este sueño, muy dulce para el autor”. Por ello, no podemos sino aludir a la duplicidad más básica del cuento, la de la máscara de Grant, detrás de la cual se esconde y asoma, al mismo tiempo, Quiroga. Primero, con unas similitudes biográficas: el trabajo en un ministerio, el interés por el cine y, claro, la adoración por Dorothy Phillips¹⁶. Segundo, con la dramatización del acto de redacción que, combinado con un uso de cortesía retórica, se plasma reiteradas veces en un cambio de persona gramática: “el que escribe estas líneas ...” (p. 166), “Se notará que lo que busca el autor...” (p. 167), etc. Se opera así un desdoblamiento inquietante, dos veces se entrecruzan y llegamos a preguntarnos si ese vocablo, “autor”, no evoca entonces a Quiroga mismo, como si mediante una verdadera puesta abismal fuera introducido en tercera persona por y a través de su propio personaje. Tercero, el apellido del narrador podía

concebirse como puerta de acceso al ámbito anglosajón, pero aquí aflora otra alusión simbólica, con las superposiciones (irónicas en este contexto) que se delinean entre dos palabras: *grant* que procede del latín CREDENTARE ‘hacer creer’¹⁷ y *autor* de AUCTOR ‘creador’ y también ‘garante’, ‘el que hace crecer la confianza’. Todos estos elementos componen un juego de identidades corroborado posteriormente, ya que Quiroga recurrirá al seudónimo de “El esposo de Dorothy Phillips” para firmar varias crónicas sobre el cine y Grant (ahora con el oficio de hombre de letras) volverá a aparecer como narrador protagonista de “El vampiro” y “El espectro”, o sea como encarnación quimérica de un Quiroga fascinado por el cinematógrafo y sus actrices. Así, el lector es *voyeur* de unos fantasmas muy reales del autor y la duplicidad narrativa deja sitio, en un último vuelco, a una sinceridad atrevida y burlona. Finalmente, todo eso nos remite al principio de este estudio y al interés de este cuento que en una tonalidad humorística nos presenta una faceta de Quiroga en situación creativa, para averiguar una vez más que en él, la invención literaria se nutre afanosamente de una experiencia humana directa y que se traba entre las dos una relación pujante que sirve muy lógicamente de núcleo fecundo a un realismo fantástico.

¹ En 1919 publicó una primera serie de 30 artículos en la columna “Los estrenos cinematográficos” de *Caras y Caretas*, una segunda serie en 1922 en *La Atlántida* y por fin, en 1927, un conjunto de críticas en *El Hogar* y nuevamente en *Caras y Caretas*. (Datos sacados de la cronología compuesta por Alberto Oreggioni en *Horacio Quiroga. Cuentos*, Biblioteca Ayacucho, 1981.)

² A partir de ahora los números de páginas remiten al cuento incluido en el libro *Anaconda*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 161–193.

³ Traducido de Umberto Eco, *Lector in fabula, la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, París, 1985, pp. 68 y 70. Traducido del italiano por Myriem Bouzaher. “Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l’autre. (...) en général, dans un texte l’auteur veut faire gagner, et non pas perdre, l’adversaire. Et encore, ce n’est pas dit.”

⁴ “titres littéraires qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l’objet central de l’oeuvre (...) au point parfois d’indiquer par avance le dénouement”, Gérard Genette, *Seuils*, Ed. Seuil, París, 1987, p. 78.

⁵ Iser Wolfgang, *L’acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*, Pierre Mardaga editor, Bruselas, 1985, p. 299. Traducido del alemán por Evelyne Sznycer.

⁶ Su verdadero nombre es Dorothy Gwendoline Struble, nació en Baltimore en 1889, empezó su carrera en 1916 y hasta 1930 desempeñó papeles importantes en unas cuarenta películas, muchas veces bajo la dirección de su marido, hasta la muerte de éste

en 1923. Con el cine sonoro volvió a aparecer con papeles secundarios en algunas películas como "The Postman always Rings Twice" en 1946 o "The Man Who Shot Liberty Valence" en 1962. Murió en 1980 en Woodland Hills. Datos sacados de *The Internet Movie Database Ltd Terms*: <http://us.imdb.com/>

⁷ Véase a este respecto *The Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 1991, vol IX, in artículo "Miss", p. 883: "Error comon in U.S. and developped with married stars".

⁸ Picard Michel, *Lire le temps*, Ed. Minuit, Col. Critique, Paris, 1989, p. 56-57.

⁹ Sirvanos por ejemplo ese fragmento de "El crimen del otro" con esa afirmación de un personaje "El sueño –cogió y siguió- o, más bien dicho, el ensueño durante el sueño, es un estado de absoluta locura (...). De las dos conciencias que tienen las cosas, el loco o el soñador sólo ve una: la afirmativa o la negativa. Los cuerdos se acogen primero a la probabilidad, que es la conciencia loca de las cosas. Por otra parte, los sueños de los locos son perfectamente posibles. Y esta misma posibilidad es una locura, por dar carácter de realidad a esa inconsciencia." *Horacio Quiroga, Cuentos, op. cit.*, p. 8.

¹⁰ Apuntemos que en una nota similar, otro cuento, "las Rayas", también recogido en *Anaconda*, propone una reflexión sobre "el peligro de que dos cosas distintas tengan el mismo nombre."

¹¹ Véase Jouve Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992, Paris, pp. 156-168.

¹² Actuaron juntos en muchas películas y varias dirigidas por el propio marido de D. Phillips, A. J. Holubar. El más famoso de los tres es Lon Chaney conocido como "el hombre de las mil caras".

¹³ La Bluebird Photoplays, Inc., activa entre 1916 y 1920, produjo 144 películas.

¹⁴ Película protagonizada en febrero de 1918 por el susodicho trío, a partir de un guión adaptado de la novela de Thomas Addison *The Boss of Pouderville*, bajo la dirección de Ida May Park.

¹⁵ Notaremos por ejemplo "The Broadway Love" (enero de 1918) cuya acción ocurre en el show biz de Nueva York.

¹⁶ "Se encariñó realmente de Miss Phillips con ese amor tan fantástico, humano y original que nos describe en su relato. No por ser imaginario y acaso más por esto mismo –tal querer dejó de embargarlo con una vehemencia suficiente para llevar del todo sus necesidades de amar y soñar. Un día Iglesias a quien las confidencias de aquella enajenación hacían, naturalmente, sonreír, le envió una fotografía de Miss Phillips, con una cordial dedicatoria firmada por ella; todo, es claro, sellos de correo, letra y dirección más o menos toscamente fraguado. Quiroga no tuvo la menor duda sobre su autenticidad, cuando hasta el más simple de los cándidos hubiera husmeado de inmediato la superchería." (Delgado, J. M. y Brignole, A. J., *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Caludio García, Montevideo, 1939, p. 271.)

¹⁷ Véase Partridge Eric, *Origins. A Short Etymological Dictionary of Modern English*, ed. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1977, p. 265: "Grant, n. and v. (...) derives from of graant, itself from of graanter, var. of craanter, for creanter, to promise, from V L *credentare, to make believe."

La variación en *El Pájaro Dunga* de Humberto Díaz-Casanueva

Evelyne Minard

(Universidad de Paris XIII-Villetaneuse)

EL PAJARO DUNGA fue escrito después de un viaje del poeta en Tanzania en 1981. Lo inspiró una estatuilla que le regalaron al poeta durante su estancia.¹ El texto nos cuenta la experiencia de un pájaro, semi-hombre, semi-bestia, que en su vuelo por el cielo, contempla la miseria y el abandono del hombre en la tierra, antes de sacrificarse para obsequiarle con el renacimiento y la esperanza. De su muerte ha de surgir un hombre nuevo, tema muy nietscheano que ya había tratado el autor en *EL BLASFEMO CORONADO*, en 1942². Nueva versión, por tanto, de un tema recurrente en esta obra, el del poeta-mensajero-visionario, retomado de los mitos antiguos, el de Prometeo o de Empédocles.

De este poema existen cuatro ediciones:

1/ Revista *ESCANDALAR*, Av-Ju 1981, n°2, Stanford, p. 2-8.

2/ Editorial Oasis, México, 1982, 30 p. Un dibujo de Nemesio Antúnez. (Título completo o subtítulo: *TRINOS (Trenos) DEL PAJARO DUNGA*).

3/ Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1985, 67 p. Veinte dibujos de Nemesio Antúnez.

4/ Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, p. 335 (1) 396 pp.

Las variaciones son numerosas entre 1 y 2. Entre 2 y 3 se añaden los dibujos. Entre 3 y 4 desaparecen los dibujos.

Estudiaremos los diferentes tipos de variación de las dos primeras ediciones, pero elaborando nuestro intento de análisis sobre uno o dos ejemplos, para limitar este trabajo, que sólo propone una pista de investigación. Reservaremos un espacio algo más amplio a las variaciones del extratexto, representadas por los dibujos de la versión 3, pues se prestan, más que a una lectura del original, a una reinterpretación gráfica del poema.

1. VARIACIONES TIPOGRAFICAS

1. A) MINUSCULAS / MAYUSCULAS

p. 2 Pájaro DUNGA	p. 5 PAJARO DUNGA
p. 2 Cresta oscura	p. 5 CRESTA OSCURA
p. 2 Te llamas Eurídice	p. 7 TE LLAMAS EURIDICE
p. 3 Loro	p. 7 LORO
p. 3 Ladro A la aparente	p. 9 LADRO A LA APARENTE
p. 3 Gran espalda	p. 11 GRAN ESPALDA
p. 3 Todo es jaula	p. 8 TODO ES JAULA
p. 4 ogro	p. 11 Ogro
p. 4 Arrobadado... rosada	p. 13 ARROBADADO... ROSADA
p. 5 ángel bestial	p. 15 ANGEL BESTIAL
p. 5 Gran cruz	p. 17 GRAN CRUZ
p. 6 ¡pájaro excrementicio!	p. 21 ¡PAJARO EXCREMENTICIO!
p. 7 Luz	p. 24 LUZ
p. 7 ¡Zambullida...matanzas!	p. 27 ¡ZAMBULLIDA...MATANZAS!

Estudiaremos dos ejemplos de estas variaciones.

1. Soy el PAJARO DUNGA (p. 5)

La primera versión, perdida en el contexto, no subrayaba lo bastante este nombramiento, que marca el « incipit » del poema. La identificación del locutor es fundamental, puesto que explicita el título, y revela al destinatario la gravedad del tono, la fuerza visual de la voz, la seguridad de esta presentación. El paso a las letras capitales pone de manifiesto la voluntad del poeta de dar un volumen sonoro al nombramiento - la elección del nombre en swahili favoreciendo el juego de aliteraciones de la p. 22, "Dugagadundun", que sin duda sugiere los tambores africanos, con la repetición, pero esta vez en minúsculas, del nombramiento - entonces ya conoce el destinatario la identidad del locutor.

2. ARROBADO ANTE MI MISMO
ME CORTO LA LENGUA
PENDE DE MI CUELLO UN
SAQUITO DE DINAMITA
LA AURORA SURGE COMO UNA
CALAVERA ROSADA (p. 13)

El hablante en aquel momento se halla sumido en un trance incantatorio, de donde brotan, con un ritmo crescendo, visiones rápidas, de apariencia incoherente, que estallan en el grito de esos pocos versos. Nuevamente el nivel sonoro y musical de la recitación, realzado por las mayúscula, transcribe el éxtasis del locutor.

1.B) LOS BLANCOS O ESPACIOS

En la versión 2 se añaden espacios visuales que no estaban presentes en la primera edición.

p. 5 De "Hombres à "venerada"
p. 7 ¡Mujer!
p. 7 TE LLAMAS EURIDICE
p. 7 "No soy digno" jusqu'à "llagas"
p. 10 "Miedo" jusqu'à "Hojas"
p. 11 "Los hechiceros"..."cabezas"
p. 11 "Vuelo"... "gong"
p. 15 "¡Criatura"... "humana!"
p. 20 "Veo a lo lejos"... "Hombre"
p. 21 ¡PAJARO EXCREMENTICIO!
p. 21 "Sol...naufragios"
p. 22 "Vuelo con una cabeza...dientes"
p. 26 "Un hombre...impune"

Estos blancos marcan una « respiración » del texto. La primera versión, demasiado densa, no permitía al recitante colocar debidamente el haliento. El poeta elige aislar algunos versos, interrumpir la lectura o recitación por un detalle visual, que recalca de ese modo las imágenes significativas, reagrupándolas y dándoles una coherencia interna.

Ejemplo p. 26:

Un Hombre

Fatigosamente sostiene su

Mente

Rompe músculos de bronce

Los trinos calman la fuerza

Impune

El vuelo de Dunga no es descrito por él mismo en tanto que sujeto hablante y actuante, sino por una voz exterior que enfoca la escena para realzar la identidad simbólica del pájaro-hombre: ha de comunicar su mensaje de dolor, pero también de renacimiento y esperanza. Los versos que anteceden aquéllos:

Sus ojos oprimidos por unos

Atroces pulgares

se hallan de este modo separados de los siguientes y evidencian con claridad el tema fundamental, el del nacimiento: « Rompe músculos de bronce », y de la paz: « calman ».

1. C) LOS ENCABALGAMIENTOS ANULADOS O DESPLAZADOS

p. 2 Allá mis alas son de Mármol	p. 5 anulado
p. 2 En el ojo blanco de un Caballo	p. 6 anulado
p. 2 Embozada en un devenir Más puro	p. 7 anulado
p. 3 Sino que soy peloteado por Una luz bizca	p. 9 Sino que soy peloteado por una luz bizca
p. 3 Me hundo en el aire Como una tijera demente	p. 9 Me hundo en el aire como Una tijera demente
p. 4 Tal vez voy a morir como una gallina en su caldo	p. 13 Tal vez voy a morir como una gallina en su caldo
p. 5 El hombre incinera sus ruborosas muñecas	p. 17 El hombre incinera sus Ruborosas Muñecas
p. 6 Inaudita de la Tierra	p. 19 Inaudita De la tierra
p. 6 Como una campana de sollozos Ahogados	p. 21 Como una campana de Sollozos ahogados
p. 7 Los trinos calman a la Fuerza impune	p. 26 Los trinos calman a la fuerza Impune

c) 1. ESTUDIO DE LA ANULACION

Estudio de un solo ejemplo:

p. 2 “Allá mis alas son de
Mármol”

que se escribe p. 5 “Allá mis alas son de mármol”
con un paralelismo con el verso siguiente:
“Mis trinos son aullidos”.

Mediante este efecto, el poeta logra un movimiento rítmico que no estaba presente en la versión anterior.

c) 2. ESTUDIO DEL DESPLAZAMIENTO

Nuevamente un solo ejemplo:

p. 3 “Sino que soy peloteado por
Una luz bizca”

se lee p. 9: “Sino que soy peloteado
Por una luz bizca”

El encabalgamiento después de la preposición en el texto 1 podía parecer extraño desde un punto de vista sintáctico. La variación pone de realce la imagen de “peloteado”, y con ella la idea de pasividad e impotencia, que el destinatario percibe con mayor facilidad.

1. D) CAMBIOS TIPOGRAFICOS: ROMANILLAS / CURSIVAS

p. 3 <i>Ti su mi mbili benge kulu</i>	p. 10 <i>Ti su mi mbili benge kulu</i>
p. 4 <i>Dugagadundun</i>	p. 12 <i>Dugagadundun</i>
p. 5 <i>Mi za gogo ti bi maya</i>	p. 15 <i>Mi za gogo ti bi maya</i>
p. 7 <i>De gumi kana nga yodu</i>	p. 28 <i>De gumi kana nga yodu</i>

Conviene añadir la transformación del título: “Libro de la Perdición de los santos” de la versión 1 y 2 (p. 4 y p. 12) en “*Libro de la Perdición de los santos*” en la 3, p. 27.

Estos cambios corresponden lógicamente a las citas en otro idioma (el swahili), a lo que también es un cambio de modo del discurso, y en el último caso (que no integramos en la tabla, pues proviene de la versión 3), a la cita de un título.

2. VARIACIONES TEXTUALES

2. A) LA PALABRA

p. 3 Ladro A la aparente magnitud	p. 9 Ladro A la inhumana magnitud
p. 4 Yo tiemblo por el ogro Colmado de misericordia	p. 11 Yo tiemblo por el Ogro Con aspavientos de Misericordia
p. 4 Aplauden los crédulos y Los simples	p. 14 Para regocijo de crédulos y De simples
p. 4 Dueño presunto	p. 14 Dueño resunto
p. 5 Llena los aires	p. 14 LLenos los aires ³
p. 5 ¡Lengua emplumada con Sonidos pantanosos!	p. 15 ¡Lengua emplumada con Sonidos espantosos!
p. 6 Tengo la garganta llena de Lágrimas humanas	p. 18 Tengo la garganta llena de Lágrimas De la profundidad humana
p. 6 La supervivencia es un terror Perenne	p. 19 La supervivencia se torna En un terror perenne
p. 6 Henchido de naufragios	p. 21 Henchido de náufragos
p. 7 Dentro de un pecho cargado de Cadenas	p. 25 Dentro de un pecho cargado de Cerrojos
p. 7 Dunga quiere constituir un Hombre	p. 29 Dunga quiere rehacer a un Hombre
p. 7 Que se deshace en su semejanza	p. 30 -----en la semejanza

1) ejemplo 1

p. 4: yo tiemblo por el ogro

Colmado de Misericordia

se escribe p. 11: Yo tiemblo por el Ogro

Con aspavientos de Misericordia

Pasamos de la caracterización banal del adjetivo a una imagen más expresionista y grotesca, la de los aspavientos. Efecto visual y semántico. Sin contar que la incertidumbre de la sintaxis dejaba una duda sobre el valor de aposición del adjetivo (¿del sujeto o del circunstancial?)

2) ejemplo 2

p. 7: Dentro de un pecho cargado de
Cadenas

se lee p. 25: Dentro de un pecho cargado de
Cerrojos

El poeta ha renunciado a la imagen de privación de la libertad para preferir la del encierro. El contexto describe el vuelo de Dunga (punto de vista exterior), encarnación del poeta y de su misión. La metáfora expresa más adecuadamente la dificultad del pájaro-hombre para tomar la palabra en la versión 2 (el obstáculo siendo interno y ya no externo como en el texto 1).

2. B) EL VERSO

p. 2 La Gracia	p. 5 La gracia es una estatua inocente
p. 2 En formas de cisne	p. 5 Un cisne negro
p. 2 Trofeo de una materia Jamás explícita	p. 7 Trofeo de una inesperada Sobrevivencia
p. 3 Niego Al hercúleo cielo	p. 10 Vanamente lucho contra el Hercúleo cielo

Estudiaremos el ejemplo p. 3: niego
al hercúleo cielo
que se lee p. 10: Vanamente lucho contra el
hercúleo cielo

Hay una atenuación en la versión 2. El rechazo brutal se vuelve intento de rechazo, y el tono imperativo expresa ahora una idea de esfuerzo y duración.

2. C) LA FRASE Y LA ESTROFA

p. 2 La Gracia ¿No es la verdad sólo triunfante En formas de cisne Contrahecho?	p. 5 La Gracia es una estatua inocente Partida a hachazos de plata Agítase sobre el hombre Un cisne negro Contrahecho
--	--

p. 2 Trofeo de una materia Jamás explícita Pero que mis trinos Transfiguran	p. 7 Trofeo de una inesperada Sobrevivencia Delirante Mis trinos la transfiguran
p. 3 ¡Cómo llegar de nuevo a la Oblación del arroz!	p. 9 Uno quisiera llegar a la Oblación del arroz

c) 1. LA FRASE

p. 3 ¡Cómo llegar de nuevo a la
Oblación del arroz!

Se lee p. 9: Uno quisiera llegar a la
Oblación del arroz.

La interrogación exclamativa elíptica se convierte en frase optativa, con una sintaxis perfectamente organizada. El grito, el impulso de la versión 1 se atenúa, se modera en la versión 2. Ya no tormento, sino modesta espera.

c) 2. LA ESTROFA.

p. 2 Trofeo de una materia

Jamás explícita

Pero que mis trinos

Transfiguran

se lee p. 7: Trofeo de una inesperada

Sobrevivencia

Delirante

Mis trinos la transfiguran

Contexto: Dunga trae una rama de olivo, pero está seca. La « materia » de la versión 1 es muy abstracta, y el adjetivo que la caracteriza refuerza esta imprecisión. No obstante, se trata de un símbolo evidente, la paz, la esperanza que Dunga desea otorgar a los hombres. La variación explícita lo confuso del texto 1: esta paz y esperanza son una garantía de vida y sobrevivencia para la humanidad. Así se entiende el cambio de « materia » por « sobrevivencia », y el del adjetivo demasiado impreciso « explícita » por « inesperada ». El Poeta-Dunga que parecía ignorar lo que simbolizaba en el texto 1, es ahora totalmente conciente de lo que representa. El adversativo de 1 se omite en la versión 2, los dos versos de 1 « Pero...transfiguran » se concentran en un solo verso, y el poeta completa por un adjetivo, el cual es a su vez evidenciado por un encabalgamiento: « delirante ». El encadenamiento rítmico logrado

por estas variaciones crea un crescendo de toda la estrofa. Efecto de tensión que incrementa la violencia de esta segunda versión, pero dejando transparentar una emoción y una suerte de paz. Nuevamente elige el poeta la esperanza, frente al caos del mundo que contempla y atraviesa el Pájaro Dunga.

2. D) AÑADIDOS

p. 3 ¡Aureo texto del magnánimo Equilibrio universal!	p. 8 (Leo) En el áureo texto del magnánimo Equilibrio universal
p. 3 ¡Cómo llegar de nuevo a la Oblación del arroz!	p. 8 Uno quisiera llegar a la Oblación del arroz (No hay arroz Hay una corola llena de Pus)
p. 3 después de "Reyes"	p. 13 (Ay)
p. 3 Por una higuera Trepas un hombre salobre	p. 8 (Se va) se va trepando
p. 3 Después de "tijera demente"	p. 9 (Entonces ¿Qué hace tan caótico pájaro Entre pájaros de presa?)
p. 4 Colmado de misericordia	p. 12 ¡Misericordia!
p. 4 Caen trozos de mi lengua Que me acecha	p. 14 omitido. (Soy la cicatriz de una Campana Siempre henchida)
p. 6 Hacen bolas de lodo de hombre	p. 19 Hacen bolas de lodo de hombre (Así Trabado en la cerradura de La vida ¡Crac!)
p. 6 La supervivencia es un terror Perenne	p. 19 La supervivencia es un terror Perenne (Ay)
p. 6 Un hombre no es todavía el Hombre	p. 22 Un hombre no es todavía el Hombre (Cada vez lo es menos)
p. 7 Corre tras sus alas	p. 24 (Corre) corre tras sus alas

p. 7 Después de: "¿Cómo no prosternarse ante Los pasos recónditos?"	p. 26 (Hombre La boca llena de colas)
p. 7 La sangre lechosa de un Dios Que se deshace en su semejanza	p. 30 La sangre lechosa de un Dios (ciego) Que se deshace en la semejanza (De otro)

Estudiaremos un ejemplo de la p. 3, retomando la totalidad del contexto (que no es citado en la tabla):

No parece que vuelo
Sino que soy peloteado por
Una luz bizca
Me hundo en el aire
Como una tijera demente

Estos versos reaparecen íntegramente en la versión 2 p. 9, salvo el encabalgamiento de « por », que estudiamos supra. En el texto 1 leemos luego p. 3:

¡Cómo llegar de nuevo a la
Oblación del arroz!

Mientras que en la versión 2 se interponen tres versos:

Entonces
¿Qué hace tan caótico pájaro
Entre pájaros de presa?

La estrofa siguiente prosigue con la imagen del arroz (« uno quisiera llegar... »).

La variación señala un cambio de « voz » (el locutor ya no es Dunga), de punto de vista (perspectiva externa de un observador exterior), y de discurso (indirecto libre).

Este procedimiento, constante en la obra de Díaz-Casanueva (sobre todo en sus primeros poemarios), introduce una doble distanciación, puesto que ya no oímos la palabra de Dunga (estrofa que precede), sino la de un observador que comenta, como un coro, los actos y gestos del héroe. Asimismo, le vemos con la mediación de este observador que queda sin identificar. En realidad, tenemos una glosa de la estrofa que antecede. Dunga vuela, extraviado, angustiado, y la voz anónima plantea una serie de interrogantes sobre aquel vuelo caótico, inquietante: Dunga no está solo en el cielo, al que corta « como unas tijeras dementes ». En torno suyo, una amenaza, las aves

de presa (añadido en la versión 2), que tal vez se han de precipitar sobre él, interrumpiendo su vuelo esperanzador.

2. E) OMISIONES

p. 5 El hombre-pájaro no sabe lo que es No quiere	p. 16 omisión de "no quiere"
p. 7 El apologista Fija su figura en la cera	p. 28 omitido

Estudiaremos el segundo caso.

Contexto: final del poema, narrado por el locutor exterior anónimo del que ya hablamos. El vuelo de Dunga va a desembocar sobre su muerte, sugerida, pero de su sacrificio brotará una nueva humanidad. Como ya lo señalamos, este tema, muy nietscheano, es una constante en la poesía de nuestro autor. El Hombre, en la estrofa en la que figuran los versos mencionados, aparece como asfixiado, oprimido, confrontado con sus límites (el narcisismo, con la imagen del espejo, otra constante de esta poesía⁴):

El hombre es el contacto

De un carnosos espejo

Enfermo

Ensalzar aquella flaqueza, fijándola, aunque sólo sea en la cera, va en contra de los deseos del poeta y de lo que expresa el texto:

Dunga quiere rehacer un

Hombre

Con el vigor de sus trinos

escribe el poeta algunos versos después (texto 2, p. 29). Parecía lógico reforzar la coherencia del discurso omitiendo estos pocos versos.

3. VARIACION TEXTO / EXTRATEXTO: LOS DIBUJOS

La edición n°3 difiere de las dos primeras porque incluye veinte dibujos de Nemesio Antúnez. Uno solo figura en el texto 2 p. 3, siendo el prólogo visual del poemario. En la versión 3 los dibujos forman parte integrante del texto, del cual proponen una glosa iconográfica. Intentaremos ver en qué medida pueden ser considerados como un

comentario visual del texto o diferir por el contrario de él, proponiendo quizás una reescritura del poema.

1/ p. 9

Ilustración de algunos versos de la p. 8:

La Gracia es una estatua inocente

Partida a hachazos de plata

Agítase sobre el hombre

Un cisne negro

Contrahecho

Libre interpretación del artista. La « gracia » es un cuerpo de mujer tendido. Encima de ella, un largo cuello de cisne blanco y un ala abierta. El término « contrahecho » tal vez sea ilustrado por la extraña torsión del cuello, como si hubiera sido roto. O bien puede tratarse del tema de la fragmentación sugerido por « partida ». El cisne, asociado al erotismo del cuerpo femenino, la dominante del blanco sobre el fondo negro, todo ello evoca más bien el cisne de Leda que la imagen angustiada que se desprende del poema - fragmentación del cuerpo que remite a las imágenes de agresión estudiadas en otro escrito.⁵ La glosa gráfica atenúa el texto.

2/ p. 13

Este dibujo figura en el texto 2. Imagen estilizada que representa dos formas en blanco y negro. Tal vez sea un comentario de los versos de la página 12:

Para ti mi vuelo es el borde

De una impetuosa

Ola rupestre

Un movimiento, el vuelo, o una ola, prefiguran el poema en su globalidad.

3/ p. 17

Un cuerpo de ave de presa, encaramado, con sus garras, el pico, y la posición general que evocan un águila. Lo que en principio es una glosa, en realidad debe entenderse como reescritura del texto. La fuerza concentrada del dibujo no corresponde al texto de las p. 18 y siguientes, que nos habla de un « pájaro andrajoso » frente a la miseria, los malos tratos, el caos. Aquí se nota claramente una divergencia entre el texto y el extratexto. El artista elige proponer su

visión personal de Dunga, del cual parece emanar una energía asombrosa.

4/ p. 20

Un ave, con las alas abiertas, al pie de una cruz, que parece hundirse en una masa confusa, tal vez cuerpo de mujer. El símbolo cristiano se ve repetido por la imagen de un pez clavado en la cruz:

Mi padre afilaba las llamas

En el crucifijo de las

Leñas

Cuando murió

Un cóndor lo gorjeaba

La simbólica cristiana en esta poesía no remite a ninguna inquietud religiosa. Más bien surge como remanencia de la educación del poeta, que él reelabora en el contexto poético, como los elementos de un simple decorado. Parece haber coincidencia con la percepción del artista. No obstante la aparición de la imagen del padre no atrae la atención del dibujante, cuando es esencial para comprender gran parte de la obra de Díaz-Casanueva.⁶

5/ p. 23

Trazos: dos pájaros, el uno detrás del otro. Un huevo gigantesco. Eco de los versos p. 21:

La paloma y el cuervo

Lejanamente

Me conciben

El huevo es el prisma del

Eterno Retorno

6/ p. 26

Un pájaro con las alas abiertas parece posarse sobre una masa humana a la que aplasta bajo su peso, o quizás los esté cobijando. El dibujo corresponde al texto de la p. 27 en la que Dunga manifiesta su deseo de misericordia y su papel redentor. Hay coincidencia con el contexto, pero también de manera más amplia con el sentido general del poema:

Soy el Pájaro Dunga

Mi osamenta cubierta por la

Seda

Asciende dentro de la Gran

Esfinge
Mi vuelo es el deshojamiento
Del *Libro de la perdición*
De los Santos

7/ p. 29

Repetición del tema del huevo. El pájaro negro tiende el cuello hacia el cielo en una posición de súplica. Cobija un huevo blanco. El artista se aparta del referente volviendo a afinar el tema de la misericordia al que ya había ilustrado en los dibujos anteriores. El poema en cambio expone las visiones halucinatorias e incantatorias de Dunga. Su palabra es inspirada y candente:

Mientras tanto
Desenrollo
Sábanas fosforescentes
Un hombre amanece
Plétorico de un vigor
Malsano

El artista elige enfocar el papel de víctima expiatoria del ave, que no resalta en este fragmento.

8/ p. 32

Dunga, de negro, parece fundirse en el cuerpo y la cabellera de una mujer. Evocación de los versos de la p. 33:

La trepidación de mis alas
Llena los aires
De cabellos de mujer

9/ p. 35

Una línea blanca atraviesa un fondo negro y se continúa por un pico, o patas esbozadas. Interpretación difícil, y relación con el poema oscura. Sin duda variación distante en torno al vuelo del pájaro.

10/ p. 40

Un cuerpo de mujer prolongado por una silueta de pájaro. Interpretación libre de los versos p. 41:

He clavado los pies del
Hombre
Encima
De los pies de la Mujer

Me parecen aureolados
Nuevamente propone el artista una reelaboración del texto más que un intento de aclaración.

11/ p. 43

Bosquejo muy estilizado de dos pájaros volando. La relación con el texto no aparece a primera vista.

12/ p. 47

Un hombre y un hombre-pájaro en el umbral de una puerta.
Eco de los versos de la p. 47:

La hembra del hombre es el
Hambre
El hombro del hombre es la
Hembra

13/ p. 48

Una mujer busca apoyo en un hombro. Evocación de los versos
p. 47

El hombro del hombre es la
Hembra

El artista elige tratar dos veces los mismos versos, señal de que para él cobran una importancia fundamental.

14/ p. 51

Dos trazos imprecisos, cuya relación con el texto no es evidente.

15/ p. 54

Simple reproducción en letras capitales de los versos p. 47:

Hambre
Hembra
Hombro
Hombre.

Variación gráfica algo banal, sin añadido semántico o elucidación del poema.

16/ p. 56

Leda y el cisne. Una mujer abraza a un cisne entre sus piernas. No vemos aquí ninguna relación con el texto, y es posible afirmar que tenemos en los últimos dibujos reescritura del poema.

17/ p. 58

Una forma negra reposa sobre una silueta horizontal blanca. No hay relación con el texto. El artista se aparta cada vez más del referente para evidenciar sus propias obsesiones.

18/ p. 60

Trazos. Pies, pez, pájaro, tigre apuñalados. Variación sobre los versos de la p. 65:

Dunga vuela erizado de

Puñales

La simbólica final del poema (sacrificio de Dunga y redención del Hombre) pierde su eficacia y violencia con la multiplicación de los objetos.

19/ p. 64

Un ave que se zambulle dentro de un círculo que figura la tierra. Ilustración de los versos p. 62:

ZAMBULLIDA EN LA SANGRE

DE UN NACIMIENTO

El contexto se omite (mensaje de esperanza de Dunga a la humanidad dolida).

20/ p. 67

Conclusión del poema. Reproducción en letras capitales del texto de la p. 22 (con una ruptura dentro de la cronología del poema):

MIEDO

HOJAS

DARDOS

ARMONIUM

CAMELLOS

No parece que haya ningún vínculo con el contexto. El artista decide apartarse del poema, al que la reproducción simple de aquellos versos no añade nada.

Para concluir estas reflexiones, comprobamos que a medida que corre el poema, Nemesio Antúnez se toma cada vez más libertades con él. En la segunda mitad del poema se trata ya de una reescritura total del texto. Entonces se vuelve complejo asir el punto de articulación entre texto y extratexto. Para retomar las palabras de José Donoso en la tapa del libro de la tercera edición del poema:

Antúnez es pájaro, pájaro viajero de largo vuelo y amplia mirada, que en las formas fugitivas de un tango o una multitud o una ventana o unas bicicletas divisadas desde su altura, ve algo distinto y a la vez igual a las visiones que han ido jalonando su viaje. La prolongada trashumancia de Antúnez siempre fue viaje al interior de lo visto con el fin de desentrañar su esencia, y al interior de sí mismo para fundir su esencia individual con la del objeto visto o inventado.

El dibujante deja entonces de hablarnos del Otro, del que va siguiendo la pista, para ofrendarnos su propio discurso, rompiendo lo que le ataba al texto. Nos propone (o impone) sus visiones y obsesiones personales. Es esto sin duda lo que define la variación, a la que algunos críticos⁷ consideran, no como transcripción imperfecta de un texto, sino como reinención del original, el escriba siendo autor y creador. Podemos afirmar sin demasiada audacia que en el caso que nos interesa la independencia del artista contribuye a banalizar el poema, (y aunque tal vez este último comentario pueda parecer a algunos como muy subjetivo).

Este estudio puede considerarse como una introducción a una investigación genética de mayor extensión, que no necesitaría sólo examinar las diferentes ediciones del *Pájaro Dunga*, sino también los manuscritos que sin duda legó el poeta a sus descendientes después de su muerte en 1992. La autora de este ensayo ha podido comprobar por experiencia que Díaz-Casanueva suele reelaborar cada uno de sus poemas hasta el extremo que la versión final de cada obra poco ya tiene que ver con los primeros esbozos. Este punto es flagrante en el caso de *Vox tatuada*⁸, su último poemario, del que pudimos comparar dos versiones, una de ellas sin publicar. El texto definitivo no sólo es reescritura, sino recomposición total del poema.

¹ *Obra poética* (selección, prólogo y bibliografía de Ana María Del Re), Biblioteca Ayacucho, p. XLVIII, Caracas, 1988, 396 pp.

² Editorial Intemperie, Santiago de Chile, 1942, 90 p., Reedición en la *Obra poética*, p. 39 (1).

³ La versión 3 retoma, p. 33, la forma verbal "LLena los aires".

⁴ Ver el capítulo I "Narciso triunfante" de mi estudio *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1988, p. 17.

⁵ *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, op. cit., cap. II "La enajenación", p. 53 (4).

⁶ *La poesía de Humberto Díaz-Casamueva, op. cit.*, Cap V. 5, "El nombre del padre", p. 155 (4).

⁷ Bernard Cerquiglini: *Eloge de la variante*, ed. Le Seuil, Paris, 1989, 123 p.

⁸ Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991, 94 p.

FICCIONES POSMODERNAS

Norma y utopía en *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce (Argentina)

Maryse Renaud
(Université de Poitiers)

Como se sabe, Néstor Ponce enseña literatura en la Universidad de Angers desde hace varios años y trabaja como asesor en las Editions du Temps. Es igualmente autor de numerosos artículos sobre la literatura latinoamericana y la cultura en general, así como de varios libros de ensayos. Pero aquí lo que va a retener nuestra atención no serán sus actividades críticas ni su labor de poeta (publicó en 1981 un poemario titulado *Sur*), sino su quehacer novelístico, y más precisamente su segunda novela, *La bestia de las diagonales*. Finalista del Premio Planeta 1998, este texto de corte policíaco se sitúa, por muchos conceptos, dentro de la línea de la novela anterior *El intérprete*, resurgiendo en él personajes y ambientes truculentos vinculados a la historia argentina del fin del siglo 19, a la par que interrogaciones ideológicas y metaficcionales a las cuales no podrá permanecer ajeno el lector, pieza determinante en este lúdico manejo de los signos y códigos, que bien parece constituir, en última instancia, el objetivo por excelencia de la novela.

La bestia de las diagonales, de tan impactante título, ofrece en efecto múltiples niveles de lectura. Si desde las páginas liminares va destilando un cargado ambiente de misterio (véanse las alusiones insistentes a la oscuridad, la «negrura») y hasta de miedo, con la evocación del «bufido estrangulado del viento sur» y la tétrica presencia de la palabra «crimen», no por eso se limita a ser un mero entretenimiento intelectual destinado a poner a prueba las consabidas capacidades deductivas del lector posmoderno de literatura policíaca o a darle a su embotada sensibilidad un vivificante sacudón. La novela de Néstor Ponce, emparentada con el género negro norteamericano más que con la novela de enigma anglosajona, tiene elevadas ambiciones. Se enmarca la ficción dentro de un contexto histórico preciso —la última década del siglo 19 en la ciudad argentina de La Plata—, cuidadosamente recreado y signado por el

auge de la filosofía positivista. Es a la luz de dicha ideología, enfocada de modo humorístico, como deben leerse las aventuras que van conformando la trama de la novela. El título *La bestia de las diagonales* es a este respecto de lo más sugestivo. Constituye, en rigor de verdad, un verdadero oxímoron, ya que, a ojos del positivismo imperante en aquel entonces, el esquema en damero de la ciudad y la geométrica disposición de calles y diagonales se consideran símbolo por antonomasia de perfección urbana y, por lo tanto, una evidente garantía de orden social.

Como ya puede intuirse, la novela de Néstor Ponce se asoma, al igual que otras obras de este fin de siglo, al pensamiento utópico. Pero aquí, a diferencia de textos como *Comuna Verdad* (de Mario Goloboff) o *Imposible equilibrio* (de Mempo Giardinelli), no hay cabida para los balances nostálgicos. Antes bien, el interés por la utopía es para Bernal -uno de los personajes protagónicos, por más señas el asesor del ministro Fajardo, encargado por éste de ayudar al comisario Roca en el desentrañamiento de una sórdida serie de crímenes- un burdo error social. Hasta la asimila el personaje a un «asfixiante delirio patricio», una verdadera manía de grandezas llamada a provocar desastres y catástrofes. Señalemos de paso que el curso de los acontecimientos parece confirmar en parte sus temores, ya que algunos incidentes enojosos (un hombre desnucado por un tren, un incendio, el simbólico robo de los focos de la luz) no dejan de producirse en medio de tanta civilización. No es, pues, de extrañar que se encuentren reiteradamente ridiculizadas las pretensiones oficiales de transformar el "desierto" (o sea la pampa) en una rutilante "Atlántida" o una "Nueva Tebas", mitos engañosos sobre los cuales vuelve obsesivamente el texto ficcional. Ni que se halle mencionado en varias oportunidades, y nada casualmente, sobre todo en el último tercio de la novela en que se consolida el arraigo ideológico de la ficción, el nombre de Sarmiento. De un Sarmiento símbolo de una política de apertura irrestricta a Europa y su cultura, imbuido de la utopía del Progreso, la Civilización y la Ciencia.

A la tan cacareada «armonía»¹ prometida por los círculos oficiales, Bernal, en cambio, opone, en un gesto pragmático no desprovisto —como lo revelará el texto más adelante— de cierta intención transgresora, la realidad cotidiana. El «hada del Plata», la «ciudad maravillosa» se transforma entonces en una vulgar «ciudad de las ranas», que no deja de recordar la jocosa descripción de ciertos barrios periféricos bonaerenses realizada por Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*.² Es más. La orgullosa La Plata, por muy argentina

que sea, no se salva de estas plagas que asuelan frecuentemente otras regiones más desvalidas de América Latina. El pasado de la ciudad no deja de ser elocuente: el día de la fundación, al poco tiempo de colocada la «piedra fundamental», el «fragor del temporal», pronto convertido en un hiperbólico «diluvio» digno de García Márquez viene a desbaratar el sueño de perfección de los padres fundadores. El orden ideal enarbolado por los amantes del cosmopolitismo y la modernidad cede, pues, ante los embates de la realidad (señalemos a este respecto que la novela de Néstor Ponce ha recogido una leyenda popular muy difundida en La Plata, según la cual todo cuajó mal desde los primeros días de la creación de la ciudad). La originalidad de La Plata no pasa, pues, de ser una ilusión.

A la violencia de los elementos, a un reptante proceso de lo que bien podría llamarse «tropicalización» del ambiente de La Plata (humedad, sudor, «charco de agua fétida» metida hasta en los zapatos, epidemias, contaminación, deterioro) se agregan otras muchas modalidades de lo que el narrador, en este caso Bernal, termina por designar con el nombre de «desgracia» y hasta de «maldición».

«Todo venía con la marca de la desgracia», afirma éste, en efecto, desde las primeras páginas de la novela y con una insistencia tan inusitada que parece un personaje de filiación onettiana. Este diagnóstico desesperante irá confirmándose con la multiplicación de los crímenes que ensombrecen la vida de la ciudad, aun cuando acabe por triunfar momentáneamente, sin embargo, cierta vivificante «levedad del aire», que bien podría remitirnos humorística y anacrónicamente, desde luego, a cierta moderna y kunderiana «levedad del ser».

Sea lo que fuere, *La bestia de las diagonales* nos da a ver fundamentalmente el combate entre dos fuerzas antagónicas: las del orden y las del «caos», a favor de las cuales Bernal es el único personaje en pronunciarse, aunque oblicuamente, en fragmentados monólogos interiores o breves intercambios alusivos con otros personajes. No nos olvidemos en efecto de que, por estar teóricamente del lado de la autoridad, de la policía que busca castigar al culpable, jocosa y anacrónicamente denominado «socio-serial asesino», no puede dar abiertamente libre curso a sus atrevidas teorías. La novela no deja de estructurarse, sin embargo, en torno a dos ejes de evidente complementariedad: el uno, racional, y el otro, pasional, que coinciden respectivamente con las dos ideologías en pugna en el texto y los dos mundos bien diferenciados cuyas características va

declinando éste. Por una parte, el de la modernidad, el cosmopolitismo y el poder central, y, por otra, el viejo mundo criollo, de la periferia y los marginados, que sean éstos gauchos, compadres, negros, inmigrantes o mujeres. Es de notar, a este respecto, que pese a los múltiples intertextos borgeanos aquí convocados (*La muerte y la brújula*, con su geométrico e ineficiente esquema espacial, *Tlon, Uqbar y Orbis tertius*, con su enfermizo horror a los espejos y la cópula), en *La bestia de las diagonales* asistimos a un indiscutible proceso de argentinización de la novela policiaca, semejante a la mexicanización de la misma emprendida por Paco Ignacio Taibo II.

Esta nacionalización del género policiaco, que no excluye el homenaje rendido a pioneros como Holmberg o Varela, imitadores del canon anglosajón, viene acompañada de una pintura truculenta de los medios populares urbanos descubiertos a favor de las andanzas de los personajes por la ciudad de La Plata. Al utópico y ampuloso mundo de la élite responde un apicarado y hasta goyesco universo, poblado de figuras burdamente estilizadas, de sombras esperpénticas cuyos «hocicos», «jetas» deformes o «trompas» violentamente pintarrajeadas y animalizadas traen el recuerdo de los bajos fondos de las novelas arltianas. Pero también suscita este mundo, víctima de una indiferencia despreciante, cuando no del más radical rechazo (véase a este respecto el episodio de la fiesta dada en honor a Sarah Bernhardt), una evidente simpatía. Por situarse mucho más allá de todas las tipificaciones reductoras fraguadas por el eurocentrismo de una diva francesa poco atinada, en ocasiones, o el esnobismo de un argentino cosmopolita, por ejemplo, tanto la «comida criolla» como la intervención del «payador» se salvan de la etiqueta «folklórico» o «típico»³. La «pava», el «mate», la «yerba», la guitarra deben tomarse, llanamente, por lo que son, o sea, meros productos del lugar, de aquel mundo híbrido, mestizo, dinámico, cambiante, fuertemente alterado en aquel fin del siglo 19 por la llegada de importantes olas migratorias. Mundo de la curandera, del estrambótico «Nene Szelagowski», petulante hipnotizador ávido de un «reconocimiento» que le niega justamente el orden establecido, de ese «ritmo vil»⁴ —el tango—, llamado, sin embargo, a conquistar el mundo, del prostíbulo, pero también de los sindicalistas anarquistas, los periodistas porfiados y exigentes, desconfiados de la autoridad. Mundo alucinado, de tintes mágicorrealistas a ratos, recorrido no sin humor por una «imaginación científica» tan extravagante como los fantaseos individuales más alocados: contracara irracional, en una palabra, de la pulcra y pacata sociedad ansiada por la élite. Mundo callejero que

asume su caótica vida a través de un lenguaje desinhibido, coloquial y hasta jergal, en que crepitan a intervalos americanismos y sabrosos argentinismos («cuchilleros», «linyera», «orilleros», «cirujas», «compadritos», «tanos», «relojear») y unos cuantos lunfardismos de filiación hampesca, como «otario», «turro» o «cafishio»⁵.

Esta relectura distanciada, entre pastiche y parodia, de la gran controversia sarmentina en torno a la Civilización, este rescate estético e ideológico de lo marginado, lo «bárbaro», tiene, sin embargo, sus limitaciones. *La bestia de las diagonales*, si bien recrea con una minuciosa y afiebrada precisión los entresijos de la sociedad platense del fin del siglo pasado, no deja de ser en ningún momento una novela policíaca. De ahí la importancia de los signos que desde el capítulo tres, sugestivamente titulado «danza de los signos», no dejan de obsesionar a Bernal, el asesor del comisario Roca.

«Signos notorios, persistentes. Claro, caray, clarísimos. ¡Y nadie se daba cuenta!», comenta aquél exasperado. Signos que requieren ser examinados de cerca, dados vuelta tanto por los personajes protagónicos y secundarios (Roca, Bernal, el ministro Fajardo, Rébora, el venenoso periodista...) como por el mismo lector. Interpelado éste en reiteradas ocasiones por un narrador que no se conforma con cumplir sus funciones básicas («función de representación», de control y selección del material narrativo puesto a disposición del destinatario), sino que busca afanosamente ejercer también su «función de comunicación» con miras a establecer con el interlocutor un problemático diálogo, no puede eludir su responsabilidad. Debe asumir un papel activo si quiere esquivar las trampas tendidas por las complejidades de la trama.

La novela está plagada en efecto de signos desconcertantes. Relatada en tercera persona por un narrador ajeno a los acontecimientos (narrador heterodiegético), y en ocasiones omnisciente, concede sin embargo a la primera persona del singular un papel nada desdeñable. Así el lector tiene acceso, en pasajes de mayor o menor extensión ya sea desprovistos de marca gráfica específica (véase el capítulo tres), ya sea señalados por el uso de comillas, a las interrogaciones, incertidumbres, complejos u obsesiones de algunos personajes focales privilegiados, para el caso Bernal y el comisario Roca. Novela policíaca con peripecias, lances imprevistos y suspenso, *La bestia de las diagonales* permite, pues, un calculado buceo en la intimidad de sus personajes protagónicos, contrapesando de este modo la visión externa, más superficial, brindada por la tercera persona. Pero no siempre resulta fácil captar

de entrada a cuál de los dos representantes del orden, Bernal o Roca, remite la tercera persona, ni cuál es la identidad del hablante cuando los dos hombres se encuentran intercambiando datos y sugerencias o se hallan enzarzados en alguna delicada discusión. ¿Pero acaso no son estos dos personajes igualmente enigmáticos? Bernal, por su desprecio tajante, sus pretensiones artísticas, su gusto perverso por lo «sublime», hasta en el crimen, y Roca por sus frustraciones de tímido, la «mala leche» que lo acompaña a todos lados y su reprimido afán de reconocimiento? ¿Acaso no refleja, de alguna manera, esta tensión de la escritura la paradójica relación de fuerza existente entre los dos aliados y, sin embargo, rivales? ¿Acaso no nos prepara el paso de la primera a la tercera persona a asombrosos desdoblamientos de personalidad?

Roca no logró contenerse y de un salto estuvo a mi lado. Respiraba agitado, los ojos hinchados, el gesto revuelto.

_ ¡Pero me está usted diciendo que el asesino es un loco, señor Bernal!

Alargué la espera de la respuesta, mordiéndome los labios, escogiendo las palabras.

(...) El asesino debe venir a estudiar a la urbe sin estudiarla, dejándose absorber, encantar, penetrar por la vida cotidiana. Entonces un día de noviembre, seguramente ataviado de vendedor de semillas de girasol o de choclos asados, recorre avenidas y diagonales a la espera del momento oportuno para cometer su crimen.

No es él el que mata. Es otro, es el disfrazado.

El oficial sumariante quiere intervenir pero el comisario lo espanta con un manotazo. Su mirada está cargada de amenazas, de definiciones impiadosas de las cuales la más floja califica a Bernal de delirante trasnochado y enloquecido, de alcohólico inveterado, de burócrata al que las emanaciones de la tinta sumen en lamentables crisis que le turban la razón. Pero yo eso no lo puedo saber, agotado como estoy por la larga perorata, por el minucioso y preciso análisis, por los detallados pormenores que he obsequiado a estos pesquisas de cuarta categoría.⁶

Si el énfasis puesto en determinadas zonas de la intimidad de los investigadores resulta particularmente llamativo en una novela policíaca, al punto de constituir un posible indicio deslizado por el narrador, el juego permanente con los estereotipos y códigos propios del género policíaco tampoco puede pasar desapercibido. El tratamiento brindado al estereotipo por Néstor Ponce implica aquí, como en otros tantos textos posmodernos latinoamericanos, una compleja actitud de distanciamiento crítico y aceptación,

deconstrucción y aprovechamiento, una suerte de juego de rechazo y adhesión⁷. La experimentación sobre el estereotipo ocupa, en efecto, un papel relevante en la estrategia narrativa desarrollada en la obra. Quizás constituya aquélla, de hecho, más allá del interés por la anécdota truculenta y la historia social, ideológica y cultural del fin del siglo 19 argentino, el verdadero desafío planteado al autor de *La bestia de las diagonales*. A diferencia de *El intérprete* en que los elementos enigmáticos de corte policíaco no requieren necesariamente ser despejados, aquí todo estriba desde el comienzo en una clásica situación de ruptura del orden, que exige teóricamente, conforme a los consabidos cánones, el retorno al equilibrio. Oscilando entre pastiche y parodia, *La bestia de las diagonales* finge enfrentarse a las interrogaciones básicas planteadas por la existencia del crimen (quién, dónde, cuándo, por qué). Juega con los clichés: ¿volverá o no el asesino al lugar del crimen? Opta por responder, a veces, a la angustia colectiva con un desenfadado y paródico «Elemental, Bernal», eco directo del «Elemental, Watson» de Conan Doyle, cual si se aceptaran totalmente las reglas del juego. También se destilan con regularidad noticias e informaciones, traídas por los diversos investigadores, policías, periodistas y ciudadanos, supuestamente encaminadas a posibilitar el desentrañamiento del enigma y el castigo del culpable.

Sin embargo, a la inversa de lo que podría esperarse, la hipersaturación de datos brindados a la sagacidad de los investigadores y lectores no permite necesariamente progresar. No todos los signos merecen igual atención. Algunos son chatamente denotativos, otros ricos en connotaciones. Ciertas alteraciones, momentáneamente desatendidas, como el paso del masculino «perro» al femenino «perra», resultan a continuación sorprendentemente determinantes (se descubrirán, al acabar la novela, los graves problemas relacionales del criminal con las mujeres). En cambio, la surrealista unión del «alquitrán» portuario y el intimista «jazmín de agua», que a todos intriga de entrada, no arroja ninguna luz, en un primer momento, sobre la situación criminal. Erróneamente asociados al personaje del pintor Pettoruti —natural de La Plata y a este título introducido en la novela pese a un leve anacronismo⁸—, estos dos elementos heterogéneos permiten una fugaz bifurcación de la ficción, antes de ser incorporados a un espacio urbano y una temporalidad pertinentes, ligados esta vez sí al verdadero asesino.

Si la abolición del azar y el elogio de los procesos racionales constituyen los presupuestos básicos de toda novela policíaca o, por decirlo de otro modo, estereotipos ideológicos obligatorios, fuerza es

reconocer que *La bestia de las diagonales* también se mueve con gran libertad entre dichos parámetros. De las oposiciones irracionalidad/racionalidad, desorden/orden, perfección/caos, hábilmente aprovechadas hasta aquí, la novela de Néstor Ponce decide rescatar esta forma de locura —la pasión del mal— que no consigue encauzar ningún tipo de organización social, ni tampoco ninguna forma de escritura ficcional, ni siquiera policíaca, enfatizando la energía incontrolable de los impulsos. Fiel al pensamiento subversivo que recorre toda la obra, el narrador nos brinda un desenlace demoledor fundado en el mecanismo de la doble sorpresa. Burlándose del canon, da a entender primero que asesino e investigador son una sola persona. Pero es más. Para mayor sorpresa y regocijo del lector, el caso enigmático por antonomasia, y hasta la fecha nunca resuelto, de Jack el destripador parece a punto de despejarse. No sin humor, se insinúa que los horribles crímenes que fueron la comidilla de todos los periódicos británicos⁹ en el año 1888 no fueron cometidos por un inglés, sino que conducen, de hecho, al diabólico y genial argentino Bernal.

— Este hombre es peligroso. Se está volviendo loco. El también.

Me hizo sonreír. Bajé las escaleras para ir a tomar aire al patio. Londres, La Plata. ¿Dónde me llevaría ahora el destino? Pero que fuera rápido. Se me estaban enfriando los pies.¹⁰

Desposeída ya Inglaterra (pero también Norteamérica) de su liderazgo sobre el género policíaco, y roto el pacto de lectura que implica el necesario restablecimiento del orden, *La bestia de las diagonales* celebra la omnipotencia del caos mediante un provocativo y amoral «happy end». La serpiente se muerde la cola, terminando la obra con casi las mismas palabras con las cuales comienza. Al «se me están enfriando los pies» con que arranca la novela, responde, en la última línea, la misma fórmula ritual preñada de amenazas, en pasado, esta vez. Presentes desde el diseño de cubierta —una reproducción de *El Triunfo de la Muerte*, de Bruegel—, las fuerzas destructoras parecen llamadas a dominar al mundo. Cunde definitivamente el mal y la ficción.

¹ Véase a este respecto el sugestivo título del ensayo sarmentino *Conflictos y armonías de las razas en América* (1883).

² Véase la descripción paródica del Coro de los batracios en el famoso episodio de la excursión a Saavedra (Libro tercero de *Adán Buenosayres*).

³ Cf. las páginas 96-97. Cito por Ediciones Simurg, Buenos Aires, 1999.

⁴ Sobre la historia del tango, véase *El tango*, de Horacio Salas, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1995.

⁵ Véase el *Diccionario lunfardo* de José Gobello, Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1982

⁶ El subrayado es nuestro y apunta a destacar las complejidades identitarias ligadas a la instancia narrativa: Bernal aparece aquí como el que arma hipótesis, sugiere soluciones, sabe, pero también ignora, preparando así al lector a futuras y asombrosas revelaciones (cf. capítulo ocho, páginas 69, 71, 72).

⁷ Véase el artículo titulado «Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme», de Jean-Loius Dufays, en *Lieux communs, topoi, stéréotypes et clichés*, Editions Kimé, Paris, 1993.

⁸ Emilio Pettoruti, pintor argentino nacido en La Plata en 1892 y muerto en París en 1971, hizo estudios artísticos en Italia, Alemania, Austria y Francia. Se especializó en la pintura cubista, que contribuyó a introducir en la Argentina. Su nombre está ligado a las revistas vanguardistas argentinas *Proa* y *Martín Fierro*, que lo defendieron cuando se le acusó de «futurista y subversivo». Fue director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

⁹ Jack el destripador, quien mató en 1888 a cinco prostitutas londinenses, pronto fue a alimentar la ficción cinematográfica. Véase la película de Paul Leni, *El gabinete de las figuras de cera* (1924).

¹⁰ El subrayado es nuestro.

Las representaciones de la alteridad en *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games

Gloria B. Chicote

(Universidad Nacional de La Plata – CONICET – Argentina)

Entre diversas funciones que podemos atribuir a la literatura y a la historia, considero en este estudio la posibilidad de entenderlas como discursos de control que a partir de determinados procedimientos formales convierten al otro en objeto, ya sea de conocimiento, ya sea de representación. Desde esta perspectiva el sujeto de la enunciación se presenta a sí mismo como poseedor pleno de las facultades que le permiten entender los órdenes político y social, mientras que a su vez está autorizado a aprehender racionalmente al otro, que por otra parte es considerado incapaz de autoconocerse, hasta el punto de negársele, en el caso de los portadores de culturas tradicionales, la posibilidad de autorrepresentación.¹

Los estudios referidos al discurso histórico han iluminado las fracturas que se esconden detrás de las afirmaciones previas. En primer término, la individualidad del sujeto que está detrás de los enunciados, determinando que el valor moral no sea absoluto sino relativo, en la medida en que, al cambiar la focalización, los acontecimientos juzgados como buenos o malos cambian de signo. En segundo término, el accionar mismo del discurso como instrumento de poder y su capacidad de incidencia en la realidad, factores todos que remiten a la reunión de sujeto, objeto y voluntad en la génesis de un enunciado histórico que siempre y en todos los casos construye una nueva materialidad: la materialidad discursiva.²

Este proceso de borramiento del sujeto autorial en el discurso histórico, adquiere matices particulares en un texto del siglo XV de características pseudohistóricas como *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games, definido por Rafael Beltrán como "biografía caballeresca"³ en el que el autor presenta un juego de ocultamiento - mostración, ya que por momentos no se resiste a instaurar su subjetividad, y en el que ostensiblemente se lleva a cabo la subordinación de la historia a la narración. El desarrollo del relato de la vida de Pero Niño, Conde de

Buelna, está sujeto explícitamente a procedimientos de selección y organización ideológica de la materia, en función de la cercanía o lejanía del autor con respecto a los hechos vividos por el protagonista y con respecto a la finalidad ejemplar de elevar las experiencias de vida a una defensa de la clase caballeresca. La voz biográfica, en este caso de Gutierre Díaz de Games, aflora entonces en cumplimiento de encargos o mandatos de una segunda voz representada por la del mismo protagonista. En esta manipulación ejercida sobre la materia se pone de manifiesto el carácter falso, incompleto y relativo de la memoria, que por sí misma indica elipsis y fragmentación, en respuesta a determinados intereses.

Para ejemplificar este desdoblamiento de la categoría del yo en el yo del protagonista y el yo del autor que por momentos intenta borrarse para ceder el lugar a los valores del primero, cabe citar la versión que, al final del prólogo, Gutierre Díaz aporta sobre la génesis del texto:

E yo, aviendo leydas e oydas muchas grandes cosas de las que los nobles e grandes cavalleros fizieron, busqué si fallaría algund tan venturoso e buen cavallero que nunca oviese sido vencido de sus henemigos alguna vez. [...]

E entre todos éstos así leyendo e buscando, fallé un buen cavallero, natural del reyno de Castilla, el qual toda su vida fue en ofiço de armas e arte de cavallería, e nunca de ál se trabajó desde su niñez, e aunque no fue tan grande en estado como los sobredichos, fue grande en virtudes; el qual nunca fue vencido de sus henemigos, él ni gente suya...

E yo, Gutierre Díaz de Games, criado de la casa del conde don Pero Niño, conde de Buelna, vi deste señor todas las más de las cavallerías e buenas fazañas que él fizo, e fuy presente a ellas, porque yo bivi en su merçed deste señor conde desde el tiempo que él hera de hedad de veynte e tres años, e yo de ál tantos poco más o menos.

E fuy uno de los que con él regidamente andavan, e ove con él mi parte de los trabajos, e pasé por los peligros dél, e aventuras de aquel tiempo. E porque a mí era encomendada la su bandera, tenía cargo della en los lugares donde era menester. E fuy con él por los mares de Levante e de Poniente, e vi todas las cosas que aquí son escritas, e todas que serían luengas de contar, de cavallerías, e valentías, e fuerças. [...]

E fize dél este libro, que fabla de los sus fechos e grandes aventuras a que él se puso, así en armas como en amores... (p. 207)⁴

Confróntese con el primer testamento del Conde de Buelna en el que se enuncia: "mando que el libro de mi historia, que lo hace Gutierre Díez...", y se ordena un futuro epitafio "Aquí yace don Pero Niño, conde de Buelna, el cual (...) fue siempre vencedor y nunca vencido, por mar e por tierra, segund su historia cuenta más largamente" (Beltrán, 1994, 19).

Pero Niño encarna un grupo social, la nobleza caballeresca, foco central de la transmisión ideológica de este texto que a partir del prólogo sintetiza la génesis de la caballería y su justificación histórica y religiosa, conduciéndonos sin lugar a dudas a la representación colectiva de la aristocracia castellana como ejemplo de los valores transmitidos en el plano contingente de la realidad. Pero en este nexo aparece también la figura del autor, Gutierre Díaz, que intenta mimetizarse con la clase que defiende, aunque sin duda pertenece, como él mismo lo aclara, a una extracción diferente, ya que se define como criado del conde.

La biografía tiene por tanto un carácter ejemplar, pero también un carácter pragmático: la vida del conde de Buelna es asimismo la historia de su clase entre los siglos XIV y XV, junto con su necesidad de posicionarse en el nuevo panorama político ante un escenario ocupado por personajes absolutamente novedosos: los letrados, funcionarios públicos capacitados especialmente para asesorar al rey en las funciones de gobierno. En este sentido el texto puede ser leído entonces como el teatro en que se ponen en juego las nociones de identidad y alteridad discursivas, de discurso uno o singular, y discurso otro, discurso de un otro, de la presencia de la alteridad en la identidad. En el marco de esta intención debe entenderse el pragmatismo de un conjunto de textos destinados puntualmente a la formación de un cuerpo social que se ve obligado a cambiar sus hábitos ancestrales para seguir manteniendo sus privilegios, una clase que cada vez tendrá menos ingerencia en la resolución de los conflictos bélicos y que intenta trasladar su poder a las funciones de gobierno, para lo cual debe convertirse en cortesana, y competir con un sector emergente especialmente instruido para ello: la burocracia letrada. Por otra parte, cabe puntualizar que la afirmación de la identidad caballeresca no aparece en el texto explícitamente contrapuesta a la identidad letrada, sino indirectamente, a través de una constelación de alteridades, tal como paso a demostrar.⁵

El Victorial se estructura en un extenso proemio que tiene carácter doctrinal e histórico y opera como justificación de la novedad del género: el relato biográfico que conforma el tratado, dividido en tres partes. La dimensión histórica del asunto que se ofrece en el prólogo contribuye a esta justificación a partir de la mención a los tres órdenes del sistema feudal seguida por la apretada síntesis de la creación de la nobleza caballeresca desde la gentilidad hasta el cristianismo (época de los patriarcas, caos, construcción de Babel, episodio en el que se comienza a tematizar la problemática lingüística que va tener un espacio muy importante en el resto del texto, el tiempo de los reyes y la antigua caballería pagana resumida en las vidas de Salomón, Alejandro Magno, Nabucodonosor y Julio César), que convierten al relato en la caracterización de las edades del mundo en correspondencia con diferentes organizaciones sociales.

Es en la galería de caballeros precristianos donde se construye el primer foco de alteridad, **los paganos**, quienes, a pesar de la enunciación de carencias, yerros y diferencias, operan como prefiguración del universo cristiano. Todos los caballeros citados se destacan por su valentía, aunque el concepto de imperfección se manifiesta de diferente modo en ellos. El elogio a Salomón, rey que cuenta en la época con gran prestigio por su sabiduría, es seguido por la alusión a sus pecados, como consecuencia de los cuales (especialmente la lujuria) se produce la partición de los reinos (pp. 172-75). Alejandro Magno (pp. 175-82) ocupa en el texto el lugar de ejemplaridad privilegiada que gozó en la cultura medieval. Se hace mención al sueño de Nabucodonosor al que se le otorga una interpretación mesiánica y pasa a significar el castigo por haber querido convertirse en Dios (pp. 182-84). La intención de efectuar una síntesis integradora con la historia pagana, adquiere su manifestación más acabada en la leyenda piadosa que protagoniza Julio César, castigando al violador de una joven inocente (pp. 184-93). También se hace referencia a la transmigración de las almas como uno de los yerros en los que vivían los gentiles, de consecuencias desastrosas en el episodio de la cueva de Toledo y el rey Rodrigo (pp. 194-95). Por último, cabe destacar que esta operación sincrética no impide a Gutierre Díaz señalar que los gentiles:

Buscavan la luz en las tinieblas, que aunque avían las quatro virtudes para bien bivar en este mundo, no avían conosçimiento de otras tres virtudes, que estavan ençerradas en sus almas: fee,

esperança e caridad. Sin las quales el hombre no se puede salvar ni conosçer a Dios, que es verdadera vida. (p. 196)"

En el devenir de la línea histórica que conduce a la hegemonía de los valores cristianos, Gutierre Díaz orienta al lector a la definición de un segundo otro cultural: **los judíos**, ante quienes el autor de *El Victorial* se manifiesta intransigente, en una marcada actitud antisemita que reaparecerá a lo largo del texto en relación con posturas antiletradas. En primer lugar se responsabiliza a los judíos de la muerte de Alejandro Magno quienes "ovieron dél grand temor" "e fallaron que le non podían matar sino por trayçión" (p. 181) (Lida, 1983, 232-40).

En el mismo prólogo, la conformación discursiva no ofrece dudas acerca de la construcción del otro judío, quienes a pesar de haber recibido múltiples muestras del amor de Dios, no han sabido reconocerlo:

Éstos fueron los malaventurados, duros de çerviz, pueblo perdido de los judíos...

E que nuestro señor Dios fizo con los judíos muchas buenas cosas, e fue sienpre çerca de ellos, e les perdonó muchos yerros, e ellos cada vez heran peores e más malos. E por ende el señor justo destruyólos, e derramólos por desolaçión perpetua, la qual no será acabada sino por fin del mundo; e juró en la su yra que dura cosa les sería si entrasen en la su folgança. (pp. 197-98)

Más adelante se retoma el alegato antisemita al responsabilizar a los judíos de la caída del privado del rey Juan II, Hurtado de Mendoza, uniendo de esta forma dos categorías hostiles a la afirmación nobiliaria en el poder (funcionarios y judíos):

E Juan Hurtado de Mendoça, segund que suso dixe, hera cavallero bueno, e tenía al rey. Mas con la grande privança e malos consejos que le davan judíos, faziá en el reino algunas cosas que non heran bien fechas; (p. 504)

La identidad cristiana del yo se contrapone a la judía, pero la faceta caballeresca de la misma identidad da lugar a la aparición de un tercer otro: **los villanos** que ascienden en las funciones de gobierno a partir de las alianzas establecidas con la corona, en muchos casos producto del apoyo prestado durante las rebeliones de la nobleza. Es ilustrativa la cita de la derrota de Alarcos protagonizada por Alfonso

VIII que se trae a cuento al final del prólogo, cuando el autor está llevando a cabo la defensa de los caballeros, en alusión a los riesgos que corre un rey que desprecia a su caballería:

Enxenplo avemos de aquel rey don Alfonso, que deshechó los cavalleros e les fizo muchos desafueros, por consejo de un judío. E por mengua de los cavalleros, fue vencido a la batalla que dizen de Alarcos. E después el rey, veyendo el daño por dónde avía venido, reconzilióse con los cavalleros, e vino a la batalla con el rey de Benamarín... El rey avía temor de algunos de sus cavalleros, por lo que él les avía fecho, que le non ayudarian tan bien como devian... (p. 204)

Pero en realidad, quienes huyeron abandonando la plaza fueron los villanos, mientras que los caballeros combatieron con valentía, demostrando el carácter innato de sus virtudes:

- No lo creades, señor, que los cavalleros fuyan, que non son sino nosotros, los villanos, que fuymos. (p. 204)

El Victorial tematiza las fricciones entre reyes, nobleza caballeresca, letrados y villanos que ocuparon el escenario político de los siglos XIV y XV, en la génesis de un proceso que concluye en el siglo XVI, con la secularización del poder y la creación de los estados modernos regidos por monarquías absolutas. Nuestro texto nos ofrece el comienzo de un debate que se extenderá a los siglos siguientes. El autor, al igual que el protagonista, todavía defiende la faceta bélica como distintivo de la aristocracia, mientras que autores posteriores como el marqués de Villena propiciarán la unión de las armas y las letras, y otros textos, como la *Questiōn entre dos cavalleros*, subordinarán la *fortitudo* a la *sapientia*, las armas a las letras (Weiss, 1995).⁷

En la delimitación de los intereses nobiliarios adquiere, a su vez, especial importancia la formación del joven caballero. Pero Niño, quien tiene el privilegio de ser criado al lado del futuro Enrique III, es instruido por un ayo que introduce al doncel en la sabiduría práctica, a la que se le suma indefectiblemente la preparación religiosa. En este rol, el ayo, al igual que el autor de la biografía, participa de la construcción del yo, tomando una voz antimesiánica que previene al discípulo ante las falsas profecías (se alude a Merlín y a los adivinos que prometen convertir las piedras en oro, p. 237). Como finalización de las prevenciones, el ayo aconseja no detenerse en enseñanzas

teóricas porque se aproxima el tiempo de la acción guerrera, objetivo final de la formación caballeresca.

El texto de Gutierre Díaz se encuentra entonces en un primer estadio de esta reeducación de la nobleza: la fuerza se impone todavía sobre la sabiduría. Siguiendo la afirmación de José Manuel Nieto Soria (1988, 217) que considera que "los siglos bajomedievales supusieron en la evolución del pensamiento político el tránsito entre uno de carácter mítico, expresado preferentemente por símbolos e imágenes, y otro teórico, expresado mediante el empleo de conceptos", no queda duda de que *El Victorial* forma parte del primer modelo, aunque ya se manifiestan las fisuras: se está llevando a cabo el pasaje de la nobleza feudal, de esencia guerrera a la nobleza cortesana, futuros administradores del estado.⁸

A partir de la construcción del yo se dibujan los otros que tienen diferente caracterización a lo largo de la biografía caballeresca. Tal como se ha señalado, un otro pagano, con signo positivo, reconocido en la misma línea cultural que los caballeros cristianos, aunque se destacan los errores a los que los condujo su desconocimiento de la fe. En relación con el proceso que acabo de definir, un otro intracultural conformado por un grupo subalterno, villanos y campesinos (muy importantes para la definición de los valores ideológicos), y en tercer término, también en la misma línea, pero como elemento de diferenciación con la monarquía y los letrados, un otro intraterritorial aunque extraétnico representado por los judíos.

Ya señaló muy acertadamente Rafael Beltrán (1990) que la parte segunda de *El Victorial* es la más extensa en contraposición con el período cronológico reducido al que se refiere: los años 1404 a 1406 en que se llevan a cabo las campañas del Mediterráneo y del Atlántico. Este segmento constituye el núcleo narrativo de la biografía, quizás a partir de elementos procedentes de diarios de campañas y diarios de a bordo que el mismo Gutierre Díaz había escrito en su momento y que más tarde reelaboró cuando Pero Niño le solicitó que redactara su biografía.

En dicha sección, el relato de la acción bélica, con escenario esencialmente marítimo, se completa con las incursiones territoriales

del capitán castellano y sus hombres, a través de episodios que permiten al narrador detenerse en la descripción de costumbres y hábitos diferentes e, inclusive, enriquecer el texto con aperturas en los campos léxicos, con variantes de registros y de lenguas que aportan una mirada polifónica conectada con el propósito de aprehensión de la diversidad.⁹ En igual medida, se incluyen relatos intercalados distanciados de la materia central del texto, pero extremadamente útiles para justificar el accionar del protagonista y defender la postura castellana en cuanto a política internacional. Se destacan en este orden el Cuento de Bruto y Dorotea, la Leyenda de la doncella de las manos cortadas y la historia de la Guerra de los cien años.

El marco de las campañas marítimas ofrece, por lo tanto, la posibilidad de nuevos otros, en la medida en que éstos constituyen un desplazamiento espacial y también temporal, a través del cual los personajes ingresan en "un mar de historias" (Beltrán, 1994, 100). Para referirme a esta nueva construcción de la alteridad, consideraré una representación con signo positivo, la cultura francesa, y una representación con signo negativo, la cultura inglesa.

Los franceses encarnan en *El Victorial* el otro a imitar, el otro modélico para el autor, entre quienes el protagonista se mueve con soltura. Ya al comienzo del tratado, cuando Gutierre Díaz presenta, en forma bastante incierta, la genealogía de Pero Niño, alude a un entronque con la casa real de Francia, a partir de la casa de Anjou, mientras que no considera la versión que remontaría el linaje a un hijo natural de Alfonso X, Alfonso Fernández, apellidado "el Niño" (Beltrán, 1994, 24-26).

La alianza guerrera entre franceses y castellanos, determina una comunión de virtudes que transitan entre los capitanes y sus hombres, entre las que se destaca la honra. Los franceses, aliados de los castellanos en la Guerra de los cien años:

...son noble nación de gente; son sabios, e muy entendidos, e discretos en todas las cosas que pertenesçen a buena criança, en cortesía e gentileza. Son muy gentiles en sus traeres, e guarnidos ricamente... Son muy alegres, toman plazer de buena mente, e búscanlo, así ellos como ellas. Son muy henamorados y préçianse dello. (p. 390)

En correspondencia con estas afirmaciones, cuando el protagonista desembarca en tierra francesa la narración se introduce en un marco idealizante: todo se traduce en términos de gentileza, cortesía y bienestar. A pesar del carácter adúltero de la relación que Pero Niño inicia en Sérifontaine con Jeanne de Bellengues, el episodio se desarrolla en un contexto inmaculado en el que el "noble cavallero" rodeado de comodidades recibe a Pero Niño "e rogóle que estuviese allí con él e folgase algunos días" y su esposa "la más fermosa dueña que entonces avía en Francia" lo introduce en su programa de diversiones cotidianas (pp. 291-95).

En el punto en que se cierra el episodio de amores el texto muestra una infiltración de su pragmatismo constitutivo, abiertamente contrapuesto al pretendido tono idealizante: la promesa de un futuro casamiento con la reciente viuda en los dos años siguientes no será cumplida por Pero Niño, quien estará abocado a intereses muy diversos para el enaltecimiento de su honra y decidirá permanecer en España interviniendo en la Conquista de Granada.

Paso a considerar la representación de la alteridad más elaborada que ofrece *El Victorial: los ingleses*. En su énfasis por inclinar la balanza de la justicia, el derecho y la razón hacia el bando francés en los episodios de la guerra, Gutierre Díaz decide remontar los pecados de los sajones *ab initio*, hasta el momento mismo de su génesis étnica. Con ese propósito intercala el Cuento de Bruto y Dorotea (caps. 54-61), ofreciendo una versión novedosa de la leyenda de Bruto que, transmitida desde la *Historia Regum Britanniae* de G. de Monmouth, posiblemente fue reelaborada por el mismo Gutierre Díaz a partir de la misteriosa *Corónica de los Reyes de Ynglaterra* a la que se refiere reiteradamente para el resto de la leyenda inglesa (Beltrán, 1994, 107-10). La alteridad del universo inglés enmarca el desarrollo del cuento, ya que se explicita al comienzo (pp. 317-18) y al final del relato (p. 348):

Los yngleses son unas gentes muy diversos en condiçiones e desavenidos de todas las otras naçiones. Estas maneras an ellos por muchas razones: la primera es porque le viene así de su naturaleza, de aquellas gentes donde ellos vienen; la otra es porque viven en tierra muy abastada de viandas e biveres, e rica de metales, e la otra es que son muchas gentes en poca tierra, aunque la tierra es grande, mas dígolo a respeto de la mucha gente que en ella ay. (pp. 317-18)

Con el propósito de caracterizar la diversidad de los ingleses se relata el esfuerzo civilizador realizado por Bruto para dominar el salvajismo de los nativos (pp. 334-35) y se incluye la Leyenda de la doncella de las manos cortadas, con la finalidad de incorporar otra marca de distanciamiento ético: el motivo del incesto (p. 250 y siguientes).

Los capítulos 63 y 64 se refieren a la historia más reciente de Inglaterra, y se insiste en que, debido a que hay muchos habitantes, éstos no caben en su tierra, y emprenden conquistas de nuevos territorios, aportando, en este sentido, las razones de su política expansionista. En el capítulo 65, cuando el relato retoma el hilo biográfico, se produce una justificación de la derrota de los castellanos en términos de castigo celestial. A través de una narración polifónica de los acontecimientos, el receptor presencia el discurso con que Pero Niño consuela a sus hombres por los trabajos padecidos durante el temporal que se desató en la guerra marítima contra los ingleses:

- Ved cómo Dios ayuda a esta mala gente de los yngleses: non les ayuda porque ellos son buenos, mas por nuestros pecados, ca nós somos pecadores e ellos son malos... Naçido es el hombre para trabajar... (p. 364)

El amor a la honra mide el valor de la persona, ésta sólo se logra con esfuerzo y no debe estar puesta únicamente en el mérito o desmérito del individuo, sino en la mirada y el aplauso de los circundantes.

La representación de Inglaterra como un mundo primitivo se ve coronada con la inclusión en sus límites de un ámbito absolutamente exótico y diferente:

Ca este nombre, Angliaterra, quiere dezir en otra lengua "tierra de maravillas". Esto por muchas cosas maravillosas que en ella solia aver; e aún agora ay algunas dellas.(p. 455)

En las páginas siguientes (435-64) desfilan los hombres salvajes (Díaz de Games insiste en la fiereza de los nativos que defienden su libertad muy bravamente, a pesar de su primitivismo), las "aves vacares que nazen de los árboles", el curioso pez llamado "pexe rey", cubierto de una armadura, y, en último término el rey Millor Perio quien a causa de la sequía dirige a su pueblo a la Bretaña francesa donde establecen sus hogares hasta que sale del mar una serpiente

gigante contra la que debe luchar, muriendo ambos (serpiente dragón portadora de la simbología diabólica) (Soriano, 1995). El excursus sobre las maravillas de Inglaterra actúa como despedida del conde de Buelna de esa cultura diferente, ya que en este punto finaliza el relato de las campañas marítimas.

En el camino que trazan a lo largo del texto las distintas representaciones culturales, cabe señalar que la alteridad inglesa, si bien es la más trabajada por Gutierre Díaz, no es la más distante con respecto a la construcción de la identidad, ya que el hecho de compartir la religión cristiana pone límites al etnocentrismo del biógrafo y lo conduce a puntualizar la normativa ética que debe regir la guerra entre cristianos, a diferencia de la crueldad extrema que se puede aplicar en la guerra contra los infieles:

Dize aquí el avtor que el hombre se puede salvar en guerra de cristianos, si quisiere. ...; pero que á de guardar el hombre quatro cosas (p. 387)

Las "quatro cosas" son: no matar a los prisioneros, guardar los lugares sagrados, no forzar a las mujeres y no destruir viviendas y alimentos, restricciones que, según afirma Gutierre Díaz en este segmento del relato (aunque no en otros), tuvo en cuenta Pero Niño en la guerra contra los ingleses, "e todas estas cosas mandó guardar siempre el capitán..." (p. 388), mientras que fue más cruel en sus acciones en Berbería.

Por lo demás el autor de *El Victorial* no está mayormente interesado en detenerse en las especificidades culturales del infiel islámico, conocido enemigo ancestral de los castellanos. La alteridad **árabe** estaba en el siglo XV acabadamente construida y la proximidad entre ambas civilizaciones, por otra parte, había determinado períodos de influencia en distintas etapas de la historia de Castilla, que habían contribuido a la formación de la identidad. Destaco en el texto la conversión de los moros vencidos al catolicismo de tintes inverosímiles (p. 278) y la descripción positiva de los alárabes, a pesar de su nomadismo (p. 299).

Hasta aquí me he referido a las distintas manifestaciones de la alteridad en *El Victorial*; en este punto, ya para concluir, cabe cambiar de perspectiva y preguntarse desde un ángulo diferente cómo ingresa

Gutierre Díaz al universo del otro. Su función de biógrafo, sumada a la función de cronista que seguramente ejerció en el desarrollo de las campañas, le sirvió de pasaporte hacia culturas diferentes que le permitían definir por contraposición la identidad de su personaje. Su programa ideológico, la defensa de la nobleza, le proporcionó a su vez un marco legitimista que lo separaba del otro, un dispositivo textual que contribuiría a preservar la moral del lector y el pacto de lectura, permitiendo avanzar en la exploración de la otredad, pero manteniendo las distancias, sin miedo a confundirse con el otro.

La categoría del yo, mejor aún del nosotros, determina en nuestro texto una instancia fundadora del discurso político cuya enunciación consiste en un verdadero acto de lenguaje y alrededor del cual se plantean los problemas del vínculo social, de la constitución del sujeto hablante en sujeto político, en resumen, de la ideología (Verón, 1987). Es innegable la necesidad de la presencia de categorías de confrontación para afirmar esta identidad del sujeto político. En el caso de *El Victorial* contamos con un espectro de alteridades que contribuyen a enaltecer a Pero Niño y con él a la nobleza caballeresca castellana, beneficiaria indiscutible de la institución divina de la sociedad y portadora exclusiva de valores tales como la honra y la cortesía. Esta diversidad de representaciones diluye y enmascara la presencia de un otro más cercano y temido: la nueva clase letrada con quien se impone disputar un espacio de poder.

Bibliografía:

Beltrán Llavador, Rafael. 1990, "Del diario de a bordo a la biografía: las campañas marítimas (1407-1410) en la *Crónica de Juan II* de Alvar García de Santa María y la doble redacción de *El Victorial*, *Anuario de Estudios Medievales*, 20, 171-209.

----- . 1991, "Un primer acercamiento a la influencia de *Le livre des faits de Bouciquaut* sobre *El Victorial*", *Anuario Medieval*, 3, 24-49.

----- 1997, "Ejemplos de transmisión del saber histórico: de la enciclopedia a la miscelánea y del texto a la imagen en la literatura del siglo XV castellano", *Saber y conocimiento en la Edad Media, Cuadernos del Cemyr*, 5.

Díaz de Games, Gutierre. 1994, *El Victorial*, edición de Rafael Beltrán Llavador, Madrid, Clásicos Taurus, 563 p.

Foucault, Michel. 1983, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.

Lida de Malkiel, María Rosa. 1983. *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 232-40 (1952).

Lozano, Jorge. 1994, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza.

Nieto Soria, José Manuel. 1988, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII a XVI)*, Madrid, Eudema.

Rodríguez Velasco, Jesús. 1996, "De prudentia, scientia et militia. Las condiciones de un humanismo caballeresco", *Atalaya*, 7, 117-132.

Soriano, Catherine. 1995, "'Anglaterra, tierra de maravillas' en *El Victorial*", *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la AHLM (Granada, 1993)*, Granada, Universidad, IV, pp. 351-362.

-----. 1992, "El relato intercalado en *El Victorial*", en *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March, 51-58.

Todorov, Tzvetan. 1998, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI.

Verón, Eliseo, Leonor Arfuch, Magdalena Chirico y otros. 1987, *El discurso político, lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette

Weiss, Julián. 1995. "La *Quiestión entre dos caballeros*: un nuevo tratado político del siglo XV", *Revista de Literatura Medieval*, VII, 187-207.

¹ Se torna operativa la distinción de tres ejes para situar la problemática de la alteridad que enuncia Tzvetan Todorov (1998, 195): 1. el juicio de valor (plano axiológico) mediante el cual el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, es mi igual o inferior; 2. la relación de acercamiento o alejamiento (plano praxeológico) que determina la adopción de los valores del otro, la identificación o asimilación del otro a mí, la imposición de mi propia imagen, o la opción por el tercer punto, la neutralidad, la indiferencia; 3. conocer o ignorar la identidad del otro (plano epistémico), instancia en la que se abre un espectro infinito entre los posibles modos de conocimiento.

² Véase M. Foucault (1983); J. Lozano (1994) y la síntesis que realiza Rafael Beltrán (1997) en relación con el mismo momento histórico que nos ocupa en este artículo. Las referencias a los trabajos de Beltrán se reiteran a lo largo de estas páginas (en varios aspectos como punto de partida de mis afirmaciones), por ser quien más exhaustivamente ha estudiado el texto en cuestión.

³ Rafael Beltrán (1991 y 1994, 60-85) denomina a *El Victorial* con el sintagma "biografía caballerescas", entroncado con manifestaciones que ya habían tenido desarrollo en la literatura francesa como *L'histoire de Guillaume le Maréchal*, por Jean de Ertle, su compañero de armas, y *l'histoire de Saint Louis de Joinville*. Dos líneas discursivas, una en verso, enraizada con la épica, y otra en prosa, enraizada con la crónica y la historiografía, confluyen en los siglos XIV y XV en las biografías caballerescas: *Vic du*

Prince Noir (crónica rimada como el Poema de Alfonso XI), *Vie de Bertrand du Guesclin*, *Livre des faits de Boucicaut*, texto aparentemente conocido por Gutierre Díaz y tomado como modelo de *El Victorial*. Estas obras se refieren a caballeros de alto linaje, son escritas por alguien cercano a ellos para testimoniar muchos de los hechos que se presentan, el relato sigue la puntualidad histórica del más fiel cronista, pero sin embargo se aderezan episodios laterales, glosas y reflexiones varias; en casi todos los casos se hallan compuestas a petición del biografiado o sus descendientes, en vida o poco después de su muerte para guardar memoria de los hechos de armas (en contados casos también de amores) del caballero y para que sirvan de ejemplo a sus sucesores. Los capitanes ávidos de fama recurren a una modalidad prestigiada de tradición escrita, la prosa histórica, para reivindicar su vida gloriosa (Beltrán, 1994, 19), y para defender los privilegios de su clase en un momento en que comenzaban a ser cuestionados. Catherine Soriano (1992) llega a la conclusión de que *El Victorial* es una especie de architexto en el que confluyen el manual del perfecto caballero, crónica histórica, libro caballeresco, ejemplario medieval, bestiario y por supuesto, libro de viajes.

⁴ Todas las citas y referencias de paginación corresponden a la edición de Rafael Beltrán (1994).

⁵ Confrontar el estudio que realiza J. Weiss (1995) de la *Quëstion* entre dos cavalleros como intento de la nobleza castellana de acercarse a esta nueva formación educativa en el contexto del manuscrito misceláneo en el que aparece: todos los textos reunidos versan sobre la definición y los deberes de la nobleza, tema predilecto de los bibliógrafos nobles, tratado con énfasis moral y político, en correspondencia con intereses literarios de los nuevos lectores nobles del 400 (se observa la importancia de la materia clásica, la temática amorosa y la literatura sapiencial, en la formación de este lector noble laico).

⁶ El motivo narrativo de los nueve de la fama, los caballeros fieles que pelearon por Dios, está ejemplificado con tres de la historia sagrada (Josue, David y Judas Macabeo), tres del cristianismo (Carlos Martel, Carlo Magno y Godofré de Bullón) y como novedad tres caballeros castellanos (Fernán González, el Cid y Fernando III), a partir de una alabanza de la fama que conduce el razonamiento hasta la figura de Dios como el que otorga la victoria.

⁷ Asimismo, Weiss (1995, 197-98) ubica en este continuum a nuestro texto: "En resumidas cuentas, si esta antología refleja los valores caballerescos de la baja Edad Media, serían los valores de un Curial, más que de un Pero Niño -es decir, de los que con el fin de fortalecer su posición social y política, transformaban su imagen ideológica mediante el tópico de la unión de las armas y las letras".

⁸ Para la caracterización de la nueva nobleza letrada, véase el esclarecedor artículo de Jesús Rodríguez Velasco (1996).

⁹ Muestras de polifonía en distintos niveles discursivos encontramos en el texto en relación con los desplazamientos espaciales (ejemplos: en Portugal, p. 250; en Berbería, p. 275, en Francia, p. 417).

El fin de lo otro y la disolución del fantástico en un relato de Marcelo Cohen

Miguel Dalmaroni
(Universidad Nacional de La Plata)

1. La firma y la obra de Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) figuran entre las más destacadas de la literatura argentina de los últimos años.¹ Esa posición se debe, entre otras circunstancias, a la combinación de varios factores. En primer lugar, y aunque se trate de una pertenencia genérica siempre muy discutible, los relatos de Cohen están estrechamente emparentados con las principales tradiciones de la ciencia ficción, mientras su prosa mantiene un persistente y sofisticado trabajo de indagación formal que en su relato autobiográfico encuentra sus puntos de partida en una serie de lecturas: Jane Austen, J. Conrad, Henry James, Fitzgerald, Flannery O'Connor, Truman Capote, Cheever, Caldwell, Kafka, Cortázar, Ballard; y en cierto cine, especialmente el de Tarkovsky. En segundo lugar, la narrativa y la figura de Cohen gozan de un apreciable prestigio entre algunos de los agentes o instituciones del campo literario decisivos en la definición de la norma estética y literaria más elevada (críticos universitarios, revistas culturales, suplementos culturales de algunos grandes diarios de Buenos Aires); a esa circunstancia se liga sin dudas la calidad de sus intervenciones como crítico cultural, especialmente en torno de la literatura y la música, en diarios de la mayor circulación y en revistas del más alto prestigio.

Proponemos en este trabajo una aproximación a algunos de los principales rasgos de la narrativa de Cohen, mediante el análisis de un relato; como se verá, suponemos que algunas de las conclusiones que ese análisis permite anotar pueden utilizarse a su vez como puntos de partida para una lectura más abarcadora de sus textos.

2. El mundo imaginado por Marcelo Cohen en su relato «El fin de lo mismo»², como casi todos los espacios de representación de su narrativa, es un mundo massmediático. Para decirlo en términos más ajustados, el mundo narrado en «El fin de lo mismo» establece sus reglas básicas (y por lo tanto, las perspectivas que éstas legitiman) mediante una exacerbación de los escenarios y dispositivos de la cultura urbana en las sociedades postindustriales contemporáneas, y

en especial de las funciones de homogeneización imaginaria y de control ideológico y físico que ejercen en ellas los medios de comunicación de masas y todas las aplicaciones imaginables de las tecnologías de la imagen³. En la ciudad de «El fin de lo mismo», «todas las noches a las nueve y cuarto, por el canal ocho de televisión, El Hijo de la Ira» (p. 121) aplanar y borra las diferencias de la vida cotidiana en la casi abolida esfera de lo privado, incita a los consumidores-votantes-televidentes a «abandonar el egoísmo íntimo» (p. 123), promueve -a la vez que escenifica- un imaginario de las relaciones colectivas fundado en la sospecha doméstica y la paranoia vecinal, incita a los «cazadores indignados» y a los «padres de familia» a barrer la inseguridad de las calles, recuerda a todos que él mismo supervisa y despliega la actividad panóptica de

Catorce equipos móviles de video *hurgando* en los barrios; el asalto, el ultraje, el susto, la contienda, el tajo, la venganza del farmacéutico, el espasmo del abstinentista, el ómnibus secuestrado, la colegiala karateka en el flash cortante de los reporteros (p. 123)

en lo que, por parte del narrador, parece un remedo (apenas paródico) de los avances publicitarios que nos recomiendan no dejar de ver el noticiero de la noche. Pero además, ese ojo vigilante del Hijo opera y se hace ver no sólo *en vivo y en directo*, a través de las pantallas, sino también en presencia: «los cazadores le construyeron una casamata en la nave central del shopping center» (p. 138). En su novela *El oído absoluto*⁴, Cohen ubicaba la historia en Lorelei, una isla que no figura en los mapas, y en la que el planetariamente exitoso Fulvio Silvio Campomanes, un cantante pop latino que no sabe ya qué hacer con su incontable dinero, ha fundado un paraíso massmediático y tecnológico. Cualquier hijo de vecino tiene derecho a pasar unas vacaciones gratis en Lorelei durante una quincena de su vida. En Lorelei, Campomanes brilla por ausencia en los innumerables simulacros que lo repiten a toda hora, en todas partes, pero *ata* de cuerpo presente: aunque la isla satura los ojos y oídos de sus invitados con imágenes y canciones del ídolo, por todos los *medios* (altoparlantes, circuitos de TV, holografías, láser, robots, etc.), cada quince días Fulvio Silvio ofrece un recital público. Cohen organiza una línea de la trama a partir de un incidente: hace días que Campomanes no aparece, se posterga el recital de la quincena, cunden los rumores. ¿Está enfermo, ha muerto? O tal vez, Campomanes nunca existió, no es más que un autómata cibernético. Mediante una

estrategia análoga, Cohen plantea el argumento fantástico que da lugar al relato «El fin de lo mismo» en torno a la anormalidad o el desorden ya no de un personaje, de una psicología o de una actividad, sino de un cuerpo, el de Olga Palapot, que oscila conflictivamente entre el ocultamiento y la exhibición porque -nunca sabemos debido a qué causas- tiene tres brazos; y que *obliga*, en consecuencia, a una intervención *cuerpo a cuerpo* -quirúrgica sólo en el nivel de lo imaginario pero presencial- por parte del poder massmediático, como expediente inevitable de normalización.

Para no dar lugar a la más mínima duda, para que la verdad de la ficción massmediática no se resuelva, por ese pacto de sangre que la une al artificio, en su estrecha y amenazante vecindad con el engaño, retrocede vertiginosamente al escenario cultural, al rito o al encuentro donde los cuerpos abrigan todavía la ilusión de lo *inmediato*. Así, la mediación tecnológica garantiza su eficacia plenipotenciaria y su misma subsistencia mediante esa puntada presencial.

3. Como intentaré mostrar más adelante, si en el relato hay finalmente algo emparentado con lo fantástico, se trata, más que del tercer brazo de Olga Palapot, del principio paradójico en que se sostiene la paranoia extrema de ese mundo: la militarización de la vida cotidiana es un «bálsamo ambiental», la tranquilidad se consigue y se sostiene mediante la sospecha sistematizada. Lo que la televisión propaga, ese sentido común obligatorio, se presenta en el texto bajo la forma del oxímoron: «el alivio fascinante de la desconfianza» (p. 123).

Así como en el caso de *Alicia a través del espejo* (para ejemplificar con el fantástico paradigmático al que apela E. Rabkin), una de las reglas del mundo narrativo dice que las flores no hablan (y el hecho de que, sin embargo, hablen, instaura lo fantástico y activa las competencias del lector del fantástico), en «El fin de lo mismo» una de las reglas básicas del mundo narrativo dice que la naturaleza provee a los seres humanos de dos brazos y sólo dos. Luego, el hecho de que el cuento nos revele que Olga Palapot tiene un tercer brazo implica una contradicción de las perspectivas legitimadas por esas reglas básicas.

Propongo, no obstante, que en el cuento de Cohen las perspectivas impuestas por las reglas básicas del mundo narrado parecen contradichas diametralmente sólo hasta que, a partir del *blanqueo* de Olga ante el Hijo de la Ira, se hace explícito el hecho de que la regla dominante de ese mundo, a la que se subordina el reordenamiento de las reglas de menor jerarquía, es que todo -aún lo

que a primera vista se presenta como contradicción diametral de alguna regla- puede ser controlado, asimilado y aplanado por el poder massmediático. Esto hará que las perspectivas legitimadas por las reglas básicas internas de ese mundo ficcional puedan sufrir alteraciones nunca decisivas, esto es, que se respete siempre la regla dominante, a pesar de que hasta cierto momento la narración trabaja con las convenciones, efectos y operaciones de lectura propias del fantástico.

Ese mundo, en tanto regido de manera global y completa por lo massmediático, parece presentar dos posibilidades respecto de los cambios de perspectiva y las contradicciones de sus reglas básicas: la integración aplanadora o el riesgo cierto de la destrucción, el orden o la marginalidad beligerante. Una vez que Olga Palapot se autolegitima a través de la autoridad del Hijo de la Ira y es entrevistada en las revistas, el escándalo de su tercer brazo es integrado en el orden de los sucesos normatizados y regidos por el mundo massmediático. El desenlace del caso de Olga muestra que lo fundamental en ese mundo es que todo -desde «la venganza del farmacéutico» hasta una mujer-pulpo- pase por los *medios* y se convierta «en una *realidad secundaria*, producto incomprendible de otra realidad previamente reducida por los periodistas» (p. 137). El relato, que se presenta al lector como fantástico -que funciona efectivamente como fantástico en su primer tramo- vira durante su transcurso hacia una forma de *realismo*; una especie de realismo dinámico o, en términos de la estética de Cohen, «inseguro»⁵; en el caso de este cuento en particular, habría que hablar de la variante distópica de ese «realismo incierto», que puede tolerar una movilidad vertiginosa de las perspectivas mientras esté asentada en una regla incuestionable que, como la figura del Hijo de la Ira, goza de la autoridad y de la ubicuidad de la religión y del dogma, o de Dios: la única verdad es la televisión. Así, la ficción de Cohen se construye como mutación genérica, o como pasaje entre fantástico e hipótesis de anticipación sociológica.

Si lo que se juega en el género fantástico es, como propone Rabkin, el problema del conocimiento humano -es decir, el problema del conjunto de reglas que fundan una perspectiva a través de la cual hacer deducciones-, lo que sucede en «el mundo inflacionario» de Cohen es que su norma fundamental establece que el sistema de reglas que instauro el conocimiento legítimo, está previamente resuelto por una instancia omnipotente: el poder de los medios. Así, la

distopía que el cuento sugiere es aquella en la que toda posibilidad de lo fantástico se reduzca a lo inesperado y pueda ser rápidamente suprimida en tanto tal, esto es, incorporada a la mismidad repetitiva de la mediatización: el tercer brazo de una tal Olga Palapot o el último bombardeo norteamericano en algún lugar del Tercer Mundo se reducen a lo irrelevante, en un pasaje permanente que todo lo serializa y que allana la diferencia.

4. La narración organiza la diégesis en tres segmentos o secuencias⁶: la primera va hasta el capítulo 4 («Tropezón»), en cuya fase final se revela que Olga tiene tres brazos; la segunda se inicia en el capítulo 5 («Reflejo»), recorre los avatares del amor entre Olga y Gumpes, y desarrolla la tensión provocada por la presencia oculta de ese tercer brazo en un mundo al que aparentemente contradice y entre cuyos rasgos estaría la represión violenta de todo lo antiesperado; la tercera, que va hasta el final del cuento, comienza en el capítulo 25 («Risas»), donde se narra la reunión de Olga con el Hijo de la Ira y se disuelven la tensión anterior y el fantástico.

El primer segmento, además de establecer las perspectivas admisibles del mundo narrativo (en apariencia o por el momento, de modo claro y definitivo), está destinado a instalar lo fantástico. El tercer brazo de Olga opera aquí como lo antiesperado que ocurre, sobre todo porque la voz que sostiene el relato se encarga de presentarlo en esos términos. Al respecto, es necesario señalar que en esta primera secuencia la deixis controla y restringe la presencia del narrador (un personaje testigo que conoce la totalidad de la historia y la narra desde un tiempo claramente distante del tiempo de los sucesos narrados), tal vez porque el relato le ha destinado funciones de evaluación y de atribución de sentidos respecto de la historia (lo mismo que a los diálogos que mantiene con su mujer, la modista de Olga); el ejercicio de tales funciones en este primer segmento hubiera reducido la tensión narrativa e introducido el riesgo de anticipar la posterior disolución del fantástico. Esa estrategia narrativa (la demora de la participación evaluativa del narrador) hace que el relato postergue la anticipación de una de las tres alternativas de reacción que permite el mundo narrativo, precisamente la que se impondrá a través de la conducta de Olga, la que el narrador y su mujer explicarán más adelante como inevitable y cuyo cumplimiento disolverá el fantástico: someterse al dominio de la mediatización.

Las otras dos alternativas aparecen en este primer tramo del cuento. Por una parte, la «clandestinidad», sostenida sobre todo por «las bandas juveniles obstinadas en sus diferencias»; «El Hijo de la Ira -informa el narrador- quería pulverizarlas» (p. 123). La frase con que el texto presenta esta alternativa parece indicar que aquello que «el mundo inflacionario» no puede tolerar, más que la diferencia en sí misma (finalmente asimilable), es la obstinación en ese escándalo. En este sentido, el relato mostrará que la alternativa de los «clandestinos» no es tal, en la medida en que su oposición respecto del orden es de mutua necesidad identificatoria: la vigilancia desorbitada de la televisión se justifica y se distingue por oposición con ese otro cuya clandestinidad es tan *pública* como ella.

Por otra parte, en este primer segmento el relato presenta la alternativa perseguida por Arturo Gumpes: substraerse a la *publicidad*, es decir a la mismidad visible de lo común, mediante la consecución de un «mito privado» (p. 124). Esa privatización de la diferencia, para Gumpes el único camino que el mundo televisivo deja abierto a fin de resistírsele, se exhibe claramente en el inicio del cuento: mientras Berto Ugambide, El Hijo de la Ira, pontifica «*todas las noches*», «Gumpes *nunca* lo oía porque a esa hora» ejecutaba una acción *íntima*: «se estaba duchando», y el narrador subraya la oposición al anotar inmediatamente: «Era indefectible» (p. 121). En lugar de ver televisión, Gumpes se baña, o se instala metódicamente en un bar «a leer libros de mitología» y a contemplar «con sus ojos ecuánimes» los enfrentamientos callejeros entre el orden y la delincuencia. «Gumpes, como unos pocos, creía que la inseguridad importaba un bledo» (p. 124).

Será la alternativa entre lo público y lo privado, entre la televisión y la intimidad resguardada, entonces, más que la oposición normal-anormal u otra equivalente, la que definirá el valor o el significado del dislocamiento, la «asimetría», las «disparidades» y la «inestabilidad» del cuerpo de Olga Palapot sobre las que insiste el relato en esta primera parte. Aunque esta posibilidad no se insinúe todavía, o lo haga de modo muy cifrado a fin de no impedir el funcionamiento provisorio del fantástico hasta el capítulo 25 («Risas»), encuentra en estas primeras páginas las condiciones narrativas que con posterioridad la harán posible (inevitable, según la lógica del intercambio social que el texto representa).

El segundo tramo del cuento se sostiene en la oración que lo precede: «Tenía tres brazos», revela el narrador al cerrar el primer

segmento, al final del capítulo 4. En lo sucesivo, el relato se polariza entre la alianza Gumpes-Olga y la capilarización de los controles por los noticieros televisivos, en base al efecto fantástico que esa oposición permite suponer. Es la zona del cuento en que Gumpes se obstina en una contemplación privada del tercer brazo de Olga y, a la vez, en evitar que esa contradicción diametral se haga pública. Atendiendo a la lógica de ese mundo que se podrá inferir luego del conjunto del relato, hay ya en esta segunda fase algunas marcas que señalan, en la presentación de los términos del conflicto, las contradicciones que aloja la pretensión de Gumpes: para él, «Olga es la *guardiana* de la inestabilidad» (p. 128), es decir una antagonista simétrica del Hijo de la Ira o de sus funciones, pero para que lo sea hay que mantenerla oculta, «salvar a Olga de no sé qué intemperie» (p. 135). Mientras, el fervor militante de Berto Ugambide y sus acólitos crece y se exagera; la historia se puebla de más controles, «pólvora», «gases lacrimógenos», cascos y walkie talkies, garitas, detenciones. Las «fantasías de inestabilidad» de Gumpes van siendo paulatinamente arrinconadas por la «feroz fantasía de estabilidad» y «de orden» del Hijo de la Ira (p. 140), hasta el extremo de establecer un control de la intimidad individual mediante un «examen», «casa por casa y cuerpo por cuerpo» (p. 140). Dos episodios contribuyen a intensificar esa tensión. Por una parte, el capítulo 12, «La garita», donde un incidente con «dos encapuchados del Grupo de Acción Vecinal» provoca «por un instante una revelación», la visión fugaz del tercer brazo de Olga, que Gumpes se apresura a cubrir. Por otra parte, el encuentro con la banda del «Moncho Vargas» en el capítulo 24, que, según el narrador, Gumpes experimenta como igualmente peligroso, en tanto hace pública la disparidad de Olga y la aproxima a la identidad de los clandestinos, uno de los términos de la contienda en que se sostiene el mundo massmediático (la inesperada visión del tercer brazo de Olga produce en los marginales un inmediato encantamiento identificatorio: alguien cuyo cuerpo contradice de tal modo el orden ha de pertenecer a otro mundo, no puede estar sino del lado del Moncho y los suyos, y merecer su protección).

En consecuencia, estos dos episodios determinan la aceptación por parte de Olga de los términos excluyentes en que se distribuyen las inevitables relaciones entre los sujetos en ese mundo; en su caso es una aceptación de orden práctico, que tiene de versión moralista o de vulgata psicoanalítica en las evaluaciones del asunto que profiere la modista en los diálogos con su marido, el narrador; los dos episodios

determinan además la ruptura de la alianza Gumpes-Olga; y por último, anticipan y preparan la disolución del fantástico que se revelará en la tercera parte, aquí todavía a nivel de los cambios de actitud de los personajes y por lo tanto de consecuencias aún inciertas: por la tensión y la incomodidad creciente en el ánimo de Olga y por el resto de las intervenciones más directas del narrador y de su esposa, el relato va anticipando la presunción de que no hay nada que pueda contradecir las perspectivas del mundo narrado mientras se asimile a su insoslayable régimen de mediación periodística o electrónica, tal que sólo adquiera significado en ese contexto, mientras pierde el que podría haber tenido en otros y reduce a un mínimo controlado e irrelevante su eficacia para provocar alteraciones.

La tercera secuencia del cuento comienza reduciendo a «Risas» la amenaza de contradicción diametral que parecía haber instalado la disparidad anatómica de Olga, en la entrevista conciliadora que ésta mantiene con la autoridad massmediática del Hijo de la Ira. Cumplido el trámite, la asociación sexual o amorosa con Gumpes es el último obstáculo: la insistencia de éste en el extrañamiento ignora el ingreso de Olga al régimen públicamente admisible de la identidad, como se ve en el capítulo 29: «Fui yo», dice Olga, «Yo te arañé. ¿Vas a entender de una vez?». A Gumpes ya no le es dado sostener, como personaje, esa respuesta extrañada que a nivel del lector corresponde a la recepción de lo fantástico, como lo hacía antes de las «Risas» entre su amante y Berto Ugambide, en la segunda secuencia:

[Gumpes] se enfrasca en las pequeñas contracciones de los músculos de un brazo de mujer que se le ha confiado... Hay un cuerpo entero al cual el brazo pertenece, pero por alguna razón el hombre lo ha abstraído. De un *rabioso otromundo* carnal le llega una risa: «Ay, me hacés cosquillas» (...) Gumpes se tiende junto al cuerpo en diagonal y con mucha dulzura lo acaricia. El brazo menor, piensa, también duerme. (pp. 131 y 137)⁷

Esta resolución del conflicto venía siendo anticipada por el texto a través de las interpretaciones que hacen el narrador y su mujer acerca de la relación entre Gumpes y Olga. Los dos, la modista y su marido, tienden en sus intervenciones más directas a admitir la inevitabilidad de la regla dominante de ese mundo narrativo. La mujer, mediante un discurso que, como ya señalé, se aproxima al registro de la vulgata psicoanalítica de la clase media, y que reitera

una visión fatalista a través de formas discursivas tomadas del sentido común:

...el destino también contiene esos giros, no?, y es algo mucho más grande, devora todos los cambios. Y él se cree que con paciencia va a poder...El reuma, por ejemplo,... (...) ...no hablo solamente de ella sino de él, sobre todo, que también tiene un destino. Porque ojito, no te equivoques (...). Cambiar un destino es difícilísimo (p. 136).

El narrador, por su parte, participa del mismo fatalismo anticipatorio, aunque se ubica en una posición intermedia en virtud de su interés casi admirativo por la pretensión quimérica de Gumpes, que el relato permite leer como una de las razones que propician la proximidad confidente de los dos personajes: «Gumpes, Gumpes el bobo, defendía a mansalva su sistemático humanismo» (p. 138); «De la cara bastante magullada le nacía un aire de insurrección, de fatiga heroica que a mí, personalmente, consiguió emocionarme» (p. 139); «Pero en las noches de armonía falsa yo creí seguir viéndolo durante mucho tiempo: un disconforme elegante, demasiado ansioso, con la mirada en el cielo despoblado de mitos» (p. 149). Para el narrador, Gumpes representa algo así como el empecinado defensor de causas perdidas que él mismo hubiera querido ser, o más bien una variante anacrónica del *dandy*. Para los dos, el narrador y su mujer, Gumpes «se equivoca», «Gumpes no entendía» (p. 135), aunque en este punto el relato inicia una demanda de interpretación de los hechos que debe resolverse a nivel de la lectura: por una parte, desde la perspectiva totalizante del mundo massmediático o desde la resignación a su carácter insoslayable por parte del narrador y de su esposa, el error de Gumpes consiste en pretender que es posible sustraerse a ese dominio; por otro lado, sobre el final del relato, el narrador parece ignorar que el resultado del *blanqueo* de Olga es su ingreso a la mismidad serializada y suponer lo contrario: «...quizá porque [Gumpes] tampoco entendía que gracias a él, a fin de cuentas, Olga había saltado de la repetición a la fama...». En relación con esto, el título del cuento refiere, más que el desenlace de los hechos narrados, la pretensión quimérica de Gumpes o la engañosa o irrelevante excepcionalidad que la fama pasajera confiere a Olga.

Ese fin de la otredad, esa reconquista de lo Mismo que significa la derrota de Gumpes y de las posibilidades del fantástico en un mundo semejante, se cristaliza definitivamente en el capítulo 31,

«Colecciones», donde se refiere el *paso* de Olga por diversas revistas, la reducción periodística de su rareza; según el narrador,

Lo único que me queda de ella, como *dato nada banal*, es una serie de artículos que fui recortando de distintas revistas que vendo en mi papelería. Son reportajes, algunos anunciados en las portadas, que la encumbraron semanas después en una notoriedad intensa, no muy duradera, *y le habrán cambiado la vida más que el amor de Gumpes*. En la mayoría de las *instantáneas* aparece de *cuerpo entero*: con ropa reveladora, linda, *natural*, digamos, e inquietante: chistosa a veces, *incluso atrevida*. Casi siempre se le ve una sonrisa que en el barrio sólo habíamos conocido de a ratos. En una larga *serie* del Magazine *Aplausos* aparece en su departamento (...). Olga. Olga Palapot. Por suerte para ella, *las revistas ya cambiaron de tema*.

En los medios, el escándalo queda reducido a un simpático atrevimiento controlado en los límites naturalizantes de lo serializado*. El efecto entre siniestro y grotesco que las destrezas de la mujer-pulpo provocaban en episodios anteriores (Olga oficiando de masajista, acelerando una mudanza o ejecutando una ranchera en la guitarra mientras fuma y bebe) se reduce ahora a la *travesura* inofensiva de su curiosa anatomía, del todo adecuada para la ocasión, en las páginas de *Aplausos* (una revista, se puede presumir, de chismes de la farándula o de *espectáculos* que no contradicen regla alguna, la literalidad puerilmente irónica de cuyo nombre demanda, justamente, del concurso de brazos y palmas), a la vez que resulta señalado el contraste con aquellos efectos amenazantes mediante un resto de extrañamiento que la voz distanciada del narrador todavía puede mantener.

De este modo, se cumple para el caso de Olga Palapot la dinámica paradójica mediante la que el mundo narrativo de Cohen construye su fantasía de estabilidad y sus propósitos de homogeneización: así como Gumpes pretende salvar a Olga del «anonimato» mediante el secreto y el ocultamiento, el mundo massmediático consigue el «anonimato» por vía de la «fama», como prevé Gumpes, borrosamente, antes del desenlace:

Sabe, es como si cerca de ella hubiera *en el aire* una barra que en el momento menos pensado puede tacharla: una sentencia de anonimato... (p. 139).

Como el *backstage* que la televisión prodiga cada vez más para sí, para el cine o para el espectáculo que sea, la asimilación de Olga

por los medios es el reverso de la puntada presencial, el desquite que la industria siempre puede tomarse con los cuerpos presentes con cuyo reducido margen de autonomía no mediada ha debido, apenas por un instante, pactar.

En correlación con ese ingreso resignado al circuito de los medios, es decir de lo Mismo, la derrota de Gumpes toma una forma casi análoga : en lugar de «sus libros de mitología», ahora «Todas las noches a las diez Arturo Gumpes llegaba con *una revista de geografía* y se sentaba a beber una sola cerveza» (p. 149).

5. En el transcurso de «El fin de lo mismo», la defunción de lo fantástico es sólo cuestión de tiempo: el mundo massmediático lo reduce a lo imprevisto -lo inesperado en términos visuales-: lo hasta el momento no atrapado por los infinitos brazos-ojos electrónicos de un mundo que Cohen ha imaginado como una forma superior, sofisticada y paranoica de la extinción de la experiencia.

En este sentido, la estética de Cohen parece referir a ciertos aspectos de un debate ya tan tópico como inevitable, por lo menos en este caso: el que enfrenta los términos modernidad-posmodernidad. En efecto, si se recuerda y se acepta la conocida tesis que cuenta al fantástico -junto con el gótico, el terror y algunas variantes de la ciencia-ficción- entre los discursos mediante los cuales la misma modernidad teme o desmiente los alcances de la racionalización y señala -transponiéndolos- sus límites⁹, se podría leer la obra ficcional de Cohen como la puesta en forma, la resolución narrativa, de una doble operación: por una parte, el registro de la declinación o el agotamiento de uno de tales discursos *antimodernos* de la modernidad, el fantástico; por otra, la permanencia de unas voces narradoras que siempre, en alguna medida, hacen del discurso narrativo de Cohen una instancia de crítica, de protesta o de resistencia hacia la abolición social de ciertas formas de la experiencia que esa declinación del fantástico y de otros géneros vendría a señalar en términos imaginarios o estéticos¹⁰.

Respecto de este segundo aspecto de la operación que Cohen despliega en sus textos, dos datos parecen decisivos toda vez que se pretenda avanzar hacia una interpretación evaluativa de su obra y decidir, además, su lugar en la literatura argentina actual. En primer lugar, la insistencia de Cohen en la reformulación de una poética del «realismo» que, por más separada que se pretenda del «ciclo de la adaptación realista»¹¹, conserva en su propia denominación una

categoría tan estrechamente ligada a la historia de la literatura moderna y a sus debates más acalorados (si algún efecto obvio tiene esa conservación es que no permite abandonar u olvidar por completo aquellos debates). En segundo lugar, parece inevitable considerar el curso de las sólidas relaciones que Cohen ha cultivado con los componentes alegóricos, aleccionadores o proféticos de la ciencia ficción; o mejor, la obstinada orientación evaluativa o moral que sus ficciones mantienen por vía de la casi infaltable hipótesis narrativa de anticipación sociológica. Si se quiere, la elección que este trabajo ha hecho del cuento «El fin de lo mismo» como objeto de análisis apunta, entre otras cosas, a subrayar aquella obstinación: el relato presta su título al volumen que lo incluye, y si resulta difícil conjeturar que lo hace por algún grado mayor de calidad estética que el que logran los otros relatos allí reunidos, puede en cambio suponerse con menos incertidumbre que se debe a la transparencia explicativa o teórica del cuento y, sobre todo, de su título. Esa preocupación ética y sociológica de Cohen poblará hasta casi saturarlas las páginas de su siguiente libro, *El testamento de O'Jaral*¹², con cierta retirada de la narración en favor de un discurso de especulación casi politológica, donde la tesis distópica acerca del futuro de la sociedad massmediatizada que leíamos en «El fin de lo mismo» se declara una y otra vez :

Si repasaba la diversidad de tipos de vida colectiva, constataba que la humanidad había inventado bastante poco. Sociedades salvajes; federaciones de tribus, [...] monarquías estructuradas sobre burguesías comerciales. Todo esto antes de que el capitalismo industrial volviera numéricamente indefinida la variedad de componentes de la vida social, y los unificara en los noticieros. (p. 79)

.....Porque los consorcios culturales, que son lo mismo que los consorcios químicos, metalúrgicos, bancarios, etc., quieren que pase una sola cosa: lo mismo. Entonces agarran y ¿qué hacen? Los consorcios culturales comercializan siempre una sola historia camaleónica.[...] Y así dominan al pueblo: empaquetándolo en la repetición. No hay más que leer las revistas, entrar en una librería. Hasta las noticias, esos inventos disimulados, son iguales desde hace décadas. (p. 120).

.....Para innovar, sólo vale el salto que rompe la continuidad, la repetición de la misma historia. (p. 160).

Así, «el fin de lo mismo» puede leerse como un título para la poética de Cohen: a la luz de las historias narradas y de los asertos que estas prodigan acerca del inquietante paisaje social en que se desarrollan,

una ironía o una denegación con que se afirma el final de la otredad, la desaparición forzada de las diferencias; y a la vez, literalmente, la finalidad que ciertas formas nuevas de poder persiguen mediante la repetición.

¹ Cohen ha publicado los siguientes libros de ficción: *El instrumento más caro de la tierra*, Montesinos, Barcelona, 1982 (cuentos); *El país de la dama eléctrica*, Bruguera, Buenos Aires, 1984 (novela); *El buitre en invierno*, Montesinos, Barcelona, 1984 (cuentos); *Insomnio*, Muchnik, Barcelona, 1985 y *Paradiso*, Buenos Aires, 1994 (novela); *El sitio de Kelany*, Muchnik, Barcelona, 1987 y *Ada Korn*, Buenos Aires, 1987 (novela); *El oído absoluto*, Muchnik, Barcelona, 1989 (novela); *El fin de lo mismo*, Buenos Aires, Alianza, 1992 y Madrid, Anaya&Muchnik, 1992 (relatos); *El testamento de O'Jaral*, Alianza, Buenos Aires, 1995 y Madrid, Anaya&Muchnik, 1995 (novela); *Inolvidables veladas*, Barcelona, Minotauro, 1996 (novela); *Hombres amables. Dos incursiones de Georges La Mente*, Buenos Aires, Norma, 1998 (*nouvelles*). Entre 1975 y 1996 residió en Barcelona, donde ejerció el periodismo: trabajó o colaboró en *El viejo topo*, *La vanguardia*, *Quimera*, *El país de Montevideo*; en Buenos Aires ha publicado en los diarios *El cronista* y *Clarín*, y en las revistas *Babel*, *Confines*, *Punto de vista*, entre otras. Tradujo obras de Ben Jonson, Ph. Marlowe, T. S. Eliot, Henry James, James Purdy, William Burroughs, Martin Amis, Ray Bradbury, Clarice Lispector, Machado de Assis. Una breve semblanza autobiográfica y una entrevista de octubre de 1993 se incluyen en Graciela Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995. En el número 65 de la revista *Punto de vista* (Buenos Aires, diciembre de 1999) se publica su ensayo «La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir», donde Cohen revisa y evalúa las posibilidades del género con una erudición y una agudeza reflexiva excepcionales en la escasa ensayística argentina sobre el tema. Entre los estudios académicos que se han ocupado de manera exhaustiva de la obra de Cohen son imprescindibles los de Miriam Chiani (véase nota 10).

² En Cohen, Marcelo: *El fin de lo mismo*, Buenos Aires, Alianza, 1992 (todos los subrayados en las citas del texto son nuestros).

³ Uso aquí y en adelante la caracterización del fantástico de Eric Rabkin, *The fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976, cap. I, especialmente en lo relativo a la definición del fantástico como «lo antiesperado que ocurre».

⁴ Barcelona, Muchnik, 1989.

⁵ «...La posibilidad de un realismo abarcador; o más bien la posibilidad de salir del ciclo de la adaptación realista, de las falsas dicotomías: entre lo dicho y lo sucedido, entre lo realista y lo fantástico», escribe Cohen en «Apuntes para un realismo inseguro», *El Cronista Cultural*, 15 de marzo de 1993, Buenos Aires.

⁶ Uso alternativamente «tramo», «segmento» o «secuencia» para referirme a esas tres grandes unidades en que la narración organiza la historia.

⁷ Conviene señalar, respecto de la actitud de Gumpes, que en el discurso directo mediante el cual intenta justificarse o explicarse ante el narrador, tiende a desplazar su interés por lo anómalo o inestable, desde la singularidad anatómica de Olga hacia la posibilidad de un amor correspondido. No habría que descartar esas intervenciones como una forma de denegación, que el personaje levanta para compensar la

connotación de perversidad que el relato no impide adjudicarle. Véanse especialmente los dos últimos párrafos del capítulo 13 (p. 133).

⁸ Es interesante notar que en la descripción de esa presencia de Olga en la *prensa del corazón*, el narrador utiliza algunas fórmulas estereotipadas con que el discurso de la moda suele comentar las imágenes que propone: los modelos de ropa suelen ser calificados de «divertido» o «atrevido», con lo que se establece en el sentido común algo así como la extravagancia en el vestir como una de las formas aceptables de la «transgresión». Estimo pertinente el dato en tanto la moda es un sistema de signos o una práctica simbólica destinada a sostener una forma muy móvil o variable de homogeneización.

⁹ En términos teóricos, esta tesis puede verse, por ejemplo, en el estudio de T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. En términos de una poética o preceptiva de la narrativa fantástica sumamente transitada y discutida en la Argentina, se puede revisar los varios ensayos de Julio Cortázar sobre el tema; por ejemplo, «Algunos aspectos del cuento» (*Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, tomo 2, p. 368).

¹⁰ Respecto de esa posición de los sujetos de la narración, que también se construye en los destinos y perspectivas que los textos de Cohen imaginan para sus «héroes», véase el riguroso estudio de Miriam Chiani, «Escenas de la vida posindustrial», en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, 1, 1, La Plata, 1996. Por otra parte, la hipótesis acerca del agotamiento de esos géneros críticos de la modernidad, y la construcción de una posición diferenciada que supere el mero registro de esa declinación, pueden leerse, esta vez directamente enfocados sobre la ciencia ficción, en el ensayo de Cohen «La ciencia ficción y las ruinas del un porvenir» (cit. en nota 1).

¹¹ Cohen, M., «Apuntes para un realismo inseguro», cit. en nota 5.

¹² Cit. en nota 1.

Las aguafuertes africanas de Roberto Arlt: reescritura, tensiones y divergencias¹

Laura Juárez

(Universidad Nacional de La Plata – Argentine)

En la década del treinta se abre un nuevo período para la literatura de Roberto Arlt. Así, puede considerarse el año 1932 como el punto clave del cambio pues no sólo constituye el momento en el que Arlt cierra el ciclo novelístico -*El amor brujo* (1932) es su última novela publicada- sino que ese mismo año es también el de su ingreso a la producción dramática por impulso de Leónidas Barletta. A partir de allí y hasta 1942 el escritor se orienta de lleno al teatro, a la cuentística y sigue colaborando en el diario *El Mundo* con las aguafuertes que desde 1928 se publican diariamente. Por otra parte, y si bien se mantienen algunas constantes, en esta etapa sus obras se modifican y aparecen nuevos modos de representación que se distancian de los que, desde los años veinte y con «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires» (1920), *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos-Los Lanzallamas* (1929-1931) se venían ensayando; lo fantástico, el relato de viajes y aventuras, son algunos de esos modos¹. Si avanzamos en este sentido, puede pensarse, además, que en esta segunda etapa extendida entre 1932 y 1942, los textos arltianos redefinen, se proponen jerarquizar su proyecto creador, y ponen en juego dispositivos destinados a acercarlos a posiciones prestigiosas y mecanismos tendientes a lograr un lugar más prestigioso en el campo literario de los años treinta.

En este marco, el presente trabajo se centra fundamentalmente en las aguafuertes sobre Marruecos. En 1935, Arlt es enviado como cronista por el diario *El Mundo* a España y África. Desde ese momento y hasta la publicación de *El criador de gorilas* en 1941, escribe más o menos en forma simultánea narraciones ficcionales, crónicas y una obra de teatro (*África*, 1938) inspirados en el ámbito africano. En algunos casos sucede además que las diferentes obras se imbrican y relacionan entre sí, pues el escritor efectúa con un mismo material el pasaje de un género a otro. Así, la pieza dramática *África* es el resultado de la reescritura de los argumentos de dos relatos de *El criador de gorilas*, «Rahutia la bailarina» y «La aventura de Baba en

Dimisch esh Sham» y de los episodios de un cuento que no seleccionó para ese volumen, «Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa».

Si bien puede decirse que en los distintos textos aparecen elementos homólogos y complementarios, la escritura simultánea de distintos géneros, hace que convivan en su producción visiones y versiones diferentes sobre ese espacio. Esto sucede no sólo por los distintos códigos, pactos narrativos y por las características propias de cada género, sino además a causa de los modos en que se inserta la literatura de Arlt en el campo literario de los años treinta y debido a las nuevas preocupaciones que, paulatinamente, van surgiendo en el proyecto creador del escritor en ese momento. Es significativo, en este sentido, lo que ocurre con las aguafuertes africanas.

Entre julio y agosto de 1935, aparecen en el diario *El Mundo* una serie de crónicas que documentan el recorrido, las experiencias y los testimonios del viajero corresponsal desde su ingreso a África hasta el paso por distintos puntos de Marruecos, como Tánger y Tetuán. En 1936, Arlt retoma estos materiales para su publicación en libro. En esta instancia, los modifica, reorganiza y en muchos casos reescribe. También anexa fragmentos, elimina otros y, en reiteradas ocasiones, excluye del corpus, definitivamente, algunas aguafuertes en su totalidad. Esta nueva versión es la que pasa a integrar, bajo el subtítulo «Marruecos», el conocido volumen *Aguafuertes españolas*². A partir de aquí, el análisis intenta demostrar, en primer lugar, cómo en las versiones del '36 –las del libro- hay una reelaboración de efectos literaturizantes o estetizantes. Esto sucede, por una parte, en el sentido de retrotraer el imaginario de las aguafuertes al del orientalismo más o menos típico de la cultura occidental, y disminuir el verismo periodístico; por otra parte, se resuelve en una búsqueda y selección de lo pintoresco, es decir, en el privilegio de la perspectiva del exotismo. En segundo lugar, se estudian los elementos que se inscriben en las crónicas como una clave de las preocupaciones estéticas del Arlt de los treinta; en este contexto se analiza uno de los artículos agregados para el libro –«El mercader oriental y *Las mil y una noches*»- desde donde puede leerse una teoría arltiana acerca de lo fantástico y lo maravilloso, y «El narrador de cuentos», un texto central para pensar el teatro del escritor. Finalmente, se indagan los modos en que las aguafuertes africanas constituyen dentro de la literatura de Roberto Arlt los primeros pasos de un proceso de estetización cuya culminación se da en *El criador de gorilas* que, como se sabe, también presenta relatos inspirados en el ámbito oriental.

Para comenzar, es necesario considerar una crónica aparecida en *El Mundo* en 1935 que Arlt elimina para la publicación en el volumen *Aguafuertes españolas*: «¿Dónde está la poesía oriental? –Las desdichadas mujeres del islam- Mugre y hospitalidad»³ –. En este texto surge una representación de África que no sólo se separa de los lugares comunes e intenta salir de los estereotipos del orientalismo, sino que además contrasta notablemente con la construcción y los agregados estetizantes de las aguafuertes reescritas para el libro, como también con las ficciones posteriores de *El criador de gorilas*:

Una de dos, o yo soy la naturaleza más antipoética de la tierra, y de consiguiente, incapacitado para apreciar las delicadas bellezas del planeta, o de lo contrario, los que han escrito sobre la poesía de Oriente, han dejado actuar libremente su fantasía, olvidados totalmente de la realidad. (...)

Detengámonos ahora en la vida popular y en las causas de su evidente falta de poesía, derrochada en sus escritos, por muchos que probablemente jamás han visto Oriente. (...)

Las mujeres a su vez, carecen de encantamiento y seducción femenina, provocador del sobresalto imaginativo o poético. Desfiguradas en el interior de sus mantas, la cabeza encapuchada, la frente vendada, el rostro cubierto (...), son menos atractivas que una monja tompera, cuyo aspecto reproducen con ostensible y superior deformidad. Leo no sé en qué revista, de un señor que encarece la poesía de Oriente, que "estas mujeres se pierden por las calles como fantasmas"; a mí más que fantasmas, me parecen bolsas ambulantes. Descalzas, mostrando los calcañares amarillentos por las babuchas aplastadas, desafío a nadie que pueda encontrar inspiración poética en fuentes tan bastas.

Dichas mujeres, en la intimidad producen una vivísima desilusión, pues carecen no sólo de la técnica de la coquetería, sino también del arte de agradar mediante la sociabilidad. (...) ...son pequeñas bestias junto a las cuales se pasa indiferentemente como ante un muro.

La ciudad africana es más sucia que un cajón de basura. Casi todas carecen de agua corriente, la gente se baña raramente, los moros huelen a manteca rancia.

En principio, el texto presenta una oposición entre dos visiones sobre Oriente: una ilegítima y otra legítima. La primera es aquella que se aleja de la realidad por la fantasía y encuentra bellezas donde no las hay. La segunda, la perspectiva a la que adhiere el sujeto de la enunciación, autorizada además por el hecho de no pertenecer al grupo de los que «jamás han visto Oriente» -como se dice en la cita- resulta adecuada por ser testimonial, objetiva y verista. Es decir, se

plantea una oposición entre fantasía literaria y verdad periodística. En segundo lugar, aquí, como en otros fragmentos que también fueron recortados o modificados por Arlt para atenuar su dureza⁴, aparece una representación, no sólo alejada de los cánones de la literatura sobre Oriente, sino además degradada del escenario africano y sus personajes. África se constituye, entonces, en un espacio despojado de cualidades y de los atributos necesarios para el vuelo de la imaginación, un lugar inadecuado para la producción literaria, construido por una mirada que no se compromete, que no se fascina con el espectáculo de lo otro, como en los textos y versiones posteriores. En este sentido, son fundamentales las apreciaciones sobre lo femenino y la imagen de la mujer que aquí se presenta, pues, no sólo es radicalmente diferente de la que se desliza en otros lugares de las mismas aguafuertes publicadas en el diario, y de las mujeres que, en una serie de fragmentos agregados en 1936, fascinan al cronista, -son como fantasmas que desaparecen por los recodos de la ciudad-, sino que, sobre todo, esta imagen se opone a la construcción saturada de saber libresco y de modernismo de la *femme fatale* que recorre una serie de relatos de *El criador de gorilas* como «Rahutia la bailarina» y «Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte».

En el volumen *Aguafuertes españolas*, Arlt se distancia de estos modos de representación del diario. Esto puede verse si consideramos el proceso de reescritura efectuado sobre dos aguafuertes aparecidas consecutivamente en *El Mundo*⁵ en las que se describen los avatares del cronista en la ciudad africana de Tánger y sus impresiones de viajero. En 1936, Arlt agrupa estas dos crónicas y titula al nuevo texto, «Tánger», poniendo el acento en el espacio ciudadano que aglutina el contenido de las dos versiones anteriores y no en las peripecias del cronista como en el caso del periódico. En «Tánger» no hay modificaciones muy significativas a lo largo de los fragmentos, pero hacia el final se agrega un largo párrafo que demuestra un claro interés estético, aparece una búsqueda y fascinación por lo exótico -fascinación que a lo largo de las versiones del diario prácticamente no se registra-, y el escenario oriental es concebido como un espectáculo para ser observado por sus notas de color. En este sentido puede leerse el comentario del cronista ante la visión de los extraños personajes y vestimentas que se le presentan a su mirada:

Cuando me fatigo del *espectáculo*, vuelvo al Zoco Chico. (...)
Pasan viejos con perfiles de cabras y *chilaba de chocolate*, esa
vestidura parecida al hábito de un monje, que llega hasta los pies,

todos ellos descalzos, con los pies metidos en sandalias de cuero de cabra, *amarillo*; otros en vez de *fez rojo*, usan un turbante *color de oro*, *moteado de guisantes escarlatas*; (...) Desfilan mandaderos de (...) bombachas *verdes*, casacas *rosas* (...); desfilan turcos con bombachas hasta la rodilla, festoneada de *franjas de oro*, cabeza rapada bajo el *fez morado*; pasa un carabinero negro (...) tras él, *fino*, *amarillo*, un funcionario árabe, barba en punta, con turbante *blanco* arrollado a la cabeza y el turbante rematado por una calabaza de *terciopelo escarlata* en la que tiembla una *larga pluma violeta*. (...) Esta *unanimidad de colores violetas, té, café con leche, cacao, bronce, plata, va y viene*, uno llora por dentro de no tener ojos en las sienas, en la nuca, dan ganas de correr tras ellos para decirles que vuelvan a pasar (...) y hay que apretar los dientes para no gritar de admiración (pp. 87-88)⁶.

Esta fascinación frente al espectáculo de lo diverso que transforma a los hombres en color, se combina con una descripción acumulativa que deja de lado ciertos elementos degradados (el olor, la suciedad) que estaban presentes antes, para acentuar y saturar la referencia a lo llamativo, lo típico y lo sobresaliente. Pero además, hacia el final del fragmento agregado aparecen otras apreciaciones del viajero:

...pasan varoncitos con chilaba violeta y a un costado de la cabeza, casi junto a la oreja, una sola trenza larga que les cae sobre el hombro; un anfibio me ronda, restregándose los labios con la lengua y haciéndome guiños indecentes, estamos en Tánger, señores, Tánger, codiciada por las potencias, donde conviven fraternalmente los vicios más extraordinarios, aquí todo está permitido; pasa un viejo gordo, barba en punta, apoyado dulcemente en un mancebo fino como una señorita, con el *fez coquetonamente inclinado*, la mirada de gacela... (pp. 88-89)

Esta idea de la voluptuosidad, de los *vicios extraordinarios* y de África como el lugar *en que todo está permitido*, funciona en el mismo sentido que lo anterior, pues es asimilable al imaginario del orientalismo y al exotismo –también al exotismo del imaginario decadente y modernista-. Cabe considerar, además, que Arlt incluye para la versión del libro: «La danza voluptuosa», una aguafuerte que no figuraba entre las publicadas en el diario. En esta nota los elementos mencionados se reiteran, aunque de modo central, pues el texto se ocupa de ficcionalizar un incidente por el cual el viajero-turista puede observar la danza erótica de los hombres orientales: «...las manos de los hombres baten un compás asordado por el tamtam, el bailarín acentúa ahora las turgencias del torso, una sonrisa triangular, libidinosa, ilumina su rostro de una belleza espectral (...) un espectador, de turbante amarillo no se puede contener, (...) y entre

el aplauso de todos le clava la lengua en la boca que le ofrece el otro» (pp. 105-106).

En el mismo sentido que en «Tánger», es decir, en el intento de privilegiar una perspectiva exotista o llevar al extremo y exacerbar, el diluido pintoresquismo que aparecía en las versiones de 1935, puede considerarse el largo fragmento (de 8 páginas en la primera edición) que Arlt anexa en «Tetuán, ciudad de doble personalidad», artículo que, del mismo modo que el anterior, agrupa dos aguafuertes que en el diario fueron publicadas sucesivamente⁷. En este fragmento agregado, se relatan los recorridos del cronista por la ciudad y se hace una descripción de los distintos puestos del «arrabal moruno» que se presentan como cuadros a una mirada que capta distintas estampas, atrapada por el encanto de un paisaje de misterio. Es importante destacar, además, que la cartografía de Tetuán se transforma ahora en «laberinto», en lugar «extraterreno» y «ciudad lunar» donde los itinerarios semejan un peregrinar onírico: «Camino de sueño en sueño», dice Arlt, y donde, no sólo el espacio, también los objetos y las personas adquieren características maravillosas, al modo legendario de *Las mil y una noches*. Es decir, este ámbito no sólo extraña la visión, sino también, instala una brecha en el tiempo y en el espacio, en la cual aparecen otras reglas de funcionamiento del mundo. Esto anticipa lo que va a suceder después en los relatos de *El criador de gorilas*, donde, el quiebre de lo rutinario y la salida de la predestinación que se da en la construcción de esa dimensión espacio-temporal legendaria resulta la condición de posibilidad para la aparición de lo maravilloso y de la aventura. Finalmente, en el fragmento, también se hacen presentes otros modos de sociedad, alejados de los convencionalismos burgueses y se define el escenario africano como el lugar del placer, de la libertad y de la paz: «Esta libertad infinita ... es un regalo del cielo» (...) «y la paz, esa paz del saludo musulmán, la paz ritual que el creyente le desea al prójimo, está en mi corazón». (p. 144)

Si se estudia el recorrido entre el material del diario y las enmiendas, agregados y modificaciones del libro, se verifica el comienzo de un proceso de estetización en la representación de los espacios africanos⁸ que culminará en el exotismo saturado de saber literario de los cuentos de *El criador de gorilas*, es decir, en estas ficciones finales se lleva a un límite lo que en el pasaje de las dos versiones consideradas de las aguafuertes está apenas iniciándose. Esto, por otra parte, es índice de los desplazamientos que, en los años

treinta, se producen en el proyecto creador arltiano y de las formas en que su literatura se aleja de los modos de representación precedentes.

Volviendo a las diferencias entre las aguafuertes de *El Mundo* y las publicadas posteriormente en libro, es importante considerar que, en esta segunda versión, Arlt excluye, en su totalidad, un número considerable de crónicas. Las que deja de lado son, además de la que mencionamos al principio, las cinco primeras que publicó en el diario⁹, que refieren los avatares del escritor y periodista para entrar a África, los conflictos y problemas con los espías del lugar. También elimina otra en donde se testimonia la visita del corresponsal a una escuela africana¹⁰, y se registran críticamente y estableciendo un vaivén entre lo ajeno y lo propio, los aspectos positivos –el modo de pago a los maestros-¹¹ y negativos –la violencia con que se le enseña el Corán a los niños- de la cultura musulmana respecto de la educación. En todos los casos, los textos excluidos son textos anecdóticos, que, o bien relatan experiencias y dificultades del cronista, o bien presentan un contenido de actualidad o de crítica sociológica, escasamente literaturizable, que no remite a la puesta en escena de lo raro, de lo desconocido para un lector occidental. Pueden verse, entonces, atendiendo a los artículos que se excluyen, índices de las elecciones que se van perfilando en la literatura arltiana de los años treinta: lo inadecuado para una representación pictórica y colorista empieza a ser dejado de lado.

Por otra parte, es importante notar que la versión de las *Aguafuertes españolas* reelabora los materiales previos en otros sentidos entre sí complementarios. En primer lugar, se registra una ausencia de las marcas a través de las cuales en el diario se trataba de lograr, como en el folletín, un compromiso e interés en el lector; de este modo, no aparecen en el libro fragmentos semejantes a los que repetidas veces se introducían en algunas de las aguafuertes publicadas en la prensa, donde el cronista, por ejemplo, anticipaba en el final y a modo de cierre del artículo, lo que vendría después: «Pero no han terminado aquí mis coloquios con la policía. En Tánger se renuevan a los pocos días»¹², u otros en los que puede leerse un intento de crear suspenso en el relato de los acontecimientos protagonizados por el corresponsal de *El Mundo*: «En una nota próxima narraré el episodio que me ocurrió con un agente, también de policía, no sé si al servicio de Inglaterra, Francia o España (...) Pero volvamos ahora a Algeciras.»¹³ En segundo lugar, hay una alteración en el orden de los textos que descronologiza la trama narrativa, que reduce los enlaces temáticos de una a otra aguafuerte, y que no es fiel a los recorridos del cronista.

Así, en el libro, frecuentemente, un solo artículo agrupa los contenidos que en la versión de *El Mundo* se describían en dos o más aguafuertes y poniendo en evidencia y respetando los itinerarios del narrador -sus desplazamientos guiaban las notas-. Eso sucede en el caso de las crónicas que refieren los acontecimientos y testimonios sobre Tánger, sobre Tetuán, y también en la serie acerca del noviazgo y la sumisión social de la mujer¹⁴. Puede pensarse, entonces, que cada texto está destinado a cubrir una parcela del tapiz oriental, procedimiento que, por otra parte, resultaría en correlación con el propósito arltiano que estructura la pieza teatral *África* -tal como el escritor lo expresa en una carta a su madre¹⁵-, propósito de representar en cada cuadro un distinto escenario típico africano. Es decir, las *Aguafuertes españolas* organizan una estructura narrativo-descriptiva que, al romper la continuidad cronológica, desligar los textos entre sí, y desdibujar parcialmente la figura del periodista- corresponsal, no sólo tiende al estatismo y al espacialismo pictórico, sino que además remeda estampas y contribuye a armar cuadros de color. Por ese efecto, además, se genera un discurso más bien ficcional y alejado del de las versiones más testimoniales anteriores.

En relación con esto último, es necesario mencionar la operación por la cual el libro tiende a desdibujar, en algún sentido, la figura del corresponsal, del periodista responsable de brindar un testimonio verista, del enviado de un diario encargado de referir fielmente los acontecimientos que protagoniza, y, por contrapartida, a dar preponderancia y construir una imagen cercana a la del turista o a la del viajero expectante de paisajes nuevos, despreocupado de las demandas del diario, que cuenta lo que ve, orientado y hasta dejándose conducir por su imaginación, sus deseos y su peregrinar placentero por el lugar. Así, es significativo en este sentido, que se dejen de lado las notas anecdóticas en las que es fuerte el protagonismo del yo del periodista-mediador -como las que relatan sus experiencias con los espías al entrar a África-, y también, que entre los fragmentos eliminados de la versión incluida en las *Aguafuertes españolas*, aparezcan muchos donde, por ejemplo, el corresponsal asevera:

*Trataré de ser meticuloso y exactísimo, reflejando lo más fielmente posible la ceremonia sagrada de que he sido testigo en Tánger.*¹⁶

Al leer esta nota, muchos lectores se dirán para su coletó:
- No, no es posible. Arlt aquí exagera.

Yo también acepto que es dificultoso digerir lo que voy a narrar, pues se encuentra en contradicción con nuestras costumbres. Si los hechos que voy a narrar no me constaran ampliamente, no insistiría en su verosimilitud.¹⁷

Como puede verse, los fragmentos anteriores de las aguafuertes publicadas en *El Mundo*, presentan un narrador-testigo preocupado por la verdad y credibilidad de lo que cuenta, por referir los acontecimientos según lo visto y oído, sin subjetivismos personales. Esta imagen del cronista que asegura brindar un testimonio fiel, veraz y autorizado de lo que ve y porque lo ve, tiende a borrarse a causa de la eliminación de esos fragmentos –y de otros equiparables– en los textos reescritos en 1936. Es de este modo como, paralelamente, en esta versión resulta preponderante la visión del viajero-turista que registra lo que aparece a su mirada placentera, y se genera un desplazamiento a la ficción de lo que sería un artículo periodístico o una corresponsalía para un diario, aunque cabe destacar que nunca se borra del todo la figura del cronista y sus explicaciones, como así sucede en los textos de *El criador de gorilas* posteriores¹⁸.

Para introducirnos específicamente en las cuestiones referidas a la literatura de Arlt en los años treinta, es necesario considerar una aguafuerte que aparece en *El Mundo* titulada «El narrador de cuentos- Abuso de ingenuos y piadosos- Precursores del teatro»¹⁹ y que luego Arlt publica en el libro de 1936 como «El narrador de cuentos» con un importante fragmento agregado. El texto refiere una escena aparentemente común entre los musulmanes: la reunión de una multitud al aire libre atenta al relato de un «'xej-el-clam', o sea, narrador de cuentos», en palabras de Arlt. Podemos suponer que Arlt debe haberse sentido muy impresionado por este episodio porque lo retoma con variantes también en otros de sus textos africanos: en el comienzo de la pieza dramática *África* y en el relato de 1937, «La aventura de Baba en Dimish esh Sham», recopilado en *El criador de gorilas*.

En principio, es importante detenernos en la situación comunicativa registrada en la nota, que en sus primeras páginas es casi idéntica en las dos versiones que nos ocupan. El aguafuertista describe con fascinación la relación que se establece entre el «'xej-el-clam» y la multitud que lo escucha atenta:

En medio de este círculo de piedra, está el narrador de cuentos (...)

Narra un cuento en idioma árabe. Pronuncia media docena de palabras y nuevamente golpea tres veces el fondo del tam-tam. (...) Toma la vara y señala un punto en el suelo de piedra. Los espectadores vuelven los ojos a ese punto y menean la cabeza afirmativamente *como si vieran allí algo que confirma las palabras del narrador*. (...) ...vertiginosamente su mano se extiende al cielo, pronuncia unas palabras y rápidamente todos los espectadores se llevan los dedos de la mano derecha a los labios y a la frente. Ha pronunciado el nombre de Dios. (...) ...ahora el narrador habla en voz baja, debe reproducir un diálogo al oído de alguien.(...) *todos mueven la cabeza asintiendo a esa voz que murmura quedo* (...) De pronto el narrador levanta la voz, pronuncia tres palabras y todos estallan en carcajadas. Algo aquí ha ocurrido; el xej se encorva, su cara llena de terror, su palo se mueve en el aire. *Evidentemente, está combatiendo con un espíritu invisible; todos contemplan espantados al enemigo con el cual batalla el narrador*. (pp. 92-93)²⁰

A partir de aquí pueden observarse tres aspectos. Primero, la descripción del cronista privilegia y se interesa principalmente en la situación de enunciación generada entre el narrador y la multitud que lo rodea, tanto es así que la registra aún sin conocer el contenido de lo narrado. Segundo, se refieren y destacan las reacciones de los espectadores ante el relato; en este sentido, es importante notar que el público se introduce de tal modo en la ficción que actúa frente al espectáculo como ante la realidad: «todos mueven la cabeza asintiendo», «todos contemplan espantados» y que esto es, sobre todo lo demás, lo que fascina al narrador de la aguafuerte. Tercero, lo que narra el «xej» son acciones, «el combate con un espíritu», «el diálogo de alguien», etc, lo cual no es un dato irrelevante si se atiende a la elección arltiana de la «acción» -en sus intervenciones sobre la novela en los años cuarenta- como un modo de lograr el interés y evitar el aburrimiento del lector²¹.

Estos aspectos señalados son índices para pensar la literatura arltiana que se está definiendo en los años treinta. Así, las valoraciones positivas del cronista de las relaciones entre el narrador y los oyentes musulmanes y el modo admirativo en que se describe cómo esa multitud entra en la ficción, explican, en buena medida, lo que busca Arlt en el drama. Es decir, la actitud del narrador de la aguafuerte revela o permite leer que el interés arltiano por el teatro está orientado por lo que este medio favorece: un contacto directo con el público, la participación del espectador en lo representado, la posibilidad de poner en escena «acciones».

Por otra parte, en 1936 Arlt elimina un fragmento que figuraba al final de la crónica. Allí afirmaba que, gracias a la experiencia de testificar la escena del « xej-el-clam» había «asistido al nacimiento del teatro antiguo», y que «Homero recitó sus versos entre círculos miserables, iguales a estos [esos]...», lo cual no sólo es una clave más para considerar que, en la concepción arltiana, este episodio se vincula especialmente con lo teatral, sino que también, resulta una evidente valorización de un modo tradicional de narrar.

En relación con esta valorización, puede interpretarse además un largo fragmento que se anexa en la versión del libro, al final de «El narrador de cuentos». Los párrafos agregados en 1936 reproducen algunas de las anécdotas del personaje más conocido como Nasreddin, que Arlt transcribe como «Yeha» –«Juha» es el nombre árabe, Mullah Nasroddin, el persa, y (Nasreddin) Hodja, el turco-. Estos cuentos de ingenio, traducidos a muchas lenguas, cargados de humor, interesan porque, por un lado, implican una separación de lo que se producía en las primeras obras del escritor: Arlt toma piezas de la literatura tradicional, del folklore, textos pre-modernos en un movimiento que dibuja un alejamiento de sus intereses anteriores. Por otro lado, son útiles también en un intento de literaturizar, con un muestreo de la cultura orientalista -a la que más bien pareciera que Arlt accede por la biblioteca, antes que por la oralidad,- el contenido reescrito que aparece en las *Aguafuertes españolas*.

«El mercader oriental y *Las mil y una noches*», es una nota que Roberto Arlt agrega para la edición del libro en 1936 y resulta un punto fundamental para el análisis, pues allí se inscriben ciertas concepciones que despejan y orientan la interpretación crítica sobre otra de las cuestiones centrales en la literatura del escritor de los años 30: lo fantástico y lo maravilloso. Cabe suponer que dicho artículo fue escrito a posteriori del viaje, ya que se separa de la visión testimonial y periodística del corresponsal para reflexionar y ensayar, de un modo distanciado, una interpretación sobre la cultura y la sociedad oriental:

El libro de cuentos *Las Mil y una Noches*, es el calco perfecto de las actividades psíquicas de los pueblos de Oriente (...) *Las mil y Una Noches*, semejante a un tapiz árabe de mil colores, refleja en la trama de sus hilos de oro y plata, la vida casi inmóvil de sus creadores.

(...) En esta inactividad voluntaria, la imaginación del cuentista árabe se ha desarrollado escogiendo la línea de menor resistencia, es decir, la de la fantasía, a su antojo y capricho [y por ejemplo] se deleita imaginando que puede encontrarse en presencia

de las riquezas más fabulosas, mediante el único, sencillísimo, cómodo y simple trabajo de pronunciar dos palabras: «Sésamo, ábrete» (p. 107, 108 y 110 respectivamente)

Como puede verse, al mismo tiempo que se esboza una tesis sobre *Las mil y una noches* y la psicología del comerciante árabe, se introducen elementos que permiten leer aquí una teoría arltiana acerca de lo maravilloso y lo fantástico. En esta teoría lo fantástico se reduce a las características psicológicas y socioculturales de los orientales y de Oriente, es decir, lo fantástico es el efecto de un tipo de cultura y de una clase de sociedad. Esta consideración tiene importancia en el marco del proyecto arltiano de los treinta y puede decirse que orienta, por un lado, sobre las preferencias del escritor con respecto a los modos de referirse y narrar ese espacio lejano y exótico que es África, y por otro lado funciona también, en algún sentido, como anticipación y justificación de las formas de representación tendientes a lo maravilloso que aparecen en los cuentos de *El criador de gorilas*. En otros términos, es como si implícitamente se argumentara que el único modo legítimo de narrar o de contar el ámbito oriental es asumiendo los móviles y recursos que provienen de ese imaginario, lo cual validaría no sólo la aparición de lo fantástico en los textos de escenarios y personajes africanos, sino también la inclusión del colorido y lo pictórico de las descripciones que, como vimos, ya aparece en las aguafuertes y semeja ese «tapiz árabe de mil colores» al que hace referencia el fragmento.

Si se estudia, entonces, el recorrido de la serie que parte del material del diario hasta los artículos incluidos en las *Aguafuertes españolas*, es posible leer los primeros índices de un proceso de estetización que culmina en las ficciones de *El criador de gorilas*. En 1936, para la publicación en libro, Arlt modifica y corrige, agrega y excluye, y así transforma el contenido de las crónicas lanzadas por el diario *El Mundo* en 1935. En los modos de esa transformación, se pone en juego un interés estético, que literaturiza y llena de color las versiones previas, que las aleja de las representaciones degradadas iniciales de Oriente, para privilegiar una visión muy cercana a la perspectiva del exotismo que es la dominante en los relatos posteriores. Finalmente, tanto en el artículo sobre el narrador de cuentos, en el referido a lo maravilloso, ambos agregados en las *Aguafuertes españolas*, como en este pasaje de un texto a otro, puede comprobarse el itinerario de las nuevas preocupaciones que la

literatura arltiana en los años treinta pone en juego, y los desvíos en el seno de un proyecto creador que empieza a cambiar de rumbo.

* Agradezco a Sylvia Saitta por facilitarme el acceso a algunos materiales y por su lectura crítica y atenta de mis hipótesis.

¹ Adolfo Prieto puede considerarse el iniciador de la apertura de la crítica arltiana, pues es el primero en prestar atención al periodo antes mencionado. Este autor enmarca la producción de Arlt en dos ciclos. El primero de ellos correspondería a la etapa realista, «...dominado ... por la concepción de una literatura 'con la violencia de un cross a la mandíbula'», y el segundo estaría caracterizado por un abandono de la voluntad realista, una búsqueda expresiva de lo imaginario por sí mismo, interés en expresar estados de conciencia individual y por un impulso estilístico de parte de Arlt tendiente a atenuar las críticas que había recibido acerca de su estilo. Véase: Prieto, Adolfo. «La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt», en *Boletín de literaturas hispánicas*, Instituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del litoral, Rosario, 1963 y también en su prólogo «Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas», Arlt Roberto. *Los siete locos, Los lanzallamas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

² Arlt, Roberto. *Aguafuertes españolas*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1936. En adelante, cuando hagamos referencia a este libro, sólo indicaremos el número de página.

³ Arlt, Roberto. «¿Dónde está la poesía oriental? -Las desdichadas mujeres del islam-Mugre y hospitalidad», *El Mundo*, 2 de agosto de 1935.

⁴ Este es el caso de «El trabajo de los niños y las mujeres», texto en el que Arlt extrae un fragmento muy significativo del inicio y de ese modo atenúa la crítica de los lugares comunes y de las representaciones estereotipadas y coloristas de África. Dice el cronista: «Hoy pensaba en las distintas versiones cinematográficas de Marruecos. Y me decía que aquella película dirigida por Von Sternberg es falsa y convencional a todas luces. En cambio ahora sé que Jacques Feyder ha visto a Marruecos. También un film standard titulado *Una noche en el Cairo* de Ramón Novarro, refleja con sorprendente exactitud la psicología del guía árabe, así como La Atlántida y Baraud presentan paisajes africanos y personajes normalmente verídicos.

África es La Atlántida; Baraud, *Le Grand Jeu, Una noche en el Cairo*; pero nunca el Marruecos de Von Sternberg y de Marlene Dietrich.» (*El Mundo*, 5 de agosto de 1935).

⁵ Las dos aguafuertes son «El Tánger - Martirologio del turista - Plaga de guías - Persecución sistemática hasta el tercer día», *El Mundo*, 31 de julio de 1935 y «En el Zoco Grande de Tánger - Mercaderes y campesinos - Uñas pintadas y tatuajes - "Flirt" sin trascendencia», *El Mundo*, 1 de agosto de 1935.

⁶ Bastardillas nuestras.

⁷ Estas dos aguafuertes son «Tetuán, ciudad de doble personalidad - Me interno en el Barrio Moro - Reminiscencias cinematográficas», *El Mundo*, 13 de agosto de 1935. y «El arrabal moruno - Mis amigos los tenderos - Saludos, genuflexiones y parásitos - Un refugio de paz y tranquilidad», *El Mundo*, 18 de agosto de 1935.

⁸ Proceso de estetización que, con diferencias, también puede registrarse en el teatro.

⁹ Estas cinco aguafuertes son: «De Sevilla a Algeciras - Pasamos por Alcalá de los Gazules - Circo, toros y gente dominguera», *El Mundo*, 25 de julio de 1935; «Complicaciones a causa de mi apellido - La pesadilla de espionaje - El agente n° 80 - "Puede embarcarse"», *El Mundo*, 26 de julio de 1935; «El Peñón de Gibraltar - La

ciudadela - Una ciudad sombría y limpia», *El Mundo*, 27 de julio de 1935; «Policía política - Una cadena de agentes vigila a los viajeros - Imperialismo y comunismo», *El Mundo*, 29 de julio de 1935; «El agente N° 80 y su sustituto - Dos malandrines que se reverencian - Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato», *El Mundo*, 30 de julio de 1935.

¹⁰ «Visita a la escuela musulmana - Hay que saber el Corán de memoria - El palmetazo es en la planta de los pies - Indiferencia paternal por los conocimientos paternos», *El Mundo*, 19 de agosto de 1935.

¹¹ Es significativo, en este sentido, que esta valoración de los aspectos positivos de la escuela musulmana es útil a Arlt para deslizar una crítica de la educación argentina: «El fakí es el jefe espiritual de la enseñanza musulmana (...) Recibe el pago de sus trabajos en metálico y especies. Todas las familias del poblado, tengan o no hijos, están obligadas a entregarle los alimentos para preparar su sustento cotidiano. Considerando el aspecto nutricional de la cuestión, los maestros árabes se encuentran en condiciones sumamente más ventajosas que los fakies argentinos, que enseñan y no comen, y no reciben sustento, como no sean los pastos que Dios depara a los pajaritos de los campos.» («Visita a la escuela musulmana - Hay que saber el Corán de memoria - El palmetazo es en la planta de los pies - Indiferencia paternal por los conocimientos paternos», *Op Cit.*)

¹² «Policía política - Una cadena de agentes vigila a los viajeros - Imperialismo y comunismo», *El Mundo*, 29 de julio de 1935.

¹³ «Complicaciones a causa de mi apellido - La pesadilla de espionaje - El agente n° 80 - "Puede embarcarse"», *El Mundo*, 26 de julio de 1935.

¹⁴ El caso de la serie del noviazgo es muy claro. En el diario *El Mundo* aparecen sucesivamente tres crónicas que tienen continuidad narrativa. La primera, «Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935» (6 de agosto de 1935), presenta la elección de la madre musulmana de un esposo para su hija y los eventos que se suscitan por tal elección; la segunda, «Boda musulmana en Tánger- Me faltó coraje para usar el magnesio- Tambores, trompetas y la novia en jaula- ¿Fiesta o sacrificio?» (7 de agosto de 1935), retoma el punto del relato que la anterior había abandonado y registra una boda en Tánger; finalmente, y a modo de cierre de todo lo anterior, la tercera, «Esclavitud del matrimonio- Deseo y terror de la civilización europea» (8 de agosto de 1935), refiere las costumbres de las mujeres orientales después del matrimonio. Esta estructura narrativa en el libro no se respeta y se inscribe primero la aguafuerte de la boda con algunas variantes («Casamiento morisco», pp. 111-115) y se agrupa, con mínimas diferencias, el contenido de las otras dos en una titulada «Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935», pp. 115-121.

¹⁵ Allí dice Arlt: «... pues el primer cuadro (...) es un mercado árabe, el segundo cuadro el interior de un harem, el tercero la joyería de un árabe y el cuarto el interior de una casa morisca». Carta reproducida en Borré, Omar. *Arlt y la crítica* (1926- 1990), Buenos Aires, Ediciones América Libre, 1996, p. 157.

¹⁶ Arlt, Roberto. «Boda musulmana en Tánger- Me faltó coraje para usar el magnesio- Tambores, trompetas y la novia en jaula- ¿Fiesta o sacrificio?», *Op. Cit.* *Cursivas nuestras.*

¹⁷ Arlt, Roberto. «Esclavitud del matrimonio- Deseo y terror de la civilización europea», *Op. Cit.* *Cursivas nuestras.*

¹⁸ En los relatos de *El criador de gorilas* el espacio oriental resulta el ámbito generador de las historias y se ponen en escena esfuerzos formales para dar la apariencia de una ausencia de mediaciones, para que, digamos, África se narre a sí misma, procedimiento

que funciona como refuerzo de lo exótico. Por el contrario, en las aguafuertes la voz del cronista y la imagen del viajero turista operan como formas de traducción y mediación abocadas a la tarea de dar explicaciones, de familiarizar lo exótico y de ubicarlo en los parámetros culturales e imaginarios de sus lectores. Es decir, lo que se describe como extraño es incorporado y reducido por las menciones, comparaciones, vocabulario e imágenes, a un esquema cultural apropiado para que pueda interpretarlo un destinatario que se imagina posiblemente semejante o equivalente al receptor de las Aguafuertes porteñas. Esta asimilación pedagógica o comunicativa reduce la cualidad de exótico de las Aguafuertes españolas en relación con lo que sucede en las ficciones. Estos aspectos han sido desarrollados en un trabajo anterior, véase: Juárez, Laura. «La representación del espacio africano en la literatura arltiana de los años treinta», en AAVV, *Diez lecturas de Arlt*, Buenos Aires, Fundación El libro, 2000.

¹⁹ «El narrador de cuentos- Abuso de ingenuos y piadosos- Precursores del teatro», *El Mundo*, 3 de agosto de 1935.

²⁰ *Cursivas nuestras.*

²¹ Véase, sobre la valoración arltiana de la acción, la serie de aguafuertes de los años cuarenta recopiladas por Sylvia Saïtta en el volumen *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, pp. 243-258.

Juvenilia de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado

Sergio Pastormerlo

(Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional del Sur)

No es verosímil afirmar (al menos, sin acompañar la afirmación con demasiadas aclaraciones) que Cané fue un escritor fracasado. Fue, más bien, todo lo contrario: un escritor prestigioso en su época al que la historia literaria le reservaría el lugar seguro de un clásico menor. Aun menos verosímil es afirmar que *Juvenilia* fue un libro fracasado. Es bien sabido que tuvo su éxito de estima y que se vendió, por lo demás, bastante bien, que fue imitado y que ingresó tempranamente en el catálogo persistente de las lecturas del colegio secundario. Pero en *Juvenilia* (y a partir de *Juvenilia*) puede leerse, sin embargo, la historia de un fracaso literario, y esta historia no es menos evidente que aquellos éxitos de Cané y su libro. El fracaso habla aquí sobre el comienzo de una transformación en las relaciones entre literatura y clase dominante. Más específicamente, este fracaso habla de las nuevas tensiones y discordancias que aparecen alrededor de 1880 entre las condiciones del escritor y las condiciones del patricio y del alto funcionario estatal.

La figura del padre

Sylvia Molloy¹ y Josefina Ludmer² han subrayado el peso de la figura del padre en *Juvenilia*. La historia de *Juvenilia* comienza con la muerte del padre, que se produce inmediatamente antes de que Cané ingrese al Nacional. Luego, este nuevo interno sin padre busca figuras paternas en los rectores del colegio, el doctor Agüero y Amadeo Jacques. Por otra parte, el cuaderno fabricado por su secretario y discípulo Martín García Mérou en Venezuela para que Cané escribiera en sus páginas *Juvenilia* se inicia con un texto, luego suprimido, titulado "Mi padre"³. Cané parece haberlo pensado como una especie de prólogo –y algunas ediciones de *Juvenilia* lo incluyeron en ese lugar. "Mi padre" se abre con esta frase: "Mis recuerdos positivos comienzan con la muerte de mi padre"⁴. En resumen: la memoria de Cané (la memoria que narra en el libro) tiene su principio en el

momento de la muerte del padre, que coincide a su vez con el ingreso al Colegio, es decir, con el inicio de la historia que cuenta *Juvenilia*.

Recordar al padre, en Cané, es recordar su propio origen patricio –el “recuerdo”, en el nombre de Miguel Cané hijo, del nombre del padre, ya es un ejemplo de herencia patricia. En “Mi padre”, Cané no se olvida de colocar su nombre junto a los nombres ilustres de la generación del 37, pero la figura del padre que se construye en esas páginas es, casi exclusivamente, la de un escritor fracasado: un sujeto que poseía todas las condiciones de un escritor y al que sólo le faltaba su obra. Nadie, dice Cané, encontraba palabras más entusiastas y luminosas que su padre para hablar de las cosas bellas. Nadie recitaba mejor un canto de Tasso. La nueva literatura francesa lo seducía tanto como la literatura italiana de todos los tiempos, y era su temperamento artístico lo que lo convertía en un memorioso enamorado de Italia. En él encontraban apoyo todos los jóvenes que se iniciaban en el mundo de las letras: Ricardo Gutiérrez le dedicó a los 20 años *La fibra salvaje* y Juan Cruz Varela (el sobrino homónimo del poeta célebre) le llevó su primer poema. Hasta el final de su vida conservó el deseo de retirarse al campo para escribir, rodeado de sus libros. Pocos habrían podido hacerlo sobre el Renacimiento italiano con más inteligencia, brillo y calor. Y además, “tenía la concepción de la novela nacional, la que está aún por escribirse, la que nosotros no veremos, la que nuestros hijos escribirán...”.

Sin embargo, escribe Cané, “más de una vez, al leer las obras de mi padre, me he preguntado por qué, con todos los elementos con que la naturaleza lo había dotado, con su estilo lleno de fluidez y color, una imaginación poderosa y creadora, una concepción del arte amplia, libre, altísima, por qué no ha dejado una obra trascendental, un trabajo que resumiera la experiencia de su vida”. Mi padre, dice Cané, sólo escribió “hojas del momento” para alimentar “con su sangre espiritual el vampiro de la prensa”, y “todos sus romances [¿romances?] son trabajos fugitivos, impresiones notables al pasar, cuadros de viaje, improvisaciones del momento”.

Como señala Molloy, “lo que dice Cané del padre bien podría aplicársele. También él escribió páginas fugitivas; también él tuvo el proyecto de escribir la novela nacional, *De cepa criolla*, que dejó inconclusa; también él escribió improvisaciones (como casi todos sus contemporáneos). Sin embargo, a diferencia del padre, sí escribió un libro completo, coherente, redondo: *Juvenilia*”.

Impersonalidad y ficción

Ciertamente, *Juvenilia* puede ser considerado “un libro completo, coherente, redondo”, pero también es cierto que ese libro comienza refiriéndose, y ahora en primera persona, a una imposibilidad de escritura: “Creo que me falta una fuerza esencial en el arte literario, la impersonalidad”. La observación figura en la introducción de *Juvenilia*, cuya probable fecha de escritura, próxima a la publicación y evidentemente posterior al resto del libro, es 1884. Se trata de una carencia común entre los clásicos del 80, a quienes en general les resulta más bien imposible escribir sobre otra cosa que no sea ellos mismos. Cané ejemplifica bien aquella breve tesis de Piglia: “La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción”⁵. La “impersonalidad”, esa “fuerza esencial” para un escritor, es pensada por Cané como la condición necesaria para escribir ficción: dejar de escribir sobre uno mismo (viajes, recuerdos, crónicas, lecturas, conversaciones) y escribir sobre los otros. En Cané, la “impersonalidad” es una doble ausencia: la “impersonalidad” ya es cierta ausencia, y al mismo tiempo esa ausencia a Cané le falta: advierte, quizá con algo de vanidad, que está privado de esa privación. Pero la “impersonalidad” es también, para Cané, lo que le permitió a su amado Dickens ser Shakespeare, es decir, multiplicarse en tantos personajes distintos: estamos en el tópico que Borges escribió en “Everything and Nothing”. En su ensayo sobre “David Copperfield”, también de 1884, Cané dice que lo que admira en su admirado Dickens es, precisamente, “la impersonalidad absoluta del escritor”.

Toutes ces premières impressions... ne peuvent nous
toucher que médiocrement ; il y a du vrai, de la sincérité ; mais ces
peintures de l'enfance recommencées sans cesse, n'ont de prix que si
elles sont d'un auteur original, d'un poète célèbre.

Es el epígrafe de *Juvenilia*, que según Cané fue escrito en la primera página del cuaderno como una advertencia que quería tener siempre presente. En el epígrafe, la palabra de Sainte-Beuve, “el maestro del buen gusto”, afirma que los recuerdos de infancia sólo interesan cuando pertenecen a una personalidad (literaria) que ya era interesante: por ejemplo, la personalidad de un autor original, de un poeta célebre. Es lo que dice Sainte-Beuve en ese pasaje. De todos modos, cabe preguntarse qué es lo que dice la cita de Sainte-Beuve

ubicada en la primera página de *Juvenilia*. Por un lado, la cita viene a desaprobarnos por anticipado el libro: una vez escrita esa sentencia del maestro del buen gusto en el principio del cuaderno como una advertencia que se quiere recordar y observar, el cuaderno de *Juvenilia* debería haber quedado perfectamente en blanco. La cita recuerda que Cané no reúne las condiciones para escribir en 1882, a los treinta años, cuando apenas ha publicado un libro algo apresurado ocho años atrás, una autobiografía centrada en sus recuerdos juveniles. Desde un punto de vista como el de Sainte-Beuve, es decir, desde el punto de vista de cualquier intelectual francés, que desde luego no conoce a este joven patricio de Buenos Aires, *Juvenilia* es un texto sin justificación y sin interés. Este punto de vista es el que le dicta a Cané la aclaración, que no obedece meramente a una modestia retórica, de que su texto ha sido escrito únicamente como un ejercicio de distracción “para matar largas horas de tristeza y soledad”.

Pero, si se considera el público de *Juvenilia*, la escritura y publicación del texto pueden ser justificadas incluso sin olvidar del todo la sentencia de Sainte-Beuve. En este marco, Miguel Cané no es un joven cualquiera que comete la extraña inmodestia de comenzar una posible carrera literaria escribiendo a los treinta años un texto cuyo género está reservado, más bien, a quienes ya han cumplido una carrera literaria reconocida. Los primeros lectores de *Juvenilia* fueron, antes de que el texto se publicara, los amigos de Cané: “Estos recuerdos, destinados a pasar sólo bajo los ojos de mis amigos”. Según Cané, *Juvenilia* se publica porque sus amigos, que han leído el manuscrito, lo impulsan a hacerlo. Y aunque el público de *Juvenilia*, una vez publicado, es mucho más amplio que ese círculo íntimo de amigos, no es tan amplio como para incluir a alguien que no sepa que Miguel Cané es el hijo de Miguel Cané: un joven patricio que, desde muy joven, cuenta con la seguridad de “brillar con honor en el cuadro de la patria”. El autor de *Juvenilia* no es quizá un autor original o un poeta célebre, pero es un ministro (embajador) –y un ministro tan seguro de la suficiencia de sus condiciones para ocupar esa posición que, a pesar de su juventud, se queja de no haber sido ya destinado a una legación más importante en Europa⁶, y se siente tan por encima de ese cargo que apenas le concede importancia y parece no recordarlo muy bien: “Yo había sido nombrado ministro no sé dónde”. La pregunta ¿quién puede sentirse autorizado para escribir a los treinta años una autobiografía de recuerdos infantiles? aparece reformulada en Cané en función de las fronteras del público. Su texto

autobiográfico puede no interesar a un lector extranjero, pero interesa a un público lector de Buenos Aires que, sin ser el público de los folletines de Eduardo Gutiérrez, es más amplio que el amplio círculo de amigos de Cané. Ludmer escribe que “la llamada ‘generación del 80’ está formada por escritores ‘menores’, clásicos dentro de las fronteras nacionales y desconocidos fuera de ellas”⁷. Esta contradicción, ser un clásico y al mismo tiempo un desconocido, es la que aparece planteada en el principio de *Juvenilia*: Cané, en 1884, es un escritor sin nombre que según la mirada de Sainte-Beuve no debería publicar *Juvenilia*, y al mismo tiempo, porque su nombre es Miguel Cané, puede publicar ese libro, y hasta confiar en que el tiempo lo convierta en un clásico.

Cané puede escribir *Juvenilia* porque es un ministro y tiene treinta años: el cargo junto a la edad indican una posición social, y esa posición social autoriza la autobiografía. Pero también, Cané puede escribir *Juvenilia* a pesar de tener treinta años porque es un ministro: los ministros, a los treinta años, han dejado muy atrás la juventud. La tensión entre la seriedad formal y la madurez que ese cargo implica y el mundo de las travesuras infantiles no pudo no ser percibida como una tensión interesante que en cierto modo ya aconsejaba su escritura y publicación. Su amigo Eduardo Wilde, también ministro de Roca, publica una carta saludando la aparición de *Juvenilia*, y la carta está dirigida al “Señor Dr. Miguel Cané, Ministro Plenipotenciario de la República Argentina y ex alumno interno del Colegio Nacional de Buenos Aires”⁸. Siempre es grato comprobar que también los ministros fueron alumnos y cometieron algunas locuras.

La serie de los fracasados

En la patria, las autobiografías de los patricios son interesantes y se justifican –más allá, o más acá, de la mirada de Sainte-Beuve. En la introducción de *Juvenilia*, Cané se ocupa de fundamentarlo. “A veces, escribe, me complazco en hacer biografías de fantasía para algunos de mis discípulos”. Esas “biografías de fantasía”, que Cané imagina y no escribe, son ficciones y hablan de los otros de Cané: los fracasados que no han brillado con honor en el cuadro de la patria. Son también biografías de sujetos que, a diferencia de Miguel Cané, no merecen la autobiografía.

En la introducción, las dudas de Cané sobre el interés de su autobiografía están enmarcadas entre el juicio de Sainte-Beuve, que sólo justifica las memorias infantiles de autores originales y poetas célebres, y una serie de retratos de ex discípulos fracasados cuyos fracasos iluminan la trayectoria exitosa de Cané y el interés de su autobiografía. Estos fracasados, no menos que sus amigos, impulsan la publicación de *Juvenilia*. El primer fracasado de la serie es Binomio, un ex compañero del colegio a quien Cané encuentra quince años después “en una oficina secundaria de la administración nacional”, convertido en “un humilde escribiente” que pone todo su empeño y su inteligencia, frente a la mirada apenada de Cané, en “trazar rayas equidistantes en un pliego de papel”. Cané se incomoda ante el abismo que lo separa de ese ex compañero que ahora es un oscuro empleado entregado a una tarea cuya minuciosa inutilidad le parece una cifra de su pobre vida (“¡Yo había sido nombrado ministro no sé dónde!, ...¡y él...!”), pero igualmente “se complace” en publicar la anécdota. Binomio, que no podría escribir su autobiografía pero podría ser el personaje de una ficción que Cané no escribe (la historia de un *Bartleby* criollo, digamos), ha seguido de cerca la carrera ascendente de Cané y da testimonio, en el texto, de su “brillo en el cuadro de la patria”: “Y en cambio (¡oh!, yo te he seguido!), en diarios, en discursos, en polémicas, en libros, creo, has hecho flamear la historia. Si hasta una cátedra has tenido con sueldo, ¿no es así?”. El escribiente explica a Cané y se explica a sí mismo su fracaso diciendo que no sabía historia: vivió en una sociedad en la que saber matemáticas (y ser ingeniero, por ejemplo) valía menos que saber historia (y ser abogado, por ejemplo), y donde la historia europea podía ser enseñada en francés, un idioma cuya posesión era una frontera social, a alumnos que no sabían francés. (Y también: donde la historia nacional era, para un patricio como Cané, una historia familiar).

El segundo fracasado de la serie, otro ex discípulo, fue en principio un doble de Cané: era uno de sus amigos más queridos del colegio. No sólo era inteligente, de palabra fácil y apuesto: llevaba también, en su nombre, un “nombre glorioso en nuestra historia”. Como Cané, “todo lo tenía para haber surgido en el mundo”. Pero dejó el Colegio antes de terminar el curso y Cané, que se oculta para evitarle una vergüenza, lo encuentra diez años después, entre los reclutas de un batallón cuyo jefe es su amigo, entregado al alcohol. A

partir de este doble de Cané, a quien la bebida (¿o fue el abandono del colegio?) lo ha perdido y convertido en un otro, la serie de los fracasados termina deteniéndose en el territorio de la bohemia artística.

La aparición de la figura del bohemio es un signo de modernización literaria: señala el comienzo de una transformación y una crisis en la figura del escritor –que, entre otras cosas, implica una revaloración de los éxitos y fracasos sociales y literarios. Su aparición es tardía en la Argentina⁷, como es tardía la emergencia del escritor profesional. En la historia literaria argentina no hay bohemia romántica: el bohemio es una figura de fin de siglo que aparece más bien a partir de la década del 90. Los clásicos del 80 no son, desde luego, bohemios. Algunos de ellos son, en todo caso, *dandies*, pero el bohemio es una figura claramente más baja que el *dandy*: su aparición indica un descenso social en la figura del escritor, o más exactamente, la incorporación a la cultura letrada de nuevos escritores que, junto al nuevo público lector popular surgido en el último tercio del siglo XIX, son los otros plebeyos de los clásicos del 80 y su público: en la Argentina de la década de 1880 la cultura letrada pierde homogeneidad, y este cambio implica el comienzo de una separación entre literatura y clase dominante. Los clásicos del 80 no son bohemios, pero especialmente no lo son los patricios. Para el embajador Miguel Cané, el artista bohemio es su otro: un posible personaje de ficción.

En este sentido resulta interesante la temprana aparición en un texto de Cané, en 1884, de la figura del artista bohemio. Cané se detiene en una figura que casi no existe aún en la literatura argentina. La señala en este otro ex condiscípulo, Matías Behety, el tercer fracasado de la serie, una especie de pionero del artista bohemio en la Argentina, ubicado al principio de esa genealogía criolla de bohemios más bien pobre cuyo príncipe fue Charles de Soussens. Matías Behety (inspirado en su recuerdo, J. Castellanos escribió su poema “El borracho”) es un pionero de la bohemia argentina: para definirlo, Cané debe recurrir a la literatura europea sobre la figura del bohemio, es decir, a la bohemia romántica descrita por el bohemio Henri Murger en *Escenas de la vida bohemia* (1847-1849). Y es un otro: a diferencia de lo que sucedía con los anteriores fracasados de la serie, Cané no sabe nada de él y no hay ningún contacto entre su vida y la de Matías Behety después del colegio.

La biografía de Matías Behety, tal como Cané la recuerda y la imagina, cuenta también una caída. Matías Behety, dice Cané, tenía todas las condiciones del artista (una inteligencia brillante, un estilo elegante, una palabra encantadora), *pero* “cayó en el abandono más absoluto” y “la bohemia lo absorbió”. En el discurso de Cané, la condición del artista aparece representada como una elevación que se describe con el juego léxico del brillo, la delicadeza, el espíritu griego, la armonía, el encanto, la elegancia, la pureza y el ideal. La condición del bohemio, simétricamente, se representa en su discurso como una caída que se describe con el léxico del abandono, la noche, el alcohol, el desorden, la taberna, la desesperación y la miseria. Pero sucede también que, en su discurso, las condiciones del artista y del bohemio, además de oponerse, se continúan. Escribe Cané:

Sin ambiciones violentas que hubieran sepultado en el fondo de su ser los instintos artísticos, refugiado en ellos sin reserva, [Matías Behety] pronto cayó en el abandono más absoluto. De tiempo en tiempo hacía un esfuerzo para ingresar de nuevo en la vida normal y unirse a nuestra marcha ascendente, desenvolverse a nuestro lado. ¡Con qué júbilo lo recibíamos! Era el hijo pródigo cuyo regreso ponía en conmoción todo el hogar. Aquel cráneo debía tener resortes de acero, porque su inteligencia, en sus rápidas reparaciones después de largos meses de atrofia, resplandecía con igual brillo. ¿De atrofia he dicho? No, y ésa fue su pérdida.

Las valoraciones vacilan. Afortunadamente, Matías Behety carecía de las ambiciones violentas del triunfo social (por ejemplo, la ambición de ser embajador en una capital europea a los 30 años), porque esas ambiciones hubieran sepultado su vocación artística, pero desafortunadamente, la vocación artística, que es un refugio, es también un declive por donde se cae en el abandono, y las ambiciones, que sepultan en lo bajo los instintos artísticos, son también el impulso de una marcha ascendente. Por otra parte, la “inteligencia brillante” de Matías Behety, “apta para todas las delicadezas del arte”, se atrofiaba al apartarse de la vida normal de sus compañeros: ésa era su pérdida, y una pérdida para sus compañeros, que extrañaban al hijo pródigo. Pero, si se vuelve sobre lo dicho (“¿De atrofia he dicho?”), no es nada seguro que la inteligencia brillante de Matías Behety se atrofiara al apartarse de la vida normal de sus compañeros: más bien, todo lo contrario, y ésa era su pérdida.

¿Qué significa esta vacilación que fractura la lógica del discurso de Cané? (Es el segundo quiebre lógico que se lee en la introducción

de *Juvenilia*: el primero, que no ha terminado de resolverse y produce el segundo, es la cita de Sainte-Beuve autorizando y desautorizando el libro). Esta vacilación podría traducirse en algunas preguntas. ¿Desde qué posición social se podrá escribir, en la Argentina de fines de siglo, una literatura moderna, y especialmente, una novela moderna? ¿Desde las condiciones de un burgués cuya vida transcurre por “las sendas normales de la tierra” o desde las condiciones de un bohemio que lleva una vida algo menos ordenada y normal? ¿La bohemia es la caída que pierde al artista o es, más bien, una de las formas típicas que adopta la figura del artista a partir del romanticismo europeo? ¿Un ministro, un embajador, un senador, y en el mejor o en el peor de los casos, un presidente, puede ser al mismo tiempo un escritor moderno? Cuando literatura y política eran prácticas fusionadas, Sarmiento, como también antes Mitre y después Avellaneda, pudo conciliar su “ambición literaria” y su ambición presidencial. Cané todavía no lo sabe pero quizá lo presiente: a fines de siglo, con el modernismo, va a aparecer en la Argentina un escritor (que sólo encontrará su lugar a partir de las vanguardias del 20) en quien la ambición presidencial del escritor se convierte en una broma. A partir de Macedonio Fernández y las vanguardias de la década del 20, la coincidencia entre el escritor y el presidente no sólo ya es improbable, sino que se ha transformado en un chiste –que más tarde otros artistas, cómicos y músicos, van a repetir. Cané quizá lo presiente pero no lo sabe: en *Charlas literarias*, con todo el encanto de su franqueza, escribe estos cálculos sobre el valor del género novela: “Bismarck no ha escrito un solo romance, es cierto; pero Disraeli, que es un hombre de estado superior, tiene la gloria de haber firmado algunas, y notables; Bulwer Lytton lo mismo, y tantos otros que han seguido el ejemplo del cardenal Richelieu, dividiendo su tiempo entre cortarle la cabeza a Cinq-Mars y rimar las escenas de *Mirame*”¹⁰.

El último fracasado de la serie es un ex compañero que solamente ha pasado un año en las aulas del Nacional. Es también un otro: un “raro”, dos veces raro (“extraordinariamente raro”), al que Cané “no ha vuelto a ver ni oído nombrar jamás”. Supone, sin embargo, que fue “otra existencia caída en la sombra impenetrable del olvido”. Tal vez murió, o tal vez “las miserias y dificultades de la vida lo hundieron en la anestesia moral, más oscura que la tumba”. Este fracasado, cuenta Cané, era un soñador de “imaginación dislocada”, que “había nacido para seguir con brillo la tradición de Hoffmann o

Poe" y "vivía lejos de nuestro mundo normal, fácil, claro, infantil": el mundo de *Juvenilia*. Imaginaba historias con facilidad, incesantemente, pero a diferencia del segundo fracasado de la serie (que llevaba un apellido patricio y era un doble de Cané), no tenía "la palabra fácil". Escribía mal: no sólo de una manera "incorrecta", sino también "incolora". Y estaba convencido de que Cané tenía estilo: "me lo decía con un aire tan complacido y solemne como si me asegurara la fortuna o una corona". El último fracasado es una inversión perfecta de Cané: no tiene nombre, vive desbordado por la ficción y escribe sin estilo. En el colegio, este soñador le propuso al joven Cané que escribieran en colaboración, formando una sociedad en la que cada uno contribuiría con lo que le faltaba al otro: el soñador pondría las ficciones de su imaginación y Cané la personalidad de su estilo. Años más tarde, recuerda Cané, "he procurado rehacer en mi memoria los cuentos estrambóticos que me hacía". Sin embargo, nunca intentó escribirlos, "en la seguridad de que les daría mi nota *personal*". Cané, en 1884, vuelve a confirmar esta oposición complementaria entre ficción y estilo sobre la que se habría fundado la colaboración: escribe la introducción de *Juvenilia*, y anota allí que la escritura de sus recuerdos personales ha estado orientada por la búsqueda de un ideal de estilo; intenta también escribir una novela, ese mismo año, y la abandona inconclusa.

El primer Cané: "El canto de la sirena"

En 1884, Cané, un escritor sin la "fuerza esencial" de la impersonalidad, no escribe ninguna ficción sobre otros y para otros, pero doce años atrás (cuando Cané era ligeramente otro) escribió un relato, "El canto de la sirena" (1872), cuyo protagonista estaba inspirado en el último fracasado de la serie, el soñador de imaginación dislocada: "Hará doce o catorce años", dice Cané en la introducción de *Juvenilia*, "publiqué un cuento que últimamente releí con placer, haciendo oídos sordos a las imperfecciones de estilo con que está escrito. El principal personaje del *Canto de la Sirena* es una simple reminiscencia de colegio; me sirvió de tipo para trazar la figura de Broth, un condiscípulo que sólo pasó un año en los claustros, extraordinariamente raro, y al que no he vuelto a ver ni oído nombrar jamás".

"El canto de la sirena" fue incluido en *Ensayos* (1876). Libro inicial de Cané, *Ensayos* es una recopilación de artículos y relatos

escritos entre 1872 y 1876, si bien la mayor parte de los textos corresponde a los dos primeros años. Es el primer Cané, un Cané que se introduce en la literatura y que acaba de descubrir el romanticismo, cuya ideología literaria aparece anacrónicamente simplificada y remarcada en sus textos. Especialmente en los primeros textos, de 1872, en los que el joven Cané aparece repitiendo interminablemente la oposición entre “positivismo” y “poesía” (en el sentido más amplio de los dos términos, como era habitual), lamentando el materialismo de su época, recordando con nostalgia un “idealismo poético” más bien inexistente que habría guiado a la generación de Sarmiento y Alberdi, y acusando de apostasía, aunque amable y comprensivamente, a los hombres de su generación a quienes ya ve abandonar los ideales generosos de la juventud para “hundirse” en la carrera del éxito social y la prosperidad material. Su acusación es amable y comprensiva porque, como lo admite el propio Cané, sabe que sus “alas doradas” no tienen la fuerza suficiente para alzarse por encima de “las miserias de la vida” y, lo mismo que aquellos a quienes acusa, ya se siente a punto de “caer”, “arrastrado” por los placeres bajos, pero no por eso menos atractivos, de la vida material. En 1872, de todos modos, la “caída” no lleva todavía al abandono de la bohemia, sino a los negocios de la bolsa, a la ocupación de cargos públicos o, más en general, a una forma de vida regida por las “conveniencias”. Comparado con el Cané de 1884, a este joven Cané se lo ve más capaz de admirar, aunque manteniendo las distancias, a los soñadores de alas doradas (los futuros fracasados de *Juvenilia*), y de tomar distancia, pero sin llegar a la ruptura, de los éxitos mundanos.

Este es el Cané que escribe “El canto de la sirena”. El relato está escrito en primera persona y el personaje que narra no se llama Miguel, sino Daniel. La historia, centrada en la relación de amistad entre dos internos (Daniel y Broth) de un colegio que puede ser el Nacional de *Juvenilia*, se inicia a un mes del examen final del último año de reclusión escolar, es decir, cuando aún no se han desplegado, pero falta muy poco para que eso suceda, las condiciones que llevarán a los condiscípulos a lugares bien diferentes: una oficina secundaria, una taberna, una embajada. En el colegio, incluso a un mes del examen final, un futuro ministro puede todavía sentirse hermanado a un futuro bohemio.

La lectura del epígrafe de “Los crímenes de la calle Morgue” (“¿Qué canción cantaban las sirenas? ¿Qué nombre tomó Aquiles

cuando se ocultó entre las mujeres? Cuestiones difíciles en verdad, pero no más allá de toda investigación”) lo decide a Broth, el soñador pero también analítico amigo de Daniel, a emprender la desaconsejable investigación para dilucidar qué canto era el canto de las sirenas. Razonablemente, Daniel teme por la razón de su amigo y le aconseja volver al “estudio sereno” para curarse de su “sobreexcitación nerviosa”. Al terminar el colegio, Broth se aparta del mundo social y se consagra a la música de su violoncello. Daniel elige, al parecer, la vida que eligió Cané, pero lo visita a Broth regularmente en su retiro y vive cada visita como un retorno a la juventud. (Desde su madurez, Daniel trata paternalmente a Broth, cuya marginalidad social percibe como una detención en la juventud, pero Broth también trata paternalmente a Daniel, a quien se dirige habitualmente con el tratamiento “hijo mío”: esta indecisión es la que reaparece en *Juvenilia* en las valoraciones vacilantes sobre Matías Behety). Finalmente, Broth se va del país, sin destino conocido y siempre en busca del canto de las sirenas. Quince años después, Daniel viaja a Alemania, es decir, “la tierra de los poetas”, esos hombres que “viven lejos del mundo” y “beben las inspiraciones en las sensaciones misteriosas de su ser interno”. (Como se ve, en 1872 Cané pudo anticipar su futuro con bastante exactitud: algo menos de quince años después de escribirlo sería embajador en Alemania). Visita allí un manicomio, un manicomio romántico ubicado en una pintoresca aldea rodeada de castillos feudales y a orillas del Rhin, y durante la visita escucha una melodía muy rara tocada en un violoncello. Esa música, cuya descripción también está saturada de lugares comunes románticos, le produce una atracción irresistible y se siente transportado “a otros tiempos, a otras sensaciones casi olvidadas”. Se trata, claro (pero a Cané no le parece innecesario aclararlo), del canto de la sirena finalmente hallado por su ex compañero. El relato concluye cuando Daniel se acerca, emocionado hasta las lágrimas, a su viejo amigo Broth, el loco poético: “Sentía un secreto placer; creía que Broth era feliz y allá en lo íntimo de mi corazón bendecía al cielo que tan dulce locura había enviado al querido hermano de mi corazón”.

Si el relato anticipa casualmente un punto del futuro de Cané, anticipa también, pero no casualmente, toda su futura relación con la literatura. Desde su iniciación literaria en 1872, Cané se define por una forma de relación con la literatura que se funda en la incomodidad de una contradicción. En “El canto de la sirena”, todo está impregnado de romanticismo, pero el mismo canto de la sirena buscado por Broth

es también una metáfora evidente del lirismo romántico, es decir, de lo que en la Argentina de 1870, antes del ingreso del naturalismo y en los márgenes del “positivismo” imperante, se percibía como “esencia” de “lo literario”. Broth es una representación del poeta romántico (en la Argentina de 1870, del poeta a secas) que sale de Poe y termina donde Poe, o cualquier romántico, suponía que se alojaban unos cuantos genios poéticos: en el manicomio. Pero es también una ridiculización de la figura del poeta: en el relato, basta que su amigo le lea una noche el epígrafe de “Los crímenes de la calle morgue” para que decida abruptamente dedicar su vida a una empresa que está tan cerca de la locura o de la extravagancia romántica como de la estupidez. (Los románticos, en la construcción y elevación de la figura del poeta, eran más cuidadosos). El canto de la sirena es una metáfora de la poesía, pero de una poesía que, por la metáfora misma con que se la representa, es sobre todo un peligro: una atracción que interrumpe o desvía el curso de una navegación con fines presumiblemente “positivos” y contra la cual conviene tomar precauciones. Daniel, el doble de Cané, se considera un hermano espiritual del poeta loco, pero todo el relato construye una oposición entre los dos personajes: Broth es un otro para Daniel, y lo que los une (la atracción del canto de la sirena) es, ante todo, lo que los separa. La historia de “El canto de la sirena” puede insertarse sin esfuerzo en la serie de los fracasados que Cané construye en *Juvenilia*: al terminar el colegio no todos los condiscípulos siguen su marcha ascendente y brillan con honor en el cuadro de la patria. A algunos se los encuentra, quince años después, en una oficina secundaria de la administración pública, entre los reclutas de un batallón o en un manicomio. La diferencia entre Broth y los fracasados de *Juvenilia* consiste en la estereotipada y poco convincente idealización con que el joven Cané decora la “caída” de Broth. En realidad, dirá Cané en 1884, ya menos dispuesto a idealizar, el ex compañero que sirvió de modelo para el personaje de Broth era sencillamente un mal estudiante. Y esta opinión, que se explicita en 1884, ya se deja vislumbrar en la frágil idealización del relato de 1872.

El otro, el mismo

En las primeras páginas de “David Copperfield” (1884), Cané recuerda la relación más o menos amistosa que inició en su puesto diplomático de Venezuela con M. Danfield, el embajador británico. Lo

unió a Danfield, un caballero inglés que era también un “literato en sus momentos de ocio”, la lucha contra el fastidio y la pasión por la lectura. Se veían todos los días y el tema de conversación era la literatura. Danfield había escrito una novela que Cané, entre el tedio y la cortesía, se impuso la obligación de leer. A dos años de esa lectura, Cané sólo recuerda que la novela era muy larga, infinitamente aburrida y poblada de personajes siempre emparentados con la aristocracia inglesa. Si “David Copperfield” se inicia recordando esta relación es porque en una de aquellas charlas literarias Cané cometió la imprudencia de pedirle a Danfield su opinión sobre Dickens. Para Cané, Dickens representa “una observación profunda de la vida, un amor aun más hondo por la humanidad, un corazón de oro que resuena gentil y noblemente al choque de todos los dolores que enlutan la travesía de la tierra”. Para Danfield, esos dolores son los dolores “de los zapateros, de los pescadores, de los dependientes, de los miserables”, es decir, sentimientos que no pertenecen a su mundo y que no puede, por lo tanto, compartir. Cané, cuya argumentación parece por momentos, inesperadamente, la de un precursor del boedismo, insiste: existe cierta universalidad profunda en los sentimientos, especialmente en el dolor, que une a los hombres más allá de las diferencias de clase. Así será en las democracias sudamericanas, responde Danfield (aunque en términos algo más diplomáticos) para dar por terminada la incómoda cuestión, pero en Inglaterra aún sabemos mantener las diferencias. En este punto, Cané cambia cortésmente el tema de conversación y le pide una opinión sobre “Lytton Bulwer” (se refiere al primero de los barones Bulwer-Lytton, 1803-1873), otro novelista inglés, pero esta vez un novelista que fue también un influyente político, miembro de la aristocracia inglesa, *tory* y amigo de Disraeli.

Concluida la charla, Cané reflexiona sobre las opiniones de Danfield: son las opiniones, piensa, de una clase formada por cinco mil personas en una sociedad de treinta millones. “Son los felices; Dickens los conoce y no escribe para ellos”. Puede estar de acuerdo, en algunos puntos, con las opiniones de Danfield: es verdad que Dickens exagera, “como todo el que habla a las muchedumbres”, pero también Shakespeare escribía para ellas. Es verdad que también a él lo seducen novelas como las de Bulwer-Lytton o Disraeli, porque son libros “escritos para los hombres de mi educación intelectual”, que “las masas no comprenderán”. Pero más allá de estas coincidencias, Cané escribe como si su desacuerdo con Danfield en cuestiones

literarias fuera casi total, como ciertamente (pero también solamente) ocurre con las opiniones opuestas sobre Dickens, ubicadas en los extremos del desprecio y la admiración.

Sin embargo, si en relación con algunos de los líricos fracasados pudo Cané plantear una relación de afinidad que encubría, en realidad, una oposición con sus otros, en relación con Danfield se repite la misma operación, invertida: en "David Copperfield", Cané se define en oposición a Danfield, pero esta oposición se basa en una serie de afinidades fundamentales. Incluso el mismo desacuerdo sobre Dickens puede atribuirse, más bien, a la circunstancia de que Cané sea un "aristócrata" de nacionalidad argentina –y no inglesa. El realismo de Dickens y su representación de clases populares no sólo tranquilamente lejanas sino también esmaltadas por el prestigio de esa nacionalidad ya eran, en la Argentina de 1884, un antídoto contra otras formas de realismo más peligrosas –y Cané era uno de quienes tenía interés en trazar la distinción entre un "naturalismo a secas", que siempre habría existido y del que Dickens sería un ejemplo, y un "naturalismo de secta". Frente a Danfield, Cané se mira al espejo: ve su propio cargo de embajador, su propio fastidio, su propia condición de "literato en los momentos de ocio", su propio disgusto respecto de lo popular, su propia tendencia inevitable a escribir autobiografías de clase, su propio fracaso como novelista, y no se reconoce.

Cané contra Cambaceres: una cuestión de gustos

Ese mismo año intentará escribir su novela, que enseguida dejará inconclusa, después de redactar tres capítulos que pueden leerse como tres comienzos: "En el fondo del río", "De cepa criolla" y "A las cuchillas"¹¹. Los motivos de este fracaso no son enigmáticos. Por un lado, Cané sigue sin resolver el problema de la "impersonalidad": quizá la principal diferencia entre Carlos Narval, el protagonista de la novela, y su autor consista en que el primero nació en Montevideo en 1850, mientras que el segundo nació en Montevideo en 1851. Pero, al mismo tiempo, Cané comienza a escribir una novela que en más de un sentido parece motivada por el deseo de contradecir la dirección tomada por el primer Cambaceres. "De cepa criolla" contiene una alusión nítida a Cambaceres y su casamiento con la cantante italiana Luisa Bacichi, que puede considerarse una réplica a la broma burlona de *Pot-pourri*, donde a Cané se lo veía, junto a otros patricios, "planchando" en el baile del Club del Progreso: uno de los

amigos de Carlos Narbal es un joven elegante, “escéptico contra el matrimonio, predestinado por lo tanto a casarse con una contralto cualquiera”. En la novela inconclusa de Cané, como en *Pot-pourri*, reaparece el problema del matrimonio (un tema literario de época, pero también una obsesión social de época), y la coincidencia pone al descubierto las diferencias entre el patricio Cané y el dandy Cambaceres¹². Si el narrador protagonista de *Pot-pourri* es “un escéptico contra el matrimonio” que no se sorprende, y menos se escandaliza (y por eso escandaliza), frente al adulterio, porque desde su punto de vista lo previsible es el adulterio, y lo sospechoso es la felicidad y la fidelidad conyugal, Carlos Narbal se horroriza incluso ante los juegos más inocentes que tienen lugar en los bailes entre jóvenes solteros, porque la mera sospecha de que en esos flirteos la mujer ha sido besada implica una mancha irremediable sobre su pureza virginal. La obsesión por el problema del matrimonio está ligada en Cané y en su clase, pero especialmente en el sector de los patricios, a una endogamia de clase contraria a la movilidad social, es decir, al ascenso de los arribistas por medio del matrimonio –como sucederá, por ejemplo, en la historia de *En la sangre*. Carlos Narbal propone que las mujeres de la clase sean veneradas y colocadas por sus hombres en una altura físicamente inaccesible para la turba “heterogénea, cosmopolita e híbrida” –que todavía no arma lío en el zaguán, pero sí en los teatros, en los paseos en carruajes y en los bailes, es decir, en las sedes del mercado matrimonial. Esta prescripción de aislamiento de los cuerpos, orientada a evitar los supuestos males de un cuerpo social enfermo de heterogeneidad, se aplica también a los sujetos masculinos de la clase. Así las cosas, no es extraño que el personaje de Cané, a pesar de ubicarse en “el punto más estratégico, por las inmediaciones de la orquesta”, tenga tan mala suerte con las mujeres en el baile del Club del Progreso que se describe en *Pot-pourri*. Pero tampoco es extraño, por las mismas razones, que no haya encontrado la manera de avanzar en su novela contra Cambaceres y la haya dejado inconclusa. En uno de los posibles capítulos de la novela frustrada, “En el fondo del río”, Carlos Narbal regresa de Europa en un barco cuyos pasajeros son, en su mayor parte, “familiares de extranjeros radicados en el país y sin contacto con la alta sociedad porteña”. Entre los pasajeros, se destacan tres o cuatro *cocottes* cuyas “miradas no tardaron en dirigirse sobre Carlos, cuyo aspecto auguraba un hombre de mundo”. Carlos Narbal, a pesar del aire vivificante del mar y otras circunstancias propias de

una larga travesía en barco que Cané prolijamente enumera y que predisponen al galanteo, resiste todas las insinuaciones. Una noche, la más audaz de las *cocottes*, “cuando ya hacía rato que habían sonado las doce y que los corredores estaban desiertos, se entró sencillamente al camarote que ocupaba Carlos, que, a causa del calor, había dejado sólo la cortina corrida. Entonces, una voz queda, pero muy queda, cuya entonación procuraba infiltrar la persuasión de que los vecinos no se despertarían, murmuró: ‘*Pardon, monsieur, je me suis trompée de cabine*’. Carlos refunfuñó algo, se dejó caer sobre el lecho, y la poco orientada artista declaró al día siguiente que aquello con el aspecto de un hombre, y *même pas mal*, no era tal”. Cuando la *cocotte* abre la cortina del camarote de Carlos Narval, una posible historia se abre –que Cané y su personaje, bien acomodados en un aburrimiento que se parece al miedo, cierran de inmediato.

A Cané se lo ve inoportunamente preocupado, en su novela inconclusa, por oponerse al primer Cambaceres, pero sucede que la novela moderna se escribe, más bien, en la dirección de Cambaceres, es decir, desde una moral distinta a la moral entre burguesa y anticuadamente aristocrática de Cané. Para 1884, en Europa, y especialmente en Francia, hace ya demasiado tiempo que la literatura más reconocida se escribe al margen o contra una moral burguesa que se percibe como convencional, timorata y, sobre todo, vulgar. Y también: hace ya demasiado tiempo que se ha construido una figura del escritor, o del artista, que se enfrenta a la figura del burgués y su moral –una figura del artista respecto de la cual un escritor con las características de Miguel Cané aparece como anacrónico. El naturalismo había venido a acentuar este anacronismo: en la literatura argentina, hacia 1880, no habían terminado de desarrollarse las transformaciones propias de la revolución romántica cuando una nueva revolución, la del naturalismo, volvía a cambiar casi tan radicalmente las reglas de juego de la literatura¹³.

En su carta a Cané del 24 de diciembre de 1883¹⁴, Cambaceres le había aconsejado: “escriba romances y haga naturalismo”. Al parecer, Cané lo ha consultado sobre su propio futuro literario, porque Cambaceres, después de comentar y elogiar *En viaje* (quizá una edición preliminar, ya que *En viaje* se publicó en 1884), se ocupa de responder esa cuestión: qué orientación cree que debe seguir Cané en los próximos pasos de su carrera literaria. Cambaceres comienza refiriéndose a las condiciones de Cané para escribir libros de historia, pero enseguida le dice: “¿Prefiere un género más ligero? Escriba

romances y haga naturalismo: mal que le pese, ahí le duele". El pasaje plantea dos cuestiones interesantes: la posición ambigua de la novela y la debilidad que Cambaceres señala burlonamente en Cané. Y es interesante también pensar juntas estas dos cuestiones: la novela como un género "ligero" que al mismo tiempo ya posee el prestigio suficiente para implicar un desafío del que no es seguro que un hombre de letras como Cané salga airoso. A Cané, que poco después empezará a escribir su novela frustrada, Cambaceres le dice que la novela es su debilidad –tal vez en todos los sentidos de la palabra: una tentación que no se resiste, una falta de fuerza, y un punto que, cuando se toca, duele. Por otra parte, Cambaceres parece descontar que Cané no cumple cabalmente con las condiciones para ser lo que le está proponiendo que sea: un novelista naturalista. Comienza diciéndole lo contrario: la novela naturalista se basa en la observación y el fuerte de Cané es su espíritu analítico, su conocimiento de los hombres, su amplia experiencia de la vida. Pero luego, previendo una serie de reservas o restricciones de Cané, agrega: "Si las crudezas le repugnan, suprímalas. Si el calor le da asco, no se lo acerque a las narices; límitese a hacerlo circular por el auditorio, con el gesto fruncido y el brazo tieso. Si el *argot* no es lengua de su paladar, no hable *argot* francés, ni *argot* criollo, ni nada. Pero eso sí, insisto en una cosa y es ésta: no ponga almíbar en la boca de un changador, ni le haga decir mierda a una institutriz inglesa; respete la verdad". Cambaceres da por supuesto en Cané un gusto de clase que está, más bien, en el extremo opuesto de la novela naturalista. Le recomienda que "escriba romances y haga naturalismo", pero al mismo tiempo parece saber muy bien que Cané no puede escribir una novela naturalista (porque llevaría el calor naturalista sin naturalidad, "con el gesto fruncido y el brazo tieso"), y que ésa es una de sus diferencias con Cané: "En cuanto a mí, usted sabe que tengo un flaco por mostrar las cosas en pelota y por hurgar lo que hiede; cuestión de gustos".

¹ Sylvia Molloy, "Una escuela de vida: 'Juvenilia' de Miguel Cané", *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.

² Josefina Ludmer, "Introducción" a Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993; Josefina Ludmer, "De la transgresión al delito", en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

³ Incluido en Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

⁴ Molloy interpreta “positivos” como “buenos”, con lo cual tendríamos, más que la exclusión de recuerdos conflictivos que lee allí Molloy, una interesante y brusca confesión edípica. Pero, como lo aclara el párrafo al que pertenece la frase, “positivos” significa allí “claros”, “ciertos”, “indudables”.

⁵ Ricardo Piglia, “Echeverría y el lugar de la ficción”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Urraca, 1993.

⁶ Miguel Cané, “David Copperfield”, en *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, p. 21.

⁷ Josefina Ludmer, “De la transgresión al delito”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 90.

⁸ Eduardo Wilde, *Páginas escogidas*, Buenos Aires, Estrada, 1955, p. 224.

⁹ Sobre la figura del bohemio en la literatura argentina: Jorge Rivera, *Los bohemios*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

¹⁰ Miguel Cané, “Después de una lectura”, en *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, p. 206.

¹¹ Fueron recogidos en *Prosa ligera* (1903). Los tres capítulos están también incluidos en Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

¹² Sobre las diferencias entre los patricios y los dandies del 80: Josefina Ludmer, “De la transgresión al delito”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

¹³ Dos ejemplos sobre este doble anacronismo de la literatura argentina de 1880. En agosto de 1878, en el Círculo Científico Literario, tuvo lugar una famosa polémica entre clásicos y románticos en la que participó prácticamente toda la nueva generación de hombres de letras. Martín García Mérou, que intervino en estas discusiones en el bando romántico siendo muy joven, la recuerda en 1890 (*Recuerdos literarios*) y se sorprende de que una generación tan joven resucitara hacia 1880 problemas que habían sido propuestos por Echeverría 50 años antes al regresar de Francia. En los mismos años en que el naturalismo plantea, en Francia, una última ruptura con el romanticismo, en Argentina una nueva generación está discutiendo en términos de clásicos y románticos. Todavía en 1885 apareció el folleto titulado *Justa literaria*: una serie de epístolas en tercetos intercambiadas entre Calixto Oyuela y Rafael Obligado, donde Oyuela defendía, con piadosas referencias a Homero, Safo o Píndaro, una orientación classicista para la poesía, y Rafael Obligado, anclado en Echeverría, sostenía una orientación nacional criollista.

¹⁴ Claude Cymerman, *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot pourri)*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, 1971.

Elogio saeriano de la razón caprichosa: *El río sin orillas*

Margarita Merbilhaá
(Universidad Nacional de La Plata)

Nota introductoria

El siguiente trabajo tiene su origen en una serie de encuentros fortuitos: la lectura simultánea de las *Notas sobre literatura* de Teodor Adorno, de *El río sin orillas* de Juan José Saer¹, y de una intervención pública de éste último, en la que mencionaba la concepción del ensayo planteada por Adorno en su artículo "El ensayo como forma"². Dicha mención por parte de Saer nos convenció de la pertinencia de una lectura de su "Tratado imaginario" en clave adorniana. Se trata, además, de un libro cuyo género no respondía a las preocupaciones formales de Saer respecto de su escritura, por lo que implicaba cierta resistencia en él. Intentaremos demostrar que Saer no hace más que *repetir*, casi como si se tratara de una obstinación, la forma de su escritura literaria, y el programa que ella implica.

1. De la biografía al ensayo

El río sin orillas es el único libro de las producciones de Juan José Saer³ que puede ubicarse en el orden de lo no ficcional o más precisamente en el de lo menos ficcional, por varias razones: en primer lugar, el narrador tiene un alto grado de coincidencia con el autor empírico, y el texto lo hace explícito; en segundo lugar, el objeto del libro es escribir sobre el Río de la Plata, es decir, una parte o entidad del mundo físico recortada e imaginada por la geografía, que aparece claramente situable en el mundo. Por otro lado, no posee personajes ficticios, de manera que no hay trayectorias de sujetos de ficción dentro de un universo diferenciado. Tampoco hay una historia en sentido estricto (aunque en el caso de Saer, éste no pueda ser un rasgo diferenciador de la ficción puesto que se trata de una constante en su praxis escrituraria). Finalmente, el tono es ante todo ensayístico. Esta afirmación resulta problemática en el momento mismo de ser enunciada, y sin embargo salta a la vista. Si bien requiere que sea definido lo ensayístico, me aventuro a observar que tal vez el rasgo más diferencial de este texto resida precisamente en el modo de impostación de la voz narradora.⁴ En efecto, abundan las sentencias

generalizadoras, las conceptualizaciones, aunque siempre desde una experiencia singular, como si se quisiera figurar la forma del pensamiento a través de vaivenes y desplazamientos inmotivados, en el fluir de la escritura. Esa experiencia es una experiencia vivida, en la que el hecho referido, hasta el más trivial, no puede separarse de la mediación del sujeto, al punto de que exista *por él*. Así, por ejemplo, el ensayo se abre con una aseveración de orden general, cuya verdad depende de un malestar que un sujeto particular, el narrador, experimenta nada menos que a nivel corporal:

Espanto y vulgaridad son el patrimonio principal de los aviones... (p. 13)

Tal sentencia está acompañada de la confesión por parte del narrador, de su temor a los viajes en avión. Una de las motivaciones principales del relato es, como se verá, la de convertir en conceptos, ciertos núcleos de experiencia que el narrador santafesino ha vivido.

Además de la narración a partir de la experiencia, otro elemento que acerca el texto al ensayo es la exposición de las intenciones y la reflexión en torno a la propia escritura:

Digamos que, habiendo recibido el encargo de construir un objeto significativo, abro el cajón, lo vuelco sobre la mesa, y me pongo a buscar y examinar los residuos más sugestivos, para organizarlos después con un orden propio, que no es el del reportaje, ni el del estudio, ni el de la autobiografía, sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas: un híbrido sin género definido - p. 18-(...) Digamos que en este libro no hay un solo hecho voluntariamente ficticio (...) y si bien se trata de un límite necesariamente constrictivo, no deja de tener su lado estimulante, ya que me obliga a intentar la elaboración de un texto narrativo en el que (...) estoy obligado a replantearme mi estrategia de narrador - p. 19⁵.

Aquí puede verse en qué medida la subjetividad del narrador está puesta en un primer plano y se constituye en objeto de la narración. Pueden discernirse dos aspectos en dicha subjetividad: por una parte, todo lo vinculado a lo vivido y por otra, una dimensión ideológica, esto es, relativa a las concepciones estéticas del autor, y en un orden más general, los comentarios de corte sociológico, antropológico, histórico presentes a lo largo del relato. Este segundo aspecto otorga singularidad al texto debido a la variedad de las

observaciones, y al carácter inmotivado, hasta caprichoso, de las asociaciones.

En este sentido, la hibridez del género caracteriza a este texto, y proviene de la variedad de discursos presentes en él. Esta hibridez está dada por la alternancia entre una pretensión explicativo-argumentativa, y la presencia de lo narrativo, en primera persona. Ahora bien, los momentos narrativos del ensayo carecen de todo rasgo ficcional en sentido estricto. La escritura que resulta tiene cierta analogía con el género del relato de viajes, forma dilecta de los viajeros aventurados por las tierras rioplatenses en el siglo XIX. En efecto, las sucesivas reflexiones del narrador respecto de su objeto se presentan bajo dos características fácilmente identificables con el género del relato de viajes: la construcción de sistemas clasificatorios de los materiales, y la amplitud y variedad de los temas abordados, variedad que supone una digresión casi estructural, propia de este tipo de relatos. De allí puede desprenderse la idea de que a esta forma básica de la narración, cercana al relato de viajes, se superpondrían varios intertextos provenientes del mismo género, y que a su vez estarían estructurando todo el relato. Así se explica la referencia más bien central al *Derrotero* de U. Schmidl (1567), al *Viaje de un naturalista* de Darwin (1832), a *La Pampa* de Ebelot (1890)⁶. Y a *Facundo* de Sarmiento (1845) -con el que compartiría un rasgo típico del ensayo híbrido, mezcla de tratado y de panfleto, de relato biográfico y estudio socio-histórico-. Los comentarios a dichos textos, y las lecturas a partir de éstos funcionan como material constitutivo de la narración en la medida en que sucesivamente estos han ido inventando los elementos sobresalientes del paisaje local (una operación que implica configurar, nombrar, caracterizar): la Pampa y el Río de la Plata⁷. Elementos que, al ser observados por primera vez, sostiene el narrador, constituían una suerte de escándalo cognitivo y gnoseológico porque implicaban una desarticulación de los fundamentos empíricos en los que se basaba el pensamiento renacentista, y su "modernidad conquistadora" (p. 46):

...entrando en el agua barrosa del río, no sabían que iban siendo expulsados también de sus costumbres, de su cultura, de su lengua, de su concepción misma de la especie humana. (p. 46)

Las dos planicies del río y de la llanura son, por su misma entidad, objetos privilegiados: al generar una ilusión -o falsa impresión- de regularidad y repetición, no hacen más que poner en

evidencia, por el absurdo, la imposibilidad de representar(se) lo exterior, el mundo, como totalidad ("... ya que ningún accidente lo ayudará a percibir (...) la movilidad y aún la inestabilidad constitutiva del paisaje" - p. 45).⁸ Junto con la estructuración del ensayo en base al hilo vertebrador de los textos de la tradición literaria antes mencionados, otra construcción que organiza el ensayo haciendo confluír una descripción de lo empírico y una forma para abordarlo, está dada por los dos objetos, propios del paisaje rioplatense, convertidos en motivos capaces de cifrar y organizar significativamente, en una suerte de serie, una multiplicidad de fenómenos naturales, de prácticas culturales, de hechos históricos y de rasgos idiosincráticos. Así, por ejemplo, la ausencia de población aborígen -como consecuencia de la hostilidad de la llanura, y de la fuerza destructora del río -mar⁹- sirve como premisa para explicar el sentimiento de extrañeza propio de los habitantes de Buenos Aires..." (p. 44), o para observar cómo la presencia del ganado pampeano deja sus huellas en el imaginario del hombre de la pampa:

...Me he permitido este nuevo desliz autobiográfico para que el lector comprenda hasta qué punto, para el hombre de la pampa (...) ese ganado multitudinario que puebla la tierra chata y sin gracia, es un elemento constitutivo de los pliegues más íntimos de su horizonte empírico, de su memoria y de su imaginación. (p. 7)

El relato heterogéneo y asistemático, completamente alejado de todo rigor argumentativo o científico, pone en escena el pensamiento asociativo y arbitrario del narrador, y su efecto "hace sistema" con la concepción adorniana del ensayo, que consideramos a continuación.

2. Empirismo e imaginación

Podría decirse que uno de los objetivos de Teodor Adorno en "El ensayo como forma"¹⁰ es el cuestionamiento de la tradición filosófica alemana en lo que hace a su pretensión metodológica positivista de separar el fenómeno estético del pensamiento científico racional y universal. El arte aparece, según esa concepción, como el dominio único de lo anti-racional. Frente a dicha separación, que encuentra su analogía en la distinción positivista entre forma y contenido, Adorno piensa el ensayo en tanto discurso híbrido en la medida en que "no produce resultados científicos" (p. 6) pero tampoco crea arte. Frente a la construcción de categorías universales tendientes

a "registrar y clasificar", el ensayo es concebido como aquel discurso ocupado en objetos singulares -un texto literario, otras formas culturales-, y cuya práctica se basa en la interpretación. De esto se desprende que en el ensayo, el sujeto intérprete está plenamente involucrado en el objeto de su análisis, por lo que elabora una forma propia, autónoma, que lo aproxima a la escritura literaria: "La felicidad y el juego son esenciales para él (...) y proviene de una razón vigilante puesta al servicio de la idiotez" (p. 7). Ese objeto que constituye la escritura ensayística es ante todo único y parcial frente a la totalidad, debido a que se presenta como el producto de una experiencia intelectual concreta. De allí que Adorno postule la imposibilidad de pensar un concepto, aún el más puro, "fuera de la menor referencia a la factualidad", en otras palabras, a lo temporal, a la historia.

Al sostener que la experiencia intelectual no puede separarse de la escritura ensayística, Adorno transforma radicalmente el objeto mismo de dicha escritura. En efecto, además de los "artefactos" culturales, la teoría y la experiencia se constituyen, entran en el propio objeto. Como consecuencia de este movimiento, el ensayo parece poner en evidencia la fragilidad del objeto, cuestionando "la identidad entre sujeto y objeto propia de la tradición filosófica" (p. 15). En esta conciencia de la "no identidad entre la presentación y la cosa" es que puede encontrarse una analogía del ensayo con la literatura. Si el mundo socializado está hecho de rupturas, dirá Adorno, esta forma del pensamiento también es fragmentaria, discontinua. Así, el ensayo se acerca a lo artístico por la autonomía de su forma, por la "imaginación subjetiva", y por el modo en que el objeto de su interpretación integra la forma misma del ensayo. Sin embargo, Adorno no omite los elementos que lo distinguen del arte: el trabajo con conceptos y la búsqueda de una "verdad despojada de todo parecer artístico" (p. 7). Además, su función esencial residiría en mantenerse fuera de la neutralización engendrada por su conversión en bienes de consumo, imponiéndose como una fuerza de los "conceptos fundamentales, de los hechos desprovistos de concepto, de los clichés bien establecidos" (p. 9).

Esta concepción está presente en la ideología literaria de Juan José Saer, para quien la escritura pone en escena la incertidumbre que existe en la manera de percibir y representar el mundo. En ambos casos, la negación está en la base de toda definición de la práctica escrituraria: "no identidad", "imposibilidad" de un cierre finito, no

totalidad (sino fragmentación)¹¹. Adorno sostiene que la forma del ensayo constituye una objeción a las reglas del método de Descartes. Así, su forma va contra de la certeza exenta de duda, contra la ilusión del objeto nítidamente segmentable en pos de su percepción integral, en contra del sentido perceptivo que va de lo más simple a lo más complejo: el ensayo, en cambio, sostiene Adorno, "se deshace de la ilusión de un mundo simple, esencialmente lógico" (p. 19); finalmente, contrariamente a la exigencia de exhaustividad que ha regido la ciencia occidental moderna desde Descartes, el ensayo trabaja con un objeto cuyos aspectos son infinitos, sobre el que sólo la "intención" del sujeto cognoscente efectúa una elección.

Tres rasgos del género ensayístico, a saber, la hibridez, a medio camino entre lo estético y lo científico, la forma entendida como escritura desnaturalizante y de lo singular, en tanto creadora de una constelación propia del sujeto (de su experiencia, teorías, valores), y finalmente la construcción de un objeto directamente determinado por la selección de la escritura, están presentes en el "Tratado imaginario" de Juan José Saer.

2. a) Lo híbrido

Una de las observaciones más singulares que enuncia el narrador es la de que los habitantes de la región pampeana tienen una "mentalidad generalizada de desterrados", a causa de una contradicción originaria: a la ausencia inicial de población, a lo inhóspito del lugar, se contraponen curiosamente la densidad demográfica actual de esa región, y el exceso de construcciones, fábricas, etc.:

El lugar en el que todos estaban de paso - indios, europeos, ganado -el río al que ni los caballos querían acercarse (...) se volvió, con el correr del tiempo, el lugar de permanencia, más del tercio de la población argentina, por no decir la mitad, viven en la región pampeana... (p. 89).

Si bien la observación se sostiene, y hasta resulta ocurrente la relación de causalidad establecida por el narrador, entre un rasgo de la subjetividad rioplatense y los orígenes de la región caracterizados por el vacío de los comienzos, ésta no deja de aparecer como escandalosa desde el punto de vista de una lógica argumentativa convencional. En efecto, es probable que la afirmación en cuestión no

resista métodos de comprobación propios de la sociología, a pesar de estar enunciada como una generalización con pretensión explicativa.

Esta tendencia de la narración, que podría definirse como una argumentación caprichosa e inmotivada desde el punto de vista de los parámetros sociológicos, es recurrente a lo largo de todo el texto. Además, el discurso del narrador parece oscilar entre momentos de "conceptualización" y conjetura propios de la práctica científica (el "Tratado"), y otros en los que predomina el impulso poético, analógico, asociativo (Lo "imaginario", para citar el subtítulo del libro). En esta hibridez, sin embargo, no hay equilibrio ni armonía de ambas modalidades. En efecto, los objetos que el "tratado" parece construir como "científicos", se resisten fuertemente al rigor, y tienen una gran cuota de invención. La comprobación de verdad -condición primaria del discurso científico- se torna prácticamente imposible debido al carácter asistemático y azaroso de las hipótesis cuya forma corresponde a la de aseveraciones universales. El siguiente fragmento proporciona un claro ejemplo de esta tendencia:

Ya tenemos tres elementos casi constantes de la región: un puñado de dirigentes que reivindican toda una serie de privilegios, una mayoría de pobres diablos de diversas nacionalidades (...) y una vasta masa anónima de indios, relegada a las tinieblas exteriores. Hacia 1875 la situación no era diferente y, sin querer exagerar, me atrevería a decir que sigue siendo la misma, aunque la modalidad y las magnitudes hayan cambiado (p. 62).

En cambio, veremos más adelante que los momentos de mayor rigor, en el sentido de su consistencia, aparecen cuando la narración pasa a ocupar el primer plano. Es más, paradójicamente, allí encuentra el relato su momento de verdad, cuando lo ficcional se superpone al discurso argumentativo.

2. b) La escritura¹², forma del ensayo.

En *El río sin orillas*, Saer construye un sistema que se presenta como una acumulación, o hilación de comentarios en torno a rasgos culturales y hábitos de los argentinos, específicamente de los habitantes de la región pampeana (como por ejemplo la desacralización del gaucho, que se piensa como caso de tradición inventada), de su imaginario, de los arquetipos otorgadores de identidad.

En primer lugar, es tan abundante la cantidad y variedad de los datos, que su lectura deja una impresión de masa caótica, y la disparidad de los aspectos considerados bordea el exceso. Dicha heterogeneidad constituye una figuración del recorrido del narrador ya que el relato adquiere coherencia cuando la infinidad de hechos, datos, detalles se organizan desde el ojo y las asociaciones de un observador. El observador se ubica en el borde, a la vez dentro y fuera de la frontera territorial, una tensión cuya expresión verbalizada estaría en el uso oscilante del "nosotros" frente al "ellos". En este límite se inscribe el narrador, que vivió más tiempo "afuera" que "adentro" (del país), pero que mantiene no sólo el idioma sino su *entonación*¹³, en tanto inflexión distintiva, además de una serie de recuerdos (entre ellos el "espacio arcaico de la infancia" - p. 57) que aparecen como la causa del sentimiento de pertenencia al lugar¹⁴. La tensión propuesta encuentra un correlato en el plano formal, particularmente en la oposición entre lo descriptivo entendido como presentación de datos relacionados con la experiencia directa -el "estar allí"- del mundo¹⁵, experiencia precaria en la medida en que no encierra ningún sentido en sí; y por otro lado, la organización, la puesta en trama significativa de dichos datos, esto es, lo narrativo entendido como disposición causal de los elementos seleccionados. Esta segunda modalidad supone cierto distanciamiento. Así, la mirada del argentino, su experiencia frente al objeto del ensayo (el Río de la Plata) implica una ubicación dentro del territorio. Pero al representarlo, el narrador adopta la perspectiva distanciada propia del extranjero. Esta tensión también puede vincularse, en el plano genérico, con la presencia vertebradora de los relatos de viajeros, mencionada anteriormente. Ahora bien, el modo narrativo de escribir la causalidad parece, en este ensayo, estar aplicado a otro tipo de causalidad. La causalidad explicativa de los fenómenos -naturales y también sociales-. La narración avanza sobre el discurso científico, y el punto en el que salta la diferencia entre estos dos modos discursivos es el sujeto, desde cuya intervención se seleccionan los materiales, interviene lo contingente, emerge una sensibilidad única en la medida en que es irrepetible. Volviendo a la concepción de Adorno respecto del ensayo, la escritura viene a estructurar el tema y su tratamiento. Puede reconocerse el "rasgo abierto" que señala el pensador alemán para definir el ensayo, por oposición al "pensamiento filosófico", en lo que hace a la conciencia de la "no identidad entre la presentación y la cosa"¹⁶.

La siguiente modalidad pone en evidencia la presencia del sujeto, cuyas operaciones -la captación del mundo exterior, la experiencia de lectura, y la escritura en torno al objeto reconstruido- se revelan excluyentes, al igual que el ir y venir del narrador en la geografía mundial. Así, ni bien desembarca en Buenos Aires, el primer impulso del narrador será el de dirigirse hacia la Costanera para observar el río:

Tenía la esperanza de que, en algún punto (...) se pusiesen a flotar las imágenes necesarias, pero es sabido que los espejismos de la esperanza son innumerables, de modo que después de quince minutos de buscar vanamente algún signo (...) en la tabla rasa de los comienzos, (...) me volví para el centro. La experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición. Así va el mundo: la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla... (p. 33).

2. c) La invención del objeto

Si nos detenemos en el tercer elemento señalado como rasgo constitutivo del ensayo¹⁷, esto es, el de poseer un objeto directamente determinado por la selección de la escritura (por oposición a la creencia en la existencia plena de la cosa en el mundo exterior), constataremos hasta qué punto el libro de Saer pone de manifiesto el carácter imaginario del objeto.

El vacío que resulta de la ausencia de toda significación en la experiencia sensorial misma será, paradójicamente, el que hará posible el relato. Pues la imposibilidad de otorgar un sentido a la experiencia sensorial lleva al narrador a elaborar un texto en el que prevalezca lo narrativo, y en el que se evidencie la selección caprichosa, para acentuar el carácter imaginario de los datos referidos. En este sentido, hablar de la llanura permite al narrador demostrar cómo ese paisaje "perturba nuestras percepciones" (p. 120) debido a que el "espacio vacío y desmedido facilita la proliferación de lo idéntico" -lo cual refuerza "más que en otros lugares del mundo, la tendencia serial y repetitiva del mundo"-. De una manera azarosa, el espacio de la llanura "perturba" nuestras percepciones y en la figuración que de ella hace la escritura se revela, fortuita y bruscamente, algún tipo de saber sobre las cosas, más contundente que el de la obsesión clasificadora, y que está dotado de cierta lucidez gozosa respecto de la materialidad de lo exterior. Ese momento "inesperado" no es el río, no son los sauces ni el paisaje, sino que

proviene de la escritura y se impone al sujeto.¹⁸ El discurso argumentativo cede el paso a la narración de una escena trivial, contingente, pero que condensa de alguna manera, una respuesta a uno de los interrogantes más sostenidos de la poética de Saer, cual es la imposibilidad de fijar la experiencia del mundo, y de representar su espesor.

Por último, quisiéramos retomar nuestra alusión al exceso para pensar la proliferación casi infinita de observaciones, comentarios, recuerdos, citas, estadísticas, anécdotas, detalles, colores, etc., que se alejan de los momentos narrativos que analizamos. A pesar de los planteos metafísicos (en verdad, no menos pedestres) en torno a la realidad espesa de la región del Río de la Plata, que pueden leerse en el relato, el azar y la broma (la búsqueda de la ocurrencia) confieren al ensayo su carácter no-racionalista, y se relacionan con el rasgo asistemático, antes señalado, de la forma de la escritura.

Un primer ejemplo claro de lo azaroso está dado por la aparición "espontánea" de dichos provenientes de un saber lingüístico más que cristalizado y "típicamente" rioplatense, como: "En este libro, como cuando abrimos el cajón de un mueble viejo..." (p.19); "...Una casa modesta, con un jardincito delante, que viene pidiendo una mano de pintura desde 1940..." (p. 26); "El éxodo universal del campo a las ciudades..." (p. 238), etc. El contraste con el resto del estilo, y con el tono de la narrativa saeriana, que todo lector de Saer reconoce, produce sorpresa y otorga al relato un ingrediente de cercanía, de cotidianeidad, que se condice con la materia de lo narrado, esto es, el mundo próximo -de todo el que es oriundo o habitante de la región del Río de La Plata, el contexto inmediato. Pero al mismo tiempo, produce otro efecto de lectura en el lector "no autóctono" pues revela lo singular, lo diferente del tono rioplatense.

La presencia de lo inesperado está también dada por la abundancia de consideraciones humorísticas y de *boutades*, lo cual refuerza el carácter asistemático del ensayo. El aspecto lúdico de la escritura configura al mismo tiempo un momento de necedad -otra marca insoslayable del sujeto- puesto que el gesto del necio consiste en un borramiento simulado de lo que se sabe, para deslegitimar ese saber. En general, el humor aparece ligado a una réplicas o a giros idiomáticos. Así, el narrador comenta la insistencia argentina en acumular récords del tipo: "la avenida más ancha del mundo", "la avenida más larga del mundo", "el río más ancho del mundo", "charters enteros de argentinos daban la vuelta al mundo no en 80

sino en 60 o incluso hasta en 45 días, nuevo récord que venía a agregarse..." (p. 200)¹⁹. Es en estos momentos que se produce un cambio de plano, pues el narrador reorienta el foco, dirigiendo un guiño al lector. En efecto, otra dimensión de este ensayo de Saer está dada por la permanente alusión al lector y por la insistente pretensión de dirigirse a dos tipos de público a la vez; uno amplio, lego, y otro especializado, definidos, irónicamente como lectores "idiota" y "no idiota" basándose en el sentido antiguo del término²⁰. El gesto es interesante porque quiebra la expectativa tendiente a suponer que por razones evidentes, de conveniencia mercantil, el lector a calificar mediante una valoración negativa, no es precisamente el lego. Este gesto antidemagógico es coherente con el alejamiento saeriano de los imperativos del "vaivén de la oferta y la demanda" (p. 208). Resistencia liberadora, contrahegemónica, cercana a la teoría del arte sostenida por Teodor Adorno. Tal como Saer mismo afirma respecto de Gombrowicz, él también elige la "insolencia arbitraria y salvaje"²¹.

En la decisión de agregar al título de *El río sin orillas*, el subtítulo de "Tratado imaginario", puede leerse una pretensión de ficcionalizar las reflexiones del orden de lo real, mientras que por otro lado, siguiendo la concepción adorniana, Saer reduce (sin eliminarla) la carga cientificista, historiográfica o antropológica presente en el género ensayístico. Ahora bien, no es tanto en las opiniones y generalizaciones que propone este "Tratado" (y en este término reconocemos la carga científica del ensayo), como en la forma de reflexión incesante y en los momentos de predominación de lo narrativo, esto es en la pulsión *imaginaria*, que el libro se acerca a las ficciones de Saer. Lo imaginario en la literatura del escritor santafesino puede pensarse a la vez como concepto y como práctica definitoria de su poética pues constituye uno de los fundamentos de su estrategia como narrador. Consistiría en otorgar una dimensión contraria a los hechos y presencias del mundo real. Así, frente a lo imaginario, estaría lo empírico, que en el pensamiento saeriano funciona ante todo como presencia de "estímulos" múltiples, pero inasibles para el sujeto.

Bibliografía

Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza ed., 1991, et al., *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995

"El concepto de ficción", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 9-17

Adorno, Teodor, *Notes sur la littérature*, París, Flammarion, 1984 (1ª edición en alemán: 1958)

¹ Buenos Aires, Alianza ed., 1991.

² En *Notes sur la littérature*, París, Flammarion, 1984 (1ª edición en alemán: 1958).

³ Este libro fue encargado al autor, según el propio Saer relata al comienzo, por un editor cuyo objetivo era reunir una colección de ensayos sobre los ríos del mundo, hechos por escritores. Es, hasta hoy, el único libro del escritor santafesino que ha sido escrito por encargo. Además, el ensayo es un género que no sólo estaba alejado de las preocupaciones de escritura de Saer, sino que implicaba, a priori, un desvío respecto de su ideología literaria, tanto en la autonomía formal de sus producciones, en su "apuesta" a la ficción literaria, como por su posición absolutamente contraria a las "reglas" estéticas que puedan provenir del "mercado" de la cultura. También habría que tener en cuenta que este libro "diferente" aparece cuando su autor ya es un escritor consagrado en el campo literario argentino, y cuando ya lleva escrita gran parte de su obra.

⁴ Una impostación que, como veremos, evoca la sentencia sarmientina en *Facundo*, y la certeza inamovible de los viajeros naturalistas.

⁵ El subrayado es mío.

⁶ El narrador se refiere exclusivamente a la lectura de los "textos de los viajeros extranjeros" y justifica la referencia a ellos en la p. 124: "Cada uno de esos autores ve los detalles por primera vez y pensando que sus observaciones son únicas, las estampa sin prevenciones en la página blanca".

⁷ Esos dos rasgos definitorios del paisaje rioplatense aparecen personificados en forma reiterada, y el recurso se torna tanto más relevante cuanto que el narrador insiste en la ausencia de población indígena en la región. Esta habría sido engendrada, en esta genealogía, por la llanura luego del surgimiento del ganado cimarrón, animal traído por los españoles, que habría sobrevivido al peligro de extinción ("Las dos planicies de la pampa y del río no poseen en sí ningún encanto particular..." "...si consideramos el término etimológicamente es un lugar que carece de aborígenes-..."p.44).

⁸ Esta es una idea recurrente en las narraciones ficcionales de Saer; se hace tal vez más evidente en *El Entenado* y en *La Ocasión*.

⁹ "La extensión desmesurada de la llanura, las crecidas violentas de los ríos, la ausencia de agricultura y frutos silvestres, que más arriba, en el Paraguay, sumándose a las indias jóvenes y acogedoras, hacen de la selva (...) un paraíso, convertían al río de La Plata en un lugar de indigencia.", *El río sin orillas*, op. cit., p. 72.

¹⁰ Las citas de este artículo corresponden a la edición francesa *Notes sur la Littérature*, París, editorial Flammarion, 1984. La traducción es de mi autoría.

¹¹ Así, por ejemplo, la intención del narrador en lo que hace a la escritura de *El río sin orillas* se define por la negativa, por lo que él no quiere hacer, por lo que está más lejos de su propósito. Un ejemplo de esta disposición puede leerse con claridad en el fragmento citado en la segunda página de este trabajo (*El río sin orillas*, op. cit. p. 19).

¹² La noción de escritura que utilizo corresponde a la de R. Barthes en *S/Z*, y puede entenderse como "galaxia de significantes" que además es no lineal: "Gozo sin solución de continuidad, sin fin, sin término, de la escritura como de una producción perpetua, una dispersión incondicional, una energía de seducción a la que ninguna defensa legal del sujeto que echo sobre la página puede ya detener." (citado por de Diego, J. L. en "La teoría contemporánea a partir de Borges", revista *Orbis Tertius*, año 1, n° 1, La Plata, 1996, Fac. de Humanidades y Cs. de la Educación, U.N.L.P.).

¹³ Juan José Saer se ha referido numerosas veces a su proyecto literario en tanto búsqueda de construir una "lengua literaria a partir del sistema coloquial argentino" (últimamente, lo ha expresado en una entrevista publicada en el *Magazine Littéraire* n° 375 de Mayo de 1999, pp. 25-38).

¹⁴ "Después de más de quince años de ausencia (...), un estado específico, una correspondencia entre lo interno y lo exterior, que ningún otro lugar del mundo podía darme" en Saer, J. J., op. cit. p. 17

¹⁵ "La experiencia del mundo como captación", dirá Saer (*ibid.* p. 228).

¹⁶ Adorno, T., op. cit., p. 22.

¹⁷ Cfr. la primera parte de este trabajo.

¹⁸ La escritura llega a tener por efecto un encuentro pleno del sujeto de la escritura con su objeto, como puede verse en la escena en la que el narrador observa a una mujer que tiene los pies en el río: "Yo experimentaba simultáneamente cada una de sus sensaciones, y me costaba un esfuerzo, por encima de ellas, sentir las que en apariencia eran las reales, es decir el contacto de las alpargatas secas que cubrían mis pies, y la rugosidad seca del pantalón que rozaba mis piernas masculinas; el agua me ceñía hasta más arriba de las rodillas, y el ruedo mojado del vestido se pegaba contra mis propios muslos" (p. 217, el subrayado es mío).

¹⁹ O también: "Esa intranferibilidad de las sensaciones es (...) no el lujo de los pobres sino más bien la ilusión de los ricos, seudojustificación que lleva a creer que, si tienen derecho a comer caviar es porque son los únicos capaces de apreciarlo ..." (p. 209).

²⁰ En latín *idiota* designaba al hombre particular y con un saber no especializado, por oposición al hombre público (cfr. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993, T. I).

²¹ Saer, Juan José, *El río sin orillas*, op. cit., p. 157.

ÍNDICE

Antoine FRAILE Olvidar o asumir el pasado – Los españoles y la memoria.....	5
Catherine HEYMANN <i>Sangama</i> , una novela por (re)descubrir	17
Myriam LEFORT La estrategia de la duplicidad en "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" de Horacio Quiroga.....	27
Evelyne MINARD La variación en <i>El Pájaro Dunga</i> , de Humberto Díaz-Casanueva	41
Maryse RENAUD Ficciones posmodernas - Norma y utopía en <i>La bestia de las diagonales</i> de Néstor Ponce (Argentina).....	59
Gloria B. CHICOTE Las representaciones de la Alteridad en <i>El Victorial</i> de Gutierre Díaz de Games.....	69
Miguel DALMARONI El fin de lo otro y la disolución del fantástico en un relato de Marcelo Cohen.....	83
Laura JUÁREZ Las aguafuertes africanas de Roberto Arlt: reescritura, tensiones y divergencias.....	97
Sergio PASTORMERLO <i>Juvenilia</i> de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado.....	113
Margarita MERBILHAÁ Elogio saeriano de la razón caprichosa: <i>El río sin orillas</i>	133

TABLE DES MATIÈRES DU N° 1
Décembre 1996

- Néstor Ponce** : Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y Final* y *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano
- Erich Fisbach** : Del mito personal a la escritura en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt
- Raul Caplán** : Eduardo Galeano y la revolución cubana
- José Ramón Ibero** : Por entre las rendijas de la traducción
- Miguel Dalmaroni** : El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher
- Sergio Pastormerlo** : Borges crítico
- José Amícola** : Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epitome de la escritura de la mujer
- Graciela Goldchluk** : Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra
- Julia Romero** : Puig, la seducción y la historia
- José Luis de Diego** : El Juan Minelli de Juan Martini

TABLE DES MATIÈRES DU N° 2
Février 1998

- Prólogo para la compilación hecha en la Universidad Nacional de La Plata
- Roxana Páez** : *Gualeguay* de Juan L. Ortiz
- Anahí Diana Mallol** : Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo. Los textos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizamik
- Silvia Elena Loustalet y María Eugenia Straccali** : La infinita presencia de la República. Notas sobre *Enumeración de la patria* de Silvina Ocampo
- Teresa Basile** : Aproximaciones al "testimonio sobre la desaparición de personas" durante la dictadura y la democracia argentinas
- Carolina Sancholuz** : Del neobarroco al plato de ajíaco: una lectura sobre *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy
- Prólogo para la compilación hecha en la Université d'Angers
- Fernando Casanueva** : Jerónimo de Quiroga, militar y cronista. Visión de una sociedad colonial señorial. Chile en el siglo XVII
- Catherine Pergoux-Baeza** : Variaciones poéticas sobre un emblema en *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández
- Myriam Lefort** : La toponimia porteña en las novelas de Ernesto Sábato
- Néstor Ponce** : Holmberg: de vagos, mujeres y criminales
- Guillermo García-Corales** : La novela policial y la narrativa chilena de los noventa: una conversación con Roberto Ampuero

TABLE DES MATIÈRES DU N° 3
Décembre 1999

- Adriana Castillo-Berchenko** : Alfredo Gangotena en el contexto de las vanguardias poéticas latinoamericanas.
- Erich Fisbach** : Marcelo Quiroga Santa Cruz, precursor de la narrativa boliviana contemporánea.
- Jean Franco** : Rubén Darío: Milenarismo y poesía.
- Annick Louis** : Retrato Policial: Borges y la novela.
- Maryse Renaud** : Roberto Arlt y el vanguardismo (análisis de *Los siete locos* y *los lanzallamas*).
- Miriam Chiani** : Sociedad posindustrial, memoria e identidad. Sobre Marcelo Cohen.
- Julia Romero** : Travesías de la escritura: la cara del impostor. Sobre "El impostor" de Silvina Ocampo y "La cara del villano" de Manuel Puig.
- Fabio Espósito** : Eugenio Cambaceres: la novela que no termina de comenzar
- Leonardo Gustavo Vulcano** : *Rayuela*: el compromiso de la vanguardia (de los '60 a los '90)

BON DE COMMANDE

Nom.....Prénom.....

Adresse.....

Code Postal..... Ville.....

- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 1
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 2
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 3
- Commande exemplaire(s) du Cuadernos Angers - La Plata n° 4

Au prix de 100 FF l'exemplaire
Frais d'envoi : 25 FF

PRIX SPÉCIAL POUR L'ACHAT DES CAHIERS ANGERS - LA PLATA N° 1, N° 2, N° 3 et N° 4

**Au prix de 250 FF les 4 exemplaires
Frais d'envoi : 30 FF**

- Je joins à ma commande un chèque de FF
Libellé à l'ordre d'ALMOREAL CCP 5351 70 R Nantes

Le bon de commande est à retourner à :
ALMOREAL
UNIVERSITÉ D'ANGERS
MAISON DES SCIENCES HUMAINES
2, rue Alexandre Flemming
49066 ANGERS CEDEX 01

Achévé d'imprimer en Mars 2001
à l'Atelier de Reprographie
de l'Université d'Angers

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