

NORTE Y SUR: LA NARRATIVA RIOPLATENSE DESDE MÉXICO

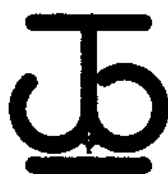
Rose Corral
Editora

con la colaboración de
Hugo J. Verani
Ana María Zubieta



EL COLEGIO DE MÉXICO

NORTE Y SUR: LA NARRATIVA RIOPLATENSE DESDE MÉXICO



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

NORTE Y SUR:
LA NARRATIVA RIOPLATENSE
DESDE MÉXICO

Rose Corral

Editora

con la colaboración de

Hugo J. Verani y Ana María Zubieta



EL COLEGIO DE MÉXICO

A863.409

N863

Norte y sur : la narrativa rioplatense desde México / Rose Corral, editora ; con la colaboración de Hugo J. Verani y Ana María Zubieta. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2000.

279 p. ; 22 cm.

ISBN 968-12-0994-X

"El origen de este libro es el coloquio sobre narrativa rioplatense que tuvo lugar del 17 al 19 de marzo de 1999 en El Colegio de México y que reunió a escritores e investigadores de Argentina, Uruguay y México" -- p. 9.

1. Prosa narrativa argentina -- Río de la Plata -- Siglo XX -- Historia y crítica. 2. Reyes, Alfonso, 1889-1959 -- Homenajes. I. Corral, Rose, ed. II. Verani, Hugo J., coed. III. Zubieta, Ana María, coed.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia

Primera edición, 2000

**D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx**

ISBN 968-12-0994-X

Impreso en México

ÍNDICE

Rose Corral, <i>Prólogo</i>	9
-----------------------------	---

APERTURA

Fernando del Paso, <i>Mi Buenosayres querido</i>	15
Ana María Barrenechea, <i>Alfonso Reyes: embajador de la cultura de México</i>	27

CONFLUENCIAS ENTRE MÉXICO Y EL RÍO DE LA PLATA

Juan José Saer, <i>La narración-objeto</i>	39
Anthony Stanton, <i>Narrar la historia: ética y experimentación en José Emilio Pacheco y Ricardo Piglia</i>	47
Georgina García-Gutiérrez, <i>Adán Buenosayres y La región más transparente: primera aproximación comparativa</i>	57
Ana María Amar Sánchez, <i>Crimen y pasión: redes entre literatura y cultura de masas</i>	71

ESCENARIOS DE LA FICCIÓN

César Aira, <i>La ciudad y el campo</i>	85
Ana María Zubieta, <i>Viajes, paseos, andanzas</i>	93
Pablo Rocca, <i>La narrativa posgauchesca, ¿una poética colectiva?</i>	99
Rocío del Alba Antúnez Olivera, <i>La creación del espacio urbano en los primeros textos de Juan Carlos Onetti</i>	109
Luis Chitarroni, <i>La ciudad y el relato en los noventa</i>	117

LECTURAS Y RELECTURAS

Jorge Panesi, <i>Borges: destinos sudamericanos y destinos de la traducción</i>	127
Ana María Camblong, <i>Macedonio Fernández: archivo de la vanguardia</i>	139
Rose Corral, <i>Ricardo Piglia: los "usos" de Arlt</i>	153

Adolfo Castañón, <i>Las narraciones de Olga Orozco: el abismo luminoso</i>	161
Liliana Weinberg de Magis, <i>La narrativa de Ezequiel Martínez Estrada: fiebre por gato</i>	175
Margo Glantz, <i>El infarto del alma: Roberto Arlt y Diamela Eltit</i>	187
Hugo J. Verani, <i>Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad</i>	195

VARIACIONES SOBRE HISTORIA Y FICCIÓN

Teresa Porzecanski, <i>Extranjería e identidad social en la ficción narrativa</i>	209
Ana Rosa Domenella, <i>La nueva novela histórica argentina en los noventa</i>	221
Sandra Lorenzano, <i>Heridas de la historia (memoria y escritura en Héctor Tizón)</i>	237
Danubio Torres Fierro, <i>Juan Carlos Onetti (1909-1994): una visión del Uruguay</i>	253
Carlos Pereda, <i>La novela como ensayo: el caso de ¡Bernabé, Bernabé!</i>	259
Carlos Liscano, <i>El lenguaje de la soledad</i>	271

PRÓLOGO

El origen de este libro es el coloquio sobre narrativa rioplatense que tuvo lugar del 17 al 19 de marzo de 1999 en El Colegio de México y que reunió a escritores e investigadores de Argentina, Uruguay y México. Uno de los propósitos centrales del coloquio fue abrir una posibilidad de diálogo entre dos zonas o áreas culturales, México y el Río de la Plata, que en el pasado tuvieron múltiples contactos y grandes afinidades. Concluida la euforia de los años sesenta y setenta que permitió la circulación continental de la literatura hispanoamericana, hoy no es difícil observar la compartimentación, casi podría decirse el confinamiento, en que viven nuestras literaturas nacionales. Pensar desde México algunos aspectos de la narrativa rioplatense del siglo xx y proponer enfoques comparativos entre la ficción que se escribe en México y en el Río de la Plata constituyen no sólo dos formas de salir de este confinamiento sino también un saludable intercambio, una posibilidad de compartir experiencias de lectura.

El título elegido para este libro es un homenaje a Alfonso Reyes, que probablemente fue el escritor que con mayor empeño y entusiasmo tendió, desde los años veinte hasta su muerte, importantes puentes entre las juventudes literarias de Argentina y México. Las crónicas, viñetas y artículos que Reyes fue escribiendo sobre estos extremos del continente hispanoamericano que son México y los países del lejano sur, se recogieron en 1944 en un libro intitulado precisamente *Norte y Sur*. Además de los lazos de amistad literaria que supo mantener con varios escritores argentinos y uruguayos, Reyes impulsó también algunos proyectos editoriales comunes como la creación de la colección de los *Cuadernos del Plata* en los que se proponía publicar tanto a escritores argentinos como mexicanos. Por otra parte, gracias a su presencia en la revista de Victoria Ocampo, *Sur*, desde su creación en 1931, varios jóvenes escritores mexicanos aparecieron muy pronto en sus páginas: Jaime Torres Bodet, Celestino Gorostiza, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Genaro Estrada.

La comunidad de intereses entre rioplatenses y mexicanos es perceptible desde la época de las vanguardias, cuando libros y revistas circulaban

mejor que ahora, y cuando los viajes de escritores —el de Carlos Pellicer al Río de la Plata, el de Oliverio Girondo a México en 1924 o el de Reyes a Argentina a finales de esta misma década— propiciaban intercambios y un mejor conocimiento mutuo. Todavía después, en los cuarenta y cincuenta, es notorio el interés en México por la literatura que se estaba escribiendo en el sur. Xavier Villaurrutia es tal vez el primer reseñista mexicano de Borges y de Bustos Domecq a principios de los años cuarenta en la revista *El Hijo Pródigo*. El entusiasmo que despierta la novedosa literatura fantástica que se escribe en el Río de la Plata, literatura que se convierte incluso en un posible modelo porque rompe con el realismo que predomina en México, se aprecia en un comentario de Villaurrutia, escrito en 1945 al referirse al libro de Borges, *Ficciones*: “La literatura argentina presenta ante nuestros ojos, no un espejismo sino un verdadero oasis para nuestra sed de literatura de invención. En estos libros de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares, como en otros libros argentinos actuales, la literatura de ficción recobra sus derechos que al menos aquí, en México, se le niegan”. En la década de los cincuenta prosiguieron y se intensificaron los contactos: en México se publicó la primera edición de *Final del juego* de Julio Cortázar y el libro *Poemas* de Macedonio Fernández. Ana María Barrenechea publicó en El Colegio de México su importante libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*; asimismo, junto con Emma Susana Speratti-Piñero, dio a conocer en México un estudio seminal sobre una de las mejores literaturas que se escribían entonces en el continente: *La literatura fantástica argentina*. Fue enorme la receptividad en México hacia esta narrativa: basta leer la obra de Juan José Arreola, ver también su papel como editor, y el espacio que se da a los escritores rioplatenses en la *Revista Mexicana de Literatura* que empieza su vida en esos años bajo la dirección de Carlos Fuentes y del crítico Emmanuel Carballo. Éstos, en realidad, no son más que algunos hitos de una historia de las relaciones literarias entre México y el Río de la Plata, historia que está por hacerse y que se encuentra desperdigada en las correspondencias, en las revistas y los periódicos de la época.

Este libro reúne un conjunto de lecturas que no pretende ninguna exhaustividad, pues hay evidentes ausencias, pero que sí propone una mirada retrospectiva sobre algunos autores centrales de la tradición narrativa rioplatense. Como lo señaló, con razón, hace mucho Ángel Rama, hay que considerar la formidable eclosión de la literatura latinoamericana de los años sesenta como el resultado de un proceso y no como un producto de generación espontánea. Ya que los fenómenos se entienden finalmente mejor a través del tiempo, en una larga duración, se abrieron estas reflexiones a la narrativa escrita en los veinte y treinta, fundadora en más de un

sentido, y a escritores que recorren en definitiva todo el siglo: Borges, Macedonio Fernández, Arlt, Marechal, Onetti, Martínez Estrada. También participan en el libro como ensayistas algunos escritores de las nuevas generaciones que están activos hoy: Fernando del Paso, Juan José Saer, César Aira, Luis Chitarroni, Teresa Porzecanski, Carlos Liscano. Aunque la mayoría de los textos se dedican a un solo autor, a un período o a algún tema específico, hay que destacar y celebrar el que algunos de los participantes hayan aceptado el reto concreto de la convocatoria: salir de sus cotos de trabajo acostumbrados, la literatura mexicana o la rioplatense, para intentar enfoques comparativos entre ambas narrativas.

Para terminar, quiero agradecer la ayuda eficaz de Ana María Zubieta y Hugo Verani, primero en la organización del coloquio y ahora en la edición del libro. Asimismo expreso mi sincero reconocimiento a Anthony Stanton por sus consejos siempre certeros, y a Tania Ramírez por su apoyo en la preparación de los materiales de este libro.

ROSE CORRAL
El Colegio de México

APERTURA

MI BUENOSAYRES QUERIDO

FERNANDO DEL PASO
El Colegio Nacional, México

Un mundo, llamado el Plutobarrio o barrio de los ricos, habitado por seres humanos que tienen la forma de cajas registradoras. Un dragón que se sumerge en un letargo profundo, lo mismo ante la lectura de unos poemas —pavoroso diluvio de metáforas— que a causa de la relación, en voz alta, de todos los Fernández que aparecen en la guía telefónica. Una región donde viven los homoglobos, quienes, inflados hasta reventar, se mueven en el aire en contradanza grotesca. Otra región, habitada por seres que, habiendo sido en esta vida intermediarios y acaparadores, en la otra se transforman en cilindros rojos, conos amarillos, ovoides negros o esferas azules. Un monstruo dividido en dos mitades: la mitad calumniadora, la mitad aduladora. Hombres “diarios”, es decir, hombres con la forma de periódicos que vomitan sapos y lagartijas y se lanzan entre dos rodillos que los convierten en cintas de papel. Las anti-musas: la falsa Erato, la falsa Melpómene, la falsa Terpsícore, que coexisten con unos señores graves, jinetes en el Dragón Apocalíptico, la Bestia de Siete Cabezas, la Gran Prostituta y los Reyes de Gog y Magog, los cuales giran en una calesa o carrusel, al ritmo y al sonido gangoso de un canto gregoriano. Poco antes, a la mitad de un puente al que hemos llegado tras cruzar la laguna Estigia, se nos aparece, en carne y hueso —más carne que hueso—, Doña Lujuria en persona: una gigantesca mujer desnuda, que en lugar de mamas tiene sendas cabezas de perro, vivas; un cangrejo por sexo y, en lugar de glúteos, sendos alones de gallina. Y poco después, conocemos la triste historia de Don Ecuménico, un individuo que, de lector ávido, devorador de libros, pasó a ser bibliófago de verdad, comiéndoselos no tanto literaria como literalmente, al sufrir, a semejanza del personaje de Kafka, una metamorfosis: de hombre, en gigantesco insecto alado.

Este mundo fantástico, abigarrado, donde abundan las alucinaciones, los sueños desbocados, los simbolismos y las metáforas, digno de Jonathan Swift, pertenece a una de las novelas hispanoamericanas más grandes que se han escrito —y una de las menos leídas— de este siglo. El autor fue el novelista argentino y también poeta Leopoldo Marechal, quien alguna vez afirmó que la novela no es la corrupción de la epopeya sino su sucedáneo. Y para demostrarlo escribió una epopeya argentina llamada *Adán Buenosayres*. Adán, como el primer hombre que le da nombre a las cosas. Buenosayres como la ciudad en la que nació el 11 de junio de 1900 y que a su vez toma su nombre de la patrona de los navegantes, la Virgen Santa María de los Buenos Aires, que con una mano sostiene al niño y, con la otra, un barco de vela.

Leopoldo Marechal, quien vivió en España y Francia y viajó por buena parte de Europa, escribió los primeros capítulos de *Adán Buenosayres* en 1931, pero no fue sino quince años más tarde que la concluyó. *Adán Buenosayres* apareció en 1948, después de fallecida la esposa de Marechal, y tras que el autor hubiera superado una profunda crisis espiritual y religiosa.

En la edición de Clásicos Castalia publicada en Madrid en 1994, el argentino Pedro Luis Barcia, a cargo de la misma y autor de la introducción y las notas, nos recuerda el atroz recibimiento que tuvo este espléndido libro por parte de algunos críticos que, al menos en esa época, eran considerados como portavoces de la sensatez y el buen gusto. Fueron varios los motivos de esta acogida. Se señaló, por ejemplo, que Marechal infamaba a sus compañeros generacionales. Se dijo que se trataba de una torpe imitación del *Ulises* de James Joyce, y se le acusó de ser un libro grosero y obsceno. Barcia nos recuerda que Emir Rodríguez Monegal se refirió a “la ostentosa suciedad del texto” y Eduardo González Lanuza habló del “condenable nivel coprológico del lenguaje”. Y que por su parte Anderson Imbert lo calificó como un bodrio con fealdades y aun obscenidades que no se justificaban de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre del genio irlandés. Cabe señalar, sin embargo, que Julio Cortázar, en defensa de *Adán Buenosayres*, lo llamó “valerosamente leal a lo circundante”, y consideró la novela como “un acontecimiento extraordinario de las letras argentinas”.

Vamos por partes. *Adán Buenosayres*, un libro de casi mil páginas, fue dedicado por Marechal a sus compañeros martinfierristas. Es decir, a aquellos vanguardistas argentinos que manifestaron, a través de la revista *Martín Fierro* (1924-1927), sus tendencias ultraístas, creacionistas, cubistas, etc. Dice la dedicatoria: “A mis camaradas martinfierristas, vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia”. A esta dedicatoria sigue un “prólogo indispensable” escrito por el

propio autor, en el que narra el entierro del personaje cuyo ataúd fue llevado a cuestras por él mismo, el astrólogo Schultze, Franky Amundsen y Del Solar y precedido por Luis Pereda —de quien de una vez diremos que es el personaje que representa a Borges dentro de la novela, descrito como “fortachón y bamboleante como jabalí ciego”. Enseguida, Marechal nos dice: “Mi plan se concretó en cinco libros donde presentaría yo a mi *Adán Buenosayres* desde su despertar metafísico en el número 303 de la calle Monte Egmont, hasta la medianoche del siguiente día, en que ángeles y demonios pelearon por su alma en Villa Crespo, frente a la iglesia de San Bernardo, ante la figura inmóvil del Cristo de la Mano Rota. Luego transcribiría yo el ‘Cuaderno de Tapas Azules’ y el ‘Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia’, como sexto y séptimo libros de mi relato”. Con esto, Marechal nos anticipa la esencia de *Adán Buenosayres*, compuesta por varios viajes que se imbrican: viajes reales, fantásticos, cósmicos, simbólicos. Cinco en la primera parte —tal como aparecen esquematizados en el estudio de Barcia—: el viaje de Adán desde su pensión en la calle Egmont hasta la casa de los Amundsen; el viaje de los siete expedicionarios —Adán y sus amigos— por el bajo de Saavedra hacia la Casa de la Muerte, en donde velan a Juan Robles; el viaje a los templos de Baco y de Venus; el viaje de retorno en la noche de Adán y Tesler a Monte Egmont y el viaje nocturno de regreso de Adán en su noche penitencial. A estos viajes sigue “El Cuaderno de Tapas Azules” y, a éste, el “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”, o recorrido hacia el centro de la Tierra, por una especie de helicoide que es, no un rascacielos sino un rascatierra, con espirales que representan, cada una, los siete pecados capitales: la lujuria, la gula, la avaricia, la pereza, la envidia, la ira, la violencia y por último, la soberbia. A estos inframundos, descienden, en un santobogán, Adán Buenosayres, o sea Dante, y su Virgilio, el astrólogo Schultze, para ser testigos de las penas infernales que sufren toda clase de irresponsables, lascivos, sodomitas, tragones, avaros, especuladores, cicateros, perezosos, envidiosos, iracundos, rateros, timadores, asesinos, déspotas, traidores y asesinos, entre otros.

La evidente parodia del viaje por los círculos infernales de la *Divina Comedia*, impide que esta parte del libro pueda ser comparada al *Ulises* de Joyce. Tampoco la parte intermedia, “El Cuaderno de Tapas Azules” que es, entre otras cosas, un prodigioso, bellísimo viaje por la memoria y el deseo. Es la primera parte de *Adán Buenosayres* la que, en todo caso, más se acerca al libro del irlandés: en ella, viaja Adán por la calle de Monte Egmont, que al cambiar después su nombre por Gurruchaga, se transforma en una especie de símbolo de Argentina, la Argentina en la que se amalgamaron inmigrantes llegados de numerosos países europeos y de los Esta-

dos Unidos. Pedro Luis Barcia nos recuerda algunas de las semejanzas que existen entre el *Ulises* y el *Adán*, y nos señala algunas de las diferencias. Entre las primeras: ambos libros toman la *Odisea* como motivación literaria de base —aunque, reitero, sólo en esa primera parte de *Adán Buenosayres*; ambos parten del simbolismo del viaje, y emplean la técnica del viaje; en el *Ulises*, Stephen Dedalus es acompañado por un judío, Leopold Bloom, y en el libro de Marechal el compañero de Adán es también un judío, Samuel Tesler —los dos como símbolos, sin duda, de El Judío Errante—; en ambos la latitud narrativa cubre sólo unas cuantas horas de la vida de los protagonistas, y, entre otros paralelismos, en los dos libros hay una visita a un burdel... En lo que se refiere a las diferencias, Barcia señala lo que, a mi parecer, es fundamental: en *Adán Buenosayres* no hay una sola página que responda a la técnica del monólogo interior. En otras palabras, los soliloquios de *Adán Buenosayres* no tienen nada que ver con la llamada corriente de la conciencia. Me parece fundamental este señalamiento, porque en mi opinión el *Ulises*, a pesar no sólo del largo monólogo interior de Molly Bloom y de los pequeños monólogos interiores esparcidos a lo largo de toda la obra, es un libro que retrata un mundo que el lector puede contemplar desde afuera, es decir, de manera objetiva: el autor le permite asomarse a las conciencias de los personajes como a un libro abierto. En cambio, *Adán Buenosayres* impone su intensa subjetividad a los lectores. Es decir, a aquellos que estén dispuestos a sufrirla y a gozarla. Es necesario subrayar el profundo contenido autobiográfico del libro: *Adán Buenosayres* es, en gran medida, el propio Marechal tanto en sus viajes diurnos y nocturnos por los barrios de Buenos Aires, como en su viaje por Cacodelphia y, en particular, en “El Cuaderno de Tapas Azules”, considerado como una autobiografía espiritual y en donde abundan las páginas que relatan la infancia del autor-personaje en Maipú; su descubrimiento de la terrible acción devastadora del tiempo; sus días de escuela en la que, una mañana, el maestro lo señala como poeta; su encuentro una primavera en Buenos Aires en un jardín de Saavedra con Aquella —Aquella como nombre, con mayúscula—, símbolo de la mujer y del ser que lo reconciliará con la Divinidad y quizás la única criatura que pudo haber saciado el tamaño de su sed espiritual.

Otras páginas, como las que narran la historia del tío Francisco y la tía Martina, páginas de una belleza deslumbrante, también pueden vincularse a la vida de Leopoldo Marechal. Autobiográfico también es este libro en el sentido de que una autobiografía literaturizada puede incluir no sólo lo que uno ha sido, sino lo que uno hubiera podido ser, es decir, una especie de ucronía sentimental. Así, en una de las espirales infernales, Adán Buenosayres se encuentra a unos homúnculos de celuloide, Los Potenciales,

que presentan los destinos locos, las aventuras imposibles y las personificaciones absurdas que los hombres inventan, sueñan, para sí mismos. En algunos de ellos, el personaje reconoce al púgil, al político o al fraile que pudo haber sido, y cuyos nombres responden, cada uno, a un anagrama de Adán Buenosayres: Edison Anabaruse, Brandán Esoseyúa, Bruno de San Yasea, Urbano de Sasaney y Fray Darius Anenae. Se reconoce también el deseo que quizás alguna o varias veces tuvo Leopoldo Marechal —como otros lo hemos tenido— de haber sido otra clase de hombre, muy alejado de las complicaciones y tribulaciones literarias y filosóficas, en ese hermoso grito: “¡Señor, yo hubiera querido ser como los hombres de Maipú que sabían reír o llorar a su debido tiempo, trabajar o dormir, combatirse o reconciliarse, bien plantados en la vistosa realidad de este mundo!”.

La experimentación con el lenguaje y con ella la pluralidad de estilos y técnicas, han sido vinculadas también con el *Ulises*. Sin embargo, creo necesario señalar que, cuando se imita a Joyce en este sentido no se está copiando una historia sino que se copia —o mejor, se utiliza— una forma de contar una historia. Joyce nos heredó una serie de valiosos instrumentos que cualquiera de nosotros tiene derecho a utilizar. Y es más, no todos fueron inventados por el irlandés. Cervantes y Lawrence Sterne e incluso un oscuro escritor, Dujardin, autor de una obrita en la que por primera vez aparece el monólogo interior se anticiparon, hecho reconocido y señalado por el propio Joyce.

En la prosa de *Adán Buenosayres* abundan los pastiches, los diálogos salpicados de palabras y frases en lunfardo, los italianismos, anglicismos, galicismos, criollismos y el cocoliche que, como nos señala Barcia, es una mixtura del napolitano y del español. Hay numerosas frases en latín, múltiples alusiones a obras célebres de la literatura universal, a la mitología griega e hindú, a las leyendas gauchescas, a la historia de Buenos Aires y la Argentina, parodias de tangos famosos y parrafadas construidas con frases sacadas de ellos, páginas enteras escritas en forma de teatro, versos de payadores, cultismos y neologismos inventados por Marechal. Los personajes se dan el lujo de improvisar frases que tienen toda la facha de cadáveres exquisitos: “El chaleco laxante de la melancolía lanzó una carcajada verde-mar frente al ombligo lujosamente decorado” o “El exquisito anacoreta le pegó un botón adolescente a la llanura de tres pisos” o bien se sueltan a hablar en neocriollo, forma de gílgico, nos dice Barcia, cuyo modelo más remoto está en Rabelais, en el que se inspiraron, entre otros, además de Marechal, Julio Cortázar: “Convenimos —habla Schultze— para inframbular en los cacositos y suprambular en las calirreligiones. Y te mando que me digas dónde se abre la sampuerta”.

Es evidente que todos estos recursos lingüísticos y técnicos no alcanzan en *Adán Buenosayres* la intensidad ni la riqueza de los empleados por Joyce. Pero imitar hasta ese punto al irlandés no pareció haber sido nunca la intención de Marechal, lo cual, sin duda, agradece el lector, ya que en *Adán Buenosayres* abundan —lo que no sucede en el *Ulises*— páginas y más páginas de una prosa fluida en la que el lector puede navegar como en un río de aguas tersas. Páginas de un lirismo —en el mejor sentido de la palabra— lleno de frescura.

El hecho de que *Adán Buenosayres* constituya un enorme fresco de la vida de una parte de Buenos Aires, como el *Ulises* lo fue de Dublín, emparenta también a estas dos obras. Pero, una vez más, es necesario reiterar que el libro de Joyce es un ejemplo a seguir, porque al hacerlo no se copia una historia ni una ciudad ni un país sino la forma, o las formas de contarlos. Y de cantarlos. Y esto, en mi opinión, es válido.

Es así como, en los viajes de *Adán Buenosayres*, en los que se conjugan lo celestial y lo terrestre, lo sublime y lo ridículo, lo arrabalero y lo universal, lo carnal y lo espiritual, y que efectúa el personaje acompañado unas veces por uno solo de sus amigos y otras por otro, o por varios, o por todos, entre ellos el Señor Tesler “filósofo dionisiaco”, como se le llama en el libro, el Señor Amundsen “globe trotter”, el Señor Pereda “criollósofo y gramático”, el Señor Bernini “moralista, polígrafo y boxeador”, “todos artistas”, nos dice Marechal, en esos irs y venires por la calle de Gurruchaga y los varios y variados infiernos del helicoide schultziiano, se respira el ambiente denso, policromado, de fresco y rompecabezas, sinfónico, de los paseos de Leopold Bloom. También en el intenso onirismo que permea la realidad y que puebla *Adán Buenosayres* de escenarios y personajes fantasmas: el burdel de Doña Venus, el kimono de Samuel Tesler que entre otras cosas, tiene bordadas las 98 posiciones eróticas del kamasutra, el cortejo funeral que les sale al paso, la *soirée* en casa de los Amundsen que ilumina como un sol la belleza de Solveig la amada, la mención de *Rule Britannia*, y el grito ¡que nos devuelvan Las Malvinas! la gorda Gea, el café Izmir donde Abdalla, Abraham y Jabil discuten los méritos y verdades de las tres religiones monoteístas, las prostitutas —sirenas semiocultas en un zaguán—, la recreación de la Danza de la Muerte y de la Nave de los Locos, la pintarrajeada Flor del Barrio, el encuentro con el Gliptodonte, las Tres Cuñadas Necrófilas y, entre mil cosas más, la figura del neocriollo de “jeta saxofónica” que baila malambo, la cueca, la chacarera, el sombrerito, el pala pala, la resbalosa, el pericón y el chamamé, a lo que se agregan las visiones, los portentos y los prodigios de las espirales infernales de los que hablamos al principio.

Del humor, utilizado para caricaturizar a sus contemporáneos, pondré un solo ejemplo: de Pereda o sea de Borges, dice —entre otras cosas— Marechal por boca de Franky Amundsen: “Lo mandan a estudiar griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich ¡Y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo!, ¡Bah! ¡Un pobre alienado!”. La broma me parece inocente, aunque quizás a Borges le molestó. Pero vale la pena señalar que esto fue escrito en los años cuarenta, y que por lo tanto parece remitirnos más al Borges de *Fervor de Buenos Aires* que al Borges de *Ficciones* y del *Aleph*.

En lo que concierne a la pretendida “suciedad” del texto, creo pertinente subrayar que de este magnífico libro están totalmente ausentes el erotismo y la pornografía, aunque no debemos olvidar que en la época en que aparece *Adán Buenosayres* otros eran los gallos y los criterios morales que llevaban la voz cantante. Comparado a lo que se publica hoy día, el libro de Marechal es una blanca palomita. Aparte de esa ya mencionada Doña Lujuria de las tetas perricabezunas como las llama Adán Buenosayres y las torpes nalguialas, apenas si hay otras dos o tres imágenes un tanto perturbadoras en el libro, como la de unos hombres que, en el séptimo ambiente infernal o cañaveral de los sodomitas, se hallan ensartados por los esfínteres o, en la torrentera de los adúlteros, los hombres que a duras penas arrastran sobre duras y afiladas peñas sus órganos genitales, “desarrollados hasta lo inverosímil”.

Lo demás es escatología de pura estirpe rabelesiana, que procede de la misma fuente de la que se alimentó la escatología joyceana, y nada más. Bolos fecales que viajan en termos niquelados, una multitud que defeca de manera orquestada y reflexiones profundas sobre el *ars cagandi*, o arte de cagar, en relación con la muerte. Y, por otra parte, pedorreos del motor de la lancha que cruza la Laguna Estigia, un pedorreante concierto brandemburgués y el pedo luminoso que se suelta el neocriollo y que sube al cielo para ubicarse en la constelación del Centauro entre las estrellas Alfa y Beta. O sea, no tanto buenos aires como malos aires, hasta la frase que remata el libro. Cuando Adán llega a las profundidades de Cacodelphia, la ciudad de los hermanos feos, su neogogo, Schultze, le presenta al viejo guía, el Paleogogo, que habrá de llevarlo a las alturas de Calidelphia, la ciudad de los hermanos hermosos. Viaje este último que, por cierto, se quedó en el tintero de Marechal. Y cuando Schultze le pregunta a Adán qué le parece su Paleogogo, Adán le contesta, entre otras cosas: “Más fiero que costalada de chanco. Más duro que garrón de vizcacha. Mañero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés”.

Sin embargo, creo que lo que más disgustó a la crítica de la época, fue la intensión de Leopoldo Marechal de crear un microcosmos. La novela como "*summa*", que pretende abarcarlo todo, suele irritar a críticos y novelistas quizás, pienso, porque la actitud del autor se confunde con el más hondo de los pecados capitales del helicón: la soberbia. Yo, que siempre he compartido con Marechal esa obsesión, la de la novela total, no lo condeno. Lo dejo para aquellos que, como el ratón que sale en *Adán Buenosayres*, al considerar la envergadura del elefante exclaman: "¡Eso es un insulto!". Allá ellos.

Hasta aquí llegan las notas que, sobre *Adán Buenosayres*, leí en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 1997. Invitado con poca anticipación por la Rectoría de la Universidad de Guadalajara a participar en una mesa redonda sobre literatura argentina, recurrí a esta novela, que había leído con inmenso placer en los años cincuenta, para cumplir con ese compromiso. En esos días, no contaba yo con otros elementos que la propia novela y los comentarios del ya citado Pedro Barcia. La premura no me permitió el acceso a otros comentarios críticos que, por otra parte, se localizan en esta ciudad de México, por ejemplo en este mismo Colegio, pero no en la capital tapatía. Por coincidencia, dos días después de la mesa redonda, me encontré, en la Feria, la edición crítica de *Adán Buenosayres* de la Colección Archivos, coordinada por Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Archivos / UNESCO, Madrid, 1997). Este hecho y el no menos importante de saber que en este "Encuentro" que hoy se inaugura podía yo extenderme un poco más, me dio la oportunidad de hacer un agregado a raíz de mi lectura de los artículos que aparecen en esa edición, y en particular de aquellos de los que sólo tenía referencia a través del propio Barcia. Me he prometido hacer, en un futuro cercano, un todo estructurado de estas dos partes de mi ponencia. Por ahora, esto me ha salvado de caer en el lugar común de los estudios marechalianos señalado por Colla: introducir el análisis de la novela con menciones de los avatares de la recepción crítica del libro, y entre ellos lo que Colla llama "el rebuscado menosprecio" y la "consigna del silencio", posiciones que, al parecer, algo o mucho tuvieron que ver con la situación de Leopoldo Marechal como funcionario peronista.

Por principio de cuentas, me enteré de algo que muchos de ustedes, sin duda conocerán, y fue que la intolerante posición de González Lanuza parte del momento en que éste se encontró a Marechal en la redacción de un periódico y, al preguntarle qué proyecto literario tenía entre manos, el poeta le contestó: "Estoy escribiendo una novela genial". Por lo tanto, Lanuza, según nos cuenta él mismo en el número 169 de la revista *Sur*, de noviembre de 1948, creyó proceder con "lealtad" si juzgaba la obra "por todo lo alto —estas son sus palabras— desde el pináculo de la genialidad en que

su autor quiso colocarla". Lo que no nos dice Lanuza es si, para juzgar una novela pretendidamente genial, se necesita a un crítico con las mismas aspiraciones a la genialidad. Le molesta a Lanuza la transparencia del lenguaje simbólico empleado por Marechal, califica el libro como un extravío solipsista de lenguaje letrinesco, y supone que Marechal, lector de Aristóteles, debió haber sistematizado las supuestas características distintivas de un libro genial, para seguir las al pie de la letra. Por otra parte, para Lanuza, entre el *Ulises* de Joyce y el *Adán* de Marechal, sólo existen coincidencias.

No es esta, exactamente, la opinión de Noé Jitrik en lo que a esos se refiere: para Jitrik —en *Contorno* (Buenos Aires), números 5-6, 1955—, y quién duda de lo que se ha considerado como una profunda influencia del irlandés, Marechal supuso que "hacer ciertas cosas como Joyce, produciría los efectos que producen las cosas de Joyce", y que en eso estaba Marechal equivocado. Para Adolfo Prieto, un crítico benévolo —o, diría yo, un crítico con visión—, Marechal se limitó, sin mayor trascendencia, a utilizar ciertos recursos novelísticos de Joyce como la simultaneidad del relato o la creación de un vocabulario proteico, pero nada más. Mientras tanto, Emir Rodríguez Monegal insiste en que Marechal diagramó su novela según el modelo del *Ulises* joyceano, pero hizo sonar a hueco lo que era, en Joyce, forma plena de contenido. Dice más Monegal, en *Narradores de esta América* (Alfa, Montevideo), en 1969, o sea veinte años después de su primera crítica, y es que Marechal reproduce la técnica o la situación joyceanas pero jamás el espíritu.

Los baños de pureza que se da el protagonista, Adán Buenosayres, y que se sabe muy bien que no es otro que el propio autor, Leopoldo Marechal, fue otro motivo de irritación de los críticos que hoy, a tantos años de distancia de muerto y enterrado Marechal, parecería un hecho inocuo. Esta irritación, desde luego, tiene que ver con el contraste que, según se desprende de la novela, existe entre las virtudes de Adán, y los defectos de sus compañeros de aventuras. "Señala los supuestos vicios ajenos —nos dice Lanuza—, y con ejemplar modestia monacal flagela secretamente los propios". En tanto que Jitrik, en lo que constituye sin duda alguna un excelente ensayo, afirma que en el prólogo que el mismo Marechal escribió para la novela, el autor dice que "afortunadamente, y muy a tiempo" advirtió que "no estaba llamado al difícil camino de los perfectos", y pide perdón con cierta dudosa humildad por las alusiones agraviantes que contiene la novela. Cita Jitrik el último párrafo de dicho prólogo: "Y no ignoro que, si algunos visten el traje de lo ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel 'humorismo angélico' (así lo llamó Adán Buenosayres) gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad, si se di-

rige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres". Y agrega Jitrik: "*Adán Buenosayres* no es más que un ejercicio virtuoso del prejuicio". Por su parte Monegal, crítico rabioso de la novela, además de señalar que el lenguaje letrinesco del libro estaba calculado para destacar "la casi inmaculada pureza de su protagonista", afirma que "la novela produce un asco visceral, no profundo y metafísico como la náusea de los existencialistas, sino el asco que suscita lo bajo, lo sucio, lo miserable".

La literatura está llena de historias inspiradas en personajes de la vida real. Este recurso, dice Jitrik, "es cómodo como punto de partida, y útil como caño de desagüe". Por otra parte, nos indica, con maravillosa lucidez, que la clave —es decir la que tenemos que descifrar para saber cuál personaje literario corresponde a cuál personaje de la vida real— sufre "una íntima contradicción que la desazona", ya "que su objetivo inmediato no se reconoce si se la trasciende, y si por el contrario es muy evidente y todos comprenden de quién se trata, la clave ya no pertenece a la literatura sino al libelo".

En mi opinión es difícil aceptar que estos casos literarios constituyan un libelo —si se define esta palabra como escrito que denigra o infama a una persona—, ya que en ellos no se mencionan los nombres verdaderos de las supuestas víctimas. Pero aun si admitimos que se trata de algo parecido, tenemos también que aceptar que los afectados se enfrentan, ellos mismos, a una contradicción: si acusan al autor de haberlos denigrado o difamado, tendrían que admitir que, de alguna manera, o hasta cierto punto, se reconocen en el personaje literario correspondiente. Y en este caso, mejor es no menealle, como diría Don Quijote.

También en el olvido de estas ofensas interviene el tiempo. Son ofensas lejanas, y desde luego ajenas, que sin duda debieron causar la ira justificada de aquellos a quienes Marechal caricaturizó con lengua, a veces, viperina, magnificados por el hecho ya mencionado de que *Adán Buenosayres* se dé baños de pureza. No hay que olvidar que Leopoldo Marechal no sólo era profundamente católico —lo que lo sitúa en las antípodas de Joyce— sino que, como nos lo señala Jitrik, el suyo era un catolicismo sin resquebrajadura, sin conflicto, lo que a su vez lo aleja de un Mauriac o de un Bernanos.

Todo esto, a mi parecer, no le quita lo gracioso al hecho de que, tal como lo dijo Adolfo Prieto en "*Los dos mundos de Adán Buenosayres*", artículo publicado en 1959 en el *Boletín de Literaturas Hispánicas* (y que la edición de Archivos reproduce en su *dossier*), "Borges, lúcido detractor de la manera modernista con sus cisneríos, sus lagos, sus marqueses", haya volcado "sus iniciales inquietudes poéticas en la tarea de levantar una retórica nue-

va, con organitos, callejones, cuchilleros y esquinas rosadas". Él, Borges, digo yo, el más universal de todos los argentinos.

Pero por otra parte tampoco le quita lo violento a la rabia de algunos críticos como Monegal, quien en el ensayo citado, "*Adán Buenosayres*, una novela infernal", define el viaje de Adán como 250 páginas llenas de odio, y dice que Marechal era "un mediocre, un reprimido, un orgulloso satánico [...] Falso católico, falso poeta, falso hombre". Yo me pregunto: ¿de la boca de quién brota más odio, o más el odio: de la de Marechal o de la boca de Emir Rodríguez Monegal?

Aunque Adolfo Prieto, tras encontrar justificable lo que llama "el anhelo faústico" de Marechal en su intención de encerrar en las mallas del símbolo el mundo conocido de su tiempo, acepte algunos aciertos indudables de la novela, pero señale lo que considera su fracaso final, es un alivio —para mí lo fue—, encontrar en el *dossier* de la recepción crítica de la edición de Archivos algunas declaraciones del propio Prieto como las siguientes: una, "aunque la crítica contemporánea a la aparición del libro (1948), salvo la de Julio Cortázar, se propuso ignorarlo o restarle importancia, fue evidente que los círculos literarios sufrieron su presencia como una verdadera conmoción". Otra, "no cuesta reconocer que, en conjunto, es una de las obras más interesantes y valederas de la literatura argentina".

Pero se equivoca Prieto, y de manera rotunda, al afirmar que *Adán Buenosayres* es una novela incomprensible y vacua para lectores no argentinos. Aunque seguramente se me escaparon muchas alusiones y guiños al lector argentino, como se me escaparon, sin duda, los destinados al lector irlandés en el *Ulises*, yo, como novelista mexicano disfruté enormemente este libro, para mí genial, del poeta argentino. Rodríguez Monegal cuenta que en un viaje a Buenos Aires descubrió que, de los más ardientes defensores de la novela, sólo uno la había leído completa. Se equivoca Monegal si llegó a pensar que cuando muriera ese uno ninguno quedaría en el mundo: hemos sido dos, por lo menos; es decir, tres, porque yo la he leído dos veces, y espero que en un futuro no muy lejano seamos cuatro, porque no pienso morirme sin releer, de cabo a rabo, de nuevo, y de viejo, *Adán Buenosayres*.

Se equivoca otra vez Monegal cuando dice que esta novela se demuele sola, ya que ninguno de sus devotos admiradores la defienden: creo que después de lo que he escrito y dicho, pocos podrían dudar de que soy no sólo un admirador, sino un devoto admirador y un defensor a ultranza de *Adán Buenosayres*.

Y puedo yo equivocarme también, pero reitero que en mi opinión lo que más disgustó a la crítica de la época, fue la intención de Leopoldo Ma-

rechal de crear un microcosmos. Repito el último párrafo de la primera parte de mi ponencia: “La novela como ‘*summa*’, que pretende abarcarlo todo, suele irritar a críticos y novelistas quizás, pienso, porque la actitud del autor se confunde con el más hondo de los pecados capitales del helicón: la soberbia. Yo, que siempre he compartido con Marechal esa obsesión, la de la novela total, no la condeno. Lo dejo para aquellos que, como el ratón que sale en *Adán Buenosayres*, al considerar la envergadura del elefante, exclaman: ‘¡Eso es un insulto!’”.

Guadalajara, noviembre de 1997

Guadalajara, febrero de 1999

ALFONSO REYES: EMBAJADOR DE LA CULTURA DE MÉXICO

ANA MARÍA BARRENECHEA
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires

Con mi intervención en este encuentro quiero recordar la personalidad de un mexicano que representó con su vida, su habla y su escritura, la cultura hispánica (de España y de América) en todos los lugares donde vivió, habló y escribió, y fue oído y leído: Alfonso Reyes. No debe confundirnos el título que he elegido, pues no tomaré en el sentido literal ni oficial la palabra 'embajador'. Ya sabemos que lo fue en muchos países y por dos veces en la Argentina, primero desde 1927 a 1930, luego desde 1936 a 1938. Pero en el otro extremo interpretativo tampoco me dedicaré a analizar el valor de su obra escrita (recogida en las *Obras completas*) ya estudiada por quienes tienen mayor saber que yo para interpretarla.

He pensado tejer un entramado de recuerdos y experiencias personales como testigo de su vivir en Buenos Aires y en México, en la breve experiencia de un verano que pasé en El Colegio, en el que me salvó de morir de hambre en circunstancias que ya iré aclarando. Estos recuerdos mostrarán, quizás, cosas ya sabidas y otras desconocidas; intentaré que la anécdota no sea trivial sino que se amplíe en un gesto de más vasta y más pura resonancia, para conocer a Alfonso Reyes en profundidad.

Don Alfonso llegó a la Argentina el sábado 2 de julio de 1927 como primer embajador extraordinario y plenipotenciario de México nombrado por Plutarco Elías Calles. Hay que recordar algo de las circunstancias históricas para comprender el significado de estos hechos: el que México hubiera decidido *promover a Embajada* su representación diplomática en la Argentina y que Alfonso Reyes, ya un *escritor destacado*, fuese elegido para inaugurarla.

Los gobiernos surgidos de la Revolución Mexicana miraban a la Argentina con mayor interés desde que nuestro país votó como presidente a Hipólito Irigoyen en 1916. Durante los anteriores gobiernos conservadores, la Argentina se había inclinado por apoyar la vía diplomática de los Estados Unidos en el continente, que en ese momento era contraria al México revolucionario. Las cosas cambiaron ante la coincidencia de ambos países en la postura de no-intervención durante la Primera Guerra Mundial desatada en 1914. El presidente argentino Hipólito Irigoyen y el presidente mexicano Venustiano Carranza coincidieron en mantener una postura anti-intervencionista. Además, en la Asamblea Constitutiva de la Liga de las Naciones, la delegación argentina votó para que México fuera aceptado como miembro pero lamentablemente no tuvo éxito entonces.

Durante todo el período, desde el ascenso del partido radical con la primera presidencia de Irigoyen (1916-1922) y la de su sucesor Marcelo T. de Alvear (1922-1928), los gobiernos nacidos de la Revolución Mexicana, el de Carranza (desde 1917) y luego el de Álvaro Obregón (desde 1921) trabajaron para afianzar los vínculos del extremo norte hispanoamericano con el extremo sur. Curiosamente pensaron que si elegían hombres ya conocidos en la Argentina por su valor en el campo de la cultura, en especial de la literatura, el camino sería más fácil. Así, el poeta Luis G. Urbina fue invitado en 1917 para dar una serie de conferencias sobre literatura mexicana en la Universidad de La Plata. Luego apostaron por el máximo representante del modernismo, Amado Nervo, que entre 1918 y 1919 llegó como embajador y ministro plenipotenciario a la Argentina y al Uruguay y fue recibido como el gran poeta de América por ambos países. Lamentablemente murió en Uruguay a fines de mayo de 1919. La repercusión en nuestro país fue tan grande que un buque escolta argentino acompañó el regreso de sus restos mortales a la patria. Aún se demoró algún tiempo el soñado reconocimiento y continuaron las visitas y representaciones diplomáticas. En 1921 llegó Antonio Caso como embajador extraordinario en misión especial en América del Sur. A partir de 1921 hasta 1924 el poeta González Martínez, quien le torció "el cuello al cisne de engañoso plumaje", fue embajador especial y ministro plenipotenciario. También en 1922 José Vasconcelos llegó con una embajada especial para la transmisión del mando al segundo presidente radical, Marcelo T. de Alvear. Lo acompañaba una nutrida representación en la que se destacaba Pedro Henríquez Ureña (nuestro entrañable don Pedro que entonces nos visitaba por primera vez), el famoso prosista y cuentista Julio Torri y el poeta Carlos Pellicer, entre otros. Todos dejaron recuerdos de ese encuentro. Vasconcelos

registró los suyos en sus *Memorias*¹. Allí fijó el entusiasmo por la ciudad de Buenos Aires, con matizadas y curiosas observaciones estéticas y sociológicas. No se limitó a la ciudad (en cuya calle Florida encontró —según la opinión convencional— a las mujeres más bellas del mundo) sino a otros barrios con sus clasificaciones urbanas y de comportamiento de clases, pero siempre percibió menos sumidas en la pobreza a las capas inferiores. Se internó en el país y llegó al pasmo ante la naturaleza en las Cataratas del Iguazú, que también inspiraron un extenso poema de Carlos Pellicer.

Un tiempo debió pasar entre el definitivo debilitamiento de los gobiernos conservadores y el dominio completo de la Unión Cívica Radical en los poderes ejecutivo y legislativo, con presidentes más liberales en la Argentina. No me detendré en la compleja historia paralela de la vida política con sus redes de intereses en el campo de América del Norte y del Sur y la Europa que sufrió la Primera Guerra Mundial. Primero porque me tomaría mucho tiempo precisar las tensiones de fuerzas de la época y así lo perdería para la exposición central; y, segundo, porque pienso que toda mi audiencia conoce el telón de fondo socio-político de esa época que hasta podría remontarse al siglo XIX, a las batallas por la independencia y proyectarse al futuro siglo XXI, pasando por la “aldea global contemporánea” o lo que el “nuevo milenio” nos deparará.

Quiero volver a mi tema, las relaciones culturales de México y la Argentina en este siglo en el que vivió y actuó Alfonso Reyes. Por fin en 1927 llegará, nombrado por el presidente Plutarco Elías Calles, para establecer oficialmente la Embajada de México en la Argentina, mientras algo más tarde, pero en ese mismo año, se inaugurará la nuestra en México con Malbrán, designado por Alvear.

No era don Alfonso Reyes un desconocido entre nosotros. Ya había publicado *Cuestiones estéticas* en 1911 en París, textos tan complejos como *El suicida*, *Visión de Anáhuac*, *Cartones de Madrid* en 1917, *Retratos reales e imaginarios* en 1920; en 1921 iniciaba lo que serían las cinco series de *Simpatías y diferencias*; en 1924, *Calendario* y además múltiples artículos en revistas argentinas: *Nosotros*, *Proa*, *Valoraciones*, *Martín Fierro*, y en el diario *La Nación*. El ministro argentino en México, Eduardo Labougle informó a Buenos Aires que: “Alfonso Reyes es considerado en este país como uno de los intelectuales de mayor valía” (*Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de Argentina*. SP c.2599 exp.20. Labougle 7/6 1927). Su popularidad llegaba hasta revistas masivas como *Caras y Caretas*, que lo recibió con una tapa que combinaba lo se-

¹ *Memorias II. El desastre, El proconsulado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 128 y ss.

rio con lo jocoso: un noble retrato de don Alfonso, enviado desde México antes de partir el 26 de mayo de 1927, con una nota cordial alusiva al dibujo humorístico (que sin duda le habían remitido con su caricatura de aludo sombrero mexicano y la notícula: "De este mexicano / de mucho talento, un republicano / dice por ahí: / —Los más revoltosos / serían dichosos/ con Reyes así"). La nota de don Alfonso que se imprime en la tapa con su retrato y con dedicatoria particular dice al final: "La verdad es que yo soy, por temperamento, el menos rey de los Alfonsos. 'Si yo fuera Rey, no sería Rey' ". No sólo 'fue tapa' de *Caras y Caretas* sino que en el mismo número la revista le realizó un reportaje en la primera página (que también publicitaba la tapa). Por su parte, Pedro Henríquez Ureña, ya afincado en el país, publicó en *La Nación*, el 2 de julio de ese año, un artículo sobre su personalidad y su obra que luego comentaré. Todo esto revela la admiración y el prestigio que lo rodeaban en la Argentina antes de su llegada y el clima de cordialidad que sabía establecer en diferentes niveles, continuado y multiplicado luego durante dos años en su primera embajada.

No lo conocí entonces, pero recogí los recuerdos personales de otros en testimonios orales y escritos. Por ejemplo, supe de su actividad incesante para construir desde los cimientos una verdadera embajada, ayudado por doña Manuela Mota, su mujer desde 1911, a quien volví a ver con su hijo en Buenos Aires y en México. Fue necesario crearlo todo, desde la transformación del edificio y la organización administrativa desordenada, hasta las relaciones económicas y culturales (que sin duda tenían preferencia en su corazón).

De las económicas se recuerda, por ejemplo, sus viajes al puerto de Bahía Blanca para controlar el embarque de cereales argentinos, ensayo del primer intento de comercio directo de mi país con México. De las empresas culturales hay muchas, entre ellas se destaca la colección de "Cuadernos del Plata" (impresos por Alfredo Colombo en San Antonio de Areco, famoso por sus relaciones con Ricardo Güiraldes y otros notables escritores).

En el segundo de los "Cuadernos" dirigido por Alfonso Reyes se publicó en 1929 *Cuaderno San Martín*, de Jorge Luis Borges, y en el tercero, *Papeles de Recienvenido* de Macedonio Fernández, después de trabajar para convencer al elusivo y casi mítico escritor, y arrancarle sus papeles de genial humorismo.

Entre las amistades que se afianzaron con esa primera visita se encuentran las de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Bioy Casares e incluso la de Ricardo Rojas. Éste participó con un discurso en el homenaje a Alfonso Reyes tributado por la revista *Nosotros*². Ricardo Rojas dijo enton-

² *Nosotros* (Buenos Aires), año 21, núm. 222-223, noviembre-diciembre de 1927.

ces con su peculiar estilo retórico: "Hasta hace pocos años, México era para nosotros una comarca de leyenda [...] hoy sabemos que es la avanzada de nuestra América Latina, y un campo de experimentos que interesan a todas las naciones de *nuestra raza*. Esto es lo que en los últimos años vinieron a hacernos comprender los escritores que México envió a sus legaciones del Plata, y lo que Alfonso Reyes continuará enseñándonos con eficacia magistral" (El subrayado es mío). En otro banquete de bienvenida organizado por la revista *Martín Fierro*, en la que Reyes había colaborado antes de conocer personalmente nuestro país, Norah Lange le dedicó un poema intitulado "Homenaje al poeta Alfonso Reyes"³.

Pero sin duda, las palabras fundamentales fueron las de Pedro Henríquez Ureña aparecidas en *La Nación*, el 2 de julio de ese año, porque no se limitaban a un emocionado homenaje sino que dibujaban con finura e íntima comprensión la obra de Alfonso Reyes como escritor. Con especial detención introducía al conocimiento del poeta lírico y también al poeta dramático de *Ifigenia cruel*. Trazó además el camino seguido para llegar a esta última obra como reescritura de la mítica *Ifigenia en Tauride* con una entonación que sabía recoger el drama vivido por Alfonso Reyes en su México. Luego rescataba al ensayista y su visión renovada de los clásicos españoles en sus *Estudios gongorinos*, puesta al servicio de rigurosas ediciones. También ponía en primera línea al gran ensayista al estilo de Montaigne y al dedicado a conformar una verdadera poética, sin olvidar al que escribía prosas libres de trabas, al que calaba en lo mexicano en su *Visión de Anáhuac*. Y por fin, retomando palabras del propio Reyes, resumía su capacidad de difundir "la razón y la idea, maestras en el torbellino de todas las cosas subconscientes". Son curiosas estas palabras en boca de don Pedro Henríquez Ureña, que antes, en 1911, cuando publicó *Cuestiones estéticas*, lo había amonestado severamente por dedicarse al ensayo y olvidar la creación poética. Esto último fue recordado por José Emilio Pacheco en el Homenaje del Fondo de Cultura Económica, *Presencia de Alfonso Reyes*, para honrarlo en el décimo aniversario de su muerte en 1969⁴. Sin duda no recordaba este extenso artículo de Pedro Henríquez Ureña, en el que se había desdecido de aquella opinión primera.

En la segunda embajada de Alfonso Reyes en la Argentina (desde 1936 a 1938) sí lo conocí personalmente cuando visitaba a Amado Alonso en el Instituto de Filología y cuando daba conferencias de visión integradora de

³ *Martín Fierro* (Buenos Aires), año 4, núm. 44-45, agosto 31-noviembre 15 de 1927, p. 2.

⁴ José Emilio Pacheco, "Hipótesis hacia Reyes", *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pp. 102-103.

lo peninsular y lo hispanoamericano. Tengo muy viva su intervención en una empresa cultural que no sé quién promovió: ¿uno de ellos o varios en coincidencia? Esta empresa reunió a Alfonso Reyes, Américo Castro, Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso. Se quería hacer llegar los clásicos españoles al público común y cada uno eligió un autor y leyó sus textos con brevísimas palabras de presentación. Lo que se buscaba era que la gente escuchara durante varias semanas poemas de Góngora (con Alfonso Reyes), partes del *Quijote* (con Américo Castro), fragmentos de Calderón de la Barca (con Pedro Henríquez Ureña) y poemas de San Juan de la Cruz (con Amado Alonso). Cuatro jornadas inolvidables con cuatro voces distintas, tan diferentes en el tono, el tempo, el ritmo, la gestualidad, el imaginario que desplegaban sin exageraciones ni ampulósidades. Voces de las Américas (Santo Domingo y México) y de las Españas (Vasconia y Andalucía). La entonación mexicana de Alfonso Reyes nos hizo oír a Góngora y nos fascinó con la compleja arquitectura de las *Soledades* o del *Polifemo*, mezclada a la frescura de sus coplas populares.

En 1938 Alfonso Reyes publicó en la Argentina, también en la Imprenta Colombo, un pequeño libro que muchos recuerdan —y que yo atesoro: *Mallarmé entre nosotros* (Buenos Aires, Editorial Destiempo), empresa que como la revista de igual nombre figuraba con la responsabilidad de un secretario, Ernesto Pissavini (empleado en la casa de los padres de Bioy Casares), y que era obra, como la revista, del binomio Bioy-Borges. (Ya tenían editadas, según anuncian, obras de Ulises Petit de Murat, Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Mastronardi, fragmentos de Novalis traducidos por Borges, una *Antología de cuentos irreales*, y adelantan otras en preparación en la solapa).

Por casualidad acabo de conocer una anécdota, no registrada hasta ahora, sobre un encuentro de Alfonso Reyes y Borges en esa época, contado por este último mucho más tarde, en una de sus clases de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (clase del miércoles 30 de noviembre de 1966, pp. 154-155, de la copia a máquina actualmente en proceso de publicación en Emecé). Copiaré una extensa parte del texto, respetando las marcas de su oralidad:

Hay un poema breve titulado "Memorabilia" ("cosas dignas de ser recordadas", en latín) de Robert Browning, en su libro *Dramatic Lyrics* (1842). El título creo que está tomado de algunas escenas intercaladas en la obra del gran místico Swedenborg. Es el caso de dos señores que están conversando, y resulta que uno de ellos ha conocido al poeta ateo Percy B. Shelley, ese poeta que influyó tanto en la juventud. Y uno le dice al otro: "Pero cómo, ¿usted le habló a

Shelley? ¿Usted lo vio, le habló y usted le contestó? ¡Qué raro es todo esto!", y sin embargo es verdadero. Y el otro le dice que una vez tuvo ocasión de atravesar un páramo, un páramo que tenía su nombre y que tenía su uso, su empleo, su destino en el mundo. Y sin embargo, él se ha olvidado de todo. Lo que él recuerda es una pluma de águila. Todo lo demás, las millas en blanco, ha sido borrado. Ahí él vio y él recogió y puso en su pecho la pluma de águila, y se ha olvidado de lo demás.

Este año yo lo conocí a Alfonso Reyes. Él me habló del gran poeta mexicano Manuel José Othón (1858-1906), y yo le dije: "¿Cómo?, ¿usted lo conoció a Othón?". Y Reyes se acordó inmediatamente del poema de Browning y repitió la primera estrofa:

Ah, did you once see Shelley plain,
And did he stop and speak to you?
And did you speak to him again?
How strange it seems, and new!

(Tiene aquí 10 versos intermedios que Borges no cita, pero Alfonso Reyes debió de repetirlo completo).

Y luego al final:

A moulted feather, an eagle -feather-
Well, I forget the rest.

Agregaré otro recuerdo personal en el marco del Instituto de Filología al que solía concurrir Alfonso Reyes. Una tarde comentaba a Amado Alonso y a Pedro Henríquez Ureña su proyecto de una *Antología de las cien peores poesías de la lengua española* (o *cien de las peores poesías de la lengua española*) y recitaba algunas de las que ya tenía elegidas con un juego de mímica que fascinaba a Alonso y Ureña y a los jóvenes investigadores que lo escuchábamos.

Paso ahora a relatarles mi experiencia mexicana. Una amiga argentina, Emma Speratti Piñero, que trabajaba en El Colegio de México entonces dirigido por Alfonso Reyes, conocía mis tribulaciones cuando yo seguía los estudios de doctorado en Bryn Mawr College. Mi situación económica era estrecha, no tenía dinero personal y el College, cuando cerraba en sus vacaciones anuales nos despedía por tres meses. Cada estudiante volvía a su casa o buscaba empleo para mantenerse, pero yo no sabía inglés como para conseguirlo en los Estados Unidos y tampoco podía pagarme la ida a mi casa por unos pocos meses, de la que había salido cuando me echó Perón. Emma pidió auxilio a don Alfonso y él me ofreció enseguida un puesto de investigadora en El Colegio, que me mantendría durante las vacaciones.

Esto no sólo resolvió mi problema sino que me concedió también la más hermosa experiencia que recuerdo, por muchas razones. La primera, porque me permitió vivir la vida de una institución que se parecía mucho al Instituto de Filología de Buenos Aires, donde me había formado con Alonso y Henríquez Ureña. Otra vez he hablado aquí mismo del modo en que Alonso y Reyes se unieron para formar una institución como la argentina en estas tierras. La *Revista de Filología Hispánica* pasó a estar en manos mexicanas y renació en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* que ahora los enorgullece a ustedes porque ha alcanzado el rango de la mejor revista mundial dedicada a la cultura en lengua española. Y este Colegio no ha dejado de crecer y enriquecerse como un centro de investigaciones y de publicaciones lingüísticas y literarias del más alto nivel.

La primera invitación de Alfonso Reyes me permitió conocer y apreciar la amistad de los otros colaboradores y en forma muy especial la de su mismo director. Trabajábamos en la corrección de la *Nueva Revista*, con esa meticulosidad que llegaba hasta rehacer por completo algunos artículos de estudiosos jóvenes y poco expertos.

Realizábamos además nuestras propias investigaciones —yo me dedicaba entonces a la redacción de mi tesis de doctorado sobre Borges— y en reuniones periódicas exponíamos los avances y discutíamos entre todos las conclusiones. No estoy segura de ello, pero quizás esta costumbre la había establecido Raimundo Lida, que ya había dejado este país para trasladarse a Harvard University.

Me parecía volver a vivir la vida del Instituto de Filología de Buenos Aires, con la predominante tonada mexicana, intercalada de alguna peruana, porteña, española o guatemalteca. A veces tenía el privilegio de escuchar consejos de Alfonso Reyes o conversar con él no sólo en El Colegio sino en la que luego se llamó la Capilla Alfonsina, aquella casa suya que era fundamentalmente una inmensa biblioteca de dos pisos (que Borges hubiera envidiado). Tenía en el segundo piso su pequeño reducto, el escritorio, donde guardaba la correspondencia universal y sus papeles, cuidadosamente catalogados por su mujer.

Pero no todo era investigación y trabajo. Muchas noches nos trasladábamos con Emma Speratti a la casa de Antonio Alatorre y Margit Frenk donde charlábamos y los oíamos cantar con acompañamiento de guitarra, canciones y romances populares mexicanos, y obras españolas de los vihuelistas peninsulares. Los fines de semana teníamos vía libre y hacíamos excursiones previamente planeadas con Emma Speratti Piñero (binomio al que a veces se incorporaban algunos conocidos). Así tuve el regalo de vi-

sitar casi todas las regiones más interesantes de este país con esa riqueza inigualada de zonas y épocas anteriores y posteriores a la conquista, con monumentos de las antiguas civilizaciones, combinadas con la población y cultura europea posterior. De ellas volvía cargada de figuras de barro o piedra, de platos, tazas, sirenas de terracota negra, animalitos de tonos ocre, hasta un gran candelabro multicolor. En síntesis, de todas esas formas populares que he seguido atesorando como ejemplos de la inagotable creación anónima de los artífices de esta tierra.

No concluye aquí mi experiencia de este país inagotable, cuyos poetas y prosistas he leído, releído y enseñado en la Argentina y en los largos períodos de exilio norteamericano en Columbia University. Otro regalo personal me hizo Alfonso Reyes. Cuando concluí mi doctorado en Bryn Mawr con una tesis sobre *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* me hizo el honor de publicarla en El Colegio de México, en 1957, en una edición cuidada por Emma Speratti, en las prensas del Fondo de Cultura Económica.

Dediqué el libro a mis maestros Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña y en una "Advertencia" escrita ya de vuelta en Buenos Aires, agradecí a mi director Ferrater Mora y a todos los que lo habían hecho posible, entre ellos a El Colegio de México y especialmente a don Alfonso Reyes. Todos esos nombres juntos eran un símbolo de amistades que reunían la cultura de América: dos grandes escritores, Reyes y Borges; amigos entrañables Reyes, Henríquez Ureña y Alonso que habían sido avanzadas de nuestra civilización en lengua española de un lado y otro del Atlántico.

Otro recuerdo más, que me refirió Raimundo Lida ya en Harvard University. Un día entró don Alfonso a El Colegio blandiendo entusiasmado un libro que traía en la mano. Era *Ficciones*, la colección de cuentos de Borges editada por Sur en 1944. Generoso y lleno de entusiasmo le decía a Raimundo Lida: "Ya tenemos ahora en América española un libro para enseñarle al mundo entero, una obra excepcional y universal producida por los hispanoamericanos y que nos iguala con ellos en el siglo xx".

Nosotros también sentíamos que Alfonso Reyes era un americano universal que nos había enseñado cómo escribir prosa en nuestros países del Sur de América. Sur había acogido a Reyes y otras revistas nuestras antes que ella, como lo aclaré al comentar su primera llegada al país en 1927. La efímera revista *Destiempo*, editada por Borges y Bioy Casares, inició su primer número en 1936, en la página 1 con un artículo de Alfonso Reyes, fechado en Río de Janeiro.

Algunos fragmentos de un poema que Borges escribió y publicó en el homenaje al amigo en *La Nación*⁵ servirán mejor que mis propias palabras para cerrar estos recuerdos de don Alfonso:

In memoriam

A. R.

[...]

Supo bien aquel arte que ninguno
Supo del todo, ni Simbad ni Ulises
Que es pasar de un país a otros países
Y estar íntegramente en cada uno.

[...]

En los trabajos lo asistió la humana
Esperanza y fue lumbre de su vida
Dar con el verso que ya no se olvida
Y renovar la prosa castellana.

[...]

Reyes, la minuciosa providencia
Que administra lo pródigo y lo parco
Nos dio a los unos el sector y el arco,
Pero a ti la total circunferencia.

[...]

Si (como los imperios de la laca
Y del ébano enseñan) la memoria
Labra su íntimo Edén, ya hay en la gloria
Otro México y otra Cuernavaca.

[...]

⁵ *La Nación* (Buenos Aires), 21 de febrero de 1960, sec. 3ª, p. 1; poema también incluido en su libro *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires, 1960.

**CONFLUENCIAS ENTRE MÉXICO
Y EL RÍO DE LA PLATA**

LA NARRACIÓN-OBJETO

JUAN JOSÉ SAER
Argentina

De manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de toda filosofía. De manera implícita o explícita (pero sobre todo implícita), la ficción narrativa comercia con la filosofía. Por lo tanto, es posible afirmar que, de manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de todo relato de ficción. Esa presencia constante asume muchas formas diferentes, pero a mi juicio la más importante es la que atañe al modo de ser de la ficción narrativa, y hasta podríamos decir: de toda narración.

La transmisión verbal de un hecho (poco importa que haya ocurrido o no, y, si pretendemos que ha ocurrido, poco importa la probabilidad mayor o menor que le otorguemos a nuestra capacidad de conocerlo) consiste en una serie de signos convencionales que dan un equivalente artificial de ese hecho. Que la transmisión sea oral o escrita importa poco: anécdota, crónica, epopeya, informe o novela, el resultado será siempre una construcción hecha a base de dos materiales diferentes, pero que no pueden prescindir uno del otro, del mismo modo que, para que haya agua, tiene que haber necesariamente dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno. Esos dos elementos son: una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido (anécdota, crónica, epopeya, etc.). Todo relato es construcción, no discurso. En el discurso, son más bien series de universales las que se suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares, y cuyo carácter de particulares no varía aunque se pretenda que esos hechos ocurrieron efectivamente o no. Se argumentará que, para algunas corrientes filosóficas, también los universales son considerados como objetos —como entidades distintas de la mera subjetividad—, pero si fuese realmente así, ese hecho no haría más que reforzar el punto de vista que hemos adoptado.

Si tomamos como ejemplo no ya una novela o una epopeya, sino una simple anécdota, ese punto de vista aparecerá quizás más claro. El director de cine Howard Hawks va a esperar a Faulkner a la estación, y como es la primera vez que se encuentran, apenas Faulkner baja del tren, Hawks se presenta: "¿Mister Faulkner? Soy Howard Hawks". Y Faulkner le responde: "Lo conozco. Vi su nombre en un cheque. Gracias". La estilización ha reducido la situación a unas pocas frases que excluyen al máximo la inextricable complejidad empírica del encuentro, las percepciones simultáneas de los dos hombres, el fluir de sus conciencias respectivas, el modo particular de cada uno y de los dos a la vez de existir en el continuo espacio-temporal, etc. (podríamos seguir enumerando indefinidamente si quisiéramos, pero las limitaciones propias del lenguaje nos obligan también en este caso a sintetizar). Por otra parte, para que el breve relato funcione como anécdota, ciertos invariantes del género "anécdota" tienen que estar presentes en la pequeña construcción: la brevedad, la respuesta inesperada y ocurrente y la figuración de una personalidad particular a través de ella, el cierre humorístico (aunque no siempre es así en las anécdotas, lo que permite declinar, en el interior del género, algunos sub-géneros que por hoy no vienen al caso) y poco explícito de toda la escena. La estilización verbal de los hechos combinada con los elementos fijos del género constituyen la anécdota. Pero esos invariantes en el relato, no son universales, sino que sirven de molde a los elementos particulares que son evocados. A decir verdad, a los oyentes, aunque la anécdota nos guste, nos queda una incertidumbre en cuanto a su sentido exacto: podría querer mostrar la jovialidad de Faulkner (bastante improbable por otra parte aunque la respuesta sea verdaderamente jovial), o tal vez que Faulkner, que siempre andaba corto de dinero, tuvo esa ocurrencia para agradecer de manera discreta y púdica el anticipo de Hawks, pero también podría suponer una alusión un poco sibilina a las costumbres demasiado mercantilistas que reinan en Hollywood, etc., etc. Si el discurso se postula a sí mismo como abstracto, unívoco e inteligible, el relato, en cambio, es más bien una simulación de lo empírico, ya sea que se presente como una simple anécdota, o se vista con los prestigios de la epopeya, de la crónica o de la novela; y aunque se proclame verídico o ficticio, siempre tendrá tendencia a constituirse como una especie de construcción sensible. Cuando finge que es verdadera, la ficción finge una realidad no de discurso, es decir de una concatenación de universales, sino de objeto, o sea una organización singular de atributos particulares.

Lo que es válido para una anécdota, lo es también para un cuento, para una novela, para una epopeya. La cólera de Aquiles, la dulce telaraña

de historias que Dinarzada y su hermana tejen para distraer la imaginación del vizir, la canción única que toca en su armónica el extraño señor Helton o la agonía del Rufián Melancólico son del orden de las cosas particulares, semejantes a una escena a la que asistimos en la calle, y su sentido, según el punto de vista que adoptemos para interpretarla, puede variar hasta el infinito.

Si tomamos el canto de las Sirenas por ejemplo, del mismo modo que para diferentes testigos un incidente callejero, para sus diferentes lectores su sentido puede ser diferente cada vez, lo que sin hacerle perder ni su brillo ni la fascinación que ejerce sobre esos lectores, vuelve la escena opaca, incierta y contradictoria. Estilizada por el lenguaje y organizada en los moldes del género "epopeya", la imagen de Ulises atado al mástil de la nave tiene la objetividad de un hecho configurado por el advenir de lo exterior, y entre sus innumerables testigos —oyentes y lectores— circulan las más variadas versiones sobre su sentido posible. Podríamos concebir la escena como una metáfora de la compulsión que, por ser más fuerte que la voluntad y el deber, obliga al individuo que padece su tiranía a imponerse impedimentos materiales para no caer en la tentación de ceder al peligro que lo fascina porque le tiene miedo a su fuerza destructora, y la decisión de atarse al mástil y de taponarse los oídos con que Ulises quiere protegerse del canto hechicero, recuerda la del alcohólico que hace guardar bajo llave las bebidas o la del jugador que exige de los funcionarios del Ministerio del Interior que le impidan mediante una circular entrar a los casinos. Según Suetonio, para los sofistas de la isla de Rodas, el contenido del canto de las Sirenas, lo mismo que el nombre que adoptó Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres, eran cuestiones un poco vanas a causa de la imposibilidad de obtener una respuesta precisa, sobre las que los alumnos debían disertar en la clase de retórica. Y para Adorno y Horkheimer, en *Dialéctica del iluminismo*, la escena es una descripción involuntaria de la división alienada del trabajo, porque en tanto que sobre el patrón (Ulises), si se deja atrapar por las Sirenas, pesa la amenaza de un destino trágico acorde con su jerarquía, los remeros, masa anónima, insensibles o indiferentes al canto, o peor aún, sin importancia trágica si cayesen víctimas de su influjo destructor, deben seguir remando. Para Kafka, el canto de las Sirenas es sin duda peligroso, pero mucho menos peligroso que su silencio:

Pero éstas tienen un arma más terrible aún que su canto: es su silencio. Aunque nunca ha sucedido, es quizás imaginable que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no.

Esta estremecedora variante kafkiana parecería interpretar el mito de las Sirenas como una figuración metonímica de la trascendencia, pero viene también a cuento porque la obra de Kafka, con su aplicación sistemática de la incertidumbre en lo que atañe al sentido, podría ser el ejemplo más esclarecedor de la narración estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual del discurso. La indeterminación de sentido en todo relato de primera magnitud es comparable a la del universo. La multiplicidad de lecturas, de la que acabo de exponer un ejemplo, da del objeto narrativo un número indefinido de interpretaciones posibles, como ocurre con los diferentes sistemas que intentan explicar el mundo: la tentativa hermenéutica es siempre especulativa, y podemos tomar esta palabra en más de un sentido.

La gran vitalidad de ciertos relatos les permite atravesar los siglos y las culturas: quién no se entristece aún hoy con el destino de Palinuro, quién no observa todavía, con asombro inagotable, las maniobras del Buscón, quién no sueña despierto llevado y traído a través del *sertão* por la cabalgata incesante de los héroes, fantasmales y rugosos a la vez, de Guimarães Rosa. Arrancándose de la transparencia y del pragmatismo del lenguaje, esos grumos verbales, espesos y atípicos, por caminos propios, poniéndose al margen de los conceptos universales, se organizan en concreciones únicas formadas por elementos particulares, que siguen existiendo indefinidamente en tanto que tales. El fluir constante del habla se atasca en esas floraciones más densas que la abstracción utilitaria, y si los nominalistas consideraban los universales como *flatus vocis*, sin más existencia que el sonido de la voz que los profiere en el instante de proferirlos, el objeto narrativo en cambio vivifica el eterno presente del relato con la substancia gruesa de las cosas particulares.

Es obvio que la noción de objeto también se relaciona con el problema de la representación, o sea saber si lo particular que aparece en el relato existe fuera de él y es anterior respecto de él, o si sólo existe superficialmente en el sentido literal del término, como superficie textual que, en tanto que resultado de una serie de combinaciones verbales, no constituye más que una apariencia, sospecha que por otra parte también podría inspirarnos, si semejante cosa existe, la realidad extraverbal. La respuesta a ese dilema en uno u otro sentido, como lo han demostrado interminables discusiones a lo largo de este siglo, parece constituir una simple opinión, y la Realidad Previa al Texto da la impresión de ser de esencia semejante a la de la Causa Primera respecto de la aparición del mundo. Sin embargo, lo que sí queda claro en ese debate, es la existencia del texto narrativo del que, a causa de esas discusiones precisamente, se afirma todavía más la autonomía.

Todo el mundo sabe que, según Flaubert, Madame Bovary era él; menos están al tanto de que también afirmó que había “una madame Bovary en cada pueblito de Francia”. Esa declaración contradictoria engloba los términos del dilema, lo que prueba que aún para el propio Flaubert el problema no estaba claro. Al declarar que Emma Bovary era él, Flaubert significaba que la transposición de sus ideales románticos en un personaje femenino debía eliminar del texto toda veleidad documental, dándole más bien un carácter virtual, pero con la declaración opuesta pretendía exaltar la representatividad de su heroína-término medio, dando pie de ese modo a las categorías que emplearon más tarde varios críticos —Georg Lukács entre ellos— para describir a los caracteres de la novela realista del siglo XIX. El *Madame* del título nos induce a pensar que, a pesar de su proyección íntima en el personaje de Emma, Flaubert tenía también la intención de introducir en su novela elementos de sátira y de crítica moral de la sociedad, porque es evidente que el *Madame* es irónico, y vendría a significar más o menos: en este libro mostraré lo que se esconde en realidad bajo el respetable título de Madame en tantos pueblitos de Francia, y el escándalo que promovió la aparición de la novela sugeriría que sus intenciones dieron en el blanco.

Todo lo que antecede pareciera sugerir que, por más que se encare el problema desde ángulos diferentes, siempre resultará más seguro considerar la narración como un objeto autónomo, un fin en sí de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido. Las figuraciones particulares que la constituyen, por ser justamente particulares, como la sucesión empírica, suscitan, más que sentidos claros, enigmas, y no tanto conceptos afirmativos como interrogaciones.

Al mismo tiempo que objeto verbal, el relato es también objeto mental, y vive en la memoria y en la imaginación de sus destinatarios liberado de su condición verbal. En tanto que recuerdo imaginario, su existencia mental no es menos problemática que la de los recuerdos llamados reales, pero podríamos decir que en cierto sentido es más verificable que la de estos últimos, porque, si hay un texto, podríamos recurrir a él cuantas veces sea necesario para verificarlo. Pero esa diferencia es no sólo pueril sino también ilusoria, y resulta superfluo pretender que la narración, en tanto que objeto, nos da más garantías de realidad que los objetos no verbales de lo que llamamos mundo, sobre todo porque lo contrario no parece menos improbable.

Al principio decía que toda narración, ficticia o no, está constituida por una serie de figuraciones particulares enmarcadas por un número variable de elementos convencionales pertenecientes a diferentes géneros, como en

la anécdota de Faulkner. Demás está decir que, en tanto que arte, toda narración tiende a apartarse naturalmente de los invariantes de construcción y de género. Por su alejamiento, ostensible o no, de esos marcos, toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género. En el caso inverso, el respeto de esos invariantes empobrece el tejido de figuraciones particulares (algún día habrá que escribir una historia de la evolución del detalle en el relato realista, a través del camino abierto por *Mimesis*, la obra magistral de Erich Auerbach) y transforma al relato en una especie de producto industrial. Las novelas de Chandler, en su tiempo, por su incursión de figuraciones particulares novedosas, se alejaron del género policial, aunque conservando algunos de sus invariantes, serie de asesinatos, enigma que solamente se resuelve al final, etc. El resultado fue la novela negra que, a su vez, al cabo de algún tiempo, se convirtió en un género más rígido todavía que la vieja novela policial, semejante, por su modalidad repetitiva, a los objetos industriales, todos idénticos entre sí que, para complacer la exigencia del cliente, van saliendo por una cinta empaquetadora. La tiranía del género es alienante tanto para el lector como para el novelista, pero sobre todo para este último, a cuyo interior se han mudado las obligaciones mercantiles de los circuitos de producción aniquilando ya a partir de su propia conciencia su libertad creadora.

Inversamente, podríamos dar el ejemplo de ciertas narraciones que, partiendo de un mismo elemento constructivo, por la inclusión de abundantes figuraciones particulares, llegan a obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro. Si consideramos comparativamente tres novelas del siglo xx, escritas las tres en el lapso de una década, es decir en 1954, 1955 y 1964 respectivamente, en el mismo idioma y en el mismo continente, *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *El silenciero* de Antonio di Benedetto, resulta de inmediato evidente que, partiendo de ciertos principios similares de construcción, llegan a una singularización extrema que las hace inconfundibles (y, para decirlo una vez más, poco importa en verdad que ese objeto único que nos representamos exista fuera de nuestra subjetividad o sea un puro objeto mental).

El principio de construcción de que parten esos tres relatos es la narración en primera persona, elemento invariante de muchos otros, pero que en estos ejemplos precisos se declina de un modo diferente cada vez. La

generalidad estructuralista contiene tanto del relato concreto como el esqueleto de Clodia Lesbia del ser deseable y cruel que avivaba cada noche la pasión y el sufrimiento de Catulo. La materia viviente de estas tres novelas constituye una refutación inmediata a esas generalizaciones. En *Los adioses*, el narrador es exterior a los hechos, de modo que su relato padece lo que podríamos llamar cierta pobreza empírica que lo obliga a recurrir a lo imaginario, de modo que en ciertos tramos se nos narra no lo que ocurre, sino lo que el narrador se imagina que ocurre, etc. En *Pedro Páramo*, la primera persona del relato, va desmigajándose hacia fragmentos en segunda y en tercera persona, que lo van volviendo cada vez más elíptico, móvil y fragmentario; y en *El silenciero*, lo que el narrador nos cuenta, impasible, de lo que pasa en el exterior, nos revela por momentos, sin que el mismo parezca darse cuenta del alcance de lo que narra de una manera ambigua y poco afirmativa, que es tal vez la demencia el verdadero resorte de su comportamiento.

Esos tres textos tan diferentes, que salen de un procedimiento común que podríamos describir como un relato en primera persona en el que la posibilidad de conocimiento del propio narrador es ambigua, contradictoria y limitada, van produciendo, a medida que se despliegan, las condiciones de su singularidad, aunque, para poder ser reconocidos como relatos, deban hacerlo en el marco de ciertos invariantes del género, en este caso del género "novela". Aparte de la obvia (pero necesaria) individualidad estilística, muchos otros factores de diferenciación intervienen en cada uno de los textos, y si bien encontramos en los tres, particularmente en lo relativo a la representación, ciertas coincidencias que reflejan las preocupaciones de la época en cuanto a las posibilidades de figuración narrativa, el número de aspectos por los que difieren es mayor al de aquellos por los que se asemejan. Las coincidencias en la representación dan como resultado una indeterminación generalizada en cuanto al sentido de esos relatos que echa por tierra la única certidumbre que Sartre blandía contra la ubicuidad abusiva del narrador omnisciente: la modestia empírica del relato en primera persona. Que se lo hayan propuesto deliberadamente o no, lo cual importa poco si admitimos que el sentido de un relato es el relato mismo, para esas tres novelas la modestia empírica de la primera persona presenta tan pocas garantías de veracidad como la omnisciencia de la tercera.

Esa indeterminación de sentido, sin embargo, no empaña su pertinencia ni disminuye en nada su eficacia. Muy por el contrario: las imágenes confusas, inacabadas de esas narraciones, sus alusiones enigmáticas, la brusquedad de sus transiciones, la linearidad constantemente transtornada de los acontecimientos o, por el contrario, su regularidad engañosa en-

gendrada por una lógica que se nos escapa, el mundo hecho pedazos, la existencia singular de sus caracteres resultan, confrontados a nuestra real experiencia humana, mucho más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales, políticos, económicos, científicos, religiosos, filosóficos que trafican, sibilinos, con la opresión, y se atribuyen la autoridad de su, para quienes los sustentan desde luego, provechosa certidumbre.

Negándose al comercio con —y de— lo general, emancipándose, gracias a una lógica propia, de imperativos exteriores supuestamente ineluctables, obligaciones ideológicas, morales, religiosas que son extrañas a su esencia, separándose en lo posible de tópicos y de moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros, estas narraciones, adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto mundo exterior, no había, tal vez, en realidad, nada.

NARRAR LA HISTORIA: ÉTICA Y EXPERIMENTACIÓN EN JOSÉ EMILIO PACHECO Y RICARDO PIGLIA

ANTHONY STANTON
El Colegio de México

¿Por qué acercar dos novelas publicadas a trece años de distancia en dos puntos extremos de América Latina? Primero, porque hubo un contacto de lectura: Ricardo Piglia leyó la primera edición mexicana de *Morirás lejos*, de 1967, y existe una crónica poco conocida de José Emilio Pacheco, de 1983, sobre la primera edición de la novela de Piglia, *Respiración artificial* (1980)¹. Además, Pacheco ha sido, durante años, uno de los más fieles lectores mexicanos de la literatura rioplatense. En su periodismo cultural figuran ensayos imprescindibles sobre Onetti, Borges y una nota preliminar a la *Obra literaria completa* de Rodolfo Walsh², tres escritores cercanos a Piglia. Es posible, pues, deducir cierta comunidad de intereses y un aprecio mutuo entre estos dos autores.

Nacido en 1939, Pacheco es un año mayor, ha sido un escritor más precoz que ha explorado más géneros que Piglia, pero pertenecen a una misma generación con experiencias formativas comunes, como lo es el impacto de la revolución cubana. Es notorio el interés de ambos por la tradición literaria de sus países, además de su fascinación por la historia. Estamos hablando también de primeras novelas y la de Pacheco es su único texto narrativo de largo aliento, ya que *Las batallas en el desierto* (1981) es una *nouvelle*. Por otra parte, ¿cómo no reconocer que algunos lectores acuciosos de *Morirás lejos* han sido críticos argentinos y que el bibliógrafo de Pacheco es un uruguayo?³ Fue por lo primero, seguramente, que a partir

¹ "El Proceso, El Castillo, las alambradas: Kafka e Hider", *Proceso*, núm. 350, 18 de julio de 1983, pp. 46-47.

² Rodolfo Walsh, *Obra literaria completa*, nota preliminar de José Emilio Pacheco, Siglo XXI, México, 1981.

³ Dos ejemplos de críticos argentinos: Noé Jitrik, *José Emilio Pacheco: "Morirás lejos"*. Apun-

de la segunda edición revisada de la novela (1977) Pacheco agregó el nombre de Noé Jitrik a la dedicatoria original a Fernando Benítez.

Son dos novelas muy distintas en muchos aspectos pero que tienen en común un problema esencial: ¿cómo narrar la historia, en los dos sentidos de esta palabra: la materia de la intriga que presenta una secuencia de hechos dispuestos en cierto orden artístico y esa trama colectiva mayor que es la Historia (con mayúscula), el conjunto de hechos ocurridos en el pasado y la narración de estos sucesos? La primera frase de *Respiración...*, tan comentada, es sintomática por su interrogación: "¿Hay una historia?"⁴, y más adelante el narrador Emilio Renzi nos lanza un desafío acerca de su novelista preferido: "En el fondo [...] Joyce se planteó un solo problema: ¿Cómo narrar los hechos reales?"⁵.

Investigaciones en torno a la relación entre Historia y ficción, los dos libros asumen su ubicación temporal en una época que ha vivido la experiencia imborrable del holocausto. Surgen en contextos distintos: *Morirás lejos* se edita un año antes de la violencia oficial de 1968 en México mientras que *Respiración...* se elabora y se publica en medio del terror institucional argentino. Son novelas experimentales obsesionadas por la necesidad de una postura ética ante el mundo y los hechos. ¿Cómo puede la novela hablar de lo político, del terror, del holocausto sin convertirse en un documento propagandístico, sin dejar de ser novela, es decir, arte, artificio, experimentación, problematización de los nexos entre realidad y ficción? ¿Dónde y cómo trazar la línea entre lo decible y lo indecible, entre la palabra y el silencio? Por último, ¿cómo preservar la memoria individual y colectiva para que lo terrible no vuelva a ocurrir? A partir de estas preguntas cada novela elabora sus respuestas. Me interesa, pues, en estas páginas comparar y contrastar las distintas estrategias narrativas que se emplean para explorar una problemática análoga.

La primera convención compartida es un recurso esencial de la novela policial: hay un secreto, enigma o misterio que es necesario develar y am-

tes de clase, Imprenta Tekné, Buenos Aires, 1973; Raúl Dorra, "Morirás lejos: la ética en la escritura" [1983], reproducido en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, sel. y pról. de Hugo J. Verani, 2ª ed. rev. y aum., Era, México, 1993, pp. 238-248. La bibliografía contenida en el citado libro de Verani es la más completa hasta la fecha.

⁴ Acerca de esta pregunta inicial de la novela, Marta Morello-Frosch comenta: "la obra designa en esta frase la confluencia de la historia como conciencia del pasado, y como función narrativa". Véase "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", en Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, 1985, p. 489.

⁵ *Respiración artificial*, 4ª ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p. 145. En adelante las referencias a esta edición se incluirán en el texto precedidas por las siglas RA.

bas novelas realizan un lento despliegue en espera de una posible solución. Desde la primera página de *Morirás lejos* nos enfrentamos al enigma: ¿quién es eme, quién es Alguien y por qué está espiando al primero que a su vez está observando al segundo? ¿Quién es víctima y quién es verdugo en esta historia de persecución?⁶ En *Respiración...* nos preguntamos ¿quién es Enrique Ossorio, cuál es la historia real de Maggi, cuándo se dará el encuentro entre éste y Emilio Renzi, por qué está el Profesor escondido en un lugar alejado? Ambos relatos toman la forma de múltiples asedios, investigaciones o búsquedas cuya resolución postergada queda siempre inminente. De ahí la importancia metadiscursiva de la interpretación ofrecida en *Morirás lejos* del cuadro *La torre de Babel* de Pieter Brueghel: “está paralizada una inminencia”⁷.

Novelas que hacen de la pesquisa su razón de ser. Pero las convenciones del género no se respetan en forma servil sino que se alteran, como ocurre en Borges, un modelo común para los dos. En *Morirás lejos* la pesquisa inicial se transforma en múltiples variantes, alternativas, ramificaciones y hasta varios desenlaces posibles. En las secuencias de “Salónica”, el uso de las letras del alfabeto para distinguir cada inciso sobre la identidad de Alguien recrea el método deductivo de la novela policial, pero coexiste aquí con un discurso autorreferencial que comenta constantemente sobre la producción del texto. En *Respiración...* no se da el encuentro físico entre Renzi y Maggi. Maggi resulta ser un desaparecido y la única forma de contacto con Renzi ha sido a través de cartas y testimonios referidos. Tanto Piglia como Pacheco utilizan ciertas convenciones de la novela policial para ampliarlas, transformarlas, jugar con ellas y mezclarlas con otros procedimientos. Podríamos resumir: algunos resortes de la novela policial, pero adulterados por Kafka y sus inquietantes alegorías abiertas. Se potencializan los recursos para crímenes de magnitud social y colectiva.

La segunda estrategia compartida es la inclusión de episodios, personajes, textos y documentos que se presentan como históricos. Sin ser estrictamente novelas históricas —concepto por lo demás difícil de definir con precisión—⁸,

⁶ Sobre el esquema de la persecución en la novela, véase Margo Glantz, “*Morirás lejos*: literatura de incisión”, recopilado en *La hoguera y el viento*, pp. 229-237.

⁷ *Morirás lejos*, 4ª reimpresión, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 121. En adelante todas las referencias a esta edición se darán en el texto precedidas por las siglas ML. Para un análisis de la intertextualidad en *Morirás lejos* véase Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979, pp. 244-298.

⁸ Véase María Cristina Pons, *Memorias del olvido: la novela histórica a fines del siglo xx*, Siglo XXI, México, 1996, pp. 42-109.

las obras buscan antecedentes en el pasado para la situación actual. Si el tema principal de *Morirás lejos* es el holocausto⁹, en distintas secuencias narrativas se van intercalando escenas de la persecución y exterminio de los judíos en diferentes épocas, desde los romanos y su destrucción de Jerusalén (67 A. D.), pasando por la Inquisición en España y la expulsión de los judíos en 1492, hasta llegar al gueto de Varsovia y los campos de concentración de los nazis. En *Respiración...* también hay un claro paralelismo fragmentario entre pasado y presente. Aquí, se trata sobre todo de la historia argentina desde mediados del siglo XIX hasta el presente de la escritura (1976-1979), historia en la cual el centro de interés son la vida y las ideas de Enrique Ossorio, patriota y aventurero ficticio, aunque posiblemente basado en una figura real, que muere en el exilio.

Si *Morirás lejos* mantiene un estricto desarrollo paralelístico y convergente entre su trama ficticia y su trama histórica, *Respiración...* manifiesta la misma tensión entre dos desarrollos paralelos. La construcción simultaneísta invita al lector a establecer analogías entre pasado y presente. Así, la búsqueda de solución al enigma ficcional del presente sólo resulta posible si acudimos a la Historia. En *Morirás lejos* esta estructura de ramificaciones y subramificaciones transmite la idea tanto de la paranoia de la persecución como de la intrincada complejidad de las infinitas relaciones entre ficción y realidad. La experiencia de la escritura, que vuelve constantemente sobre sí misma, es un intento de comunicar la zozobra de la experiencia histórica y de acercarse a lo indecible.

En cada parte de *Morirás lejos* se intercalan dos secuencias. Así, "Salónica" coexiste con "Diáspora" (que relata, en forma de crónica histórica, la matanza de los judíos por los romanos), con "Grossaktion" (desarrollo histórico que reconstruye la destrucción del gueto de Varsovia por los nazis en la Segunda Guerra Mundial), con "Totenbuch" (el Libro de los Muertos en los campos de concentración) y con "Götterdämmerung" (el título wagneriano que podría traducirse como el Crepúsculo de los Dioses). Este último relata el nacimiento de Hitler, detalles de su infancia y de su vida privada con Eva Braun y de su muerte en el bunker de Berlín. "Salónica" suele recrear la escena inicial del parque y retrata a eme encerrado en su casa con sus pocos libros predilectos cuyos pasajes escogidos constituyen un comentario metadiscursivo sobre la novela: "la destrucción de Jerusalén, el Santo Oficio, los campos de exterminio, las represiones nazis en la Europa ocupada" (ML 138).

⁹ Para un análisis del lugar de la novela dentro de la literatura sobre el holocausto, véase Dieter Saalman, "Holocaust Literature: José Emilio Pacheco's *Morirás lejos*", *Hispanófila*, núm. 83, enero de 1985, pp. 89-105.

La estructura de *Respiración artificial* es más sencilla. Dividida en dos grandes partes de parecida extensión, la novela tiene una apariencia más libre, aunque las dos son obras abiertas que exigen la participación activa del lector para extraer sentido de sus discontinuidades abruptas. En la primera parte el narrador Renzi cuenta fragmentos de una historia familiar centrada en la misteriosa desaparición de su tío Marcelo Maggi. Lo característico aquí es el intercambio de cartas, primero entre Renzi y Maggi, aunque éste transcribe en sus cartas textos de Enrique Ossorio, amigo de Alberdi pero también secretario de Rosas, figura ambigua y heterodoxa pues se mueve entre los dos bandos políticos principales. Cada personaje suele adoptar un padre simbólico (que no es nunca un padre biológico) para volverse lector e intérprete de sus textos. Así se construyen linajes que se legitiman a partir de la escritura. Las genealogías familiares se cruzan con las históricas¹⁰.

Algo que llama la atención en la novela de Piglia es que los personajes principales (todos masculinos) son seres marginales, intelectuales desterrados en el exilio o dedicados a tareas solitarias de búsqueda en la esperanza de aclarar enigmas. Arocena, censor de cartas, es una figura típica del control que implantó la dictadura. De él dice el senador Luciano Ossorio: "Trata [...] como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia" (RA 46). Todos los personajes buscan este desciframiento de un mensaje secreto, sólo accesible a través de textos del pasado que deben ser puestos en relación con el presente. Una forma de mantener viva la memoria de los muertos. Se mezclan cartas de distintos emisores y de distintas épocas históricas: las de Enrique Ossorio, Maggi, Renzi y las de figuras como Juan Cruz Baigorria y Echevarne Angélica Inés (la vidente que relata en su delirio escenas de tortura) y trozos de la autobiografía de Ossorio. Casi todas tienen un elemento en común: el emisor o el receptor están en un determinado exilio, dentro o fuera del país. Diálogo fragmentario de discursos plurales y heterogéneos que siempre regresan al tema de la relación entre pasado y presente, utopía y exilio.

Aquí conviene hacer una breve comparación entre dos episodios que tienen una función semejante en las dos novelas. En la secuencia "Salónica" de la segunda parte de *Morirás lejos* se introduce la obra dentro de la obra, la ficción dentro de la ficción. Una de las muchas y contradictorias

¹⁰ Roberto Echavarren escribe: "El sucesor hereda, se hace cargo, no sólo de los documentos que han llegado hasta él, sino de una tradición de pensamiento que debe llevar adelante", en "La literariedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, vol. 49, núm. 125, oct.-dic. de 1983, p. 999.

hipótesis sobre la identidad de Alguien es que se trata de un dramaturgo frustrado que imagina una obra llamada "Salónica" centrada en un personaje judío en la España de 1492. Isaac Bar Simón o Pedro Farías de Villalobos se convierte para no ser expulsado como los otros sefardíes. Es denunciado a la Inquisición por hereje, torturado y exiliado a Salónica. Resulta que su compañero de exilio es su antiguo torturador de Toledo, víctima a su vez de la Inquisición. Alusión a la persistente persecución de los judíos a lo largo de la historia, la obra teatral tiene apariencia de una escena histórica, pero es un espejo, una puesta en abismo de la trama mayor.

En *Respiración artificial* hay una escena análoga. En 1850 Enrique Ossorio proyecta escribir una novela utópica ubicada en la primera mitad del siglo XIX, pero con un elemento insólito: el protagonista tiene acceso a "documentos escritos en la Argentina de 1979". Esta reconstrucción utópica del futuro adopta la forma de un relato epistolar: "El Protagonista recibe cartas del porvenir (que no le están dirigidas)" (RA 83). Relato epistolar, como lo es, en gran medida, la primera parte de *Respiración...* Pero ¿cómo se relaciona este género con el deseo utópico? Ossorio nos dice: "La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo" (RA 84). Suspendida la conversación normal entre amigos, el exilio impone la palabra epistolar. Así surge la confluencia de exilio, utopía y relato epistolar. Todo mensaje epistolar está cifrado para un lector de una época futura. Lo que hace el censor Arocena es lo que hace todo lector: tratar de descodificar un mensaje emitido por un sujeto ajeno en un contexto ajeno. Esto, claro, puede llevar al delirio de la interpretación en un Arocena, obsesionado por códigos ocultos. El episodio de la novela utópica de Ossorio sirve como inversión irónica y complementaria de la trama del presente. Pasado y presente como dos espejos enfrentados con apertura al futuro. En las dos novelas la puesta en abismo sirve no como mero juego metafictional sino como una invitación a activar la memoria e imaginar un futuro distinto.

La segunda parte de *Respiración...*, "Descartes", consta, en lo fundamental, de un largo diálogo entre Renzi y Tardewski, el polaco exiliado, exdiscípulo de Wittgenstein. Discuten ideas, hipótesis y teorías sobre literatura. Tardewski narra su descubrimiento de 1938 en la biblioteca del Museo Británico. Por un error de clasificación le dan una edición anotada de *Mein Kampf* de Hitler. Si *Mi lucha* es "una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del *Discurso del método*" (RA 187), es porque la razón cartesiana desemboca en el monólogo monstruoso de Hitler. Pero el descubrimiento clave de Tardewski es que Hitler y Kafka no sólo frecuentaron los mismos círculos bohemios de Praga sino que se conocieron entre

1909 y 1910. Para comprobar su intuición el polaco mezcla citas reales con otras apócrifas de las cartas y diarios de Kafka. El recurso de lo apócrifo es otro homenaje a Borges, cuya poética se funda en “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (RA 126), palabras que constituyen una cita textual de “Pierre Menard, autor del Quijote”¹¹. Por supuesto que no hay ninguna referencia a Hitler ni en los diarios ni en los fragmentos reales citados de las cartas de Kafka. Pero la invención apócrifa esconde una verdad de otro tipo.

Como lo ha señalado repetidamente George Steiner, Kafka es el único escritor moderno que anticipa los horrores del holocausto. Para Pacheco y Piglia, Kafka es una figura central. “En la colonia penitenciaria” es, así, un relato profético. En la primera edición de *Morirás lejos* no he encontrado ninguna referencia al cuento de Kafka, pero en la segunda hay una en un pasaje sobre los campos de exterminio: “La aspiración de los ‘técnicos’ es automatizar la colonia penitenciaria” (ML 97). Por otra parte, Tardewski narra que Hitler le habla a Kafka de “La utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria” (RA 204). Además, la utilización de nombres genéricos (eme, Alguien) en Pacheco es un claro homenaje a Kafka. Siguiendo a Steiner, Tardewski señala la curiosa coincidencia de que Kafka emplea, para designar el nuevo estado de Gregorio Samsa en “La metamorfosis”, la misma palabra que los nazis usarán para referirse a los internos de los campos de concentración: *Ungerziefer* (insecto). Pacheco describe algo parecido en boca de un sobreviviente del gueto de Varsovia: “Hay que despojar a la futura víctima de todos los atributos de la humanidad para conferirle los rasgos de una especie repulsiva: chinches, ratas o piojos” (ML 48). Cuando Tardewski observa que *El Proceso* “presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror” (RA 205), la relación entre la novela de Piglia y el ensayo de Steiner sobre Kafka en *Language and Silence* se vuelve muy estrecha. Un párrafo entero del discurso de Tardewski es una traducción casi literal de un pasaje de Steiner¹². El juego apócrifo da otra vuelta: Tardewski no sólo

¹¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 450.

¹² Compárense los dos párrafos. Primero, el de Steiner: “But the key fact about Kafka is that he was possessed of a fearful premonition, that he saw, to the point of exact detail, the horror gathering. *The Trial* exhibits the classic model of the terror state. It prefigures the furtive sadism, the hysteria which totalitarianism insinuates into private and sexual life, the faceless boredom of the killers. Since Kafka wrote, the night knock has come on innumerable doors, and the name of those dragged off to die ‘like a dog!’ is legion.” “K”, en *Language and Silence* [1967], Penguin, Harmondsworth, 1979, p. 163. Ahora, el de Piglia: “Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. Esa novela presenta de un mo-

“descubre” un encuentro que pudo haber tenido lugar sino que opina sobre el mundo de Kafka con citas ajenas. La ficción asume con toda naturalidad el discurso ensayístico. El filósofo fracasado concluye que “Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer” (RA 205). Para Kafka, “las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, las chispas de los incendios futuros” (RA 201).

Hitler y Kafka: la política y la literatura. Si la pregunta de Kafka es ¿cómo hablar de lo indecible?, hay que reconocer, con Steiner, que lo indecible para nosotros es el mundo de Auschwitz, un mundo “más allá del lenguaje” (RA 209)¹³. ¿No es significativo, por lo tanto, que la forma que la ficción adopta para aludir a lo indecible sea el tejido de citas intertextuales? Tardewski, “un hombre enteramente hecho de citas” (RA 210), es categórico en su balance de la pareja Joyce-Kafka: “¿Joyce? Trataba de despertar de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para entrar en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella” (RA 210). La tarea asumida por *Respiración artificial*, como novela de resistencia, es la de aludir a lo indecible con una mezcla de palabras propias y prestadas. Si el hablar es oblicuo, en clave, se debe no sólo a una poética alusiva, a la presencia de la censura y de un estado represivo sino a la naturaleza misma del holocausto¹⁴. Así se explica la forma elíptica, con claros ecos de Wittgenstein, en que Tardewski se refiere al profesor Maggi, eternamente ausente: “Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se puede decir” (RA 210). En Pacheco el nombrar es más directo pero repleto de guiños intertextuales y mediatizado por la conciencia autoral de que la única justificación de la escritura es la cuestión moral: “olvidar sería un crimen” (ML 89).

do alucinante el modelo clásico del estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo. Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a morir *como un perro*, igual que Joseph K., es legión” (RA 205).

¹³ Steiner escribe: “To speak of the *unspeakable* is to risk the survivance of language as creator and bearer of humane, rational truth” (*Language and Silence*, p. 165). Piglia: “Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre. Riesgo mortal” (RA 210).

¹⁴ Sobre este hablar oblicuo y su relación con el contexto político de la dictadura, véanse Daniel Balderston, “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán”, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza / Institute for the Study of Ideologies & Literature, Buenos Aires, 1987, pp. 109-121; y María Cristina Pons, “Más allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *Intí*, núm. 39, primavera de 1994, pp. 153-173.

Al final de su comentario sobre la novela de Piglia, Pacheco entra de lleno en el juego propuesto y pone en boca de su apócrifo, Julián Hernández, la idea de que “hay que atribuir, en fin, nuestros propios textos a escritores que no existen o existen pero no los escribieron”¹⁵. En este sentido, “*Respiración artificial* es una excelente postnovela en la línea de pseudoapócrifos verdaderos (‘si el oxímoron es tolerable’) a la que deben parte de su grandeza Borges y Nabokov”¹⁶. En lugar de la esclavitud historiográfica al documento, el novelista se puede permitir un margen de invención para penetrar más hondamente en la verdad. La ficción puede ser así una manera paralela o alternativa de recuperar la Historia. El encuentro entre Hitler y Kafka es una verdad de otro tipo que permite relacionar ficción y política en el plano moral.

Las dos novelas ofrecen distintos modelos de cómo narrar la historia. Sus complicaciones formales responden a dudas epistemológicas acerca de la manera de representar la barbarie de la vida histórica. *Respiración artificial* opta por el relato indirecto, oblicuo y simbólico de lo indecible a través de una serie fragmentada de paralelos literarios e históricos (reales y apócrifos). *Morirás lejos*, con sus juegos metaficcionales, su apertura a múltiples posibilidades interpretativas, logra mantener también un grado de ambigüedad que relativiza la relación entre discurso y referente. En las dos novelas hay una simultánea desconfianza y fe en la necesidad de la palabra escrita como medio de recordar lo sucedido y evitar la repetición del terror. La lección de ambos libros es básicamente moral: la experimentación formal está al servicio de una ética no propagandística sino humana, en el más amplio sentido de la palabra.

¹⁵ “El Proceso, El Castillo, las alambradas...”, p. 47.

¹⁶ *Loc. cit.*

ADÁN BUENOSAYRES Y LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE: PRIMERA APROXIMACIÓN COMPARATIVA

GEORGINA GARCÍA-GUTIÉRREZ
Universidad de Guanajuato

... la novela empieza a ser una gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse —no siempre sucede— en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: "Esto no es una novela".

Alejo Carpentier

COMPARAR LA DESMESURA: COMENTARIOS PRELIMINARES

La idea de este encuentro México / Río de la Plata sobre narrativa rioplatense despertó en mí la inquietud de cotejar obras clave de una y otra zonas culturales. Seleccioné dos novelas que fueron motivo de controversia en Argentina y en México hace algunas décadas: *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Ambas ofrecen aspectos muy atractivos para la comparación, por sus semejanzas y diferencias. Entre las dos novelas median diez años, durante los cuales la narrativa latinoamericana, el acervo de sus recursos, seguía enriqueciéndose. Cotejarlas supone examinar dos momentos determinantes de la evolución del género en América Latina o, mejor dicho, de etapas definitivas del desarrollo de la nueva novela (gestación y nacimiento; tentativamente, *Adán Buenosayres* podría considerarse entre las precursoras y *La*

región más transparente, entre las iniciadoras —la fecha de aparición de esta última ha sido señalada por escritores, críticos y estudiosos como parteaguas en la literatura mexicana y en varios terrenos. La explosiva recepción inicial a estas muestras modificadoras del género novelesco, hoy incluidas en el canon, puede entenderse como una condena a su alejamiento de lo establecido. En gran medida, se las recibió de un modo intolerante por lo que suponían de ruptura e innovación. Mas al margen de los intereses ocultos detrás de las reacciones colectivas ante las novelas, las dos son, primero que nada, propuestas textuales. Se trata de novelas excesivas, complejas, de ambiciones desbordantes y muy extensas¹. Además de la proporción monumental, desmedida, que les es común, se asemejan en que son novelas totales, polifónicas, experimentales, de ahí que lo extraordinario de su factura, la ambición descomunal que las produjo, atrajeran la intolerancia que acogió a una y a otra². Me parece digno de mención que, coincidentemente, Julio Cortázar³ las valorara con criterios literarios y que se haya ocupado en 1948 de *Adán Buenosayres*, justo cuando salió, y en 1958 de *La región más transparente*. Sus comentarios que desde entonces forman parte de la recepción crítica rescatable de las dos novelas muestran que las leyó con cuidadoso interés. Cortázar las consideró repertorios de posibilidades narrativas

¹ En las ediciones que cito para este ensayo, *Adán Buenosayres* tiene 644 páginas (Sudamericana, Buenos Aires, 1966), *La región más transparente* tiene 472 páginas y fue publicada por el Fondo de Cultura Económica, México, 1958 (*Letras Mexicanas*). Por más que la pretensión de compararlas, no en un libro (que dan para eso y más), sino en una ponencia, sea también desmesurada. Las observaciones de este escrito, entonces, no pretenden ser exhaustivas ni concluyentes.

² Fernando Colla hace un balance analítico muy acertado de la recepción inicial reservada a *Adán Buenosayres*: desmonta el tinglado de las motivaciones detrás de actitudes y discursos y los interpreta con referencia al momento histórico y político. Véase su "Introducción" a la recepción crítica del libro en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, pp. 873-875. La recepción de *La región más transparente* constituye en sí misma un fenómeno que marcó un antes y un después; vituperios y elogios al por mayor, durante todo 1958. Intelectuales, artistas, críticos, políticos, la atacaron o la alabaron y se comentó en todos los círculos de opinión. Javier de Navascués atribuye la recepción negativa de *Adán Buenosayres* al uso coprológico del lenguaje y a "... razones de tipo extraliterario. Sin duda, el libro fue interpretado como una provocación en círculos intelectuales porteños [...] En realidad lo que irritó a muchos fue el hecho de que *Adán Buenosayres* podía ser leída como una 'novela de clave'", "Sobre novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, p. 958.

³ Fernando Colla sopesa la lectura de Julio Cortázar, a la que llama "la transgresión de Cortázar", pues no se unió a los ataques sino que leyó la novela "... encuadrando su valoración en otra perspectiva: es la voz de la promoción debutante que busca lo aprovechable en un discurso novedoso, y que proyecta lo mucho rescatable que encuentra en *Adán Buenosayres* en su propia producción futura", *op. cit.*, p. 873.

o mejor aún, textos fundadores (sin que perdiera de vista los parámetros de la mejor novela europea o norteamericana). Si sobre *Adán Buenosayres* Julio Cortázar escribió que su “aparición” le parecía un “acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectativa”⁴, en carta a Carlos Fuentes⁵, le comenta los errores y aciertos de *La región más transparente*.

... no cualquiera es Ixca Cienfuegos, no cualquiera puede concentrar en unas páginas la tremenda fuerza que son los destinos de Zamacona, de Rodrigo Pola y de Robles, tan profundamente americanos como presencia de ciertos valores morales y materiales que son la raíz trágica de nuestros pobres países. Además, usted abarca con la misma eficacia la ciudad y el campo, cosa poco frecuente y admirable en la novela, donde se es como Balzac y Proust, o como Giono o Ramuz⁶.

NOVELAR LA CIUDAD: RUPTURA Y RENOVACIÓN

Entre los intereses coincidentes de las dos narraciones, sobresale su atracción por lo urbano, por caracterizar la ciudad y porque al describir sus calles y habitantes, se adentran en el terreno de la identidad de sus individuos, del país. *Adán Buenosayres* y *La región más transparente* son, sobre todo, obras destinadas a la búsqueda de la novela de la gran ciudad latinoamericana: Buenos Aires y México⁷, respectivamente. Las dimensiones, la complejidad, lo heterogéneo y distintivo de estas capitales, supusieron el reto de abarcarlas en novelas apropiadas. Se puede aventurar la conjetura de que a ambos novelistas les inquietó el reto de que al texto de la ciudad específica debería corresponder el texto de la novela *ad hoc*. Y es que los dos escritores comparten concepciones afines acerca de la ciudad como objeto de la imaginación para ser desvelado por la novela: una urbe monumental desafiada a que se la ficcionalice como totalidad, monumentalmente, en obras

⁴ Julio Cortázar, “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, p. 879.

⁵ La carta está incluida en las ediciones de Aguilar y de Alfaguara.

⁶ Julio Cortázar, “Carta de Julio Cortázar”, en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, *Obras completas*, t. I, Aguilar, México, 1974, pp. 138-139.

⁷ Desconozco si Buenos Aires conmemoró en 1998 los 50 años de *Adán Buenosayres*, mas el año pasado sí se celebró el 40 aniversario de *La región más transparente*. Hubo homenajes, festejos, bailes con orquestas populares como en la novela y en el Festival de la ciudad de México se la distinguió de un modo muy especial (los medios de comunicación se ocuparon de ella y se difundió que se hará una telenovela basada en *La región más transparente*).

totales. Desde otra perspectiva, Leopoldo Marechal y Carlos Fuentes cumplieron hace varias décadas y antes que la mayoría, con la difícil tarea exigida al novelista latinoamericano, según lo expresó Alejo Carpentier en 1964: “revelar una ciudad y establecer sus relaciones posibles —por afinidades o contrastes— con lo universal”⁸. En este sentido, Carpentier resume, por así decirlo, aspectos apremiantes que ha abordado la teoría de la nueva novela latinoamericana, en la que han sido nociones centrales lo urbano, la ciudad, el campo (y por tanto el hallar procedimientos, formas). En la teorización sobre las nuevas modalidades del género en América Latina, hecha por los críticos y por los novelistas⁹, la ciudad resultaba ser la categoría imprescindible. Así que tanto Marechal, primero, en Argentina, como Fuentes diez años más tarde en México, representan a novelistas que, temprana, pioneramente, se arriesgan en el camino de la indagación con la narrativa. Sus novelas modificaron la serie literaria o el género de la novela al cambiar el sistema representativo con una ruptura. Esto lo sopesó muy bien Noé Jitrik en 1955, cuando llamó precursor a Leopoldo Marechal y expuso “la actitud novedosa” del novelista. Estas valoraciones iluminan y pueden aplicarse a Fuentes, cuya primera novela resultó de una redefinición de lo que debe ser el autor, de sus actitudes, y de su cuestionamiento personal del canon:

En una nueva manera de ponerse frente al material y frente al lenguaje, debe buscarse la peculiaridad de *Adán Buenosayres*. La calidad de otras, y muy escasas, novelas argentinas está basada sobre todo en la homogeneidad de un sistema conocido y asimilado. Las tentativas de Arlt son de campo cerrado. Son excelentes novelas, pero no nos imponen una totalidad, sino que están desgarradas por intenciones algo restringidas aunque apasionadas del autor; por ejemplo, categorizar el mundo de la revuelta y describir el juego de los hombres en un sub Buenos Aires¹⁰.

⁸ Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 14 (el epígrafe de estas notas pertenece al mismo ensayo). Carpentier profundiza en el tema: “Muy pocas ciudades nuestras han sido *reveladas* hasta ahora —a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya la *revelación* de una ciudad. Difícil es *revelar* algo que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales; difícil es ver, definir, sopesar algo como fue La Habana, menospreciada durante siglos por sus propios habitantes, objeto de alegatos....” (*id.*).

⁹ Entre los críticos se puede mencionar a Ángel Rama, Juan Loveluck, Seymour Menton, Enrique Anderson Imbert, y entre los escritores a Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes.

¹⁰ Noé Jitrik, “*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal”, en *Adán Buenosayres*, p. 887.

NOVELAS Y NOVELISTAS (EN EL PRINCIPIO FUE BORGES)

Tanto *Adán Buenosayres* como *La región más transparente* son primeras novelas y admira que los autores tomaran tantos riesgos para iniciarse como novelistas. Cuando Marechal (1900-1970) publicó *Adán Buenosayres* tenía 48 años. Fue un escritor que llegó a la narrativa desde la poesía. Había sido poeta ultraísta (como Borges, del que fue amigo) y de ese movimiento tomó la metáfora como fundamento de su poética. Fue también poeta a lo clásico y del clasicismo adoptó mitologías, referencias y erudición para fundar un universo literario tan peculiar como su intertextualidad. El trabajo riguroso y el cuidado específico del lenguaje, más que lo narrativo en sí, distinguen la prosa de Marechal, por lo que el manejo de la lengua poética y de lo verbal representan aspectos de los más destacados y esplendentes del conjunto (la novela tiene párrafos inolvidables). Cuando sale *Adán Buenosayres*, ya tenía publicados varios libros de prosa y de poesía¹¹; la novela es pues una obra de madurez, de síntesis personal, aunque de larga gestación¹². En cambio, *La región más transparente* es una obra de juventud, en el sentido en que fue publicada cuando Fuentes tenía 29 años¹³, un libro de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), y numerosos ensayos de crítica política y cinematográfica. Había optado por la carrera de escritor (con lo que implica de rompimiento con el futuro que tendría asignado: el servicio exterior o la abogacía)¹⁴. Su formación en derecho internacional, el servicio diplomático, influyen en su postura política, en su revisión crítica de la historia y del presente de México. Su perspectiva como narrador se abre a campos extraliterarios, para literaturizarlos (aunque su poética incluye lo fantástico pues se inicia como

¹¹ El primero, *Los aguiluchos* (1922), el segundo, "martinfierrista", *Días como flechas* (1926), etc. (Véase la "Cronología" de Fernando Colla, en *Adán Buenosayres*, pp. 565-580).

¹² Véase la "Cronología" de Fernando Colla y su "Bibliografía" en *Adán Buenosayres*, pp. 565-580 y 969-971. En 1929, cuando Marechal vive en París, aparece *Odas para el hombre y la mujer*, un libro que, según Colla, "marca un retorno de su poesía al clasicismo estilístico y temático" (*Op. cit.*, p. 569). La génesis de la novela se explica con la ayuda de los recuerdos del propio Marechal: "... Releía entonces las epopeyas clásicas y estudiaba las líneas filosóficas Platón-San Agustín y Aristóteles-Santo Tomás de Aquino, todo lo cual influyó en las planificaciones de *Adán Buenosayres* que yo creaba paralelamente" (*Ibid.*, p. 570).

¹³ La novela sale en abril y Fuentes cumple años hasta el 11 de noviembre. Debido a que colaboraba en varias publicaciones, ya era reconocido como escritor joven y por eso había expectación sobre la novela.

¹⁴ En la biografía de Fuentes la carrera de las letras significó una ruta no esperada y un cambio radical. En 1950 y 1951 estudió en Ginebra en el Instituto de Altos Estudios Internacionales, donde se titula con la tesis *Clausula Rebus Sic Stantibus*, trabaja en la ONU. La novela está dedicada a su primera esposa, la actriz Rita Macedo (Véase Julio Ortega, *Retrato de Carlos Fuentes*, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1995).

cuentista en la narrativa). Ambos escritores habían vivido en Europa y en sus vidas hubo cambios trascendentales durante las génesis de sus novelas. En 1931 Marechal vive una crisis espiritual¹⁵: se involucra con el catolicismo y con la derecha, para los que escribe. En 1943 empezó su carrera en los cargos públicos y dos años más tarde se unió al peronismo. Estos datos biográficos de los escritores ayudan a entender la conformación casi divergente de sus perspectivas para narrar, a discernir qué tipo de elementos ingresan en su obra y cómo (la ideología, lo histórico, lo político), y asimismo la intertextualidad y las concepciones sobre la literatura y la vida que sustentan las novelas. Ciertas actitudes personales, además, influyen en la recepción inicial de sus obras, lo mismo que sus relaciones con el poder y la intelectualidad (se atacó por peronista a Marechal y por crítico del gobierno a Fuentes; las dos novelas, sobre todo la argentina, son obras en clave).

En *La nueva novela hispanoamericana* (1969), su primera teorización sobre el género, para la cual revisa el estado de la narrativa por medio del análisis de novelas sobresalientes, Fuentes afirma que sin la prosa de Borges "no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana"¹⁶. Llama la atención que casi no mencione a Marechal y sí a Borges. De hecho, varios ensayos de Fuentes sobre literatura (referidos, por cierto, al género novelesco), rinden reconocimiento a la obra de Borges¹⁷. Cortázar y Borges, mas no Marechal, son fuertes vínculos en la relación de Fuentes con las letras y la cultura del Río de la Plata. De Marechal se ocupará hasta 1990¹⁸, primero,

¹⁵ Cuando deja París, Leopoldo Marechal recuerda: "A principios de 1931 regresé a Buenos Aires y a mis ocupaciones docentes. Los dos primeros capítulos de mi novela, escritos en París, me parecieron de una puerilidad alarmante. Abandoné entonces el proyecto y volví a la poesía...", citado por Fernando Colla, en *Adán Buenosayres*, p. 570.

¹⁶ *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 26.

¹⁷ El ensayo, "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", constituye uno de los más grandes homenajes que Fuentes haya dedicado a la obra de otro escritor. Lo ubica, por decirlo así, en el principio de la renovación de las letras en español en este siglo; dice, por ejemplo, en el mencionado escrito: "Borges intentó una síntesis narrativa superior". En *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 34.

¹⁸ La referencia es mínima, tardía, pero no por eso de menor interés: "Pero donde la historia urbana adquiere un grado narrativo más intenso es, obvia aunque paradójicamente, en Argentina. Obviamente, porque Buenos Aires ha sido el conglomerado urbano más acabado y consciente de su *urbanidad* de toda Iberoamérica: la ciudad más ciudad de todas y, a partir de 1900, la más moderna. Sin embargo, la evidencia de una arquitectura narrativa urbana tan clásica como el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, me parece menos indicativa de la relación ciudad-historia que obras de ausencia radical: visiones de civilización ausente capaces de evocar, precisamente, un vacío estremecedor, una suerte de fantasma paralelo que sólo da cuenta de la ciudad a través de su espectro, de su no-ser, de su contrariedad", *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 26.

y después, de un modo ineludible, en *Geografía de la novela*, en el ensayo "Jorge Luis Borges: la herida de Babel". Casi no se ha modificado su apreciación de Marechal:

La evidencia de la ciudad argentina en obras de diseño y temática clásicamente urbanos, como el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, las novelas de Eduardo Mallea o los psicodramas coloridos y altamente evocadores de Ernesto Sábato, ofrecen menos contraste para entender la relación entre ciudad, historia y ficción, que otras obras argentinas marcadas por lo que yo llamaría una ausencia radical (pp. 40-41).

Es claro que Fuentes valora a los narradores en relación a sus propios intereses literarios, para encontrar afinidades con su poética y toma en cuenta a Marechal muy tardíamente (cuando revisa la narrativa recurre a las nociones básicas con que se ha elaborado la teoría de la nueva novela latinoamericana, la ciudad, una de ellas; las concepciones de lo urbano difieren, pues están ligadas a la modernidad en Fuentes y a lo clásico en Marechal). A diferencia de la relación entre Fuentes y Borges, de quien el novelista se confiesa lector, y de la cercanía entre Fuentes y Cortázar¹⁹, amigos, interlocutores y colegas, resulta improbable todo tipo de vínculo entre Marechal que nació en 1900 y el mexicano, nacido 28 años después. Puede apuntarse que los separa lo ideológico, lo político, más que la lejanía generacional, nada descartable (aunque por otra parte, Borges, admirado por Fuentes, era un año mayor que Marechal). Podrían considerarse diametralmente opuestos un Marechal católico, de derecha, y un Fuentes propugnador de herejías y heterodoxias, cuyas primeras novelas y posición crítica lo señalaron como figura pública contestataria. Curiosamente, a Fuentes no le parece grave la ausencia, en los textos de Borges, del aspecto crítico social tan característico de sus primeras novelas, además de ser uno de los rasgos de su poética. En los sesenta, en plena década de cambios, cuando se hablaba del compromiso del escritor, de su función crítica, de revoluciones, en *La nueva novela hispanoamericana* sostiene que Borges libera al lenguaje y es el creador de otra revolución que iguala imaginación y libertad²⁰.

¹⁹ Se leyeron recíprocamente. Fuentes escribe con insistencia acerca de *Rayuela* (1963), aparecida cuatro años después de *La región más transparente*, y a toda la obra de Julio Cortázar, a quien califica de "el más grande novelista urbano de la Argentina", "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", *Geografía de la novela*, p. 42.

²⁰ Dice además: "La gran ausencia en la prosa de Borges, lo sabemos, es de índole crítica. Pero el paso del documento de denuncia a la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación no hubiese sido posible sin este hecho central, *constitutivo*, de la prosa borgiana", *La nueva novela hispanoamericana*, p. 26.

No puede afirmarse que Fuentes haya sido un lector temprano de Marechal, de sus poesías, ni de la novela primera, como lo fue de Borges, según confiesa. Es poco probable que existiera la relación escritor-lector durante los años formativos. En 1943, Fuentes vivió en Buenos Aires, ciudad que ha recuperado en *Cambio de piel* (1967) y que sobresale en sus apuntes autobiográficos ligada a Borges y a su propia vocación literaria:

En 1943, mi padre fue trasladado a Buenos Aires con la misión poco envidiable de empujar a la junta militar argentina hacia la declaración de guerra contra el Eje. Misión imposible [...] durante todo un año maravilloso, yo no fui a la escuela. Ello se debió a dos razones. Mi familia debía estar preparada para salir de la Argentina en cualquier momento. Y el novelista Hugo Wast, nombrado ministro de Educación por la junta, le había impuesto sello fascista a la instrucción pública [...] El coronel Perón, ministro del Trabajo, esperaba en las sombras, pero yo obtuve un año de gracia para pasearme en el sol y bajo las estrellas, por las calles de Buenos Aires, enamorarme de esa ciudad a la que quiero, quizás, más que a otra cualquiera, y enamorarme de lo que en ella encontré: el tango, las mujeres y Jorge Luis Borges²¹.

Adán Buenosayres apareció cinco años después de que la familia Fuentes abandonara la capital argentina. Es difícil que el joven de 20 años en ese entonces, hubiera leído la novela en México (sin contar con los obstáculos para la difusión de libros que impedía el acceso a las obras). Más tarde, casi no menciona la obra ni a su autor en los ensayos sobre el género, plagados de nombres de novelistas, de valoraciones críticas de la literatura hechas desde las exigencias de su propia poética (como apunté arriba). Cuando Fuentes se refiere encomiásticamente al tratamiento que la nueva novela da a la ciudad, nombra a Borges²². Con insistencia, sobre todo en el ensayo comentado en estas notas, "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", recuerda al escritor, a su ciudad, a *Fervor de Buenos Aires* (1923), y los asocia a su propio despertar adolescente y vocación literaria, a las grandes decisiones vitales y a su descubrimiento de Buenos Aires²³ (y podríamos especular, a su hallazgo

²¹ "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", pp. 32-33.

²² No habla de Marechal, al que tampoco incluye entre los contemporáneos de Borges —sólo se refiere a Bioy Casares y Bianco— que merezcan ser nombrados. "Jorge Luis Borges: la herida de Babel", p. 41. En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes incluye mínimamente al escritor: "...maravillosas penumbras de José Bianco, banquetes de Marechal y desayunos de Juan José Hernández, el lenguaje de los argentinos es una respuesta a la exigencia de una ciudad que quiere ser verbalizada para afirmar su ser fantasmal", pp. 25-26.

²³ Muy interesante es captar cómo Fuentes reescribe su vida, encuentra parentescos para él y su obra (ficcionalizar, verbalizar, imaginar el pasado, reinterpretarlo, son asuntos para el

de la ciudad latinoamericana y de ésta como escenario para ahondar, por medio de la novela, en la identidad de los individuos y en la nacionalidad, objetivos literarios esenciales en *La región más transparente*). Las novelas surgieron en épocas y en entornos distintos: *Adán Buenosayres* durante el peronismo, con Marechal como funcionario del gobierno de Perón, y *La región más transparente* durante la época del auge del "milagro mexicano". La modernidad es central para Fuentes, lo que aunado a concepciones divergentes de la ciudad, podría ser una de las posibles explicaciones al hecho de que se ocupe muy poco de *Adán Buenosayres*, a pesar de que ésta es una novela urbana nada menos que sobre la ciudad amada por él (compatible con los propósitos de la nueva novela). En el papel de la historia reside una discrepancia, pues es imprescindible en la obra de Fuentes, en su producción²⁴, y poco relevante en la novela de Marechal. *Adán Buenosayres* es autobiográfica y *La región más transparente* no, aunque se ha pretendido identificar al novelista con Ixca Cienfuegos, sin bases textuales —y cada escritor, finalmente, es y no es cada uno y todos los personajes en que se desdobra.

COINCIDENCIAS Y DISTANCIAS

Si bien las dos novelas ubican la atención de los narradores en las ciudades de Buenos Aires²⁵ y de México²⁶, y por tanto las iguala el interés por la ciu-

estudio de la "verdad" en las autobiografías, de la ficción y la historia en lo biografiado). También en *La nueva novela hispanoamericana*, que aunque salió en 1969 recoge ensayos de varios años, afirma: "El primer narrador totalmente centrado en la ciudad, hijo de la urbe que corre por sus venas con palabras, rumores, silencios y orquestaciones de piedra es Borges. Quien conoce Buenos Aires sabe que el más fantástico vuelo de Borges ha nacido de un patio, de un zaguán o de una esquina de la capital porteña" (p. 25).

²⁴ En la obra de Fuentes, la historia es el texto a reescribir; en su primera novela fragua el compromiso entre literatura e historia y empieza a definir la novela y al novelista como el texto de la heterodoxia y el hereje, respectivamente (véanse mis artículos "La intertextualidad de *Terra Nostra*. La escritura como herejía: la novela, texto de textos", en *Conquista y contraconquista* (Julio Ortega y José Amor Vázquez, eds.), El Colegio de México / Brown University, México, 1994, pp. 613-623; y "*La región más transparente*: descubrimiento de la 'nueva novela'", Jean Franco (ed.), *Écrire le Mexique* (Carlos Fuentes, Paco Ignacio Taibo II), Ellipses, París, 1998, pp. 116-123.

²⁵ En *Adán Buenosayres*, después del "Prólogo indispensable" y "El pañuelito blanco" que canta Irma, se inaugura la narración y se empieza a revelar la ciudad: "Templada y riente (como lo son las del otoño en la muy graciosa ciudad de Buenos Aires) resplandecía la mañana de aquel veintiocho de abril: las diez acababan de sonar en los relojes, y a esa hora, despierta y gesticulante bajo el sol mañanero, la Gran Capital del Sur era una mazorca de hombres que se disputaban a gritos la posesión del día y de la tierra" (p. 11).

²⁶ En *La región más transparente*, que comparte el lirismo con la novela sobre Buenos Aires,

dad, la relación con la historia es en ellas por completo diferente. La ciudad de *Adán Buenosayres* no se construye literariamente como el lugar central en que se ha decidido la historia de Argentina, a diferencia de la ciudad de *La región más transparente*. En ésta, el centro del país, geográfico, político, mítico y económico, es la ciudad de México y la región en que se enclava: el espacio de la toma de decisiones que han afectado el curso de la historia²⁷. En la novela mexicana, el montaje de los acontecimientos, las vidas de los personajes o historias personales, todo está determinado por la historia. Los personajes son historia y la novela es la historia de la ciudad de México, su biografía (es el caso de la concepción de la literatura como la verdadera historia de México: ficcionalizar es revelar hasta lo histórico). De hecho, la novela de Fuentes reproduce la modificación del discurso literario de la novela de la Revolución a la nueva novela, al incorporar como el pasado de algunos personajes y del país, narraciones que se asemejan a las de la Revolución Mexicana²⁸. A partir de *La región más transparente*, la nueva novela de Fuentes fecha todo, contextualiza todo en una época determinada, es decir, imbrica el relato con la historia, que es incorporada como uno de sus elementos intertextuales. Desde esta primera novela, la novelística de Fuentes emplea las fechas como marcas históricas, recargadas de significación, que organizan el montaje de sus obras²⁹. Así que la mayor o menor consideración que los novelistas hacen de la historia repercute en cómo componen sus textos. Por lo menos es el caso muy claro de *La región más transparente* en la que influye la idea de un principio y un final en base al devenir histórico (o corte en la historia que es también un relato; más la temporalidad cíclica del mito). Por lo que toca a *Adán Buenosayres*, los personajes parecen suspendidos en un tiempo casi fuera de la historia; lo autobiográfico sería

se revela la ciudad de México desde el parlamento inicial de Ixca Cienfuegos que abre composicionalmente la obra. Ixca, la voz de todos los mexicanos, descubre los atributos simbólicos de la ciudad, se adentra en los símbolos del escudo patrio, de la nacionalidad, y antes de ceder la palabra al narrador y de entrar en la ciudad moderna, empieza la revelación: "...ciudad tejida en la amnesia, resurrección de infancias, encarnación de pluma, ciudad perra, ciudad fármica, suntuosa villa, ciudad lepra y cólera hundida, ciudad. Tuna incandescente, Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire" (p. 21).

²⁷ Véase mi "Introducción" a Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 9-83.

²⁸ La consciencia de que la historia es fundamental, de que las relaciones entre ésta y la narrativa son complejas y básicas; el tiempo, el devenir, son elementos de la novela que comparte con la historia ya que el relato o contar implican temporalidad, son rasgos de la poética de Fuentes.

²⁹ Como es muy evidente en *La muerte de Artemio Cruz*, de 1962.

lo histórico. Aun las claves que molestaron de las novelas apuntarían de diferente modo hacia la historia. Las de la novela de Marechal se aclaran con la identificación de ciertas figuras que importaron en la vida del escritor³⁰. Las claves de *La región más transparente* que enojaron, rebasan la inmediatez de una lectura hecha en el momento en que salió. Son claves para la releitura de la historia, para su reinterpretación³¹ (en este sentido sería la novela revolucionaria con la historia oculta de la Revolución y de sus resultados).

Podría decirse que *Adán Buenosayres*, que supedita el contar o el relato al ejercicio de la lengua poética en su más alta expresión, construye la alegoría del argentino universal, con metáforas impactantes e imágenes fabulosas, fantásticas, grotescas. Aunque el criterio de totalidad presida la concepción del texto, la novela, que está dividida en siete partes o Libros, no recurre al soporte estructural del relato como un todo. El montaje no considera la clausura. *Adán Buenosayres* se aleja de la coherencia sustentada en la sucesión de los acontecimientos, con un principio, un clímax y un final, ni con trastocamiento del tiempo. Por otra parte, la novela sí se inaugura con un relato en torno a Adán Buenosayres y sus amigos, pero abandona el objetivo de una narración englobadora (aun desde diferentes puntos de vista), para aproximarse en la composición a lo epopéyico, aunque no adopte lo narrativo. *La Divina Comedia* es un texto fundador de la novela, en términos alegóricos, para hacer un poema en prosa, al igual que la Biblia o los libros dentro del libro. De modo que las novelas difieren en sus modelos, pues *La región más transparente* considera la novela nacional y universal, además de la de la Revolución Mexicana (o sea, al género novelesco), mientras que *Adán Buenosayres* se fija en las grandes narrativas clásicas y, muy de cerca, en la *Divina Comedia*. Para escribir la epopeya de los argentinos, la mi-

³⁰ Es decir, retoma sólo una época específica de la biografía de Marechal, ligada a la historia de las letras argentinas. Javier de Navascués desvela las claves: "El protagonista era claramente el Leopoldo Marechal de los tiempos de *Martín Fierro*. Y, entre sus compañeros de ficción, era fácil asociar a Luis Pereda con Jorge Luis Borges, a Samuel Tesler con el poeta Jacobo Fijman, al petiso Bernini con el ensayista Scalabrini Ortiz, a Schulze con el extravagante pintor Xul Solar... Y, en el personaje de Titania, uno de los condenados al Infierno de la Lujuria, se podían reconocer rasgos de la directora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo". "Sobre novela argentina...", en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, p. 958.

³¹ La novela da elementos para desapuntalar la armazón del sistema de creencias y engaños con que la ideología oficial encubría las consecuencias del curso tomado por la Revolución traicionada (que ahonda en *La muerte de Artemio Cruz*). En este sentido, *La región más transparente* resulta muy actual, pues sus críticas del nacimiento de una nación a la modernidad resultaron proféticas al cotejarlas con el presente que vive México (Cf. mi artículo "*Cristóbal nonato*. Profecía apocalíptica, experimentación lúdica, crítica certera", en *Cuadernos Americanos* (México), Nueva Época, núm. 22, julio-agosto de 1990, pp. 167-190).

rada del autor, nostálgica, se detiene en la antigüedad (a la inversa que la de Fuentes, puesta en la modernidad, en sus antecedentes y en sus consecuencias). *Adán Buenosayres* sigue a la *Divina Comedia* (poema a su vez, al modo de la antigüedad) y a las distintas obras de Dante. En este sentido, la novela sería “La comedia argentina no divina”, o sin alusiones a Balzac y al realismo, “La comedia humana de los argentinos”. Sin embargo, no modifica novelescamente o para la mentalidad del siglo xx, el recorrido o viaje, ya que en *Adán Buenosayres* conduce al poeta Adán y a sus acompañantes al infierno y los deja allí sin que se clausure la novela. Este apego influye en la organización de la novela, ya que Marechal traslada la cosmovisión de la teología escolástica a su propia narrativa, con lo cual afecta la forma literaria. Es claro que Marechal aspira a traducir la cultura clásica y la italiana al argentino. La añoranza se vuelve paralizadora del transcurrir en la novela, que reproduce el orden espacial, con algunos cambios, de la *Divina Comedia* en la última parte (el Libro Séptimo, *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*). Al terminar el recorrido por el infierno, que podría haberse alargado o acortado, concluye la obra, sin un final retórico o formal. En el texto de Dante, Virgilio y el Poeta, después de recorrer los nueve círculos infernales, salen para pasar al Purgatorio, y finalmente al Paraíso, a la inversa que en *Adán Buenosayres* (la novela no tiene un final propiamente dicho). La finalidad de llegar al paraíso lo da el orden del medievo: la salvación de las almas y la unión final con Dios. Este sentido último del recorrido con el que se logra finiquitar el texto, lo logra Dante (una transgresión herética) al cumplir con estos supuestos ideológicos, pues llena la finalidad y la meta de la existencia: la vida del ser humano o recorrido debe finalizar con la visión del paraíso y de Dios. Esta promesa cumplida concluye el poema: el Poeta atestigua la unión de la Humanidad y de la Divinidad. Esta concepción medieval de la vida y de la muerte no sustenta la organización textual de *Adán Buenosayres*³², como en la *Divina Comedia*, pero sí lo teológico. El futuro de los personajes (sin justificación en el relato), que está dado en el prólogo, es la muerte del poeta. El interés del Libro Sexto (*El Cuaderno de Tapas Azules*), y del Libro Séptimo (*Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*), como el de toda la novela, no disminuye por la ausencia de nexos textuales novelescos, que los entretengan, y con todos los demás Libros, pues lo experimental de la obra radica en romper las barreras entre los géneros. El texto narrativo de Marechal poeta, juega con la prosa para volverla poesía o poema en prosa; experimenta para hacer la epopeya novelada o la novela epopéyica. Las dos

³² En el “Libro primero”, hay alusiones al Paraíso, a la expulsión, a Eva, pues Adán está en un entorno de citas o referencias convocadas por su nombre.

novelas difieren en la composición, en la importancia que se da al acabado de un todo, debido a concepciones distintas de la historia, de la literatura, de la narrativa y a ciertos textos fundadores diferentes.

En su primera novela Fuentes emerge como el autor que atestigua la modernidad en México: cuándo y cómo se inició, sus costos, su decadencia. La preocupación por el género novelesco, también cuadra con el fijarse en la modernidad, pues le interesa hallar la novela que corresponda al tiempo en que le tocó escribir; o sea el estadio adecuado del desarrollo del género. En términos de épocas que los atraen, los novelistas se contraponen. Los ojos de Marechal están en la antigüedad o en sus seguidores, para admirarla estáticamente, para poseerla y continuarla con su literatura; los ojos de Fuentes están en la modernidad para entenderla, vivirla, criticarla, constatarla y para renovar la literatura. En mayor medida que Fuentes, Marechal remite asimismo a los textos religiosos, sobre todo al Génesis y al Apocalipsis, hasta en el nombre del personaje principal que aparece desde el título.

La cultura nacional es importantísima en ambas novelas: la repasan, la consignan y la muestran³³. Coinciden, asimismo, en el examen de la cultura universal precedente, son enciclopédicas de distinta manera, y en que exponen a ciertos grupos de intelectuales, sus temas obsesivos (los de su propia generación, en el caso de Marechal, y de generaciones previas, en el de Fuentes). De este modo, las dos obras despliegan discusiones y polémicas de filósofos, artistas y pensadores, y los ridiculizan al mostrarlos satíricamente; la filosofía, la literatura, se integran en las novelas. Las hablas locales también están presentes en ellas aunque se captan en mayor medida las voces de la ciudad en *La región más transparente* mientras que *Adán Buenosayres* insiste en lo escatológico, en la coprolalia. Las dos obras están destinadas a lectores especializados como el *Ulises* de Joyce. Algunos objetivos comunes podrían deberse a la intertextualidad compartida: la obra de James Joyce (aunque Marechal y Fuentes lo leen y lo asimilan desde distintas preocupaciones)³⁴. De éste, ambos autores aprenden la libertad de experimentación en distintos planos, y de reinterpretar lo clásico para adaptarlo a lo propio; el empleo de los mitos clásicos para desmitificar la existencia del contem-

³³ Ana María Zubieta estudia con gran lucidez rasgos importantes de la novela y estos temas. Véase su imprescindible "*Adán Buenosayres*: una galería de la cultura nacional", en *Humor, nación y diferencia*. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1995, pp. 99-148.

³⁴ Para la primera novela de Fuentes, se ha señalado mucho el influjo de John Dos Passos, en particular de su *Manhattan Transfer*, para la ficcionalización de la ciudad moderna, lo mismo que para ciertas técnicas del pastiche, para incorporar información histórica o periodística.

poráneo³⁵. Marechal lo sigue en busca de una mitología como referente, y Fuentes aprovecha además los mitos autóctonos, aún vigentes. Las novelas coinciden, como en el *Ulises* de Joyce, en proponerse obras totales, en crear sumas de la cultura (como Santo Tomás) o de la historia, en el caso de Fuentes. En la suma de Marechal, el argentino, el neocreollismo, serían el nuevo foco de la cultura clásica entendida como universal; en la de Fuentes, el mexicano, la síntesis histórica de lo prehispánico y lo español en diferentes campos (étnico, cultural).

Adán Buenosayres y *La región más transparente*, afines y diferentes, ambas controversiales, representan dos fases de una búsqueda. Así, impulsan, en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, la evolución de la novela en América Latina. Sus aportes contradicen a muchos de sus críticos, y, pese a González Lanuza, el detractor de Marechal, muchos lectores, al leerlas ahora, estarían de acuerdo en que *Adán Buenosayres* y *La región más transparente*, coinciden sobre todo, en que son novelas geniales³⁶.

³⁵ A grosso modo: un Ulises sin odisea, con una Penélope infiel.

³⁶ En la conferencia inaugural de este congreso, Fernando del Paso mencionó la virulenta crítica de Eduardo González Lanuza a Marechal como respuesta vitriólica a la exclamación del autor de *Adán Buenosayres*: "Estoy escribiendo una novela genial". Fernando del Paso ironizó sobre la que el crítico debería tener para juzgar una obra genial. Lanuza escribió, por ejemplo, las muy conocidas frases sobre la novela: "... Imaginad si podéis, el *Ulises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro" ("Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", en *Adán Buenosayres*, p. 878).

CRIMEN Y PASIÓN: REDES ENTRE LITERATURA Y CULTURA DE MASAS

ANA MARÍA AMAR SÁNCHEZ
Harvard University

¿Cuáles son los vínculos entre el Arte —con máyusculas— y la cultura de masas? ¿Qué relaciones sostiene la literatura con formas “degradadas” como el relato policial o la novela rosa? ¿Hay una fusión, se instaura una distancia, se mantienen las jerarquías? ¿Qué busca la literatura en esos márgenes, en las fórmulas consoladoras de géneros destinados al puro entretenimiento? Estas fueron algunas de las preguntas que funcionaron como puntos de partida de mi trabajo actual en el que intenté evitar, en la consideración de las formas masivas, las dos tradicionales y opuestas perspectivas resumibles en las posiciones de Adorno y Benjamin¹. En esta ponencia me interesa presentar dos fragmentos diferentes del proyecto, pero ligados por estrategias similares: el camp y la narrativa de Luis Zapata y el relato policial latinoamericano del fin de siglo.

Los vínculos entre lo “bajo” y lo “alto” han sido siempre ambiguos y contradictorios; la literatura que se apropia de las formas populares y/o masivas, trabaja en el límite de ambas culturas. La tensión entre la seducción y el rechazo, la condena y el placer que provocan las formas “bajas” adquiere notable vigencia si pensamos en la narrativa de los últimos treinta años. La tradición de contacto con lo popular se consolida en este fin de siglo, se “institucionaliza”: los textos condensan una larga tradición a la vez que se sostienen en la explotación de la cultura de masas. Ese uso es a la vez inclusión e integración, pero sobre todo distancia y diferencia. Esa diferencia es la que hace de los relatos de Puig o Sánchez folletines, romances, nove-

¹ Esta ponencia forma parte de un proyecto en realización sobre los vínculos entre cultura de masas y literatura. El proyecto incorpora un conjunto de textos latinoamericanos vinculados entre sí por similares estrategias de relación con esa cultura.

las de aventuras y “otra cosa” —quizá novelas “cultas”. Todos ellos se han vuelto canon y como tal ejercitan una “autoridad” que anula todo índice de marginalidad; el margen, “lo bajo”, se han desplazado al centro. ¿Qué transformaciones y/o “traiciones” produce esta apropiación? ¿Cómo pensar aquellos textos de nuestra narrativa latinoamericana invadidos, atravesados, por la cultura de masas? Los relatos de Sánchez, Puig, Vega y Zapata conocen la seducción de las formas populares. Todos ellos exploran y explotan esas estéticas y establecen a partir de ellas su complicidad con el lector.

Se trata de relatos en perpetuo equilibrio entre la diferencia y la inclusión de esa otra cultura, que instauran un espacio que la usa y la “deforma” a la vez; es desde ese espacio que esta narrativa se politiza. La capacidad de experimentación de las vanguardias, su gesto transgresivo que implicó siempre un gesto político, se ha refugiado en estos relatos. En nuestro presente ya no son posibles las utopías vanguardistas: sí otras formas de utopía, politización y experimentación. La literatura que me interesa se hace cargo de esta función de modo paradójico: usa la cultura de masas para constituir una narrativa que invierte los signos de frivolidad y/o apolitismo. La incluye y se diferencia al mismo tiempo, este gesto de inclusión implica un constante desafío al canon, a la vez que una lucha permanente por ocupar su espacio. Pero también implica una política de la diferencia, un movimiento de “distancia irónica”, para usar la expresión de Eco, que hace de estos textos un juego de equilibrios y alusiones muy consciente. Todos trabajan sobre una tradición de uso de la cultura popular, al mismo tiempo hacen “un ajuste de cuentas” con ella; hay reconocimiento de su seducción —y de sus posibilidades—, pero ausencia de inocencia.

El relato policial latinoamericano es quizá uno de los casos más interesantes de esta relación. El género, en su forma canónica, establece con el lector un fuerte vínculo de seducción; gran parte de su encanto y de su capacidad adictiva se genera en la complicidad y el placer del reconocimiento del código compartido. Sin embargo, la historia del género en América Latina es un ejemplo de su flexibilidad y de sus posibilidades más allá de la fórmula. Esto es notorio a partir de los sesenta y de la influencia del policial “duro” norteamericano. El policial en América Latina ha usado las formas canónicas libremente, parodiándolas e integrándolas con otras. De Borges a Juan Sasturain o Paco Ignacio Taibo II puede seguirse la historia de un género y de sus posibilidades de transformación.

El policial narra cómo una vez cometido un crimen, se desarrolla la búsqueda de la verdad y se restablece la justicia. Cada forma —enigma clásico, novela negra— resuelve y define de modo diferente los elementos de este triángulo. Precisamente, estas diferencias determinan desde el relato clá-

sico al duro una progresiva politización del crimen, distintos modos de representarlo, distintas clases de crímenes y vínculos diferentes con la ley. El género articula las relaciones entre los términos: verdad y justicia sólo serán posibles en relación con cierta legalidad. Crimen y ley juegan en posiciones de complementariedad: la ley decide si hay crimen, si hay verdad y si se hará justicia. La historia del género va dibujando las posibilidades de estos términos desde el relato clásico con sus crímenes domésticos, verdades, castigos y leyes confiables, hasta el presente.

El género nació en el siglo xix estrechamente ligado a la modernidad y a la racionalidad positivista: su fe en el sistema y en el orden legal, en el triunfo de la razón y la lógica va erosionándose a lo largo del siglo xx. Los textos del argentino Rodolfo Walsh son la culminación de un proceso de "desintegración" de las certezas iniciado por Borges. A su vez, el policial de las últimas décadas del siglo recoge y acentúa esta tradición: lee a Walsh² y lee en él las posibilidades que abre Borges. Estas se convierten en "la ley del género"; los textos representan y resuelven en lo imaginario y jugando con los términos del sistema los conflictos y deseos de los que se hace cargo el género. Borges usó y parodió la fórmula clásica, pero también cuestionó su canon, es decir, la segura resolución del sistema, el descubrimiento de la verdad, el castigo del culpable, el cumplimiento de la ley y de la justicia. Con Walsh, esa sólida y tranquilizadora lectura estalla definitivamente: sus relatos testimoniales desarrollaron al máximo esta tendencia. Leer estos relatos es entonces leer el género en sus transformaciones y en coyunturas históricas muy precisas. En los ochenta los policiales del mexicano Paco Ignacio Taibo II y del argentino Juan Sasturain configuran un diseño ejemplar del sistema. Son la respuesta que la literatura latinoamericana ha dado a la posibilidad de constituir una versión propia del género policial. En los sesenta, cuando los relatos de Chandler y Hammett cobraban importancia, muchos se preguntaban acerca de sus posibilidades de traducción (en el doble sentido de la lengua y de un género con indudables vínculos con la cultura norteamericana). Desde entonces, textos como *Manual de perdedores* de Sasturain o *Sombra de la sombra* de Taibo³ han construido una respuesta. El

² Los relatos señalan su filiación: tanto en los de Sasturain como en los de Taibo el homenaje a Walsh es continuo y expreso. La trama de *Manual de perdedores I y II* se entreteje con citas y alusiones a Walsh, hasta incluir el basural de *Operación Masacre* en una escena del relato. A su vez, Taibo II subraya la herencia explícitamente: en varias de sus novelas los personajes lo han leído y lo tienen en la biblioteca. En *La vida misma* (1987) el protagonista pide que le envíen "los tres libros de Rodolfo Walsh, que tenía encima de la mesa...", en una clara alusión a sus tres relatos testimoniales /policiales.

³ Juan Sasturain, *Manual de perdedores I y II*, Legasa, Buenos Aires, 1985/87. Paco Ignacio Taibo II, *Sombra de la sombra*, Planeta, México, 1986.

género fue desarrollando una “versión criolla” que juega de modo permanente con la alusión intertextual y con el humor acerca de los clisés del código, pero que, a la vez, se politiza. El policial se vuelve así un género marcado doblemente por un vínculo cómplice con el lector entendido: reconocimiento del código pero también de los juegos y diferencias con respecto a él. El placer se encuentra en ese cruce simultáneo entre gozo del canon y distancia.

Autorreflexión y transformación sostienen *Sombra de la sombra* de Taibo y *Manual de perdedores* de Sasturain. Pensar el género y pensar cómo distanciarse de sus orígenes forman parte del mismo movimiento. Esta “versión latinoamericana” sostiene el debate sobre las posibilidades mismas del género entre nosotros, por eso los textos se vuelven un juego de alusiones y de diferencias con respecto al canon. Todos juegan con el placer y el conocimiento que el lector tiene de la fórmula, para “decepcionarlo” después con crímenes de los que son responsables las autoridades, verdades imposibles de revelar y justicias que nunca se cumplirán. En todos, la torsión de la fórmula implica una transformación ideológica de las premisas que sustentan el relato clásico inglés. En *Sombra de la sombra* de Taibo el detective chino (en realidad mexicano aunque transforme la r en l, en una cómica cita a una extensa tradición del policial norteamericano), señala:

- ... puedo sugeliles que lean a un esclitol inglés que se apellida Conan Doyle.
- ¿Está traducido?
- No [...] tiene un detective que siempre anda con un médico.
- Será que lo necesita. Como nosotros (p. 137).

Aquí se encuentran condensados los problemas de la traducción, de la cita, de la semejanza y de la diferencia con sus “modelos”, es decir, de la constitución de un relato policial latinoamericano. Citar, traducir y transformar parece definir el trabajo de estos relatos. Se cita, pero es necesario hacer una “traducción nacional” de las convenciones. Por eso, asimilar la necesidad del médico en Doyle y en este relato no hace más que acentuar la diferencia: la función del médico para Holmes es muy distinta que para los cuatro detectives mexicanos, siempre en peligro y a punto de ser baleados. Tampoco el rigor lógico es el mismo, la casualidad y la suerte reemplazan a la racionalidad. Detectives que no lo parecen, que no “se ven” en ese papel e historias sorprendentes que requieren “otros métodos” para ser resueltas dan cuenta de una diferencia establecida por el texto mismo de modo muy consciente.

El juego de citas, el placer de reconocer el clisé, gozar de él como consumidor del género y a la vez mantener la distancia del lector sin inocencia, encubre la torsión fundamental que proponen estos policiales de fin de siglo con respecto a las fórmulas canónicas: las transformaciones que pueden verse como juego literario dan un giro impensable a una forma “consolatoria y de entretenimiento” y la convierten en un género político. El *crimen*, el elemento constructivo esencial del policial, es el que produce la torsión política del código. El género en su forma canónica no sólo construye una tranquilizadora respuesta en la que el orden siempre triunfa, sino que propone un tipo de violencia y de criminalidad acotada, dominable y explicable. El relato latinoamericano quiebra este pacto, destruye la armonía entre sociedad/justicia/ley al representar el crimen como producto de las instituciones políticas y sociales. No sólo se quiebra el orden, sino que no hay espacio legal ni legitimidad a la que recurrir. La relación entre crimen, verdad y justicia resulta entonces más conflictiva y desde el policial inglés con sus asesinatos privados y sus seguras resoluciones, ha pasado a crímenes cada vez más politizados cuya solución se vuelve problemática. La relación se ha complejizado por la proliferación y ambigüedad de los delitos: los crímenes privados y públicos se van entrelazando y confundiendo. Crímenes privados mezclados con otros políticos, criminales amparados por las instituciones, instituciones que son en sí mismas criminales, *Manual de perdedores*, *Sombra de la sombra*, recorren todas las posibilidades y sitúan la acción en coyunturas particularmente precisas, la última dictadura militar argentina y la Revolución Mexicana.

Desde el título mismo, *Manual de perdedores* señala su diferencia esencial con la forma canónica: “Habría que escribir un libro [...] de instrucciones para la derrota [...] Porque hoy, ¿a quién le vas a enseñar a ganar?” señala el detective y el narrador aclara: “Y ya no hablaba de ajedrez [...] Hablaba de todo y algo más...” (p. 151). El fragmento juega con el código policial —siempre vinculado con el ajedrez, un lugar común del género— y con la coyuntura en la que transcurre el relato (la última dictadura militar argentina). No poder enseñar ajedrez es no dominar las reglas del juego —y del género— o tener que aceptar otras para soportar la derrota. Por eso los detectives de los tres textos “juegan otros juegos” que no son los del canon.

En *Sombra de la sombra* lo hacen literalmente porque juegan dominó, definido como “el gran deporte nacional” (p. 249). El dominó escande el relato que se abre y cierra con capítulos titulados “Los personajes juegan dominó”. El juego y la acción de la novela corren paralelos en una asociación que alude y se diferencia a la vez del policial canónico. A diferencia del ajedrez, puro juego racional, el dominó está “contaminado” por lo político:

guerra, anarquía y narración se cruzan en la mesa de juego. Jugar, hablar, no decir, bromear, valen tanto para el juego como para la trama policial. El dominó, un juego *nacional*, tiene otras reglas, poco lógicas y menos deductivas, como son los mismos detectives tan lejanos del seguro dominio racional de un Hércules Poirot.

Los detectives de estos relatos no saben cómo enfrentar las nuevas “reglas de juego”. Su falta de saber, de dominio sobre la situación, les escamotea el espacio característico del detective clásico que, en cualquiera de las variantes de la fórmula, es el que sabe. Lejos de esto, los “héroes” en estas novelas se encuentran en un lugar ambiguo como detectives, no lo son o juegan a serlo, como los protagonistas de *Sombra de la sombra*: cuatro aficionados envueltos en una trama que no comprenden porque ya no se trata de profesionales sino de un grupo de “sobrevivientes” casi marginales que se enfrentan al sistema en que se está convirtiendo la Revolución.

Este cambio en la función y el lugar del protagonista es esencial: se ha desplazado del espacio central del que sabe, tiene el poder y la ley a su favor. Desde su marginalidad, los detectives ya no desafían al lector con su ingenio, no juegan el juego de la inteligencia. Los textos establecen una nueva complicidad con los lectores —al menos con algunos de ellos— y por eso se vuelven “manuales para perdedores”. Son libros de “instrucciones para la derrota” como propone el detective Echenique siguiendo el consejo de uno de los protagonistas de *Respiración artificial*⁴: “Hay que hacer la historia de las derrotas” (p. 18). Como *Respiración artificial* los relatos policiales de fin de siglo se hacen cargo de contar otras historias y otra Historia. Ya no proponen un espacio tranquilizador para el lector, dibujan en todo caso otras formas del consuelo.

La verdad es el producto final de una negociación, es el resto de una suma de pérdidas y derrotas, por eso el fracaso del detective es crucial en este sistema. Este proyecto perdedor se encuentra en la mayoría de los relatos de este período que dan cuenta de este fracaso, de esta pérdida del poder que sufre el protagonista. Títulos como *Ni el tiro del final* de José Pablo Feinmann, *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, *No habrá final feliz* de Paco Ignacio Taibo II, son índices de este “manual de perdedores”. Esta última novela es suma y síntesis de lo señalado: el detective ha sufrido un proceso de destrucción físico y psíquico; rengo y tuerto, “despistado, desconcertado y sorprendido”, “...ya no juega a ganar, juega a sobrevivir y a seguir chingando” (p. 85), su figura es en muchos aspectos intercambiable con la de Echenique.

⁴ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.

Este fracaso del detective es paralelo al de la justicia y a la “imposibilidad” de la verdad cuando ésta involucra a la autoridad política. El género tuvo y tiene una función de “descentramiento” con respecto a la literatura “alta” o “seria”. Pero, a su vez, esta condición excéntrica no sólo implica el rescate de una forma popular y la distancia con la “buena literatura”. El policial de este fin de siglo, más que ninguna otra forma literaria, se ha hecho cargo de narrar la Historia; en él se fue realizando un balance y construyendo el relato de los últimos treinta años de vida política latinoamericana. El código que es posiblemente uno de los más formalizados y “ficionales”, se ocupa de representar de un modo específico lo que en otras formas discursivas resulta silenciado o no parece fácil mencionar. En él se debaten las condiciones de posibilidad de la justicia y de la ley en nuestra cultura y en esta coyuntura histórica.

En este fin de siglo los textos policiales con detectives fracasados que nada pueden resolver, impotentes frente a la ley, perdidos en una maraña en la que apenas pueden vislumbrar la verdad, han abandonado la ingenua confianza que rodeó al sistema y la ley en los comienzos del género. Lejos de sostener la confianza en un estado de cosas tranquilizador y confortable, representan la historia de una pérdida. Se ha borrado la ilusión en las instituciones, los sistemas, la posibilidad de un orden justo. La tensión que los textos considerados mantienen con las fórmulas masivas, consoladoras, del policial canónico da como resultado una variante del género que se ha desplazado en su relación con esa cultura. Participando de ella, disfrutándola, se ha delineado una diferencia. En esa diferencia se encuentra el balance político de una época y la representación de un deseo imposible. En ese intersticio se construyen estos relatos en los que la ley y el saber van —ya lo señaló Foucault— juntos y pertenecen a otros, a los que tienen el poder para decidir cuál es la verdad y qué es la justicia.

Por su parte, un relato como *El vampiro de la colonia Roma*⁵ del mexicano Luis Zapata parece postular una forma de contacto muy distinta con la cultura de masas: sin embargo, puede verse el mismo gesto en los recorridos, las redes que establece con esa cultura. *El vampiro...* establece sus filiaciones con claridad, las expone y traza una línea de “adhesiones” que lo definen. Atravesado por boleros, películas y clisés, el texto remite de inmediato a la estética de los relatos de Manuel Puig y de las películas de Pedro Almodóvar. Estética camp, códigos de la cultura de masas, kitsch y mal gusto se entrecruzan en un monólogo / diálogo del protagonista. La narrativa de Zapata se constituye a partir de esta “fórmula” e incorpora las “historias de

⁵ Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, Grijalbo, México, 1979.

amor" pero —claro— lejos de la tradición rosa. Amor, pasión, romance y boleros parecen dominar sus otros relatos *Ese amor que hasta ayer nos quemaba*, *En jirones*, *La más fuerte pasión*⁶.

A la vez, es notorio —en *El vampiro...* y *En jirones*— que los relatos recogen la tradición picaresca y se incluyen en ella. Esta inclusión genera un movimiento complejo: por una parte retoma una tradición española prestigiosa, pero muy popular (la picaresca es, de hecho, una de las formas tradicionales de contacto con la cultura popular, además de ser un género, en su origen, anticanónico y enfrentado a la novela de caballería). Al mismo tiempo deja establecido su vínculo con uno de los primeros hitos de la literatura latinoamericana en el siglo xx que propone el contacto con las formas masivas: *El juguete rabioso* (1926) del argentino Roberto Arlt. La novela de Zapata traza entonces una red que une a Arlt y la picaresca con Puig, Almodóvar y la estética camp. Vincular una forma claramente deudora de Puig con la tradición retomada por Arlt significa leerlos compartiendo un mismo gesto de contacto con las formas "bajas" y de recuperación de márgenes hasta entonces excluidos de la literatura. Pero también implica retomar, a través de Arlt, un género que difícilmente se asocia con la cultura de masas de este fin de siglo. Como se sabe, *El juguete rabioso* entrecruza folletín, relato de bandoleros y picaresca en su construcción. Formas de la cultura popular que constituyen un relato de iniciación en pleno apogeo de la vanguardia histórica, y conforman un texto que abre otra manera de entender la transgresión y la ruptura. Arlt realiza en los veinte el mismo movimiento que Puig en los sesenta: cuestionamiento de los límites del sistema literario e inserción en él de formas "bajas", desprestigiadas. Arlt deja establecido un modo de apropiación de esa cultura que será una constante a lo largo del siglo. Por eso, Arlt y Puig confluyen en Zapata con quien comparten las mismas estrategias de seducción y traición. Silvio Astier, el personaje de *El juguete rabioso* —como más tarde los de Puig y Zapata—, constituye su identidad a partir de estereotipos. Ellos organizan su discurso del cual un eje esencial para la lectura es, como lo señaló Oscar Masotta⁷, la traición. Ésta puede ser leída también como "traición" del texto a todos los géneros populares que usa, distanciándose y fundando así un nuevo modo de vincularse con ellos. En este sentido pueden leerse los epígrafes de *En jirones*: un fragmento de una canción de Roberto Carlos ("Fiera herida") que remite a la estética kitsch y al camp con su regodeo por formas musicales

⁶ *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* [cuentos], Posada, México, 1989; *En jirones*, Posada, México, 1985; *La más fuerte pasión*, Océano, México, 1995.

⁷ Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.

como los boleros y una cita de *El juguete rabioso*. La cita aislada ("El recuerdo, semejante a un diente podrido, estaría en mí, y su hedor me enturbiaría todas las fragancias de la tierra...") parece aludir al tópico amoroso, sin embargo, corresponde al último capítulo de *El juguete rabioso* y al momento en que el protagonista prepara su *traición* al amigo. Confluyen así en este epígrafe el homenaje a un texto y un autor clave en la relación con las formas "bajas", la alusión a un *modo* de relación con esas formas y la remisión a la propia novela más nítidamente picaresca, *El vampiro de la colonia Roma*, que puede ser leída como una versión posmoderna del género. Sus semejanzas subrayan al mismo tiempo una diferencia máxima: la vida picaresca con sus cambios de amos y trabajos se ha desplazado a la vida de un homosexual que ejerce la prostitución. La cadena de amos ha sido reemplazada por la de amantes y protectores. Esta distinción establece una distancia notable con los textos canónicos españoles, en los que este tema está siempre soslayado. Pero, en cambio, refuerza el vínculo con la novela de Arlt ya mencionada donde aparece por primera vez la representación de un homosexual en un relato picaresco. Si la cita de Arlt abre *En jirones*, *El vampiro de la colonia Roma* insiste en esa filiación: retoma ese personaje que en *El juguete rabioso* sólo se cruza con el protagonista una vez; lo desarrolla y lo convierte en el eje del relato.

Por otra parte, el diálogo con la tradición estructura el texto: citas del *Lazarillo de Tormes* y de *El Periquillo Sarniento* de Lizardi abren *El vampiro*... y sus primeros capítulos. El movimiento de incorporación y distanciamiento ya queda diseñado: apertura del relato con los iniciadores del género en España y Latinoamérica y diferencia con el canon a partir de la filiación con Arlt, quien recupera la forma para la literatura en el siglo xx. En *El vampiro*... la ausencia de reconciliación con el mundo que sufre el personaje genera una salida o huida a otro espacio. El problema de la "salida" del ámbito picaresco, de su adecuación o no a otra vida parece continuar al *Buscón*; ya no parece quedar espacio posible para el protagonista, la marginalidad y el fracaso se resuelven en una huida imaginaria a través de múltiples clisés de la cultura de masas. La "salida" a otro mundo se corresponde con el "pasarme a Indias" del *Buscón*, pero también con el elusivo y muy discutido "...y salí"⁸ que cierra *El juguete rabioso*.

⁸ Se ha debatido mucho sobre ese cierre: Silvio Astier, como personaje picaresco, "sale" a otra vida luego de su traición. Ese salir implica el abandono del mundo de bandoleros y pícaros y un ingreso al del trabajo, pero si se sigue la lógica del texto, al protagonista no le esperan en este nuevo ámbito más que humillación y fracaso.

Adonis García, como otros pícaros del canon, intenta desde el comienzo “salidas” que se dan en la forma de desplazamientos, partidas y regresos, mudanzas y recorridos a través de la ciudad. La novela expande y transforma así uno de los elementos que caracterizan a la picaresca española. El relato de Zapata dibuja con mucha precisión los espacios reconocibles de la capital mexicana. Es en ese único ámbito plagado de signos de la cultura de masas donde el protagonista se encuentra integrado. En este sentido, su vínculo con la ciudad remite a otras narrativas —también íntimamente ligadas a los medios masivos— que hacen de lo urbano su escenario indispensable⁹.

La adecuación del personaje a la ciudad y a sus signos mediáticos contrasta con la imposibilidad de ajustarse al sistema y a sus instituciones. En este punto el código de la picaresca se entrecruza con el de la cultura de masas. La identidad y el imaginario del protagonista se han moldeado en esa cultura. A la vez, es fundamental la adopción de la perspectiva del héroe picaresco: sus representaciones del mundo y de sí mismo se conforman en el cruce de medios masivos y subjetividad homosexual. Ambos términos se confunden en algunas escenas y definen la perspectiva del personaje y la estética del relato. Por una parte, la cultura mediática lo explica y define; a través de ella se puede comparar y describir el mundo. Pero, sobre todo, su sexualidad “diferente” (y el narrador insiste en su diferencia: “me sacaba mucho de onda sentirme diferente”) está ligada a la cultura de la imagen; sexo y cine articulan su iniciación sexual y su definición como sujeto.

Adonis García se constituye entonces como sujeto en el punto de cruce entre homosexualidad y estética camp. Esta articulación es también el espacio donde la inadecuación del personaje picaresco toma un perfil más politizado. El vacío, la carencia, se enuncia (“de repente me puse a pensar en mi vida y se me hizo [...] como que estaba formada por puros huecos”, p. 100) y duplica los espacios en blanco —los huecos— que reemplazan a la puntuación en el texto. Esta ausencia de conformidad del personaje con el mundo no se refiere sólo a su identidad individual, a su sentimiento de otredad y desacuerdo existencial. La experiencia homosexual no sólo está ligada a sus aventuras con amantes y clientes; Adonis también se confronta con las instituciones más representativas de la nación. En ellas, ese “ser otro”, su diferencia, está condenada al fracaso. Entremezcladas con sus aventuras amorosas, la escuela, la policía, la cárcel, son espacios políticos ex-

⁹ Zapata liga a través de este elemento dos narrativas constituidas por la cultura de masas como son la literatura de la Onda que se dio en los años sesenta en México y el muy reciente “grupo” MacOndo conformado principalmente por escritores chilenos.

pulsores que culminan en el fragmento final ya citado: la “salida” a través del imaginario mediático. Por eso la partida imposible permite alejarse de un mundo marcado por los símbolos más representativos de la nación mexicana: “...llegaron los marcianos y me raptaron y nos fuimos bailando el cha cha cha [...] y adiós ángel de la independencia y adiós caballito y adiós monumento de la revolución [...] y después la república y el continente americano...” (pp. 222-223).

Entre los géneros y los medios, el género sexual define su diferencia política. La tradición picaresca se confunde con los signos de la estética camp: el *Buscón* estructura el desencadenamiento de la historia y Adonis se imagina a sí mismo como un personaje, un signo de la cultura mediática y kitsch. Una cultura que trabaja en el margen y una sexualidad marginada se fusionan en Adonis en un espacio y una coyuntura precisos (la ciudad de México a mediados de los setenta). El relato articula un nexo entre homosexualidad y política: politiza la marginalidad sexual y lo hace apropiándose de la misma cultura que constituye la identidad del protagonista. En consecuencia, el uso de la estética camp y del kitsch, dominantes en el texto, contradice las lecturas que los acusan de frívolos y despolitizados. Por el contrario, es a través de ellos que se reúnen homosexualidad y política. La cultura de masas resulta el vehículo a través del cual se propone el debate sobre una politización de la marginalidad sexual. El relato produce como primer efecto el de ser la exaltación de las formas masivas, de su mal gusto y su vulgaridad. Sin embargo, puede pensarse ese gesto como una cita de la otra cultura en la que se cruzan identificación y distancia. Los textos no son lo mismo que aquello que los seduce y en esa diferencia se sostiene su politización. En este fin de siglo, cuando ya no parece posible pensar en vanguardias, ni en transgresiones, esta literatura *repolitiza* aquellas formas masivas que fueron leídas como su antítesis y encuentra en ellas —usándolas y traicionándolas a la vez— un último potencial utópico.

ESCENARIOS DE LA FICCIÓN

LA CIUDAD Y EL CAMPO

CÉSAR AIRA
Argentina

Encontrar un escenario en el que ubicar las historias de ficción es la mitad (o más) del trabajo del narrador. La escena física decide la humana, y la coincidencia de las dos resulta en la peripecia. El trabajo de escribir una ficción consiste en buena medida en crear las condiciones para que la ficción se escriba sola. A su vez, ese trabajo de creación se hace según condiciones que ponen al autor en la Historia.

Lo histórico opera como un regulador de la verdad. Y tratándose de la verdad, la ficción (es decir la anécdota objeto del trabajo del narrador) hará de particular respecto del general que es el escenario elegido. Así el relato se beneficia de una "verdad" previa, pero siempre se corre el peligro de quedar en ejemplo. Un escritor, con todos sus libros, puede ser un ejemplo de una verdad, o puede ser una verdad en sí, es decir una verdad nueva, lo que es una especie de oxímoron que define la peculiaridad de la literatura.

Hace cien años, los escritores latinoamericanos estaban aprendiendo el oficio, o quizás habría que decir que las sociedades latinoamericanas estaban aprendiendo a producir escritores. En estos casos, por la ley del menor esfuerzo, se tiende a tomar escenarios ya sistematizados en parejas, cuyo contraste va dictando los rasgos pertinentes: ciudad / campo, ricos / pobres, pasado / presente, Europa / América, liberales / conservadores, etc.

En cada literatura nacional latinoamericana, de México a la Argentina, estas parejas se modularon de distinta forma.

Tomemos la pareja ciudad / campo, una de las más productivas de todo el continente. El campo y la ciudad son escenarios ya formalizados y con una larga tradición, que se remonta al "menosprecio de corte y alabanza de aldea", y antes a la literatura grecolatina.

Para hacerla operativa, hay que tomar los cuatro términos: campo, ciudad, hombre de campo, hombre de ciudad, y combinarlos con el fin de dar

con los cuatro temas básicos. Por supuesto, hay dos niveles de distinta productividad. Si el ciudadano está en la ciudad y el rústico en el campo, la peripecia queda por inventar, y se recurre para ello a elementos psicológicos o sociales. Si los personajes circulan y pasan al campo opuesto, ya eso es una peripecia, y en cierto modo es una ficción, o archificción, quizás, el modelo original de toda ficción posible.

El tema del rústico en la ciudad es el más tradicional, también el más "normal", ya que tiene por referente un proceso histórico de urbanización o migración a las ciudades que se dio realmente, y que sigue dándose. Su opuesto, el ciudadano, de preferencia acentuado como cajetilla o intelectual, en el campo, es más bien una inversión, y como depende de referentes menos universales, es más interesante históricamente: siempre es necesario hacerlo verosímil en particular. En el primer caso el mito se aplica simplemente, y el trabajo ya está hecho, como en la *commedia dell'arte*. En el segundo, se trata de mitos nuevos, es decir de historia.

En el Río de la Plata el contraste campo / ciudad se dio más marcado que en cualquier otro país del continente, por la existencia de grandes ciudades europeas y el peso social de la clase media que las habitaba, y por el tipo de explotación extensiva del campo. Campo y ciudad fueron dos civilizaciones distintas, con culturas autónomas.

Hacia las décadas 1870-1880 el dispositivo ciudad / campo ocupó toda la literatura rioplatense, al punto que podría decirse que fue la cara literaria del proceso de creación de la nacionalidad. El romanticismo por definición trabajaba con parejas míticas; en estas décadas la literatura sería, obligada a tomar distancia del romanticismo, empieza a dar realidad a los términos de la combinatoria.

El viejo tema del rústico en la ciudad aparece clásicamente en el *Fausto* de Estanislao del Campo, de mito a mito. El *ready-made* lo exime de recurrir al color social reivindicatorio que sí debe utilizar contemporáneamente el tema del rústico en el campo, cuyo modelo queda fijado en el *Martín Fierro*.

El equivalente urbano de la gauchesca es el naturalismo, en tanto hace del objeto de su mirada un sistema cultural completo y ajeno. En Zola, figura y fondo se responden en un estilo que obtiene toda su poesía de las resonancias entre las vibraciones de una y otro. En sus discípulos el método no podía sino degenerar en el collage y la caricatura; los personajes terminan paseando sus dramas genéticos por escenarios elegidos al azar, y las sucesivas tiradas de dados trazan el mapa ideológico del autor. Es el caso de Eugenio Cambaceres, que llena en sendas novelas de los años 1880 los casilleros del hombre de ciudad en el campo y en la ciudad. En *Sin rumbo* el hombre de ciudad traslada al campo su hastío y sus malos modales simple-

mente porque puede hacerlo: porque el campo es suyo, y el único modo de anular este dato, a la espera de la revolución, es el suicidio. *En la sangre*, en cambio, tiene por protagonista a un hombre de ciudad que no es propietario de campo, y esta circunstancia, dadas las condiciones del naturalismo adaptado a la Argentina, lo deja definitivamente fuera de lugar. De ahí que el único camino que le queda es la violencia genética, en la forma de la seducción de una heredera de propiedades rurales.

Una vez establecida la nacionalidad, y repartido el campo por toda la eternidad de una *belle époque*, el ausentismo de los estancieros, sumado a la gran latitud rioplatense del contraste campo / ciudad, le da a esta pareja un cariz abstracto, que a mi juicio es el responsable del tono intelectual, especulativo, que singulariza a la literatura rioplatense en el contexto latinoamericano.

Veamos cómo ha evolucionado cada uno de los casilleros cincuenta años después. Uno de ellos se ha extinguido, el del hombre de campo en el campo: era insostenible, y quedó a cargo de las llamadas literaturas regionales, que existieron justamente con este objeto. En el Uruguay, que no es tan grande como para tener regiones, sobrevivió en el "criollismo". Si en Morosoli la vida rural se tiñe de melancólico fatalismo oriental, y todo el encanto de este autor está en esa redundancia del hombre de campo que vive en el campo, en esa pieza culminante que es "Qué lástima", de Espínola (1933), la tensión ciudad / campo, si bien la ciudad ha sido relegada a los confines casi impensables de una nostalgia infinita, se reproduce en otra tensión de opuestos muy reveladora: la ironía conmovedora. Todos los criolistas uruguayos apuntaron su trabajo a la experimentación con la emoción profunda, lo que los redujo a una repetición del paisaje en el hombre. Aunque fue un programa minimalista, tuvo un prolongado desarrollo ya que sus premisas regían la elaboración minuciosa, y el mismo Espínola se tomaría nada menos que veinticinco años después de "Qué lástima" para dar por terminadas las tres o cuatro páginas de su trascendental obra maestra, "Rodríguez", en la que reescribe el Fausto, criollo o no criollo, y cierra con el triunfo del rústico la identidad campo-campo.

El otro casillero del hombre de campo, el de su visita a la ciudad, también se extinguió como tal para los años 1920. Se transformó en el "provinciano en la ciudad", es decir en Buenos Aires, y también el inmigrante en la ciudad (del campo a la ciudad, pero el campo son las aldeas de Galicia y los Abruzzos). En estas condiciones la ciudad es la máquina de triturar carne, carne joven, según el modelo brutal y de literatura popular de *El mal metafísico* de Gálvez.

En cuanto a los otros dos casilleros, los del hombre de ciudad, sus avatares generaron gran parte de la literatura argentina del siglo xx. En realidad se funden en un solo rubro. El hombre de ciudad vive en la ciudad, ya definitivamente y el campo es un espacio imaginario de fuga y redención. El modelo quedó establecido en el final de *El juguete rabioso* de Arlt, donde el campo es "el Sur", una instancia puramente direccional, o en todo caso climática.

Don Segundo Sombra es otro modelo, esta vez de la prosopopeya o ventriloquía, que es el mecanismo natural de la literatura de intención social (según la siniestra voz de orden: "darle voz a los que no tienen voz"). Si en la gauchesca el autor culto hablaba con la voz real o supuesta del hombre de campo, Güiraldes le da una vuelta de tuerca y lo hace hablar como él —en una transcendencia de la ventriloquía— recuperando su propia voz culta mediante la prestidigitación genética. Por la migración dentro de un mismo sujeto anticipa el género fantástico: lo suyo es una metamorfosis terrorífica intrasubjetiva.

La dicotomía novela buena / novela mala, de Macedonio Fernández, está emparentada con la pareja campo / ciudad. En la "primera novela buena" los personajes de ciudad se van al campo a preparar el asalto angélico a la ciudad; en la "última mala", personajes de ciudad que no salen de ella ya han creado las condiciones de bondad propuestas en la otra. Al nivel de las historias, *Adriana Buenos Aires* es posterior a la *Novela de la Eterna*. ¿Por qué ésta es "buena" y la otra "mala"? Porque lo que hace mala a la literatura es la aceptación del escenario y las condiciones que éste le impone, y lo que la hace buena es el proceso de su génesis; esto debería tomarse en serio, cosa que no siempre se hace con esta dicotomía macedoniana.

El matiz intelectual, especulativo, que es la peculiaridad de la literatura argentina y del que Macedonio marca el umbral que habría de transponer Borges, queda reflejado en la frase de Macedonio: "Si pudiera pasarme una hora tirado boca arriba en el suelo en pleno campo, resolvería el enigma del Universo".

El proyecto de "vuelta al campo" tuvo un avatar, igualmente (o más) especulativo en la novela *El Paisano Aguilar*, de Amorim: el hombre de ciudad que se embrutece en el campo, adonde había ido para refinarse. El libro fracasa, aunque es legible, porque la idea de la "paisanificación" es cómica, y Amorim era un hombre refractario al humor, pese a que, o porque, encarnaba esa paradoja esencialmente cómica del millonario comunista. También era refractario al humor el argentino Benito Lynch, que realizó el proyecto de escribir un *Martín Fierro* novela, en el *Romance de un gaucho*, asumiendo la prosopopeya sin mutación genética; en su caso el resultado es ilegible.

Bioy Casares tocó el tema de la paisanificación en un cuento en el que un joven escritor se retira al campo en busca del sosiego y la concentración que necesita para componer su obra filosófica, y en unos pocos años termina siendo un paisano bruto y semianalfabeto. Aquí sí el tratamiento es humorístico: no en el relato en sí, que es más bien melancólico, sino en el proyecto, que al regresar al formato de cuento que le es connatural puede limitarse a la sola idea que lo genera, que es una especie de chiste.

El humor siempre indica un agotamiento. Y en efecto, a partir de los años treinta la relación campo / ciudad deja de ser productiva en la literatura argentina, en su corriente principal. Pero como se necesitan siempre elementos previamente sistematizados para mantener la economía de la imaginación, el término de la civilización de contraste, el casillero del campo, del gaucho, de su lenguaje y la consiguiente posibilidad de la prosopopeya, no puede quedar vacío. Y efectivamente, lo ocupa la clase media, como lo ejemplifica el mismo Bioy Casares.

Bioy Casares es un caso rarísimo, aunque seguramente no único, de un autor perteneciente a la clase alta, que no renuncia ni pone en tela de juicio ni por un instante esa pertenencia, que ambientó todas sus novelas de madurez sin excepción en la clase media baja, clase que no conocía ni remotamente y en la exhibición de cuyo desconocimiento se basa su estilo. Debió inventarla, a partir de informaciones sueltas recogidas casualmente, prejuicios y contrastes, exactamente como se hacía con la pareja ciudad / campo. Que en los cuentos se haya permitido algunos atisbos de la clase alta a la que pertenecía, se debe a que en el cuento el escenario no tiene tanta importancia, y la anécdota podría trasponerse. En la novela el escenario crece al punto de hacer necesaria la migración: son tantos los detalles de la realidad que es preciso manejar, que no se lo podría hacer sin su par contrastante con el que ir identificando los elementos pertinentes.

Entre paréntesis, digamos que la literatura argentina puede exhibir el caso opuesto, más explicable por el esnobismo y la torpeza, de un escritor de clase media, que es Sábato, cuya obra novelística está centrada con exclusividad en protagonistas de la clase alta, con apellidos patricios. El desdén paternalista de Bioy Casares se transforma en Sábato en odio, centrado en los apellidos italianos de sus personajes ridículos.

Por supuesto, no es necesario pertenecer a la clase alta para recurrir a la mitología de la clase media como término de migración en la ficción. Es el caso de Cortázar, biográficamente miembro de la clase media, que al efectuar la prosopopeya se ve llevado a una descorporización total del autor.

Aquí es donde interviene lo fantástico. Se trata en efecto de una literatura de fantasmas. Lo fantástico no es una opción genérica entre otras, sino

el mecanismo obligado con el que hacer avanzar la ficción cuando el escenario ha dejado de ser topográfico para pasar a la lucha de clases. Las clases sociales son una acentuación especulativa del escenario: son mundos distintos, de los que se escribe siempre desde afuera. Ahí actúa el ejemplo representativo, porque para poner una simple réplica en boca de un personaje, o adjudicarle determinada reacción, hay que imaginar la totalidad que ese detalle representa, y que podría representar cualquier otro detalle. Lo fantástico es el mecanismo natural de estos mundos alternativos.

Por supuesto, es un poco abusivo tomar de ejemplo a autores derivativos como Bioy Casares o Cortázar. Pero lo que los hace indefendibles ideológica o estéticamente es lo mismo que los convierte en ejemplos, es decir piezas intercambiables en una demostración. Se vuelven ejemplos al representar un proceso histórico, pero eso los pone al margen de la historia, porque un hecho histórico nunca es un ejemplo sino la cosa en sí de lo que todo lo demás será ejemplo confirmatorio.

Bioy Casares y Cortázar derivan de Borges exactamente como Cambaceres de Zola, es decir con una diferencia de base. Mientras que Borges emplea lo fantástico para representar con elementos de ficción los mecanismos constitutivos de la literatura, sus discípulos lo emplean para darle voz a un sujeto fantasmal. Es eso lo que los vuelve ejemplos o síntomas de proceso histórico, y los despoja de realidad histórica. Borges colmó el vacío entre ciudad y campo con la literatura en sí misma, con la posibilidad inagotable de una práctica.

* * *

Me han pedido que intente un paralelo entre el Río de la Plata y México. Sería muy arriesgado hacerlo en ese aspecto, o en cualquier otro, pero se podría intentar, siquiera al modo de juego pueril de equivalencias, a partir del supuesto, quizás demostrable, de que en México no hubo un vacío entre ciudad y campo, sino un continuo, cuyo vehículo fue la violencia. Al no haber vacío no hubo espacio para la especulación intelectual en la literatura, y ésta tomó por ello una tonalidad más sensorial. El rústico no visita la ciudad en tren de humorismo, sino que entra a ella a sangre y fuego. Si quiere hacer la visita convencional, debe desencarnarse como maniquí abstracto de "primo del campo" en la *Nueva grandeza mexicana* de Novo. El rústico armado de Azuela es el *Martín Fierro* mexicano. El equivalente de la versificación en *Los de abajo* es la sucesión de situaciones revolucionarias que se hacen paradigma del género, y por ello adquieren la monumentalidad equivalente al verso. No sé si se habrán observado los curiosos parecidos en-

tre *Los de abajo* y *Martín Fierro*, que en ocasiones llegan al calco, como cuando Demetrio Macías repite casi literalmente una estrofa de Hernández: "Yo soy de Limón... Tenía mi casa, mis vacas, y un pedazo de tierra para sembrar...". Son nostalgias universales, de acuerdo, pero para que suceda lo universal debe haber sujetos históricos que lo manifiesten en las ocasiones pertinentes, y esto justifica de algún modo la busca de equivalencias.

En México, una vez uncido el rústico a la máquina histórica de la ciudad, la oligarquía vencedora celebra su triunfo haciéndolo participar en una danza de fantasmas. *Pedro Páramo* es el *Don Segundo Sombra* mexicano (los dos son típicos "puentes de plata"), salvo que en la Argentina, donde en realidad no había nada que festejar, la operación es menos truculenta. (Es decir, de Güiraldes se puede decir que era un escritor de segunda).

Faltaría el Borges mexicano. En ese lugar yo pondría a Elena Garro. En uno y otra hay la misma superación trascendente de la pareja campo / ciudad (lo mismo que en Espínola). La reinención de la literatura en Borges se transpone en Elena Garro en la práctica de la novela en clave, en la constitución de un sujeto real y comprobable, histórico sin más, ya no ejemplar ni sintomático, un sujeto que gracias a la conjunción de elementos tan dispares como el resentimiento, la sed de venganza, la pasión, el genio, logra el movimiento incesante que mejor se adapta a los continuos mexicanos. El género de la novela en clave, que ella llevó a su máxima expresión, es una privatización biográfica de la violencia nacional.

Y aquí podría terminar con la alusión a un dispositivo mediador de ciudad y campo: el picnic. Como la obra de Denton Welch, poeta y mártir del picnic, la de Elena Garro es el relevamiento detallado, casi obsesivo, de esas salidas de la ciudad en busca del "día memorable" que será la materia y la forma de la literatura. Con dos diferencias. La primera, de índole general, es que mientras que para un inglés el picnic pudo ser bucólica individual, en América tuvo que ser épica político-histórica, como lo muestran muchas jornadas realmente memorables, de *La excursión a los indios Ranqueles* a *Os Sertões*, o más bien desde *El cautiverio feliz* de Bascuñán hasta *Antes que anochezca* de Reynaldo Arenas. La segunda diferencia, propia y peculiarísima de Elena Garro, es que en ella los picnics son irreversibles, es decir que una vez que se sale de la ciudad es imposible volver a ella, nunca. Después de efectuar mediante la novela en clave la superación de individual y colectivo, de experiencia biográfica y lucha de clases, Elena Garro le impone a esta dialéctica la dirección única de la tragedia, con lo que la pone en la Historia, y cierra con ello, por el momento, el ciclo de transformaciones de la pareja ciudad / campo.

VIAJES, PASEOS, ANDANZAS

ANA MARÍA ZUBIETA

Universidad de Buenos Aires

Los relatos de viaje y las canciones son dos modos privilegiados de evocar, ver o conocer una ciudad; es decir, pueden narrarla, descubrirla, describirla, ponerla ante los ojos, recordarla. Pero una ciudad no es una unidad homogénea y, por lo tanto, también hay letras dedicadas a sus calles, al barrio, al centro, a las orillas, a los márgenes. Los relatos de lugares muchas veces resultan *bricolages* pues están hechos con retazos de mundo, se nutren con restos de nominaciones, de predicados heroicos o cómicos, armando un orden que se presenta por todos lados piqueteado, agujereado.

Cada modalidad estética, cada género, cada autor, cada sistema perceptivo o cada experiencia puede haber sido más o menos fuerte, puede haber dejado una impronta claramente reconocible o no, creado un imaginario o un sistema de representaciones más o menos enquistado o deglutido por la cultura. A esa perduración quiero referirme.

El tango y Borges: dos textualidades que con sus representaciones de viajes, paseos y andanzas marcaron singularmente la cultura y la literatura argentinas, pusieron en circulación un imaginario o espacio de reconocimiento que salió a dar vueltas por el mundo, se ofreció a la mirada de los otros, esos otros que por esas vías accedieron a la literatura y a la cultura nacional. Fueron ellos los que trazaron de una manera indeleble lo que Richard Sennett llama "geografía de la identidad"¹.

La pregunta podría ser qué relación tenemos hoy con un imaginario, con un modo de narrar la ciudad constituido, por ejemplo, en los años veinte cuando debido a los cambios tecnológicos, económicos y culturales el espacio se alteró de manera radical.

¹ Richard Sennett, *Carne y piedra*, Alianza, Madrid, 1994, p. 264.

Marc Augé dice que la ciudad es novelesca pues ha suministrado un marco a las grandes novelas del siglo XIX y de este siglo². Pero podemos considerar que detrás de estos grandes relatos también está el viaje. Por otra parte, cuando el urbanismo reinstala el problema de organizar las ciudades y cuando viajar ya no es ningún exotismo, quizá se hace necesario releerlos, volver a pensar los modos de ver y a resignificar la experiencia del viaje. Si el gran relato de viaje o la novela de aventuras son lugares vacantes, ¿qué ha venido a ocupar su espacio? Se podría conjeturar que el interés que concita la ciudad es un modo de volver a leer esos relatos.

El viaje interesa particularmente por dos razones: porque constituye un momento extraño en el que una sociedad fabrica espectadores y transgresores de espacios, instancia que reúne la representación de ciudades a las que se llega, de las que se parte, que se recorren, pero también porque el viaje plantea el problema de la lengua como invención, como lengua que se sirve del plurilingüismo de la propia lengua, lengua con puntos de no-cultura y sub-desarrollo, hecha con furia apropiadora o en la que laten los celos sin apropiación³.

Particularmente importantes me parecen los “pequeños viajes”, aquellos que son el sustituto de las leyendas que abren el espacio a lo otro, los que diseñan historias chiquitas y replegadas que generaron simbolizaciones arraigadas en la cultura. Esta mirada es quizá como un viaje imposible porque es ese viaje un reconocimiento que ya no podremos hacer nunca; lo que se muestra es lo que ya no está más —si es que alguna vez estuvo— y, por lo tanto, no son más que lugares encantados pero también es posible que sea algo distinto: una manera de retornar a esas regiones con el fin de aprender nuevamente a ver. Pero, además creo, y éste es el punto, que el viaje o sus modalidades no sólo construyen los relatos de la ciudad, del barrio y de sus calles sino que gran parte de la literatura y de la cultura nacional se constituyen en el viaje. Causas o consecuencias posibles de un viaje: el exilio y la nostalgia; la niñez o el pasado.

Para representar la ciudad el tango apeló a algunos subterfugios, a procedimientos que se volvieron identificatorios: son ellos *la nominación, el viaje y la distribución de atributos*. Así, Manuel Romero en 1923 en su tango “Buenos Aires” —considerado el primero que hace de Buenos Aires su personaje— retoma la misma designación usada por Esteban Echeverría en 1849 en su poema “Avellaneda” y entonces dice:

² Marc Augé, *El viaje imposible*, Gedisa, Barcelona, 1998.

³ Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro*, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 38.

Buenos Aires la reina del Plata
Buenos Aires mi tierra querida...

Para terminar

Buenos Aires cual una querida
Si estás lejos mejor hay que amarte
y decir toda la vida
antes morir que olvidarte

Este tango alude a la lejanía, presupone el viaje que pone a la distancia una ciudad de la que el sujeto que canta se ausentó no se sabe muy bien por qué así como tampoco se sabe muy bien qué le impide volver. Hay que salir porque, ya se sabe, no hay más paraísos que los perdidos y el tango cuenta exilios en épocas sin exilios forzosos. Con este tango se inicia una saga cuyos hitos serán en los años siguientes "Anclao en París" de Enrique Cadícamo (1931):

Lejana Buenos Aires, ¡qué linda que has de estar!
Ya van para diez años que me viste zarpar.

Ciudad objeto de la nostalgia que es el espejo opuesto al ahora. Mientras hay recuerdo, el pasado se enlaza con lo actual y conserva la vivacidad cambiante de un presente que no significa una presencia sino una ausencia en la presencia. Entonces llegamos al más clásico de todos: "Mi Buenos Aires querido" de Alfredo Le Pera de 1934, el que augura:

Mi Buenos Aires querido
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más penas ni olvido

Ciudad que mantiene atrapada la mirada del viajero que no puede sostenerla sin vértigo: ¿cuándo podrá realmente verla? Como siempre, es necesario pagar para entrar. Principio histórico de la beatitud: hay historia ahí donde se debe pagar un precio y ese precio se paga con la nostalgia por una ciudad que sólo hace presente el nombre, ese buen nombre: Buenos Aires. Pero habrá otros precios. La saga del tango cambia de signo modificando y completando la poética y la política de la relación con la ciudad. Esto lo hace Juan Gelman cuando escribe en 1962 otro "Mi Buenos Aires querido" (sección "Como esperanza" en *Gotán*, 1962) que dice:

Hay que aprender a resistir
ni a irse ni a quedarse,
a resistir
aunque es seguro
que habrá más penas y olvido.

Evidentemente anticipatorio de lo que sucedería cuando la ciudad ya no fuera más el lugar seguro y donde la muerte sí se convertiría en una práctica cotidiana. Sin embargo, es la otra imagen de Buenos Aires la que aún hoy pervive. Inevitables y necesarias, las representaciones no son verdaderas ni falsas, acentúan el objeto, lo vuelven intenso. Es una operación ulterior entonces la que les puede conferir verdad o falsedad a las representaciones pero eso es independiente de la perduración.

Entonces, el tango y la literatura, cierta literatura argentina de los años veinte. El tango con sus letras imposibles pudo contar los peores sentimientos pero también necesitaba tener algo bajo los pies: necesitaba una ciudad quizá porque nunca olvidó que las letras vinieron después y que antes, detrás o debajo de ellas estuvo el baile, ese extraño mapa que dos dibujan en el suelo, ese modo acoplado de cruzar el espacio, esa lujuria autoritaria implícita en el *llevar o seguir* al otro, esa trenza difícil que hoy se suele aprender en las academias.

"La distancia y la antigüedad (que son énfasis del espacio y del tiempo) tiran de nuestro corazón"⁴ —dice Borges—, pero cuáles son las artimañas para enfatizar el espacio y de qué espacios se trata o bien: cómo se escribió en los veinte esa experiencia urgente y variada que es una ciudad que si bien no carecía de historia, esa historia era en gran parte la de una gran aldea.

La literatura social de los veinte —*Los pobres* (1923) de Leónidas Barletta, *Tinieblas* de Elías Castelnuovo (1923)— convirtió los lugares en personajes y para lograrlo se recluyó, se encerró y se dedicó a narrar la oficina, la casa lúgubre, el reformatorio y si las calles aparecen son sólo itinerarios para llegar a esos encierros; como son sólo un objeto secundario, con ellas se guarda la misma relación que con un paisaje: la distancia y la contemplación.

El idioma de los argentinos de Borges aparece en 1928 y ya en el "Prólogo" anticipa: "Tres direcciones cardinales lo rigen. La primera es un recelo, el

⁴ Jorge Luis Borges, "La fruición literaria", en *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994, p. 91. En adelante las citas a *El idioma...* corresponden a esta edición.

lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires" (p. 10). Borges retoma la modalidad del paseo que inauguró en el siglo XIX Esteban Echeverría en *El matadero*, donde el unitario justamente sale a pasear pero desaprensivamente se mete en el territorio del enemigo y así sobrevienen la violencia y la muerte. Es cierto que también puede pensarse que no era un inocente paseo porque ¿cómo no sabía el unitario que ése era el terreno del adversario?

El paseo o el pequeño viaje del que hablaba son las formas que hicieron memorable el barrio y sus calles; el barrio, ese enclave popular, lugar entre propio y ajeno que siempre viborea en el recuerdo o se lleva en el cuerpo, espacio que recorta una área de la realidad, el gran mediador entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad que proporciona algunas referencias básicas para la construcción de un "nosotros".

Hay tres textos en *El idioma de los argentinos* que me parecen centrales: "El truco", "Dos esquinas" y "El idioma de los argentinos". En "Dos esquinas" se narra algo a lo que se denomina "experiencia" porque es "demasiado evanescente y estética para llamarla aventura". Es, en realidad, un paseo: "No quise determinarle rumbo a esa caminata: procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar" (p. 123).

El narrador camina y llega a unos barrios que no nombra. No es el barrio de la infancia y no es en ese sentido memorable; en su percepción predominan la vista, el olfato y la constatación de una pobreza dichosa pero lo que más llama la atención es una ausencia: no hay nombres ni voces. Hay sólo "un vertiginoso silencio" (p. 124).

Por su parte, en el texto que da el título al libro, es decir, en "El idioma de los argentinos", Borges va a definir el arrabal: "[...] esos huecos barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires" y señala que "arrabal es demasiado contraste para que su voz no cambie nunca" (p. 137).

Será en este texto donde se separen, se desunen espacio y lengua y donde Borges proponga otra relación: los arrabales no son las orillas, no son geográficos sino económicos. Cualquier conventillo puede ser el arrabal y ese arrabal no tiene dialecto porque "no hay un dialecto general de nuestras clases pobres: el arrabaleño no lo es" (p. 137).

De este modo Borges parece pensar la pobreza pero también infiltra una sospecha: insiste en despegar el espacio de la lengua, en no darle una lengua al barrio o al arrabal, justamente él que años más tarde va a decir: "En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo ha-

bla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis, es haber descubierto un destino"⁵.

Por eso creo que es en otro texto de *El idioma de los argentinos* —que acepta incluir en sus *Obras Completas*— donde está inscripta la huella más fuerte, la que une *lengua y espacio, donde tempranamente se construye ese núcleo*. Me refiero al texto "El truco": "El idioma es otro golpe. Prohibiciones tiránicas, posibilidades e imposibilidades astutas, gravitan sobre todo decir" (p. 28). Y agrega: "El truco [...] canta en la punta de las calles de nochecita, desde los bodegones con luz" (p. 28).

Voces, versos y diabluras; el canto, la mentira y la astucia parecen ser estas voces encontradas, voces de veladas sociales pero también de reuniones políticas. Borges vislumbra tempranamente ese terror leve, discreto y escandaloso que existe en las lenguas. Por eso, si *El idioma de los argentinos* incluye "Hombres pelearon" en el que cada hombre se define por su pertenencia a un lugar y la lengua casi no manifiesta ninguna deformidad, en "Hombre de la esquina rosada" va a fusionar estos elementos escindidos: "Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz"⁶.

Hay un cuento luminoso que reúne, como pocos, estos elementos dispersos: "La fiesta del monstruo" que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escribieron en 1947 donde un muchacho de las orillas le cuenta a su mujer con una lengua asombrosa por su deformidad su pequeño viaje, cuando va al centro a ver al monstruo, a Perón y en el camino él y los otros matan a un hombre judío. La pertenencia, la fusión de lengua y espacio quedó impresa en la literatura argentina y así se dio a conocer. Bioy Casares en *El sueño de los héroes*, Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*, Julio Cortázar en *Los premios*, por lo menos, son algunos nombres de esa tradición que de diferentes maneras declinan y hacen circular una pertenencia en la cual hay también una propuesta de qué se entiende por cultura popular. Entonces, esa unión de lengua y espacio es una forma que nos abre a la mirada de los otros y que cuando aparece convoca a la violencia y la muerte escribiendo siempre, una vez más, una página política.

⁵ Jorge Luis Borges, *Discusión*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 181.

⁶ Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, *Obras Completas*, p. 330.

LA NARRATIVA POSGAUCHESCA, ¿UNA POÉTICA COLECTIVA?

PABLO ROCCA

Universidad de la República, Uruguay

Pocos problemas literarios de la región se han discutido más —y en peores términos— que el de la producción que emerge hacia fines del siglo XIX, cuando se agota la poesía gauchesca y que con similitudes notables comprende un área tan vasta como el sur de Brasil, casi toda Argentina y todo Uruguay. A esa nueva rama y su extensión en prosa algunos —por comodidad o pereza— la siguieron llamando “gauchesca” y otros la denominaron “criolla”, “nativista”, “criollista” o simplemente “campera”. Esta abundancia de rótulos para mirar un fenómeno que se inscribe en la línea regionalista latinoamericana no sólo indica la imprecisión teórica con que se la ha abordado sino, también, el desconcierto y el escaso acuerdo con que se enfrentó el problema cuando, hacia mediados de este siglo, este se constituyó en un asunto de vida o muerte para el destino de las letras vernáculas. Todo esto está por volverse a ver, de hecho hace décadas que en la orilla oriental del Plata no se lo ha vuelto a tocar.

Si se conviene en que hoy asistimos a una visible decadencia de la ficción rural en Uruguay o que, en el mejor de los casos, se ha “reciclado” en algunas de las ficciones de Tomás de Mattos y Mario Delgado Aparain (pero en *ningún* escritor “visible” menor de cincuenta años), si se acepta que esa ardua discusión llevó a una fractura que ha terminado por paralizar el debate, quizá no esté del todo mal empezar por el principio de la crisis de esta línea narrativa para ir después, someramente, a sus orígenes y a su apogeo.

Luego de una extensa práctica y el casi completo imperio de la literatura de asunto rural, con la protección de una crítica en general ejercida por los mismos practicantes (Carlos Reyles, Fernán Silva Valdés y otros), en 1939 Juan Carlos Onetti tiró la primera piedra contra el rancho criollo. En un puñado de artículos aparecidos en *Marcha*, el entonces joven escritor bi-

furcó su ataque: por un lado reclamó una literatura sobre la ciudad, adecuada al nuevo instrumental narrativo de vanguardia; por otra parte impugnó "la creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas" y la superstición de que lo "nacional" literario sólo finca en la posibilidad o, mejor, en "la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos"¹.

Pocos meses antes de la publicación de su *nouvelle* *El pozo*, en 1939, Onetti escribió en *Marcha* a propósito de la novela de Francisco Espínola *Sombras sobre la tierra* (Claridad, Buenos Aires, 2ª. ed., 1939), a la que elogió, y en cierta medida "utilizó" para reforzar su proyecto en plena marcha. Las dos "virtudes" que encontró en el libro delatan esa lectura a favor de sus intereses urbanizadores: 1) "*Sombras sobre la tierra* demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos"; 2) "trajo hacia nosotros un clima poético, sin retórica, que emana de sus personajes y sus lugares, sin esfuerzo, revelando la esencia angélica de los miserables. Evadida del naturalismo árido que la precediera [...] tiene lugar [en la novela] la aventura humana y su absurdo"².

La lectura onettiana de esta novela importa aun como reflexión sobre su actitud ante la literatura rural uruguaya, a la que encuentra "paralizada, sin derroteros". Frente a ese corpus que considera obsoleto, *Sombras sobre la tierra* es percibido como remedio eficaz ya que la asunción de los espacios, personajes y hablas urbanas que se patentizan en esta novela provienen de quien había hecho, apenas unos años antes, los cuentos de *Raza ciega* (1926). Y, siempre si miramos desde los ojos del Onetti de 1939, nadie mejor para enunciar una crítica al sistema literario posgauchesco que el propio moderado cultor de velorios de angelito (al que dedica todo un cuento titulado, precisamente, "El angelito"), nadie más útil para la demolición de ese repertorio que Espínola, él mismo creador de chinias del pago con "trenzas largas y flexibles", como las que se bifurcan en la hermosa cabellera de Elvira en "El hombre pálido". De estos cuentos había dicho Borges en 1928: "En desacuerdo salvador con las habituales muestras insípidas del género criollo, la localización aquí es lo adjetivo y el yesquero, el mate y las quin-

¹ Véanse, entre otros, los artículos "Una voz que no ha sonado" en *Marcha* (Montevideo), núm. 2, 30 de junio de 1939 y la cuarta nota, sin título, que firmara con el seudónimo "Periquito el Aguador", *Marcha*, núm. 10, 25 de agosto de 1939. Estos y otros textos de esa primera época, recogidos en Juan Carlos Onetti, *Cuentos secretos. Periquito el Aguador y otras máscaras*, recopilación y pról. de Omar Prego, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1986.

² Juan Carlos Onetti, "Nueva edición de *Sombras sobre la tierra*", *Ibid.*, pp. 52-54. La primera edición de esta novela es de 1933.

chas son meros accidentes de lugar y nunca obsesiones, el autor es un poseído por destinos de hombre y no por objetos"³.

Unos años más tarde, varios críticos de la generación del 45 aprenderán la enseñanza de Onetti (y de Borges) y la desarrollarán con algo más de cuidado y no menos vehemencia. Carlos Martínez Moreno, Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Mario Benedetti y, en menor medida, Ángel Rama, tomaron el poder en el semanario *Marcha* y —salvo el último de los citados—, en la revista *Número*. Desde esas páginas se menospreciará o se verá con desconfianza el realismo rural de las décadas anteriores, se publicitará la necesidad de hacer literatura ciudadana, se propiciará una apertura hacia la novedad técnica y lo cosmopolita contra la exaltación del color local. Una práctica textual interesante de esta línea la aporta el propio Benedetti quien, al reeditar en 1967 el primero de sus libros de cuentos (*Esta mañana, 1949*), suprime "Insomnio", un texto claramente filiado al realismo suburbano.

Con todo, los nuevos críticos rescataron dos excepciones notables (Francisco Espínola y Mario Arregui) y aun fueron condescendientes con otros tres ejemplos (Juan José Morosoli, Enrique Amorim y Julio C. da Rosa). No puede olvidarse que el segundo volumen de relatos de Francisco Espínola (*El rapto y otros cuentos*, 1950) y el primero de Mario Arregui (*Noche de San Juan y otros cuentos*, 1956) aparecieron en el sello editorial de *Número*. De Espínola valoraron su afán por trascender lo anecdótico, lo pintoresco y lo costumbrista —tres "errores" estéticos que estigmatizaron en los despreciados—, así como su capacidad de partir de lo local, pero con el objetivo de representar, como dijo Benedetti, "la dinámica de las almas"⁴. Algo similar advirtieron en los cuentos de Arregui —un coetáneo de los críticos del 45—, en quien apuntaron una renovación a fondo del instrumental lingüístico y técnico muy cerca de las búsquedas borgianas⁵. Aun considerando la capacidad creativa de Morosoli, Amorim o da Rosa, a Rodríguez Monegal le mereció serios reparos su frecuente confusión de "lo informe con lo espontáneo, el registro con la invención"⁶. Los demás fueron vistos como epígonos o discípulos de Javier de Viana o Eduardo Acevedo Díaz.

³ Jorge Luis Borges, "Raza ciega, por Francisco Espínola [sic] hijo. Montevideo", *Síntesis* (Buenos Aires), año 1, núm. 11, abril de 1928. Recogido en *El Aleph Borgiano*, Biblioteca Luis-Angel Arango, Bogotá, 1987.

⁴ Mario Benedetti, "Francisco Espínola: el cuento como arte", en *Literatura uruguaya, siglo xx*, Seix Barral, Montevideo, 1997, p. 151. Originalmente publicado en 1961.

⁵ Véase Ángel Rama, "Mario Arregui: interrogación ética del hombre", epílogo a Mario Arregui, *Tres libros de cuentos*, Arca, Montevideo, 1969, pp. 207-222.

⁶ Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Alfa, Montevideo, 1966, p. 193.

Otra tendencia crítica del 45 estuvo representada en la revista *Asir* y, más tarde, en las páginas literarias de *El Ciudadano* y *El País*. Ésta encontró en Arturo S. Visca y Domingo L. Bordoli sus ejercitantes más activos, quienes defendieron la validez de esa literatura a la que el primero de los nombrados llamó "criollista", en tanto significaba una empresa colectiva de una serie de creadores que visualizaron estéticamente "la realidad nacional", a la que se propusieron "consolidar"⁷.

En suma, uno y otro de los equipos intelectuales más dinámicos seguían planteando el debate, en relación con la dicotomía regionalismo / cosmopolitismo, siguiendo los esquemas propuestos, básicamente, por Arturo Torres Rioseco en su libro *La gran literatura iberoamericana* (Emecé, Buenos Aires, 1945). Una moderada variante de las propuestas de Torres Rioseco propone Benedetti en un ensayo de 1951, poniendo en circulación otra dicotomía, arraigo *versus* evasión⁸: "El escritor americano", dice Benedetti, "tiene a mano una angustia directa y sustancial, primitiva si se quiere, pero viviente y vivificadora. Tiene la realidad". Pero esa constancia de lo real produce en el escritor hispanoamericano una desaconsejable ansiedad: "Prefiere que su obra se consolide por su importancia humana antes que por su refinada urdimbre literaria. Tiene demasiado que decir del personaje, del ambiente, de la reacción que prepara, de los hechos en sí, como para abdicar su ritmo ágil, desordenado, imprevisto, o detenerse a depurarlo"⁹.

La cuestión del "criollismo" o "regionalismo" narrativo en Uruguay era, a comienzos de los años cincuenta, uno de los problemas más debatidos. Uno de los asiduos escritores del grupo *Asir*, Eliseo Salvador Porta, revisó en un artículo de 1954 la cuestión de la decadencia de la "literatura autóctona" y sus posibilidades de salir a flote. En Uruguay, a esa altura, era notoria la prosperidad de la literatura de ambiente ciudadano y aun de las formas de lo fantástico o por lo menos los discursos que rompían con el realismo decimonónico al uso en la ficción posgauchesca canónica. Tómese en cuenta que de 1947 es *Nadie encendía las lámparas*, de Felisberto Hernández; de 1950 es *La vida breve*, de Onetti; de 1951, *La mujer desnuda*, de Armonía Somers y de 1953, *El derrumbamiento*, de esta misma narradora y *Quién de nosotros*, de Benedetti. También para ese año 1954 era ostensible la victoria del aparato crítico que sostenía estas propuestas en desmedro de la línea que Porta llama "autóctona".

⁷ Arturo S. Visca, *Aspectos de la narrativa criollista*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1972, pp. 20-24 y 334. Recoge artículos y prólogos publicados a lo largo de una década.

⁸ Mario Benedetti, "Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea", en *Marcel Proust y otros ensayos*, Número, Montevideo, 1951, pp. 67-106.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

En lugar de atrincherarse en la defensa sin concesiones de los temas y enfoques tradicionales, Porta reconoce en esta corriente criolla una dosis fuerte de repetición. Cree que, siempre dentro de los rumbos del realismo, sería "saludable reaccionar contra esa tendencia rememorativa, de la que por fuerza resulta un tono quejumbroso [...] Salvo excepciones, pocos escritores afectos al campo paran mientes en las grandezas y miserias de los arrozales, las cooperativas agrarias, las lecherías, el Instituto de Colonización, el empleo de máquinas, etc., etc."¹⁰. Pero Eliseo S. Porta no reformula las propuestas estéticas de lo campesino, un proceso que sí se estaba operando simultáneamente en México, donde Juan Rulfo había publicado *El llano en llamas* un año antes de la aparición de este artículo y un año después daría a conocer *Pedro Páramo*, textos que, como se sabe, contribuyeron a la liquidación del regionalismo en América Latina.

En *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama examinó el naufragio de "gran parte del repertorio regionalista [...] que respondía básicamente a las estructuras cognoscitivas de la burguesía europea" y situó el aporte de Rulfo, a lo que llama "proceso de transculturación", en dos niveles básicos: la lengua y la estructuración literaria. Para Rama, la obra de Rulfo potencia en América Latina una "búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes"¹¹. De estas transformaciones se tuvo muy pronta noticia en Uruguay, ya que el mismo año de la aparición de *Pedro Páramo*, Mario Benedetti publicó un largo artículo en *Marcha*, hasta donde sabemos el primero que se escribió sobre Rulfo en el Río de la Plata, al que tituló "Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo"¹². Una docena de años más tarde, reunido en libro, el artículo pasó a llamarse "Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo". Las razones para esa relevante operación de cambio paratextual son claras: en 1967 el criollismo estaba liquidado, es decir se había cumplido a cabalidad el prospecto onettiano del 39; en cambio, en 1955 todavía respiraba —como lo prueba el antes mencionado artículo de Porta— y entonces a Benedetti le interesa mostrar a Rulfo como modelo de escritura para terminar con los "narradores hispanoamericanos que optan por refu-

¹⁰ Eliseo Salvador Porta, "A propósito de una nueva literatura autóctona", *Asir* (Montevideo), núm. 36, octubre de 1954, pp. 50-55.

¹¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Fundación Ángel Rama, Montevideo, 1989, pp. 32-116. [1ª ed. en Siglo XXI, México, 1982].

¹² Mario Benedetti, "Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo", *Marcha* (Montevideo), año 17, núm. 788, 4 de noviembre de 1955, pp. 20-21 y 23. Recogido posteriormente en *Letras del continente mestizo*, Arca, Montevideo, 1967, con el título "Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo", pp. 132-142.

giarse en los temas nativos" abandonando toda complejidad técnica. Por eso concluye su nota confiando en que "la aparición de Rulfo [desmonte] el relato en línea recta, la porfiada simplicidad, [...] la endósmosis de lo llano con lo chato" (p. 23).

Por la época en que Rulfo publica su obra tan pronto incorporada al debate uruguayo, dentro de la vigorosa tendencia rural sólo Arregui y Espínola meditan sobre el problema de la relación entre las formas y lo representado. Espínola ingresa en una etapa de firme realineamiento estético que lo lleva casi a la parálisis de su producción narrativa y empuja su escritura anterior (los cuentos de *Raza ciega*, 1926) hacia un proceso de experimentación y de revisión profunda. Porque luego del segundo volumen de cuentos sólo da a conocer escasos fragmentos de la novela-fábula *Don Juan, el Zorro* y, en el penúltimo número de la misma revista en que Eliseo S. Porta piensa el destino de la "literatura autóctona", divulga el cuento fantástico "Rodríguez" (*Asir*, núm. 38, septiembre de 1958). A medida que avanza en su composición, la peculiar narración-fábula tiende a desprenderse de los referentes locales más identificables; por su lado, "Rodríguez" es el único relato que pudo concretar de una hipotética saga de "cuentos del diablo" que había contado una y otra vez a diversos oyentes, según declaró en una entrevista de 1971¹³. Existe en Espínola —como se lo ha examinado en otra parte¹⁴— un movimiento creativo que pendula entre un doble espesor oral y la recuperación de una acendrada tradición literaria (culto y popular). También algunas historias del volumen *Raza ciega* —como "El hombre pálido"— al que reedita en esta etapa de cambio en tres oportunidades (1936, 1961 y 1967), en cada una de ellas y aun desde la versión primigenia de "El hombre pálido", publicada en 1924, introduce numerosas correcciones en procura de "descriollizar" el lenguaje, salpicándolo apenas con algunos ríoplatenismos campesinos¹⁵.

¹³ Jorge Ruffinelli, "Paco Espínola: una imagen piadosa y verdadera de los hombres", [Entrevista], *Marcha* (Montevideo), año 33, núm. 1569, 2ª sección, 12 de noviembre de 1971. Recogido en *Palabras en orden*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987 (2ª edición).

¹⁴ Pablo Rocca, "Articulación y desmontaje de la poética posgauchesca. La práctica textual de Francisco Espínola", en las *Actas de homenaje a Francisco Espínola*, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana, Montevideo (en prensa).

¹⁵ Véase el artículo citado en la nota precedente y, también, Uruguay Cortazzo y Graciela Tognacca, "Análisis de las variantes (I) [de «El hombre pálido»]", *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo), núm. 8, diciembre de 1974, pp. 51-53. En este trabajo, sin embargo, no se toma en cuenta la versión inicial del relato, titulada "L'homme pâle", y aparecida en la revista montevideana *Actualidades* en 1924.

Quizá mejor que nadie, y con más violencia que ninguno, Mario Arregui sintetizó la principal de las fobias del núcleo intelectual moderno del medio siglo ante algunos de los llamados “criollistas”:

Son, en general, montevidéanos por adopción que se masturban con una nostalgia casi lírica de sus años pre-montevidéanos. Trabajan recurrentemente un corto número de temas, llegan poco menos que a venerar ciertos rostros del subdesarrollo y, casi siempre, pueblan sus narraciones de seres humildes —almas simples o almitas— a los que miran con ojos paternalistas y como si de algún modo planearan sobre ellos. A veces fingen ser más incultos de lo que en realidad son [...] ¹⁶.

El grupo de *Asir*, en cambio, se atrincheró tras el argumento de la falsa oposición entre campo y ciudad, pero tendió a relacionar —amparado en una noción de cuño idealista y romántica— el “ser nacional” con lo “criollo”, restando jerarquía a los problemas técnicos y, por lo tanto, admitiendo el realismo a la usanza del siglo XIX o el “realismo poético”, como soluciones estéticas para cumplir con la suprema eficacia nacionalista. Sin embargo, no establecieron conexiones entre las propuestas de los uruguayos y las que en la misma época se multiplicaron por toda América Latina, en particular las muy homologables de los argentinos Guillermo House y Ricardo Güiraldes o los riograndenses Darcy Azambuya y Erico Verissimo.

Como ha observado Beatriz González Stephan, una nota del pensamiento liberal latinoamericano del siglo XIX consiste en defender la originalidad literaria a partir de elementos nativos:

La ideología del mestizaje [...] será la clave del criollismo literario, que es, después de todo, un efecto estético-ideológico de carácter populista del pensamiento liberal para incluir, sólo a manera de efecto, la participación de los sectores sociales excluidos del poder dentro del marco de la vida nacional ¹⁷.

Tanto Visca como Bordoli siguen esa corriente a la que, unas décadas atrás, Carlos Reyles había defendido en una conferencia en la que estudiaba los casos particulares de Espínola y Víctor Dotti:

El gaucho es nuestro héroe epónimo, el único tipo de hombre vital, histórico y literario que ha producido la patria uruguaya. Nada tiene de extraño, pues, que

¹⁶ Mario Arregui, “Literatura y bota de potro”, en *Ramos generales*, Arca, Montevideo, 1985, p. 15.

¹⁷ Beatriz González Stephan, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Casa de las Américas, La Habana, 1987, p. 221.

sea fuente perenne de inspiración para los escritores y los artistas y motivo de veneración para el pueblo. [...] Los narradores gauchescos tienen, a mi entender, por misión supina hacernos sentir la honda y colmada realidad campera¹⁸.

Los escritores de los veinte, a los que preferiría llamar posgauchescos, sintieron el peso de una rica tradición cultural campesina y la constitución de un público amplio y seguro. Pero lo más significativo de este proceso en los años veinte y treinta consiste en que, mientras el país se moderniza desplazando el eje social, económico y cultural desde el campo y los pueblos a la ciudad-puerto que se agiganta —y donde se asienta el Estado centralista—, la mayor parte de los narradores prefieren ubicar sus historias en el medio rural. De manera similar a la Argentina, acontece esta paradoja de tiempos acelerados y cosmopolitas que, sin embargo, tiene a su frente una ficción nostálgica o crítica del entorno rural. Esto se evidencia en una sinonimia que se impulsa desde la clase dirigente: “el pasado rural”, dice Graciela Montaldo, “[...] es una manera de aglutinar un tiempo fracturado, cortado por la irrupción de otro tiempo, el tiempo acelerado de la modernización; de modo que tanto las ficciones como los ensayos tratan de encontrar algún sentido en aquel pasado [...]”¹⁹.

Parece, pues, descaminado llamar “gauchesca” (como prefiere Reyles) a una literatura que se empieza a escribir alrededor de 1920 y que representa los acontecimientos narrados en un arco que va de la “revolución” florista de 1868 hasta la contemporaneidad estricta y que, por lo tanto, no puede contemplar la presencia de gauchos ni de indios, porque unos y otros han sido exterminados. Hay, eso sí, paisanos, es decir mestizos que habitan el medio rural ligados a la estructura económica capitalista, sometidos o rebeldes; hay inmigrantes que con sus costumbres y sus lenguas interpelan a la vieja sociedad criolla; hay, asimismo, algunos tímidos atisbos de medios técnicos (el telégrafo, el teléfono, el automóvil) impensables en los predecesores inmediatos y prestigiosos como los citados Acevedo Díaz, Viana y Reyles.

El peso de la gauchesca o la literatura rural “cult” (Magariños Cervantes, Acevedo Díaz, Javier de Viana, Reyles o Benjamín Fernández y Medina), llevó a muchos escritores posgauchescos (como Elías Regules, por ejemplo) a la apología del mito nacional, pero en la mayoría de los casos sólo condi-

¹⁸ Carlos Reyles, “El nuevo sentido de la narración gauchesca”, en *Historia sintética de la literatura uruguaya*, Alfredo Vila Editor, Montevideo, 1930, pp. 37-39.

¹⁹ Graciela Montaldo, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993, p. 29.

cionó una estética que pudo funcionar —al igual que en la matriz— como en un auténtico “sistema”. Es cierto que algunos, como Fernán Silva Valdés o Ipuche, redujeron al máximo las hipotéticas peculiaridades del habla criolla para expresar, en un castellano académico y en acuerdo a los nuevos aportes de la vanguardia, los viejos temas del medio campero. A esto llamaron, ellos mismos, “nativismo” o incluso “gauchismo cósmico”. Pero estos desvíos —muy débiles, por lo demás, en la prosa narrativa— no hicieron sino fortalecer el interior del sistema porque se trató de pequeños ajustes a los motivos ya clásicos.

En medio de las transformaciones sociales y políticas más fuertes que sobrevienen con la consolidación del batllismo en la década del veinte, la literatura posgauchesca puede ser observada como una última resistencia a la modernización, preñada de ciertos reflejos conservadores. Esto último puede rastrearse en las aún inexploradas revistas de amplia circulación y larguísima vida que albergaron exclusivamente esta modalidad literaria, tales como *El Fogón* (1895-1923) y *El Terruño* (1917-1950).

En los relatos posgauchescos se combina el efecto costumbrista (la construcción del ambiente y del paisaje) con el elemento humano, de ahí la utilización predominante de las técnicas realistas. En el circuito de campos y suburbios pueblerinos abundan los peones u otras modalidades del personal de la estancia-empresa (como en “Los alambradores”, de Víctor Dotti); “servidores” en las guerras civiles (como en “Las dos sentencias del capitán Lezama”, de José Monegal o “El ladero”, de Enrique Amorim); matrones taciturnos y violentos (como en “De la crónica bárbara”, de Justino Zavala Muniz); cocineras, brujas, maestras; caudillejos prepotentes (como en “Donato”, de Serafín J. García), milicos de policía o soldados de línea (como en “El milico”, de Monegal); damas semiburguesas (como en “La huésped”, atípico cuento de Adolfo Montiel Ballesteros); estancieros y comerciantes, que en general son extranjeros o de origen “gringo” (como en *El caballo y su sombra*, de Amorim); negros y pardos (como en “Tomás Corrales”, de Pedro L. Ipuche); paisanos viejos y chinas jóvenes (como en “Domingo”, de Yamandú Rodríguez); gringos despreciados por los criollos o que luchan por integrarse con su trabajo y su nostalgia de la tierra lejana (“Los nidos”, de Santiago Dossetti o “Los albañiles de los tapes”, de Morosoli).

Todo este proyecto colectivo se erosiona con Arregui, con el último Espínola y, sobre todo, con las ficciones de Tomás de Mattos y Mario Delgado quienes empiezan a publicar en las décadas del setenta y el ochenta, respectivamente, en las que por cierto se suma el aporte de la narrativa de Rulfo y sus sucedáneos. Pero en la crítica década del cincuenta no todos creían en el agotamiento del proyecto posgauchesco; algunos como el narra-

dor Víctor Dotti seguían defendiéndolo con pasión que revela más el furor y la impotencia del derrotado que la seguridad de quien confía en la fertilidad de sus ideas. El 30 de diciembre de 1952, Dotti escribe a su amigo y colega Morosoli:

Recién he podido terminar la lectura de tu libro. Después de *Sombras sobre la tierra*, de 1933, la novela uruguaya, me atrevo a pensar, no ha producido nada comparable a *Muchachos* (de lo publicado, se entiende). Tu obra me reafirma en mi fe del arte criollo. A pesar de [los] colonos mentales que tienen su nidial en *Marcha* y que es capitaneada por el pavote de Rodríguez Monegal, estoy seguro que narrativa de raíz terrígena es flor de un día²⁰.

Aunque resulte clara la intención nacionalista de esta literatura, otra cosa es que, como afirman Reyless y Visca, en el “criollismo” se cifre una supuesta “esencia nacional”. En todo caso, si la nación es una “comunidad imaginada” —en el sentido que propone Benedict Anderson²¹—, los narradores posgauchescos contribuyeron con sus historias a que hoy podamos recrear un pasado un poco más singular e híbrido.

²⁰ Folio mecanografiado a doble espacio. Original, inédito, en el Centro de Investigaciones y Documentación (C.I.D.), Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo.

²¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [1ª ed. 1983].

LA CREACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LOS PRIMEROS TEXTOS DE JUAN CARLOS ONETTI

ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA
Universidad Autónoma Metropolitana, México

ESTE MISMO MOMENTO DE LA CIUDAD QUE ESTAMOS VIVIENDO...

Hacia 1923, en vísperas del Centenario de la independencia nacional, la ciudad de Montevideo inscribe en edificios y monumentos una historia y un proyecto de nación. El 28 de febrero de 1923 se inaugura en la Plaza Independencia el monumento a José Artigas, desde entonces, y con la solidez del bronce, "el padre de la patria". A partir de ese año, en ambas cámaras del Poder Legislativo se debate sobre la fecha de la independencia nacional, alternativamente adscripta a la Cruzada Libertadora de los "33 orientales" y al 25 de agosto de 1825, o a la jura de la primera constitución, el 18 de julio de 1830. El debate, fuertemente teñido de coloración partidaria, no fue resuelto por medio de votaciones; se resuelve, de hecho, sembrando edificios públicos, convocatorias a concursos para proyectos arquitectónicos e inauguraciones entre las fechas patrias a lo largo de la década del veinte. Así, el Palacio Legislativo, "templo laico" de la democracia, se inaugura el 25 de agosto de 1925, y en esa fecha se publica también el *Libro del Centenario del Uruguay*. En esa década se inaugura una serie de polémicas sobre la cultura nacional, que con el Centenario parece cerrar un ciclo e iniciar otro.

Desde su columna de crítica del semanario *Marcha*, Juan Carlos Onetti agrega una línea a las polémicas el 25 de agosto de 1939. Me refiero al artículo "Literatura nuestra" donde, bajo el pseudónimo de "Periquito el Aguador", Onetti comenta los textos presentados al primer concurso literario organizado por el semanario. Escrito con ironía, frecuente en sus comentarios periodísticos, este texto puede leerse como una acerba crítica hacia los participantes en el concurso de *Marcha*, extensiva a todos aquellos escritores montevidéanos que, para hacer "obra nacional", "literatura nues-

tra", recurrían por entonces a la representación del campo uruguayo, sus tipos humanos y su lenguaje cuando éstos no constituían su experiencia cotidiana; y, por el reverso, como una exhortación a escribir desde y sobre la ciudad de Montevideo, en pleno proceso de metropolización. Implica, asimismo, una reescritura de la historia de la literatura nacional y una propuesta de inserción desde los tiempos modernos de 1939 y desde el espacio metropolitano.

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. Y aquí no cabe el pretexto romántico de falta de tema. Un gran asunto, el Bajo, se nos fue para siempre, sin que nadie se animara con él. Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan: La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años: la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta un rascacielos al lado de una chata casa enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes —en algunos, por lo menos, permítasenos creerlo— después del año 33; todo esto, tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente?

Decía Wilde —y esto es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita al arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban¹.

Y para el propio Onetti, que había publicado algunos relatos breves² y a fines del mismo año publicará su primera novela, *El pozo*, este artículo puede leerse como un proyecto narrativo propio inscrito dentro del debate sobre la cultura nacional.

Este proyecto se origina, como afirmaba Ángel Rama, en la circunstancia política de la dictadura de Gabriel Terra (1933-38) y en la inserción del Uruguay en la periferia expectante de una Europa sacudida por la Guerra

¹ Juan Carlos Onetti, "Literatura nuestra", *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Arca / Calicanto, Montevideo, 1976, p. 28.

² "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", *La Prensa* (Buenos Aires), 1^a de enero de 1933; "El obstáculo", *La Nación* (Buenos Aires), 6 de octubre de 1935; "El posible Baldi", *La Nación* (Buenos Aires), 20 de septiembre de 1936. La novela *Tiempo de abrazar* fue también escrita en este período y se publicaron algunos fragmentos: "La total liberación" en *Crítica* (Buenos Aires), 14 de abril de 1934, y otros en 1940; Roberto Arlt lee el original en 1934.

Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, que marcaron al novelista y a su generación³. Pero se origina, asimismo, en la experiencia citadina del escritor: en sus primeros años en la ciudad natal de Montevideo, y en su primera experiencia de la mayor urbe rioplatense, Buenos Aires, donde había radicado de 1930 a 1934 y en la cual volverá a instalarse de 1941 a 1955.

Buenos Aires es, en los años treinta, el prototipo de la ciudad moderna en Latinoamérica. Y no se trata únicamente del número de habitantes⁴. Según Adrián Gorelik, hacia 1936, cuarto centenario de su fundación, esta ciudad vive también un cambio cualitativo, que "asume la forma narrativa de un fin de ciclo". A Mariano de Vedia y Mitre, quien asume el cargo de intendente en 1932, le tocó producir el escenario para ese "fin de ciclo". En los años treinta, y en su gestión, confluyen:

De un lado, la *modernización*, mediante la cual reorganiza la problemática de la expansión produciendo una nueva colocación frente al tema de la grilla y al debate entre centro y suburbio, y mediante la cual se ubica como punto de llegada del "proyecto Alvear". Del otro lado, la *refundación simbólica del centro*, mediante la cual se articulan las principales búsquedas del tradicionalismo y la vanguardia para definir la "esencia" de la ciudad, su *identidad*, y se produce una representación que convierte a Buenos Aires en la materialización ideológica de cuatrocientos años de predestinación utópica; utopía de origen y futuro: la visión de una ciudad que recupera su verdadero pasado —español y criollo— porque ha llegado a vislumbrar su porvenir⁵.

La gestión de Mariano de Vedia y Mitre se caracteriza por los rituales de inauguración de obras, muchas de ellas iniciadas en gobiernos anteriores. Gorelik anota que de Vedia y Mitre logra recuperar el sentido del espectáculo urbano que había caracterizado a Alvear, restituyendo "el imaginario dinámico de las ciudades modernas". Y añade: "Nuevamente, Buenos Aires parecía un lugar en el que nada era imposible".

Si bien Montevideo traslada su centro cívico al Palacio Legislativo y alrededor del Centenario moderniza su fisonomía gracias a la aparición de nuevos edificios y monumentos, el ritmo de la modernización y la distribu-

³ Ángel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Juan Carlos Onetti, *El pozo*, 5ª ed., Arca, Montevideo, 1969, pp. 51-107.

⁴ José Luis Romero anota que, en 1940, alcanzaba los dos millones y medio de habitantes, mientras que ubica a Montevideo entre las que sobrepasaban, entonces y apenas, el medio millón. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1976, p. 327 y ss.

⁵ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque, espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998, p. 392 y ss.

ción de los emblemas de cemento de la modernidad difieren de los de Buenos Aires. Los edificios no debían sobrepasar la altura permitida al Palacio Salvo⁶, el primer "rascacielos" destinado a ser la "torre de los panoramas" desde donde avizorar la ciudad moderna, hacia su lado este, y la ciudad vieja hacia el oeste, zonas contiguas con el espacio de transición de la Plaza Independencia, en cuyo centro se coloca, en 1923, la estatua de Artigas, de cara a la ciudad nueva. Los tímidos "rascacielos" montevideanos se acercaban a edificios del siglo XIX en la zona del centro, y junto a éstos y a edificios coloniales en la ciudad vieja, ubicada en la zona portuaria pero carente de límites a partir de la demolición de la muralla española, decretada cuatro años después de la independencia. La arquitecta Lilia Carmona señala que, sustraídos a la estructura que les otorgaba significación, los restos de la muralla aparecen como desechos del pasado y que "su desaparición física generó un corte en la memoria de la imagen urbana, que al surgir de las generaciones se tornó desconocida y en este país 'joven', el pasado se volvió lejano"⁷.

La ciudad se extiende así como un todo presente, con sectores totalmente nuevos y otros, más antiguos, paulatinamente invadidos por el "coliche modernizador". Quizás el deseo de contar el alma de la ciudad pase por la reconstrucción de esa historia que la ciudad recorta con demoliciones y exhibe en contigüidades montadas.

Frente a la ciudad vecina, "donde nada es imposible" (o lo parece), y la modernización acelerada, ¿qué imaginario urbano se produce en un Montevideo cuyo Palacio Municipal permanece inacabado durante medio siglo, su Palacio Legislativo se levanta a lo largo de diecinueve años y las "vivien-

⁶ Este edificio, de unos treinta pisos, mereció un libro de poemas de Juvenal Ortiz Saralegui. Al respecto comenta Alberto Zum Felde: "Ortiz Saralegui apareció en 1927 con una nota entre local y futurista, anárquica y muy ingenua, pecado juvenil que se llamó 'Palacio Salvo'; era celebración novelera del primer rascacielos alzado en la ciudad, un adefesio arquitectónico, pero que provocó una fiesta pirotécnica de metáforas, a la moda de esos años". Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura*, t. 3, *La promoción del Centenario*, Nuevo Mundo, Montevideo, 1967, p. 169.

⁷ Una ley emanada de la Asamblea General del 25 de agosto de 1829, a cuatro años de la Independencia, dispone la demolición de las fortificaciones terrestres de la Plaza de Montevideo, comenzando por el antiguo Portón de San Pedro y obras exteriores. "De hecho, el decreto de demolición de 1829, aunque a ritmo lento y supeditado al desarrollo urbano, fue inexorablemente cumplido, destruyendo y sepultando la mayor parte de las construcciones progenitoras de la ciudad fortaleza de San Felipe y Santiago de Montevideo. Y así permanecieron, sin mayor inquietud de la ciudadanía, como desechos de un pasado reciente." Lilia Carmona, "De fortificaciones y ciudad", en *Cuadernos de Marcha* (Montevideo), tercera época, año 10, núm. 1, diciembre de 1994, pp. 23-27. La puerta de la ciudadela fue retirada y recién se la regresó al lado oeste de la plaza Independencia, a pocos metros de su sitio original, en 1959.

das económicas" o "la casita" de los suburbios se construyen durante los fines de semana, a lo largo de años? En la Banda Oriental, no todo es posible; en las obras inacabadas de Montevideo se aquieta el dinamismo de las grandes ciudades y se inscriben historias de ambiciones encharcadas.

Precisamente lo que atrae a Onetti en la ciudad de origen, al regreso de una ciudad velozmente modernizada por avenidas e inauguraciones, son las brechas por donde podría abrirse paso lo nuevo y dinámico: los lindes entre rascacielos modernos y casas chatas, las lenguas recién traídas antes de que se homogeneicen en una lengua nacional. Nuevo paisaje, nueva Babel de razas y lenguas para una mirada que se asume nueva y solitaria, transida del sentimiento de lo efímero, y, en ésta y otras ocasiones, haciendo tabla rasa del pasado histórico y literario para empezar, desde cero, un nuevo ciclo⁸.

Finalmente, el deseo de hacer converger literatura urbana con literatura nacional que formula Onetti en "Literatura nuestra" parte de su particular lectura del universo simbólico de las dos grandes urbes rioplatenses y aspira a una dimensión creativa: a la escritura de textos que no sólo sean el producto de la ciudad sino que, a su vez, la produzcan. Por los artículos agitadores de Onetti pasa, tal vez a nivel de intuición, algo que es, en este fin de siglo, certidumbre: ciudad y cultura urbana se producen mutuamente.

LOS PRIMEROS RECORRIDOS

En una lectura cronológica, la narrativa de Onetti parte de la observación y del deseo de hacer existir a la mayor metrópoli rioplatense. Por un Buenos Aires literario (cuya toponimia evoca el relato) caminan y fabulan los protagonistas de "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" y "El posible Baldi". Hacia un Buenos Aires literario se dirige el sueño de fuga del pro-

⁸ Transidas del sentimiento de lo efímero parecen las observaciones sobre el Bajo. Cabe anotar que con el Bajo y su correlativo, el centro de las ciudades del interior, se había atrevido Francisco Espinola, en cuentos y en la novela *Sombras sobre la tierra*, a cuya reedición Onetti dedica una breve y elogiosa nota publicada en *Marcha* el 24 de noviembre de 1939. Pero también lo están sus observaciones sobre el flujo migratorio, factor constitutivo de la población rioplatense desde las últimas décadas del siglo pasado, y, por lo tanto del Uruguay moderno. Onetti lo subraya en el preciso instante en que éste se coagula. Según Juan Antonio Oddone, "El colapso mundial de 1929, su inevitable incidencia sobre la balanza de comercio, la depresión económica y la crisis institucional del 31 de marzo de 1933, suponen un viraje radical en la afluencia migratoria. La creciente intervención estatal que, jalonada por diversas medidas restrictivas y discriminatorias, culmina en 1936 con la llamada 'ley de indeseables', configura el ocaso de la inmigración espontánea al país", en *La formación del Uruguay moderno; la inmigración y el desarrollo económico-social*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, pp. 58-60.

tagonista de "El obstáculo". En la primera edición de *Tierra de nadie* (1941), figuraba un prólogo que se refiere a "la ciudad de Buenos Aires" y al "país más importante de Sudamérica".

Como es habitual, los primeros cuentos de Onetti se leyeron durante muchos años como el semillero de temas, personajes, etc., del que sería un gran novelista⁹. Hacia este fin de siglo, la reflexión sobre la urbe, ese espacio cotidiano que nos constituye, nos hizo releer la literatura urbana a la búsqueda de descubrimientos, conquistas, fundaciones. Quisiera centrarme ahora en dos relatos porteños ("Avenida de Mayo..." y "El posible Baldi") y dialogar con dos ensayos recientes, de Carlos Rincón y de Roberto Ferro, que leen los primeros textos de Onetti en la perspectiva fundacional.

En su artículo "La fundación de la ciudad por la escritura"¹⁰, Roberto Ferro traza un eje temporal y textual en la obra de Onetti, que pasa por el año 1949 y la publicación de "La casa en la arena", posición que suscribo, puesto que en ese cuento aparece por primera vez el médico Díaz Grey, "la ciudad provinciana", y la primera chispa de su posible incendio. Ferro opone el espacio urbano dominante en los primeros textos, Buenos Aires y Montevideo (grandes metrópolis) al de Santa María (ciudad ficcional), en cuya saga advierte la "progresiva borradura del referente concreto". Y señala con mucha lucidez que aun las ciudades "reales", "lejos de ser un mero anclaje de verosimilitud exigida por la lógica de los relatos, aparecen como manifestación de un modo de figurar la ciudad en abierta pugna con las poéticas dominantes de la época, adscritas al realismo", cuyas estrategias de representación "no dan cuenta de la naturaleza plural, escindida y problemática de la ciudad". Ferro lee "Avenida de Mayo..." en términos de andares textuales, proponiendo que el itinerario de Víctor Suaid, el protagonista del cuento, "no es espacial, sino textual, de nombre a nombre". Y observa que los nombres, la toponimia urbana, trazan y escanden el itinerario en fragmentos migratorios, pasajes, formas de lo provisional y lo efímero en las cuales se inscribe el caminante.

Cabe subrayar que, además de la toponimia urbana, pautan el texto nombres de estrellas de cine ("Clark Gable", "la Crawford"), leyendas de videomasters, nombres de autores ("Jack London") que sirven a su vez como indicadores de territorios literarios ("Alaska", "Yukón"), marcas intertextuales del gran texto urbano que la mirada del personaje recorre y la del lector reproduce. Durante muchos años y lecturas se percibió en estos cuentos

⁹ Un ejemplo de esta aproximación es el ensayo de Rama antes citado; otro, "Onetti antes de Onetti", de Jorge Ruffinelli. Ambos figuran en Hugo J. Verani (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Taurus, Madrid, 1987 (*El escritor y la crítica*, 181).

¹⁰ Roberto Ferro, "La fundación de la ciudad por la escritura", *Sociedad y Cultura* (Buenos Aires), núm. 5, mayo de 1994, pp. 41-67.

la temprana ocurrencia de la escisión del protagonista entre el hombre que vive y el que sueña. Estos soñadores crean un espacio metaficcional; aquí, el escenario para la representación de los procesos de la imaginación urbana.

"El comienzo de este cuento de 1933", dirá Carlos Rincón a propósito de "Avenida de Mayo...", "es el gran comienzo narrativo moderno, con las imágenes mitológicas de la calle y la multitud, para hacer a la urbe latino-americana igual a las otras del mundo entero: 'En la puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Linden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se apretaban, iguales a las de ayer y a las de mañana'"¹¹. En las ediciones que manejo este párrafo no figura al principio del texto, que arranca del cruce de la avenida y echa a andar por Florida siguiendo los pasos del caminante y los de su imaginación ambulante por calles y regímenes textuales. Restituido el párrafo a la última página, y siguiendo ahora al narrador, éste se desprende del personaje Suaid, para elevarse y contemplar un panorama universal constituido por una red de ciudades simultaneizadas y descender nuevamente a las calles y al hombre bonaerenses. En esos desplazamientos verticales, Buenos Aires, ciudad rioplatense, y Víctor Suaid, hombre de la multitud bonaerense, se inscriben en un texto urbano escrito en lenguas diversas y en multitudes similares. Y el narrador, en el punto más alto del saber narrativo, esa "torre de los panoramas" desde donde se construye la sintaxis universal de las ciudades.

Tres años más tarde, en "El posible Baldi", Onetti agrega a esta dinámica de construcción del espacio otro tipo de pasaje: de la imaginación itinerante a la puesta en marcha del acto de enunciación, al introducir en la escena un personaje femenino hacia el cual Baldi narra aventuras violentas en territorios evocados por una red de nombres, en el marco de una posible y pobre aventura de encuentro ciudadano. Hacia el final de "El posible Baldi", el protagonista se percibe a sí mismo desde sus personajes de aventuras extraordinarias en territorios exóticos, inventadas y narradas a ras de la vereda; en el espacio metaficcional así creado se expone el lado gris, la "lenta vida idiota" del hombre común del vertiginoso centro bonaerense:

Comparaba al mentido Baldi con él mismo, con este hombre tranquilo e inofensivo que contaba historias a las Bovary de plaza Congreso. Con el Baldi que tenía una novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero, el ro-

¹¹ Carlos Rincón, "Metrópolis modernas, ciudades imaginarias y megalópolis hiperreales", en *La no simultaneidad de lo simultáneo; postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1995, pp. 79-101.

llo de billetes de Antonio Vergara contra Samuel Freider, cobros de pesos. Una lenta vida idiota, como todo el mundo¹².

"La vida es otra cosa", reflexiona el personaje, "la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos". Desde esta esquina, y siguiendo la trayectoria de "El obstáculo", Onetti enfilará hacia los territorios limítrofes con la anomia, con los desechos de la vida social urbana. En este delgado borde se inscriben historias de hombres sin cualidades, prostitutas y rufianes, historias de fracasos, pequeñas traiciones y menudas infamias cotidianas. Territorios que en el interior del Uruguay, en las orillas donde el pueblo desemboca en el campo, venía explorando Francisco (Paco) Espínola y, del otro lado del Río, Roberto Arlt, Borges y algunos de los escritores de la vanguardia social argentina.

A propósito de "Avenida de Mayo...", "El posible Baldi" y *Tierra de nadie* se ha señalado la "influencia" de Dos Passos. Pero creo que habría que concebir a *Manhattan Transfer*, como lo hace Carlos Rincón¹³, como un antecedente privilegiado de ese "modo de figurar la ciudad" del que habla Ferro que, a mi modo de ver, arranca de las vanguardias de los años veinte e incluye a las novelas caminantes de Dos Passos y Joyce, como también a las "urbes" y "esquinas" del estridentismo, a la Nueva York concebida en estratos superpuestos de Diego Rivera, a la *Metrópoli* de Fritz Lang, etc.

Cabría preguntarse qué lugar ocupan esos dos cuentos de principiante de Onetti en la operación de refundación simbólica del centro de Buenos Aires de la cual hablaba Gorelik, cuando los escritores argentinos, incluyendo a Arlt y Borges, preferían refundar el suburbio o se referían irónicamente, como Macedonio, a las inauguraciones de Mariano de Vedia y Mitre. Siguiendo al personaje de "El posible Baldi", la vida está en otra parte, en los márgenes de la fidelidad y de la sensatez, pero el discurso pasa, igualmente, por el centro. Quizás lo que coloca Rincón en el principio esté precisamente allí, en el deseo de escribir desde y sobre la ciudad rioplatense que se mueve al ritmo de las metrópolis modernas y adscribir a la literatura propia la ambiciosa tarea de prefigurar la urbe futura. Buenos Aires, lugar de impulso y fascinación, es también el lugar donde se autoriza el desvarío urbano para la "literatura nuestra".

¹² Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos (1933-1993)*, pról. de Antonio Muñoz Molina, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 53-54.

¹³ "...la mezcla de los diversos modos narrativos, el principio no jerárquico del montaje, las técnicas del engarce y del nudo como relación entre las partes o el principio de la *college-city* como respuesta a necesidades de orientación, tiene un antecedente autoritativo y maestro en *Manhattan Transfer*, la lectura preferida de Loyola Brandao, la novela que Fuentes llamó 'mi Biblia literaria'". Art. cit., p. 92.

LA CIUDAD Y EL RELATO EN LOS NOVENTA

LUIS CHITARRONI
Argentina

BILOCACIÓN 1995

SEGUIDO DE DIGRESIONES ACERCA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

La primera novela es *El mal menor* (Planeta, Buenos Aires), de C. E. Feiling. Salió en Buenos Aires a comienzos de 1996. Su autor había empezado a escribirla en 1994, poco después de la edición de *Un poeta nacional*, su novela anterior. Con la minuciosidad característica la continuó entre septiembre y noviembre del mismo año en Iowa, y debe haberla terminado a comienzos del año siguiente, porque concursó en el Premio Planeta de 1995, que por supuesto no ganó. La otra, *El sueño* (Emecé, Buenos Aires), se editó a comienzos de 1998, pero César Aira la terminó, según consta en la página final, el 24 de abril de 1995. Digo lo anterior porque la correspondencia tensa o delirante entre los dos libros es la que ha inspirado (aunque a veces ese verbo respiratorio resulte excesivo) este trabajo o por lo menos su título: *Bilocalión 1995*.

Dos libros de título canjeable más diferentes no podrían concebirse y —la suerte me asistía a la hora de pensar un tema— los dos ocurren en la ciudad en la que vivo, Buenos Aires, y los dos la muestran —espero insinuarlo— como nunca antes había sido mostrada.

El mal menor, la novela de C. E. Feiling ocurre en Buenos Aires en una franja de tiempo bien definida. Hay dos capítulos que pasan en otros lugares, en La Habana y en Londres, respectivamente. Los personajes son pocos: una mujer divorciada de treinta años que ha puesto un restaurante, su socio, un médium medio estafador y muy estrafalario, tarotista, llamado Nelson Floreal, la madre de él y alguna que otra madre. Hay otras cosas: en *El mal menor* los sueños son reales. Sin apelar a las fuentes (que en el caso de Feiling son múltiples, diversas y, como corresponde a un escritor, desjerar-

quizadas: van del libro de divulgación de Hutin sobre los gnósticos a esa recóndita *pulp fiction* que hizo la delicia de ciertos escritores ingleses dispuestos a practicarla enarcando una ceja, y de las especificaciones históricas sobre brujería de Trevor-Roper a las películas clase B que el autor consumía como una droga), la explicación es sencilla, ocupa unos renglones.

Cuando dormimos el cerebro necesita contarse historias porque de lo contrario el ocio le resultaría pernicioso. Mientras el sueño dura, estas historias permanecen, con todos sus pormenores, en una zona o dimensión paralela. Cruzar de una zona a la otra es posible. Necesita un esfuerzo voluntario del que los personajes del sueño están exentos porque actúan de acuerdo con un plan ajeno. A su vez, la persona de la vigilia que quiera hacerlo corre serios riesgos, pues la experiencia ha enseñado que de allí se vuelve con las facultades alteradas. Existe además una tercera franja o dimensión llamada "El Cerco". Es el borde o la linde entre las otras y la que consiente que el mundo o la realidad sigan siendo lo que son. En todas las épocas han existido doce personas, con predominio de mujeres, que tienen el deber de preservar "El Cerco". Son los arcontes, que no sueñan. El peligro para la realidad o la apariencia de realidad lo constituyen los prófugos, personajes de "El Cerco" creados por un déficit de los arcontes ignorantes de su condición. Los prófugos, mezcla de leyenda balcánica y calumnia occidental, son capaces de romper su cautiverio, de abrir una brecha en "El Cerco".

El mal menor comienza cuando la debilidad de una arconte negada, Inés Gaos, la mujer de treinta, y la muerte de otros arcontes titulares posibilita la irrupción de un prófugo en la rutina pesadillesca de Buenos Aires. En un argumento tan perfecto, la indulgencia de un racionalista obsesivo como era Charlie Feiling podía ser la perdición. Pero Feiling era además un arconte que soñaba. De uno de sus sueños había vuelto con un trofeo horrible, la frase: "En la teofrena votó por las fuerzas oscuras". Devoto detractor del psicoanálisis, paciente no obstante de la filología y la filosofía analítica, encontró rápidamente el exorcismo para conjurarla: esa "teofrena" parecía tan amenazadora porque reunía en su verosimilitud de cultismo de la lengua española el nombre de dios y el del órgano incapaz de justificarlo. Como todo amuleto en forma de bibelot etimológico resultó inocuo finalmente: no lo privó de escribir *El mal menor*.

La ciudad de *El mal menor* es estrecha (aunque resulta vasta comparada con la de Aira). "El Cerco" se extiende sobre el mundo entero y exige la concurrencia de Pimlico, Port-au-Prince y un departamento sin nombre dentro de la provincia de Matanzas en Cuba pero no puede, como en el aleph poético de Carlos Argentino Daneri, "despacharse".

La ciudad privada de la novela en Buenos Aires abarca unas cuadras, las que van de las calles Deán Funes y Estados Unidos, en el barrio de San Cristóbal, a Bolívar e Independencia, en el barrio de San Telmo. Esa *walking distance*, sin embargo, enrarecida por la rotura de "El Cerco", por su niebla de sustancia anómala, es recorrida en la novela en un vuelo onírico. El lento traslado de Inés Gaos (la mujer divorciada) y Nelson Floreal (el tarotista) de un punto a otro es una de las singularidades de la literatura argentina en los últimos veinte años, un rasgo distintivo. Se dirigen a la zona en que "El Cerco" ha sido roto por la huida del prófugo. "El Cerco" actúa como lente, una lente que amplía y distorsiona. "Los viajeros" no pueden verse a sí mismos ni uno al otro. Mejor dicho, no pueden verse como pronombres ("el yo es una superficie física", escribió Freud): se aceptan como imágenes adulteradas, se admiten como invisibilidades. En esta escena de alucinada irrealidad, Buenos Aires es una presencia tan concreta que asusta.

Hay una obscenidad conceptual en todo lo concreto: es la que aparece en *El mal menor* como residuo, como excedente, como derrelicto. Lo pensable, lo susceptible de descripción, la obviedad urbana es un magnífico escenario para el horror. El enorme edificio de la avenida Independencia esquina Bolívar, con su impunidad arquitectónica que combina el desafío y la ordinareiz, sólo permite una *vista*: la de la vecina orilla. Inés Gaos, su inquilina privilegiada, lo confiesa con todas las letras en *El mal menor*. "Ya sé que el edificio es un horror, mamá. Hice unos años de arquitectura, ¿te acordás? Lo que pasa es que quería una buena vista al río, y para Libertador no me alcanzaba la plata...". Magnífico río que con el pretexto de ser sin orillas es incapaz de suministrar el precario derecho de observarlo. Incapaz de suministrar el sustantivo de un esplendor bautismal: la plata. Los semitonos, en cambio, son suficientes: nunca una novela de género —de terror— pudo ser más clara que en este intercambio coloquial de alevoso candor declaratorio. El sentido de realidad de Feiling conocía el fondo del terror, la raíz: la posesión y sus anhelos adjuntos, el dinero y el sueño.

Basta reconocer Buenos Aires con una defensiva fiebre o una dosis alcohólica igualmente defensiva para extrañar su perspectiva humana, razonable. Tal vez pase con todas las ciudades, lo cual no es un atenuante. Y en ese sentido, poco importan los barrios, San Cristóbal y San Telmo. La presencia de la ciudad en una situación imaginaria revela más que nunca el peso de su rivalidad con los detallados simulacros de la ficción —un boxeador en un restaurante, una mujer desnuda en un shopping—, la vigilia férrea de *la ciudad de la novela*, ese lugar al que los personajes concurren cuando la novela cede su puesto gramatical, su oscura hospitalidad sintáctica dentro de una convención literaria. Me demoré en la novela de Feiling

no sólo porque su argumento es imprescindible para entender la escena elegida sino porque su autor la escribió como una novela de género —*una novela de terror*— dentro de un programa, lamentablemente interrumpido...

La de César Aira no es más compleja pero sí más difícil de contar, aunque lo sea también por una razón sencilla: su composición no parece depender de una intención tan contundente sino adherirse a la velocidad impresionante de su pensamiento... Además, sería brutal para un autor presente obligarse por cortesía a no corregirme. Pero una circunstancia de la novela es lo que quiero contar, nada más.

Si la ciudad de Feiling es una proyección sutilmente subjetivada por la proximidad, el amor, el remordimiento y el rechazo, que produce tres dimensiones para capturar un enigma de la diferencia, un mal menor en la medida en que esa categoría *epsilon* consulta la escala mayor para definirse, la de Aira es una pantalla de lo inmediato, una película sobre la que se graban distorsiones de lo mismo, de la repetición y su repertorio de máscaras. Si Feiling escribe San Telmo y San Cristóbal, Aira hace lo mismo —pero de manera muy distinta— con el barrio de Flores... “Hace” corresponde en la medida en que sólo aparecerá aquí *El sueño*, lo correcto sería decir “ha venido haciendo”.

Los tres puntos cardinales de *El sueño* son el puesto de diarios (también llamado quiosco), el enorme colegio religioso y el hogar para madres solteras. Los personajes también son pocos. Ahora bien, bastan, casi podría decirse que redundan. El colegio religioso, el hogar y el quiosco asfixian la representación, como si pensar en otro lugar de la ciudad o cambiar de perspectiva fueran modificaciones atroces para contar lo que pasa ahí. Lo que pasa es muchísimo.

Otra hipótesis: porque en la ciudad pasan muchísimas cosas, lo que se puede contar puede sólo estar ahí. Antes de perdersen juntos en un laberinto de décticos, una facilidad muy poco feliz nos premia o nos condena con una paradoja epigramática: si la novela es esa ciudad de letras donde los personajes están a salvo, la ciudad es esa novela sin signos donde los personajes *no están*, salvo cuando los hechos ocurren.

Todo *El sueño* se concentra en una pocas cuadas del barrio de Flores; no plantea lejanías (incluso un personaje que aparentaba vivir lejos vive ahí nomás, se descubre luego). Pero una escena de corto alcance argumental produce una visión única. Una visión que equivale a la de Feiling en otra clave, igualmente singular. Ocurre cuando Mario (el hijo del diariero) sube hasta la terraza de un edificio de veinticinco pisos y contempla desde allí no sólo la zona de su recorrido, sino la ciudad en términos de estribaciones anecdóticas y mitologías aledañas: el Barrio Municipal, el Bajo de

Flores, Coreatown, las villas miseria... Esta óptica de altura crea un acercamiento muy distinto al que produciría un reconocimiento aéreo; y el relieve está dado por la fijeza y la familiaridad, explayadas y extendidas. Un punto de vista que explica las cosas al revés, que revela continuidades y contigüidades ignotas. El portero del edificio, que es quien ha conducido a Mario, actúa como guía accesorio, cuya didáctica produce confusiones. Lo que está viendo, ¿es lo mismo o es lo otro, lo idéntico inadvertido? Entonces converge además "un desarreglo de los sentidos" que no obedece a ninguna mística, alquimia ni adicción. Es sólo la literatura. Hasta la terraza llegan los perfumes y, además, la imagen de lo que ocurre pero anticipada. El portero tiene una respuesta lógica: "La imagen atrasada la ves mirando para arriba, por ejemplo a las estrellas. Mirando para abajo la ves adelantada".

DIGRESIÓN

Una ciudad cuyo centro está donde está y cuya periferia no se encuentra en ninguna parte puede despertar sospechas, a expensas o a espaldas de Pascal y su famosa frase. El centro de Buenos Aires permanece más cerca de su fundación que de su gloria o su destrucción ("everybody knows that cities were built to be destroyed", cantaba Caetano Veloso). Demasiado al Este, demasiado al Norte o demasiado al Sur, no equidista de nada en particular. Los barrios, trabajosamente alejados, en un intento de autonomía comprensible, han creado sus propios centros para quedarse donde están. La calle Corrientes, taciturnamente mítica, se pierde en dirección al río al que le dimos la espalda, solicitud de tópicos tan cansadora que da la impresión de ser cierta. No lo es, por supuesto. Pretexto de reclamos tan válidos como los que la protagonista de *El mal menor* hace.

El peso simbólico de Buenos Aires ha criado ciudadanos dispuestos a estilizarla o esterilizarla de un modo tan elegante que el costumbrismo argentino es la evidencia de una evidencia casi procaz... Esas ciudades que pueden ser cualquiera han aceptado en Buenos Aires la venia del posmodernismo desfalleciente.

"Newcastle es Perú", grita Tony Harrison en un poema de veras divertido. Pero esa verdad lírica no tiene una analogía en la narración. Para que una ciudad sea otra tienen que ocurrir cosas que no son fáciles de hacer. Sobre todo, no son fáciles de hacer para un novelista.

Ahora bien, la identidad de una ciudad es un conjunto preciso de datos. La descripción de una ciudad se adecúa a la definición de William Empson acerca de los poemas de Pound: apuntes para la construcción de

un libro más vasto, acaso una novela... A pesar de cualquier exactitud o exceso, a despecho de Lewis Mumford y Fustel de Coulanges, la ciudad es el lugar de las apariciones, la utopía del fantasma. La ciudad, no el campo. Así lo entendió Alphonse Allais, que para exorcizarlas opinó que todas las ciudades tendrían que estar edificadas en el campo. Esa novela situada, esa trama preliminar de itinerarios o rutinas es una estructura. Así lo entendió James Joyce, que en un alarde de simplificación y aristotelismo, tuvo la idea de *Ulysses*. No hay que confundir esa idea con los pormenores de ejecución, a menudo exagerados.

La supersticiosa ética de autor no excluyó a Joyce de volver su profecía una pesadilla. Escribir con tantos siglos de anticipación no admitía atenuaciones, aunque se escribiera sobre el pasado reciente. Por un mandamiento naturalista, el lector quedaba condenado a recorrer Dublín como el arqueólogo de una ciudad que aún existía. En Joyce la violencia de convertir a un turista en arqueólogo había sido dictada por el remordimiento o el rencor, y moderada sólo por el pasivo escrúpulo de admitirse mortal...

Para no hablar de una modalidad novelística posmoderna por la cual un lugar puede ser cualquier lugar (Asunción del Paraguay, Viena, en general la ciudad es Viena, en Buenos Aires tienen la debilidad por Viena y por los parientes cercanos o políticos de los hombres de genio), la representación de Buenos Aires en la ficción argentina obedece más o menos a estas cuatro características:

a) la traducción de Buenos Aires a una elegante cartografía simbólica de acuerdo con el modelo borgeano de "La muerte y la brújula". Ezpeleta es Elstir; Calamuchita, To Scalp' Too Much...

b) la evocación poética a la que nos acostumbró Cortázar. Cenotafios en la calle General Urquiza, comienzo (aunque no hay que echarle la culpa a él) de las equivalencias urbanas que arruinarán los que vengan después.

c) la magnificación o alegorización al estilo Marechal, su lectura edificante y teologal del *Ulysses*..., no su mala fe.

d) la melancolización tanguera o folklórica, de acuerdo con la cual la ciudad —por ser *esa* memoria inicial— justifica todos los lloriqueos, todas las obediencias, todos los deshones...

Esa geografía que justifica no importa a nadie, en realidad. Sólo puede ser anónima si quiere animar algo. He omitido adrede una modalidad menor. Su discreción admite y hasta diría que exige la lectura distraída. Es el comportamiento natural del escritor, del novelista que da por sentada su ciudad (es además el comportamiento natural de la ciudad antes de que los departamentos especializados y los estudios culturales hayan invadido cualquier topónimo con fines curriculares). No la explica ni la exalta. Así pro-

ceden Borges después de "El aleph", Bioy Casares, Wilcock y José Bianco magistralmente en *La pérdida del reino*. También, hay que admitirlo, cuentistas y novelistas sin ápices: Peyrou, Silvina Bullrich, Martha Lynch...

Una representación tan modesta de la ciudad cuando es la protagonista parece un error, a menos que la novela la convierta discretamente en una especie de imitación recíproca. Con una astucia serena y metódica pero con recursos y procedimientos muy distintos Feiling y Aira han procedido así.

Otra de las diferencias entre ambos es la elección del vocabulario (casi escribí "de las palabras", como si hubiera querido afirmar que las dos novelas son la misma, que la diferencia esencial de que dos escritores escriban novelas distintas no borra una identidad genérica y despreocupada, la de que lo hacen en el mismo idioma).

Nadie parece prestar atención ya al estilo, nadie parece advertir esa combinación perceptiva y sintáctica que produce un resultado. Y, sin embargo, es casi lo único que importa. Feiling escribe como si hubiera comprobado el sentido de cada vocablo en el diccionario (el de María Moliner era su preferido) y hubiera sopesado la eficacia de cada porteñismo en voz alta, ante una mesa examinadora de muchachos de barrio... Aira lo hace con intuitiva desaprensión, como si supiera y hubiera olvidado el significado de todas las palabras y estuviera convencido de que éstas, al fin de cuentas, se ajustarán con vicaria exactitud —la única posible— a lo que quiere decir. Hay algo de Humpty Dumpty en su método, locura y sistematicidad en ese orden, como conviene. Dos novelas, dos visiones, dos estilos. *Una ciudad*. La misma, la otra, la que se camina, la que calla, la que amanece y amamos y anochece y nos ofende o viceversa.

Tardíos, eficaces (alternos internos entre paralelas, de acuerdo con la fórmula geométrica) dos víctimas altivas del tiempo que nos toca vivir, dos vencedores sin vergüenza complementaria, apostólica o apócrifa nos permiten repetir, a esta altura del siglo, uno de los versos más lindos de la poesía considerada como celebración del lugar en que nos toca vivir: "Por fin tengo derecho a saludar a personas que no conozco". Apollinaire la escribió y Octavio Paz la tradujo luego así, cuando el espacio y el tiempo que nos corresponden despuntaban.

LECTURAS Y RELECTURAS

BORGES: DESTINOS SUDAMERICANOS Y DESTINOS DE LA TRADUCCIÓN

JORGE PANESI
Universidad de Buenos Aires

América es un tema borgeano, un tópico, y probablemente el faro de una ética. La América hispánica, en cambio, una deliberada borrosidad, una borradura, una inexistencia o, cuanto más, la admisión de que hay en otros cándidos espíritus literarios un fervor abstracto que lima las peculiaridades diferenciales para proponernos una suerte de entelequia indemostrable: América Latina como poseedora de una historia y de un destino común, o en el plano literario, la general nomenclatura que clasifica las historias diversas en una común Historia de la Literatura Hispanoamericana. Para Borges, hay o puede haber literaturas nacionales (lo que supone una instancia universal, la "literatura" que demarca y a la vez borra fronteras y disparidades). La probable existencia de las regiones literarias constituye para él una cuestión piadosa, un acto de fe compartida, o una plegaria donde la invocación termina por amasar el cuerpo de lo invocado. No sólo *Fervor de Buenos Aires* (1923) es un acto religioso, una religión literaria que se empeña en dar consistencia estética a los arrabales de su ciudad, esa zona de intimidad fantasmal —entre lo que ya desaparece al contemplarse y la novedad precaria de lo no aparecido—, sino que esta fe del sentimiento quiere redoblarse, cimentarse, en la racional teología del comentario, en el barrunto teórico de los artículos críticos. Así, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*, como una *Summa Teológica*, explican el acto de fe, lo razonan y lo historizan: "De este mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso: es mío en cuanto creo en él no en cuanto inventado por mí. En rigor, pienso que el hecho de postularlo es universal, hasta en quienes procuran contradecirlo... Toda literatura es autobiográfica finalmente"¹.

¹ *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, p. 146.

Este credo estético, desgajado de la kantiana *Crítica del juicio*, inaugura una tensión permanente entre las peculiaridades, pequeñas diferencias, matices entrañables del sentimiento y las categorías universales. La literatura es el operador, el posible garante lingüístico de la universalidad que, en el vocabulario teológico del joven Borges, se denomina "eternidad". La "eternidad" es un postulado de esencia (o un misterio vecino del vocablo "espíritu") que se aplica a la particularidad del criollismo, a la delgadísima franja barrial de la poesía borgeana y a sus prototipos. Un matiz propio de la lengua puede asegurar el umbral de la eternidad, pero no el alojamiento definitivo en lo universal; es la literatura —por sí misma una alquimia que se debate entre la diferencia irreductible y su tendencia universalizadora—, quien asegura lo trascendente, porque eleva las particularidades a la región del símbolo y las agrega como riqueza al orden simbólico universal. Como si Borges dijese: "nada existe hasta tanto no se acuñe en una lengua literaria". Por eso no es suficiente que los arrabales de Buenos Aires modulen un hablar lleno de entonaciones propias; lo idiosincrásico es apenas un "*símbolo a medio hacer*"². También quedaría inconcluso un criollismo abroquelado y ensimismado en el mero regodeo de su idiosincrasia: por el contrario, Borges quiere abrir el criollismo hacia el mundo, lo que equivale a postular la dimensión del otro. El reproche a Sarmiento consiste en haber sido demasiado norteamericano, en haberse dejado sojuzgar intelectualmente por ese otro que reaparece, sin embargo, en el razonamiento del credo borgeano con la invocación de Emerson y su esperanza de una América poetizada. Más que un espejo en el que se contemplan las probabilidades propias (como en Sarmiento), América del Norte es el otro que demuestra a través de sus varones insignes (Emerson que profetiza a Whitman) un itinerario expresivo cumplido. Y se trata de varones insignes. La concepción de la historia y de la historia americana en el Borges nacionalista de los años veinte se concibe a la manera de Carlyle: las grandes personalidades heroicas son el motor visible del cambio, la encarnación misma del movimiento. Por consiguiente, el "mayor varón" argentino será el caudillo Juan Manuel de Rosas, duplicado en el presente por Hipólito Irigoyen. Corregida la doctrina nacionalista en las décadas del treinta y del cuarenta, la visión heroica de la historia se cambia por un agnosticismo histórico, por una desconfianza nietzscheana (o schopenhaueriana) hacia la Historia como disciplina, al mismo tiempo que se denuncia a Carlyle en tanto precursor de la mitología nazi. En un prólogo a Carlyle y a Emerson (ejemplarmente contrapuestos) escrito en 1949, Borges sabe matizar las aristas negativas de Carlyle, encon-

² *Ibid.*, p. 21.

trando en él una concepción de la historia como red infinita de causas y efectos, una red de particularidades en las que el yo heroico, cumplido su papel, se disuelve:

Pese al tono impetuoso y a las muchas hipérboles y metáforas, *De los héroes y el culto de los héroes* es una teoría de la historia. Repensar ese tema era uno de los hábitos de Carlyle; en 1830 insinuó que la historia es una disciplina imposible, porque no hay hecho que no sea la progenie de todos los anteriores y la causa parcial, pero indispensable, de todos los futuros...³

Notemos que la doble visión contenida implícitamente en Carlyle es la misma que campea en los ensayos tempranos de Borges y que nunca abandonará del todo, por ejemplo, cuando escriba una *Introducción a la literatura norteamericana*⁴. En el caso de los fervorosos ensayos juveniles (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*) será mejor hablar de una tensión no resuelta entre dos perspectivas contrapuestas: si en la historia argentina reina el culto a los héroes, el joven Borges, para la historia o la crítica literarias, borrona otra teoría más acorde con su intuición de un yo ilusorio. Aparece en *Inquisiciones* (1925) censurando a los críticos españoles que endiosaron a Góngora: "Hay una crítica idolátrica y torpe que, sin saberlo, personaliza en ciertos individuos los tiempos y lo resuelve todo en imaginarias discordias entre el aislado semidiós que destaca y sus contemporáneos o maestros, siempre remisos en confesar su milagro"⁵.

¿Cómo conciliar en la década del veinte este heroísmo de las grandes figuras con la "nadería de la personalidad", que es pensada contemporáneamente y constituye su contracara teórica? Lo que Borges no desarrolla en esos momentos es una visión de la historia y de la historia literaria basadas en la negación de un "yo de conjunto". ¿Qué lo impide? El nacionalismo y la religión del nacionalismo. La pampa y el suburbio son dioses y quienes cantan esas regiones deberán elevarse a la categoría de dioses: el nacionalismo es la religión laica de la modernidad y también un amplificador de la subjetividad (dicho de otro modo: la nación es un sujeto). Pero el sujeto en Borges no es el sitio de ninguna plenitud, se halla horadado por una ilusión o una nadería, temprana y doblemente: si el yo, a la manera nietzscheana, es concebido como una multiplicidad, si los contornos entre su límite inte-

³ Jorge Luis Borges, *Prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975, p. 34.

⁴ Jorge Luis Borges y Esther Zemborain de Torres, *Introducción a la literatura norteamericana*, Columba, Buenos Aires, 1967.

⁵ "Sir Thomas Browne", *Inquisiciones*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 39.

rior y exterior se desdibujan, esto quiere decir que la apertura es esencial, que en ese hueco se alojan el otro, los otros. La plenitud religiosa del nacionalismo está teóricamente horadada ya en sus comienzos, en 1925, cuando Borges escribe "La nadería de la personalidad": "Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad inmediata del 'aquí estoy yo'... Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo y que esta sea constante"⁶.

Como el yo, el criollismo supone, entonces, un doble movimiento que anula cualquier síntesis; primero, una autoafectación o contacto de lo propio, de lo peculiar argentino, sudamericano, americano, consigo mismos, y luego o simultáneamente, una apertura que implica lo otro, el futuro, la eventualidad. Y aquí encontramos la peculiar visión de Borges: el encuentro con lo otro equivale en su concepción al pensamiento. El pensamiento es una ausencia culposa en la literatura gauchesca; al "gauchismo" le hace falta pensar, pues según leemos en *El tamaño de mi esperanza*, "nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga"⁷. Pensar, o encontrarse con lo otro en medio del pensar, no enajena la singularidad, sino que la apunuala en lo universal: "Lo inmanente es el espíritu criollo y la anchura de su visión será el universo"⁸. El yo, como la literatura, está interiormente habitado por otras voces y se corresponde con una red infinita de posibilidades.

Podría afirmarse sin exagerar que, promediando la década del treinta y hasta el fin de sus días, no ha hecho sino empeñarse en revertir o corregir la religión nacionalista enarbolada en el fervor de los primeros tres libros de ensayos. Pero el suyo, ya entonces, ha sido un nacionalismo abierto o, mejor, un pensar que se asienta en el ímpetu; por lo tanto, si pensar es abrirse a lo otro, en este "gauchismo" o criollismo reflexivo encontramos el antídoto que aleja a Borges de la ceguera política nacionalista. Dos son los antídotos: primero, una concepción del sujeto que se aviene mal con el enfático ego de las nacionalidades, y luego, una reflexión crítica sobre el lenguaje, quizá inédita en toda la América hispánica por los problemas filosóficos que abre a la discusión, y que proviene de sus lecturas alemanas, en especial las del tan citado Schopenhauer, y las del no menos plagiado Mauthner, aquel crítico del lenguaje a quien Wittgenstein cita para diferenciarse de él o para diferenciar su propia crítica del lenguaje. Lo inédito en el campo literario latinoamericano es esta discusión crítica que Borges utiliza para pasar revista a la tradición literaria española. Borges nace a la

⁶ "La nadería de la personalidad", en *Inquisiciones*, p. 96.

⁷ "El tamaño de mi esperanza", en *El tamaño de mi esperanza*, p. 8.

⁸ "Las coplas acriolladas", en *El tamaño...*, p. 79.

vida literaria como poeta, pero sobre todo, como un crítico a quien no le alcanza sentir la poesía, sino que busca *inteligirla*, pensarla teóricamente: "Creo —dice en "Ejercicio de análisis"— en la entendibilidad final de todas las cosas y en la de la poesía por consiguiente. No me basta por suponerla, con *palpitarla*, quiero *inteligirla* también"⁹.

La singularidad de esta crítica dentro del contexto hispanoamericano no pasó desapercibida por los primeros reseñadores de sus ensayos. Me refiero a Valery Larbaud y a Pedro Henríquez Ureña. El primero, desde *La Revue Européenne* en 1925, comprueba la inexistencia de una crítica hispanoamericana que interese a los europeos, con la sola excepción de Borges, que aparece ante sus ojos como el primer crítico sudamericano "interesante", digno por sus juicios de mantener un diálogo con los literatos europeos: "Durante mucho tiempo, los intelectuales de la América Latina, esos discípulos inconscientes de Simón Bolívar, se sentían satisfechos con los elementos de la cultura puramente francesa, o en el mejor de los casos, franco-española. [...] [E]ste crítico argentino posee un saber (una materia prima) que habría asombrado y tal vez escandalizado a su predecesores del siglo XIX..."¹⁰.

Pedro Henríquez Ureña desde la *Revista de Filología Española* señala los excesos de *Inquisiciones*, pero recalca el rigor y la novedad de los análisis estilísticos y también la soledad de una crítica amparada en un interés filosófico ("Tiene Borges la inquietud de los problemas del estilo... Sus estudios son de valor singular por su calidad y por su rareza; en español se ha escrito bien poco sobre el estilo, fuera de los libros de preceptiva huecos y vagos en gran mayoría, con el frecuente pecado de ser frutos de traducción o adaptación"¹¹).

Tanto Valery Larbaud como Pedro Henríquez Ureña insisten ambos en esta particularidad novedosa que surge de los primeros ensayos "nacionalistas". La visión de América y de la América hispánica no podría desgajarse en Borges de esta apertura de lo americano (al igual que el criollismo o la literatura argentina) hacia otros horizontes intelectuales, representados por las discusiones sobre filosofía del lenguaje y el interés por la literatura inglesa, norteamericana y alemana. Por lo tanto, la cuestión americana se liga con las ideas de Borges sobre la lengua, sobre la cultura literaria española (la tradición), con una cierta idea de la historia, y desde luego, con el na-

⁹ "Ejercicio de análisis", en *El tamaño...*, p. 99.

¹⁰ Valery Larbaud, "Sobre Borges", en Jaime Alazraki (comp.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 27-28.

¹¹ Pedro Henríquez Ureña, "Sobre *Inquisiciones*", en Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 29.

cionalismo. Estos tres hilos convergirán, mucho después, en la madura visión cultural y política contenida en "El escritor argentino y la tradición", texto que contiene su balance, su programa, y un definitivo giro ético-político, en el que la presencia del otro y de lo otro forma una figura determinante. Y volverá a ser determinante en la madurez, cuando reelabore el mundo ficcional de los compadritos según una ética que revierte los valores implícitos en su arrabal mitológico (en esta trasvaloración de los valores, el inmigrante y la mujer aparecen como puntos o núcleos privilegiados que condensan todas las operaciones narrativas, como ocurre en "Emma Zunz")¹². Pero el paisaje del porvenir, que desarticula la intensa ecuación entre lengua y sangre, ya está allí, en los primeros ensayos, como una *boutade* o más ajustadamente, como un presagio del destino: "Hoy cantamos al gaucho —dice Borges en *El idioma de los argentinos*—, mañana plañiremos a los inmigrantes heroicos. Todo es hermoso, mejor dicho, todo suele ser hermoso, después. La belleza es más fatalidad que la muerte"¹³.

En "Invectiva contra el arrabalero", el crapuloso compadrito anuda la lengua y la sangre en una progenie literaria, desciende del Pablos quevedesco y la Grajales; lo que a Borges le permite sentenciar: "Yo tengo para mí que nuestros malevos son la simiente de ese triste casal y no me maravilla que sus lenguas corroboren su sangre"¹⁴. Borges ha declarado *después*, muchos años *después*, que en estos primeros textos pretendió escribir como un autor clásico español¹⁵. Si se trata de ese nudo entre la lengua y la sangre, podríamos interpretar el añejo sabor hispánico de su prosa nacionalista, aquello que lo emparenta con el mismo dejo perceptible en Leopoldo Lugones o en Ricardo Rojas o en tantos otros, más que como un capricho de estilo, como una reacción común de la época ante un embate, un acoso omnipresente de la Babel foránea, como un defensivo acto lingüístico que afirma esa sangre amparándose en el ayer del Siglo de Oro.

¹² Quien advirtió este "giro" borgeano ha sido Josefina Ludmer: "Las justicias de Emma" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 505/507, julio-septiembre 1992, pp. 473-480 y en su libro *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil / Básicos, Buenos Aires, 1999, especialmente el capítulo V, "Mujeres que matan". Véase también mi "Mujeres: la ficción de Borges", en *Narrativa argentina*, Fundación Roberto Noble, Buenos Aires, cuaderno núm. 12, 1998 (*Serie Comunicación y Sociedad*), pp. 58-64.

¹³ "La felicidad escrita", en *El idioma de los argentinos*, Gleizer, Buenos Aires, 1928, p. 48.

¹⁴ "Invectiva contra el arrabalero", en *El tamaño...*, p. 142.

¹⁵ "Cuando yo empecé a escribir, trataba de hacerlo a la manera de los clásicos españoles del siglo XVII, a la manera de Quevedo o de Saavedra Fajardo, digamos. Luego pensé que mi deber como argentino era escribir como argentino. Compré un diccionario de argentinismos y llegué a ser tan argentino en mi modo de escribir [...] que no me entendían...". En Rita

Un segundo comentario sobre lo añejo y sobre el *después* correlativo de su operación estética: el afán vanguardista rápidamente pasa a ser historia en los artículos de los años veinte, o bien, hay allí un deseo que quiere historiar de forma rápida el ultraísmo, dotarlo con una pátina de apresurado ayer. El impaciente gesto nostálgico se nutre del objeto evanescente que ha elegido para afirmar una estética (el huidizo arrabal). Un gesto que provocó, en su momento, la decepción en quienes aguardaban a un poeta que supiera cantar las aristas contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires, como Carlos Alberto Erro, quien en 1929 escribe *Medida del criollismo* y dedica con el título de "El poeta que estamos esperando" unas páginas a Borges. Borges no es el poeta que Erro estaba esperando, pues

La obra de Borges está íntegramente tendida sobre un pasado muy próximo, y almacenan sus páginas puras cosas murientes. [...] Pero nada del Buenos Aires actual, del único Buenos Aires dentro de muy breve lapso de tiempo, del Buenos Aires que llegará a una forma para no transformarse más, del Buenos Aires último y eterno, figura allí ni de reflejo. [...] En la poesía de Borges, como en la de Lugones, como en la de cualquier poeta sudamericano, no late el porvenir. Está ausente la emoción ante el perpetuo crearse y transformarse que es la marca más típica de nuestra existencia¹⁶.

La ciudad que Erro reclama es la contracara de *Fervor de Buenos Aires*, la que Borges siente con horror y que por aquellos años condensa en el mexicano Maples Arce y en el argentino Oliverio Girondo. A Maples Arce y a sus *Andamios interiores* (1922) les reprocha el estridentismo, el "diccionario amotinado" y los "cachivaches jadeantes", pero lo que verdaderamente dibuja es el contraste entre dos poéticas de vanguardia: "Permitir que la calle se vuelque de rondón en los versos —y no la dulce calle de arrabal, serena de árboles y enternecida de ocaso, sino la otra, chillona, molestada de prisas y ajetreos— siempre antójaseme un empeño desapacible"¹⁷. En cuanto a Oliverio Girondo, la reticencia y la oposición van en el mismo sentido: "Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta [...], me he sentido provinciano junto a él [...], Girondo es un violento..."¹⁸. Más allá de una competencia en la que se disputa cómo dar voz a las modernas ciudades americanas, está presente aquí, en la retaguardia de la vanguardia, la con-

Guibert, "Borges habla de Borges", en Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges*, p. 339 (entrevista originariamente publicada en *Life en Español*, núm. 5, vol. 31, 11 de marzo de 1968).

¹⁶ Carlos Alberto Erro, *Medida del criollismo*, Talleres Gráficos Porter, Buenos Aires, 1929, p. 194.

¹⁷ "Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, México, 1922", en *Inquisiciones*, pp. 129-130.

¹⁸ "Oliverio Girondo: *Calcomanías*", en *El tamaño...*, p. 92.

vicción de Borges sobre el necesario anclaje de la expresión literaria en una tradición que lime las estridentes poses extremas, o la insinceridad de los procedimientos que, como en el caso de Gironde, son pobres por dar siempre mecánicamente en el blanco¹⁹. Si se piensa en su interés por las coplas anónimas españolas y gauchescas, la eficacia máxima de los procedimientos quedaría a cargo del recuerdo y el olvido de la tradición popular, que borra los nombres y está convencida de la "nadería de la personalidad".

¿Alcanza esta continuidad con la tradición para ubicarlo (la tesis, muy conocida en la Argentina, pertenece a Ricardo Piglia) en el cierre del siglo XIX, o como bisagra entre el pasado y la modernidad? Es cierto que el modo de comprender históricamente el "destino sudamericano" se ampara en el *dictum* de Sarmiento, "civilización o barbarie", pero no sin complejizarlo, matizarlo y hasta invertirlo. Además, su simpatía por la expresión popular (la novela policial, los folletines de Eduardo Gutiérrez, el tango, y el cine) permite arrancarlo de las tenazas con las que, a la manera formalista, se piensa la historia literaria como un "sistema" o un "campo intelectual". Annick Louis ha demostrado recientemente que al colaborar en *Crítica*, un periódico popular y sensacionalista de la década del treinta, Borges incorporó los modos y las técnicas de la reproducción masiva, y logró en ese decisivo paso conformar su universo ficticio de narrador (los relatos de *Historia universal de la infamia*²⁰ de 1935 fueron previamente publicados en el suplemento literario de *Crítica* que él mismo dirigía). Si hacia 1925 el criollismo debía "amillonar el idioma", lo que hace Borges, en la década siguiente, es ampliar su horizonte mediante un acuerdo entre el antiguo interés por la cultura popular (anónima, oral) y una forma de producción masiva. En este momento, el credo nacional es abordado siempre como si se encontrara en el sendero sin salida de una paradoja. Además de una religión, el nacionalismo es ahora un pensamiento paradójico o que sólo puede manifestarse mediante la paradoja. Como es inevitablemente paradójico que aquello que Borges reprochaba a Gironde como una treta fácil —los procedimientos de caricatura tomados del cinematógrafo— sean reivindicados en el prólogo de 1935 a *Historia universal de la infamia*, donde declara que los primeros films de von Sternberg han sido su inspiración.

Hay en el primer párrafo del primer relato de *Historia universal de la in-*

¹⁹ "Gironde es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego, las estruja, las guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra. A lo largo de las cincuenta páginas de su libro, he atestiguado la inevitabilidad implacable de su afanosa puntería". *Loc. cit.*

²⁰ *Historia universal de la infamia*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974. La tesis de Annick Louis se encuentra en su *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, L'Harmattan, París, 1997.

famia, “El atroz redentor Lazarus Morell”, una paradoja histórica que abarca deliberadamente las tres Américas: el padre Bartolomé de las Casas, compadecido por los indios que trabajaban en las minas antillanas, propone la importación de negros. Según Borges, la acción individual del padre de las Casas se irradia en múltiples, infinitos efectos, que van desde el *blues*, “el napoleonismo arrestado en encalabozado de Toussaint Louverture”, la palabra “linchar”, y llegan a su propia biografía (el celebrado Coronel Soler, su familiar ilustre, comandó un regimiento de *Pardos y morenos*). Se aplica a América la concepción histórica de Schopenhauer, para quien la Historia se compone de individualidades y contingencias imprevisibles, no totalizables o reguladas por una finalidad universal, tal como Borges dice del destino: “la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas”²¹. No habría una América de conjunto o un destino americano, del mismo modo que no hay un “yo de conjunto”; pero pensar las nacionalidades como una paradoja histórica supone también dar cabida al otro, a la diversidad que nos constituye o con la que invariablemente nos reunimos.

Aparentemente hay dos *otros* enfrentados y recíprocos en América, y que muy bien pueden funcionar en *Historia universal de la infamia* como dos conjuntos, y dos destinos generalizables. Así ocurre en “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”. En este cuento, Borges contrasta fuertemente la delincuencia de dos Américas disímiles, y subtitula los dos primeros capitulillos “Los de esta América” y “Los de la otra”. No es extraño encontrar, en el primero, a dos compadritos porteños trezándose en un “limpio” duelo a cuchillo, y que esta limpieza se oponga manifiestamente a las sucias iniquidades del segundo, donde se narra la vida de los gánsters de Nueva York. Parecen así enfrentarse dos bloques, dos totalidades, dos universos “americanos”, pero el contraste es, en realidad, entre dos ciudades, o mejor, entre dos pequeños universos de dos ciudades. Como si América Latina sólo pudiera pensarse provisoriamente como una serie de sinécdoques provisionarias. Y sólo así podrían contrastarse el norte americano con el sur. Por ejemplo, cuando Borges observa que Sudamérica ha creado un género literario original, el género gauchesco (producto de letrados de la ciudad), sin equivalente en el norte.

Pensar en esa totalidad sería otra forma de la paradoja. La historia, comenta el narrador de “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, es como la técnica cinematográfica del montaje: discontinua. Los personajes borgeanos quedan, sin embargo, ignorantes de estas ironías históricas, sólo perceptibles (otra paradoja) por una mente que generaliza. Así, Billy the Kid,

²¹ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Pardo, Buenos Aires, 1973, p. 121.

el héroe de este cuento, insanamente racista, odia a los mexicanos a quienes mata sin piedad, “pero las últimas palabras que dijo fueron (malas) palabras en español. A veces las guitarras y los burdeles de Méjico lo arrastraban”²².

Como hemos sugerido, las disputas estéticas y literarias giran en torno de las ciudades, o de la literatura que han engendrado o pueden engendrar las ciudades. En la que imprecisamente llamamos “cuestión americana”, ocurre otro tanto. Así, Borges, con su oposición y burla al modernismo o al “rubenismo”, oblitera la dimensión continental que este movimiento adquirió en Hispanoamérica. Y en el modernismo, se trata también de ciudades, de sus “capitales” que, admite Borges en 1973, son México y Buenos Aires; esta admisión supone una red de puntos esparcidos, particulares, un diálogo individual entre, por ejemplo, Rubén Darío y Buenos Aires, pero no el sentimiento de una patria literaria común. Para Borges, además, el contexto es abrumadoramente latinoamericanista y correlativo de la fe utópica que el aborrecido peronismo de izquierdas, por esos mismos días, convirtió en celebrado *slogan*. De ahí, el tono encrespado de su comentario: “en casi toda la América Latina la literatura no es otra cosa que un alegato político, un pasatiempo folklórico o de las circunstancias económicas de tal clase de población”.

Trece años antes, en 1960, en el prólogo a la obra de Pedro Henríquez Ureña, el disenso es más cortés: el error no consiste tanto en adosar una región a las particularidades de un nombre propio (Ureña como “el maestro de América”), sino en la existencia de esa patria común, más allá de dos acontecimientos históricos (la guerra española y la dictadura) que apuntalan una fe “esporádica”.

La concepción tardía sobre la historia sudamericana parece agregar dos notas esenciales: la circularidad (la historia como repetición que siempre se encarna en individuos), y un modelo ético que proviene del puritanismo norteamericano. La circularidad y la voluntad figuran en “Guayaquil”²³ a través de dos historiadores rivales, pero unidos en la admiración por Schopenhauer: uno argentino con el derecho de triunfar que le da la sangre patricia, y el otro, un extranjero de Praga, que finalmente se impone. Triunfa lo otro en el vano esfuerzo por comprender lo incognoscible de la historia sudamericana. Historia que, en el caso argentino, se hubiese repetido con diferente color ético, si como libro liminar (para Borges siempre en el origen hay un libro) sus compatriotas hubiesen preferido *Facundo* al *Martín Fierro* (en la ficticia reencarnación histórica que vislumbra —Borges no duda— Fierro hubiese sido peronista).

²² “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, en *Historia universal de la infancia, Obras completas*, p. 318.

²³ En *El informe de Brodie, Obras completas*, pp. 1062-1067.

En el origen de "Guayaquil", Conrad y *Nostromo* figuran disimuladamente entretejidos, no sólo como un patronazgo irónico de la ficción histórica sudamericana, sino como el otro que desde una adoptiva patria inglesa ha lanzado una mirada literaria sobre las crueles repúblicas sudamericanas.

Con toda evidencia, América, tácitamente dividida en dos, es un problema ético o una doble ética que permite el dramatismo de las narraciones tardías. Los ejemplares valores éticos norteamericanos quedan sintetizados en una franja temática que fascina a Borges desde su incorporación a la enseñanza universitaria: el mundo académico. Sin la ironía corrosiva de Nabokov, que también supo explotar las posibilidades ficcionales del mundo académico norteamericano, Borges en "El soborno" (de *El libro de arena*) repite y superpone el esquema narrativo de "Guayaquil", pero en la Universidad de Texas: un viaje académico a un congreso debe dirimirse entre dos candidatos, uno nativo y otro extranjero, escandinavo. Quien vence posee, como el praguense de "Guayaquil", una voluntad poderosa con la que logra entrapar al puritano e imparcial *chairman* del Departamento de Inglés.

Dos observaciones. La primera: podría pensarse que en la novedosa explotación temática del mundo académico, Borges ve, triunfante sobre la barbarie, un último refugio civilizado para las letras. La segunda: la dimensión del otro, o la apertura hacia el otro norteamericano, constituye claramente una ética posible.

Su paso por la universidad norteamericana le hace imaginar una utopía lingüística para todo el continente: la enseñanza del español en las escuelas elementales de EE.UU., y como contrapartida, la del inglés en América hispánica. Le dará así la razón a Henríquez Ureña, pues se trata, según le dice a Rita Gilbert en un diálogo norteamericano, de una ilusión de bilingüismo por la que cada habitante de América (Norte o Sur) pudiera pensar de dos modos distintos, dos modos cosmopolitas, tener acceso a dos literaturas y evitar el desconocimiento monolítico del otro cultural²⁴.

Agreguemos: el otro (el de afuera y el de adentro) quedarían sujetos a la ley y la ética de la traducción.

²⁴ "Sería utilísimo que en nuestras repúblicas se enseñara el inglés en la escuela primaria y que en los Estados Unidos y en Canadá se enseñara español. Entonces tendríamos un continente bilingüe [...]. Creo que sería muy importante para la historia del mundo el hecho de que todo hombre nacido en América tuviera acceso a dos culturas, a la inglesa y a la hispánica. [...] Lo importante es que uno aprenda a pensar de dos modos distintos, y tenga acceso a dos literaturas. Si un hombre crece dentro de una sola cultura, si se habitúa a ver en los otros idiomas esa especie de dialectos hostiles o arbitrarios, todo eso tiene que estrechar su espíritu. Pero si un hombre se acostumbra a pensar en dos idiomas, y se acostumbra a pensar que el pasado de su mente son dos grandes literaturas, eso tiene que ser benéfico para él..." En Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 350.

MACEDONIO FERNÁNDEZ: ARCHIVO DE LA VANGUARDIA

ANA MARÍA CAMBLONG
Universidad Nacional de Misiones

I

Como se sabe, la producción de Macedonio Fernández tuvo un destino peculiar en su publicación y, por ende, en sus horizontes de recepción. Se podría establecer una primera etapa, en vida del autor, con unos pocos textos que circularon como fetiches entre los grupos vanguardistas y en la que su aura personal de eximio conversador hegemonizó los mentideros intelectuales. Una segunda, *postmortem*, en la década de los sesenta en la que se reeditan sus textos y se publican nuevos-viejos borradores, entre los que destaca *Museo de la novela de la Eterna*. Nueva efervescencia macedoniana en circuitos y revistas de vanguardia, su rara y sesgada inserción en el “boom” de la novela latinoamericana. Una tercera época, que arranca a mediados de los setenta y llega hasta nuestros días, signada por la publicación de las *Obras completas*, otras ediciones anotadas y traducciones con un aparato crítico cada vez más especializado y una atención hacia su obra por parte de la academia. Cabe destacar que todo el cuidado y la ordenación de los manuscritos para las publicaciones, en las diversas etapas, han encontrado en su hijo, Adolfo de Obieta, una garantía y un trabajo inteligente que tuvo el tino y el mérito de salvar este legado cultural de nuestras letras.

De acuerdo con lo dicho, se podrá apreciar que en la década del noventa, todavía continuaban saliendo a la luz textos inéditos, y aun hoy, podríamos mencionar una serie de documentos que permanecen de incógnito en el archivo. Si esto es así, entonces la paradoja consiste en tener entre manos un proyecto estético-intelectual que generó una alternativa, que estuvo presente en las lecturas de conspicuos escritores vanguardistas, y que al mismo

tiempo continúa produciendo novedades desde su archivo pleno de inventos y en el que queda mucho por investigar.

Entrar al archivo de Macedonio es una maravilla. Ahí, todo es posible. Un taller en el que los papeles quedaron en auténtico desorden, cuando el escritor fatigado se sentó a descansar un ratito en el sillón de la muerte. La tarea dilatada, incesante e infinita que llevó adelante Macedonio, consistía en “pensar-escribiendo”. No hay método, no hay reglas, no hay canon, no hay horarios, fundamentos, ni razones que dominen el todo-vale, la todo-posibilidad del trabajo intelectual. Para recorrer sus documentos resulta indispensable aceptar que la heterodoxia y la original modalidad de la tarea quedan plasmadas en los experimentos del “pensar-escribiendo”. Dice Macedonio: “El desorden de esta obra se explicará *no sólo porque he pensado mucho sino porque no haré sino pensar mientras escriba*, pues no poseo idea alguna definitivamente conquistada y *hago el libro para ayudarme a pensar*, porque es casi imposible —aunque sería lo mejor— pensarlo todo sentado en un sillón”¹.

Entre los innúmeros aspectos que se podrían comentar, hoy propongo detener la atención en el registro y en el tratamiento de componentes culturales arcaicos, que Macedonio recoge y transforma con su inventiva y creatividad inagotables. Un catálogo incompleto y caótico podría relevar: restos medievales, procedimientos barrocos (cervantinos y quevedescos), configuraciones románticas, recortes modernistas, recursos y atmósferas simbolistas, el clima poético de Poe, el humor angloamericano, que oscila entre Sterne y Twain, experimentos teóricos y formalistas, surrealistas y del absurdo, etc. A la vez, el pensador obstinado rescata los escombros de un saber metafísico, en plena decadencia, para construir lo que dio en llamar el *Idealismo Absoluto*. Una excéntrica alquimia paradójal de sentencias presocráticas, concepciones estoicas, prácticas socráticas, enredos filosóficos que mezclan a Spinoza, a Berkeley, a Hobbes, a Leibniz, a Swedenborg, para rematar en el trascendentalismo americano y la incompatible coexistencia de los máximos maestros macedonianos: A. Schopenhauer y W. James. Como no puedo detener el análisis en estos particulares embrollos metafísicos y su proyección en escritores de la vanguardia, enfoco el diálogo sobre textos de su máximo interlocutor, Jorge Luis Borges, quien a su vez constituye un referente inexcusable de las letras contemporáneas en lengua española. Desde esta perspectiva, se comprenden asertos de la crítica que aseveran, por ejemplo, lo siguiente: “...el planteo de Borges no se limita simplemente

¹ Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Obras completas*, Corregidor, Buenos Aires, 1976, t. VIII, pp. 155-156. Las cursivas son mías.

a eliminar la antigua metafísica como historia de los errores. Por el contrario, podría decirse que Borges encuentra en aquella antigua metafísica restos de la experiencia de lo fantástico, para someterlos a su propia reflexión poética². Demás está decir que no estoy propiciando una ética supersticiosa de las influencias sino un diálogo muy fecundo entre intelectuales que se inscribieron en la tradición lectora anárquica, ecléctica y, al mismo tiempo, inauguraron los derroteros de *una metafísica fantaseada y una novela metafísica* (Macedonio, *dixit*). De ahí que se pueda concebir un planeta denominado "Tlön":

Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. [...] Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. *fuzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica*³.

En este pequeño universo narrativo se condensan los postulados claves del pensamiento macedoniano y se sigue con ortodoxa e irónica precisión la serie filosófica del Maestro: "¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor —de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia— ha sido descartada unánimemente" (p. 434); "Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön" (p. 435); "Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento" (p. 436); "Schopenhauer (el apasionado y lúcido) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena*" (p. 438); "Este monismo o idealismo total invalida la ciencia" (p. 436).

La factura de una discursividad que aglutina con irreverencia sedimentos de trasiegos culturales seculares determina un efecto paradójico que consiste en lograr lo más original y novedoso con los vestigios más antiguos. A propósito de los vestigios, se podría afirmar con Nicolás Rosa:

El vestigio genera siempre la sospecha de su pronta desaparición. Los vestigios de la historia no son formas de apelación a la razón de la historia sino formas

² Hans Radermacher, "Kant, Swedenborg, Borges", en *Espacios* (Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires), núm. 16, oct.-nov. de 1987, p. 43.

³ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 435-436. Se incluye en el texto la paginación de "Tlön". Las cursivas son mías.

de extenuación de sus significados, y es la forma más clara de percibir, si es posible, el intento de la semiosis de convertir un índice en un presagio y el presagio en la no-temporalidad de su desaparición. [...] El vestigio es la memoria a punto de desaparecer, el recuerdo del extinto, rememoración geológica a punto de quebrarse, sometida a la lógica de la inminencia y a la pasión de la desesperanza⁴.

Hay que aceptar, como punto de partida, que al entrar al taller de su escritura hemos hallado un gran cúmulo de vestigios metafísicos, místicos, literarios y humorísticos. Los vestigios, con su materialidad enigmática, con su "rememoración a punto de quebrarse", con sus *corpus* en extinción y, al mismo tiempo, inequívocamente presentes, con su "lógica de la inminencia y la pasión de la desesperanza". Lumbres y vislumbres vacilando entre el casi-apagarse y siempre-seguir (típico del balbuceo macedoniano), abren y mantienen el vértigo prolífico en flagrante derroche del sentido. Ante la contundencia del desafío, he decidido permanecer en este archivo, investigando.

In-vestigar concita, precisamente, en su etimología (*in* + *vestigium*) este encontrarse entre-vestigios, lidiar con ellos, no para descubrir un significado anterior, no para reparar lo destruido, no para darle el orden que presuntamente perdieron (o que nunca tuvieron), sino para el logro de otra cosa, que no sabemos qué es, que no podemos adelantar, porque lo estamos pensando-escribiendo en el proceso de lectura. No hay nada que restaurar, hay que trabajar apasionadamente con los materiales que se retuvieron y se diseminaron en la vanguardia. En su ensayo sobre Macedonio, Horacio González señala: "Ejercicios tentadores e infinitos sin duda, *la forma dispersiva de Macedonio*, que acumula vestigios elocuentes de armazones culturales extraordinariamente diversificadas, permite la lectura en señuelo"⁵. Si se aceptan estas premisas, entonces selecciono en esta oportunidad un vetusto artificio retórico para dar una muestra de las operaciones efectuadas: se trata de la metáfora y sus derivaciones alegóricas en el género narrativo. Presento los textos de Macedonio en diálogo con los de Borges para desplegar en simultaneidad los excéntricos y paradójicos resultados de tales intercambios.

⁴ Nicolás Rosa, *La lengua del ausente*, Biblos, Buenos Aires, 1997, pp. 103-104.

⁵ Horacio González, *El filósofo cesante. Gracia y desdicha en Macedonio Fernández*, Atuel, Buenos Aires, 1995, p. 27. Las cursivas son mías.

II

En primer término, cabe tomar nota de los deslindes conceptuales que hace el propio Macedonio. En sus ensayos teóricos distingue tres géneros literarios: la Novela, la Humorística y la Metáfora. El discurso metafórico de Macedonio se caracteriza:

1) Porque atañe a las macro-estructuras y se disemina en composiciones completas, sea en poemas (por ejemplo la metáfora de la Siesta), o en narrativa (por ejemplo el cuento del Zapallo que se hizo cosmos y, por supuesto, el *Museo de la novela* con diversas metáforas y alegorías entrecruzadas), o en el ensayo (por ejemplo el “tejido exquisito de los signos”).

2) Porque conlleva una fuerte carga epistémica, se trata de un procedimiento de “máxima intelección”, para aprender, conocer e inventar.

3) Porque conecta directamente con la “Afección” y con la “Pasión”, fuentes perpetuas de la creación en todas sus formas.

Hecha esta apretada síntesis, recorto una definición de “Metáfora” que estipula:

Lo que vanamente y puerilmente se intenta con las interjecciones y con los gruesos asuntos trágicos: autenticar un sentimiento del autor, no se logra con ello; sólo se logra con *la Metáfora, que por eso he llamado interjección conceptiva*, porque sólo el que obtiene una distante y sutil pesquisa de semejanza acredita con ello haber sentido⁶.

Y en una carta del 20 de mayo de 1929 a su joven amigo Francisco Luis Bernárdez, Macedonio explica: “Para mí la metáfora es la única interjección literaria; las interjecciones comunes son música, sonidos de la exaltación, no hallazgos conceptivos, ideas de la exaltación (ideas de semejanza)”⁷. Trataré de consignar los rasgos más sobresalientes del complejo metafórico, procurando no trivializar ni perder el rigor de sus alcances. Si se toman como base las escuetas citas consignadas, podría indicar:

1) La interjección “normal” resulta espuria en el arte, o “Belarte” según su propia denominación, tanto por la evidencia de su motivación cuanto por la musicalidad mimética (formaría parte del *Arte Culinario* y del *Falsete*).

2) El mismo vocablo se redefine y se propone la “interjección conceptiva” como sinónimo de “Metáfora”.

3) El procedimiento consiste en la incorporación al discurso de una unidad léxica o de una frase que irrumpe como un acontecimiento, que de-

⁶ Macedonio Fernández, *Teorías. Obras completas*, t. III, p. 247. Las cursivas son mías.

⁷ *Epistolario...*, t. II, p. 16.

tiene el proceso semiótico, el correlato de las significaciones, gestando un vacío, un suspenso de las redes categoriales y de los campos semánticos habituales. Y ahí, en ese mismo corte, en esa hendidura cósmica, se abre la "Todo-Posibilidad" del devenir del sentido, sin tiempo, sin espacio, sin direccionalidad alguna y sin dimensiones preestablecidas.

4) En el vórtice de este Aleph (diría Borges), se ejecutan los "hallazgos conceptivos" y se inauguran las "pesquisas de las semejanzas", que constituyen los auténticos desarrollos del artista. Ahora bien, el tema de las semejanzas requiere una acotación porque las semejanzas del artista resultan abstrusas, distintas, desconocidas. De manera que, cuando Macedonio indica para la "Metáfora" operaciones de semejanza, hay que saber, por la vía epistémica de la paradoja, que se refiere a la diferencia y al valor estético del contraste. Cito, con el fin de documentar lo afirmado: "Otra verdad de arte es venerar las Diferencias antes que ser fácil en las Semejanzas; aunque todo es la Metáfora, lo peor es su uso ocioso, el fácil comparar"⁸. Finalmente, se impone advertir que tal hallazgo discursivo anida en la exaltación apasionada, en la "Afección" intensa, en la "Suprema Intección Mística" y desencadena un proceso de elaboraciones artísticas, que no son un ornamento sino derroteros del "pensar-escribiendo". Por esta vía, la "Metáfora" desemboca en construcciones alegóricas. Esto es: toda una composición poética no hace más que desplegar la potencia estética, afectiva e intelectual de ese nodo semiótico que amalgama y expande las significaciones. La Siesta, la Eterna, el Museo, la Niña, la Luna, el Presidente y otras tantas metáforas configuran constelaciones que orbitan descentradas e intercambian sus componentes con singulares combinaciones.

III

Bosquejada la cuestión de la "Metáfora" macedoniana, inicio incursiones en lo alegórico. Ahora opero con *Otras inquisiciones*, a través de los argumentos de Borges: "Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. (Mi primer propósito fue escribir 'no es otra cosa que un error de la estética', pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría)"⁹. Aunque el ensayo "De las alegorías a las novelas" fue escrito en 1949, la publicación del volumen que lo incluye es de 1952, año de la muerte de Macedonio. Hago,

⁸ *Teorías...*, t. III, p. 247.

⁹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, p. 744.

pues, un uso alegórico del texto borgiano, considerándolo un homenaje a Macedonio. En la cita que inicia este ensayo, apunto lo siguiente:

1) Cuando dice “para todos nosotros” (o sea el grupo vanguardista) no se puede excluir al propio Macedonio que se pasó la vida inventando alegorías, e incluso hizo de su propia existencia una trayectoria alegórica.

2) Borges abre su texto con una paradoja de neto cuño macedoniano: iba a decir tal cosa, pero no la dije porque confirmaba lo que estaba refutando; pero en última instancia lo estoy diciendo, de modo que afirmación y negación quedan disputándose la razón y el sentido en el enunciado.

Ahora bien, en este ensayo Borges se propone una interesante tesis acerca de la genealogía novelesca afincada en las teorías nominalistas medievales: “De tales conceptos [...] ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Ésta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. [...] en las novelas hay un elemento alegórico”¹⁰. El fragmento me da pie para ejemplificar los asertos borgianos con textos de Macedonio. En efecto, las “Metáforas” macedonianas son abstracciones del “pensar-escribiendo”. Luego, estas lucubraciones se convierten en fábulas, lo que supone ficcionalidad y narración. Por esta vía, digo que la novela macedoniana es una fábula de abstracciones y dichas abstracciones están personificadas: el Presidente, la Eterna, Dulce-Persona, Quizá-Genio, el No-existente-Caballero, etc. Finalmente, sostengo que la propuesta innovadora y vanguardista de la novela macedoniana pone en valor los vestigios medievales, con tratamientos homólogos a los ensayados con la Mística y la Metafísica.

Muy sucintamente podría enunciar que el “Presidente” ejecuta una retórica del discurso público, masculino y poderoso, en una alegoría política con ramificaciones arteriales en la ficción; en tanto que la “Eterna” inaugura una retórica del secreto, del enigma y de lo infinito, y abre una alegoría del universo femenino, de la privacidad, de lo íntimo. Estas retóricas alegóricas se entrelazan con paradójicos trebejos que se cumplen en el *Museo*, metáfora del taller, de Belarte, del “pensar-escribiendo”, que instaura nuevos itinerarios alegóricos, complejos e intrincados.

Volvamos al punto de partida: estamos en el archivo que rescata los vestigios de la “Metáfora” y de la “Prosa novelística” y consigue nuevos mundos alegóricos. Estamos asomándonos al taller del Maestro, del que podríamos decir con palabras de W. Benjamin: “No se debe considerar en modo alguno accidental esta relación de lo alegórico con lo que los gabinetes de

¹⁰ *Ibid.*, p. 746.

magia o los laboratorios de alquimia, tal como precisamente se los conocía en el Barroco, tenían de fragmentario, desordenado y agobiante”¹¹.

Pocos accedieron al laboratorio de alquimia de Macedonio, pero algunos tuvieron esa fortuna, ese don, y lo narran una y otra vez alegóricamente, aunque consideren a la alegoría “un error estético”.

IV

Vuelvo a la carga con textos borgianos que narran el encuentro alegórico en el taller Barroco entre el discípulo y el Maestro:

En su taller, que abarcaba las dos habitaciones del sótano, Paracelso pidió a su Dios, a su indeterminado Dios, a cualquier Dios, que le enviara un discípulo. El escaso fuego de la chimenea arrojaba sombras irregulares. Levantarse para encender la lámpara de hierro era demasiado trabajo. Paracelso, distraído por la fatiga, olvidó su plegaria. La noche había borrado los polvorientos alambiques y el atanor cuando golpearon la puerta. El hombre, soñoliento, se levantó, ascendió la breve escalera de caracol y abrió una de las hojas. Entró un desconocido. También estaba muy cansado. Paracelso le indicó un banco; el otro se sentó y esperó. Durante un tiempo no cambiaron una palabra¹².

Propongo cotejar esta escena con otro texto, escrito unos veinte años antes en *El hacedor* (1960) e intitulado “Diálogo sobre un diálogo”:

A. —Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle al hombre¹³.

La misma materia narrativa en ambos fragmentos es ficcionalizada y alegorizada. En ambos casos el Maestro tiene nombre, se sabe quién es. En tanto que el discípulo es anónimo, apenas una letra “A”, que representa una función. Hay una disolución de la identidad: “No nos veíamos las caras”. El

¹¹ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco*, Taurus, Madrid, 1990, p. 182.

¹² Jorge Luis Borges, “La rosa de Paracelso”, *La memoria de Shakespeare*, en *Obras completas 1975-1985*, Emecé, Buenos Aires, 1989, p. 389. De aquí en adelante las páginas de las citas a este cuento de Borges aparecerán en el texto.

¹³ *Obras completas* (1974), p. 784.

rostro adquiere un relieve alegórico trascendente. En el cuento "La rosa de Paracelso", esto se vuelve más explícito:

El maestro fue el primero que habló.

—*Recuerdo caras de Occidente y caras de Oriente* —dijo no sin cierta pompa—. *No recuerdo la tuya ¿quién eres y qué deseas de mí?*

—*Mi nombre es lo de menos* —replicó el otro—. Tres días y tres noches he caminado para entrar en tu casa. *Quiero ser tu discípulo. Te traigo todos mis haberes* (p. 389; las cursivas son mías).

Retomo la secuencia alegórica desde el comienzo: el Maestro habita un espacio extraño, cerrado, solitario; una atmósfera de silencio, de penumbra, de quietud absoluta, un mundo en el que nada ocurre. Un estado de cosas en el que "levantarse a encender la lámpara de hierro era demasiado trabajo", lo que esparce sobre los "polvorientos" objetos, indicios de indolencia extrema. Sin embargo, la fatiga satura los investimentos de los personajes enfrentados. El contraste radica en que el Maestro está agotado en su inmovilidad por el ejercicio del pensamiento; en cambio el discípulo sufre el cansancio corporal por el esfuerzo del viaje para encontrar al Maestro. En el plano narrativo, la iniciativa desencadenante de sucesos podría ubicarse en la voluntad del discípulo por ir al encuentro del Maestro, pero también podría responder a la fuerza mental del Maestro al convocarlo con su "plegaria". La alegoría no se expide al respecto: se expone una confluencia de ambas partes, una convergencia de la suerte y de lo fatal, de las voluntades y de la inexplicable contingencia¹⁴.

La desvaída identidad del discípulo, sin rostro y sin nombre, queda sellada en sus propias palabras: "Mi nombre es lo de menos". Pero hay una clara posición tomada, que se afirma en la voluntad y el dinero: "Quiero ser tu discípulo y te traigo todos mis haberes". Alegóricamente, se explicita el reconocimiento hacia el Maestro, la valía de su saber y el deseo de pagar los tributos que correspondan. Obviamente, el Maestro nunca acepta dineros, pero los buenos discípulos saben que se paga con trabajos dignos de tal Maestro. El innominado acuerda con su Maestro en que el oro no formará parte del trato y se estipulan, entonces, los términos del pacto:

¹⁴ Aquí hay que insertar el mítico episodio de la figura de Macedonio, solitaria, aguardando en el puerto, en 1921, a los Borges que volvían de Europa. Como un sino mágico la primera persona que Borges encontró en Buenos Aires fue Macedonio.

—El oro no me importa —respondió el otro—. Estas monedas no son más que una parte de *mi voluntad de trabajo. Quiero que me enseñes el Arte. Quiero recorrer a tu lado el camino que conduce a la Piedra.*

Paracelso dijo con lentitud:

—*El camino es la Piedra. El punto de partida es la Piedra. Si no entiendes estas palabras, no has empezado aún a entender. Cada paso que darás es la meta* (p. 389; las cursivas son mías).

Se cambia “oro” por “voluntad de trabajo”, como corresponde a los buenos lectores de Schopenhauer. Pero mi lectura se detiene en “la Piedra” que es “la meta” y “el camino”. La búsqueda como máxima finalidad, como en la *Crítica del conocimiento* (como reza un título de Macedonio), es el proceso de la creación, en síntesis: el eterno “pensar-escribiendo”.

“La Piedra” filosófica de Macedonio queda cristalizada en una ética intelectual que se mantuvo inquebrantable. En “la Piedra” confluyen, metafóricamente, toda una vida y toda una teoría del arte y del trabajo intelectual. Ahora bien, recortando otra cita del relato, podremos asistir a la sustitución de la “Piedra”, por la no menos metafórica “Rosa”, a instancias del discípulo:

El muchacho *elevó en el aire la rosa.*

—Es fama —dijo— que puedes quemar una rosa y hacerla resurgir de la ceniza, por obra de tu arte. *Déjame ser testigo de ese prodigio.* Eso te pido, y te daré después mi vida entera.

—Eres muy crédulo —dijo el maestro—. *No he menester de la credulidad, exijo la fe* (p. 390; las cursivas son mías).

En este fragmento hay que resaltar el gesto intempestivo del muchacho que, en el devenir de la conversación que versa sobre “la Piedra”, imprevisiblemente “elevó en el aire la rosa”, que aparece como por encanto. Para mi interpretación alegórica se representa en esta escena una dramatización de la metáfora, de acuerdo con la concepción macedoniana: *de pronto, acontece la rosa.* Piedra y rosa se combinan en una extraña alquimia cuyas ligaduras y conexiones semánticas resultan difíciles de indagar. Provocan un distanciamiento, que lanza las conjeturas a la dimensión de “la todo-posibilidad”. Las evoluciones que desata “la rosa”, como “la siesta” macedoniana, no competen a su campo semántico canónico, sino al problema del infinito retorno, de la eternidad y de la muerte.

El discípulo quiere saber, en su inocencia, si este proceso es verdadero o falso: “Déjame ser testigo de ese prodigio”, quiere ver para creer. Esgrime la credulidad de la epistemología empirista y positiva, la ingenuidad cientí-

fica con sus veredicciones y pruebas, blanco inagotable de la sonrisa piadosa e irónica de Macedonio. Recordemos que “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad [se refiere al discurso científico] ni siquiera la verosimilitud [en alusión al realismo artístico]: buscan el asombro”¹⁵.

La réplica del Maestro no se hace esperar, ni se anda con rodeos: no es credulidad, sino fe lo que se necesita para estos trances místicos del “pensar-escribiendo”. Aquí, resultaría atinado insertar un texto del joven Macedonio que, en 1905, en carta a su tía Ángela, dice lo siguiente: “Esta persecución [la del saber] tiene para mí encanto inagotable y llevo dentro de mí una fe que muy pocos mortales han poseído: la certidumbre de que las palabras del arcano pueden ser descifradas, si bien creo que su explicación puede ser sentida pero no expresada en palabras humanas quizá”¹⁶.

En el contraste de estos textos, de Borges y Macedonio, tan distantes, tan diferentes en su formato, en su género, en sus destinatarios, anida sin embargo un punto de convergencia: la exigencia de la fe, tanto en la búsqueda como en los hallazgos del Hacedor de Arte. La verdad del arte que transmuta el mundo no se demuestra, no se somete a los controles de otros conocimientos. En síntesis: hay una fe en la metáfora, que se tiene o no se tiene. Cuando se dice “Metáfora”, se dice “Pasión” y “Afección”.

Veamos, a continuación, el siguiente diálogo entre discípulo y Maestro:

—Una rosa puede quemarse —dijo con desafío el discípulo.

—Aún queda fuego en la chimenea —dijo Paracelso—. Si arrojaras esta rosa a las brasas, creerías que ha sido consumida y la ceniza es verdadera. *Te digo que la rosa es eterna* y que sólo su apariencia puede cambiar. *Me bastaría una palabra* para que la vieras de nuevo (p. 390; las cursivas son mías).

El discurso del Maestro adopta un tono grave y severo; “Te digo que la rosa es eterna”, la sentencia adquiere un carácter performativo, habilitado por el investimento que su autoridad le confiere, el enunciado se impone con fuerza de ley. “Me bastaría una palabra”, refuerza el poder de su verbo transformador y las capacidades virtuales de su discurso omnipotente. Las afirmaciones categóricas no esperan los hechos para legitimarse sino que se presentan con un carácter inapelable.

Antes de seguir adelante con la alegoría, parece oportuno presentar algunas rosas macedonianas, en textos diversos, para que se pueda tener una rápida aproximación a la fuerza que alcanza esta metáfora. Escojo dos ilus-

¹⁵ Cf. *El asombro de ser. Idealismo absoluto*, título de un capítulo de *No toda es vigilia...*, p. 243.

¹⁶ Macedonio Fernández, *Epistolario. Obras completas*, t. II, p. 240.

tracciones, la primera de *Adriana Buenos Aires*: “—La rosa es flor loca. No niego sea hermosa su pasión sin freno, y que significa que hay una hora para la libre pasión o que la pasión arrebatada y pasajera, primada por lo corporal, quizá, debe tener su lugar en la vida también”¹⁷. En cambio, en un poema lírico, el poeta enamorado conjura la “Muerte” en estos términos: “con rosas apartaré de ti a la Simple / —a la que llamo Simple porque cree matar—; / mordiendo de sus hojas mortales un día y otro día / creará Muerte de tus mejillas gustar. / Verás de rosas llenos sus finos, pálidos labios. / La horrible, apiadante visión, en boca de Muerte rosas”¹⁸. Muchos otros ejemplos se podrían escandir en el *corpus* que atesora el archivo, pero mi cometido, en esta instancia, se restringe a tomar dos aspectos contrapuestos de la metafórica rosa: en el primer caso, se despliega el enclave de esta figura en la pasión, y sus contactos con la locura, con el delirio y con las demandas corporales. En tanto que en el segundo, se trata de una sustitución: entretener a la Muerte comiendo rosas para que no avance sobre las mejillas de su amada. El violento y turbador contraste: “La horrible apiadante visión, en boca de Muerte rosas”, configura una imagen que sólo puede ser concebida en un taller Barroco, tal como lo dijéramos antes, en la cita de Benjamin. Las mejillas son rosas; a la vez, las rosas suplantán la carne perecedera y mantienen a la Muerte voraz, engañada con un artilugio ficcional. La “rosa” es vencedora de la “Muerte”, siempre que el amor (quevedesco) alimente la vida de la flor.

Retomando la alegoría del Maestro y el discípulo, se cita otra vez el cuento de Borges:

El discípulo dijo con frialdad:

—Te pido la merced de mostrarme la desaparición y aparición de la rosa. No me importa que operes con alquitaras o con el Verbo.

Paracelso reflexionó. Al cabo, dijo:

—Si yo lo hiciera, dirías que se trata de una apariencia impuesta por la magia de tus ojos. El prodigio no te daría la fe que buscas: Deja, pues, la rosa (p. 391).

La negativa del Maestro a rendir cuenta de su fe y la empecinada incredulidad del discípulo, que “con frialdad” pide hechos no palabras, depositan en un arcano místico la posibilidad del arte: “la eterna rosa”. El vestigio metafórico se mantiene en un secreto y en un pacto que la vanguardia supo guardar y explorar en sus escrituras. Estoy transfigurando al propio Borges-discípulo en una alegoría de los grupos que acudieron al taller para apren-

¹⁷ *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*. *Obras completas*, t. V, p. 47.

¹⁸ *Relato. Cuentos, poemas y misceláneas*. *Obras completas*, t. VII, p. 110.

der el arte¹⁹. El magisterio de Macedonio fue acusado de "raras artes", de desopilantes proyectos, de desatinados consejos a los jóvenes, de interminables versiones acerca de su original y anacrónica metafísica, de sus excéntricos chistes conceptistas. Su discurso del "pensar-escribiendo" fue descalificado, negado o ignorado. Pero él resistió en el aguante del taller solitario. Al respecto, dice el cuento de Borges:

Paracelso no se había inmutado. Dijo con curiosa llaneza:

—Todos los médicos y todos los boticarios de Basilea afirman que soy un embaucador. Quizá están en lo cierto. Ahí está la ceniza que fue la rosa y que no lo será.

El muchacho sintió vergüenza. Paracelso era un charlatán o un mero visionario y él, un intruso, había franqueado su puerta y lo obligaba ahora a confesar que sus famosas artes mágicas eran vanas.

Se arrodilló, y le dijo:

—He obrado imperdonablemente. Me ha faltado la fe, que el Señor exigía a los creyentes. Deja que siga viendo la ceniza. Volveré cuando sea más fuerte y seré tu discípulo, y al cabo del Camino veré la rosa.

Hablaba con genuina pasión, pero esa pasión era la piedad que le inspiraba el viejo maestro, tan venerado, tan agredido, tan insigne y por ende tan hueco (p. 391).

El relato alude, a través de la rosa, a la máxima lección aprendida en las conversaciones privadas y en los experimentos de escrituras conjuntas, ahora todo convertido en literatura... Mientras tanto, en la vía pública se consolida la fama, el renombre del viejo maestro, con paradójicas calificaciones: "tan venerado, tan agredido, tan insigne y por ende tan hueco". El exacto contraste y la precisa construcción del imaginario público respecto del perfil intelectual de Macedonio me exime de cualquier comentario. Habría que enfatizar, en todo caso, el remate: "por ende tan hueco". La consecuencia de los contrarios en pugna, de las antinomias vigentes y sin disimulos de resolución o síntesis, desembocan en la oquedad. Esta condición, versátil, abismal, evanescente, contiene la eternidad del nombre: *Macedonio, el inasible, el no-existente, el continuador de la nada, el paradójico Maestro de los Maestros*.

Se sabe que el discípulo dilecto ha insistido con pertinaz frecuencia en la resurrección de la rosa, y que "al cabo del Camino", pareciera haber ha-

¹⁹ Cf. el incipit de *Adán Buenosayres* (Sudamericana, Buenos Aires, 1979), de Leopoldo Marchal, en el que el despertar del protagonista deriva en una alegoría sobre la rosa, con rasgos de la "interjección conceptiva".

llado "La rosa profunda" y que "En el jardín las rosas dejan de ser las rosas / y quieren ser la Rosa"²⁰. Sin embargo, nuestro cometido no intenta relevar pruebas, sino persistir en el alegórico itinerario para indicar que un intruso había franqueado su puerta. El-que-viene-de-afuera percibe con extrema evidencia que ha atravesado el umbral, que el ingreso en el universo macedoniano lo conmueve y lo obliga a registrar este pasaje. La umbralidad, instaurada por los discursos macedonianos, pone en crisis la tranquilidad de los contratos consensuados con que se entra habitualmente a un texto o a un libro. La sensibilidad lectora no puede quedar indemne, no puede pisar el taller con sus credulidades groseras, con sus cómodos prejuicios, con la desaprensión del profano que no concibe ni entiende los juegos místicos y artísticos. La confesión, el darse cuenta del discípulo: "He obrado imperdonablemente. Me ha faltado fe", plantea un problema intelectual y ético. Los umbrales metafóricos solicitan un salto al abismo (¿un salto in-mortal?), una fe en que habrá transformación de la muerte y que seguirá existiendo la rosa... Dice la alegoría borgiana: "Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió" (p. 392). El narrador omnisciente, dios o nadie, trae este testimonio de la soledad prodigiosa, de la penumbra enigmática, de las manos suaves operando con las meras cenizas, los vestigios de la rosa. Y también da noticia sobre el resurgimiento, dice el narrador que la rosa sigue viva, allá, en el taller Barroco, en el aguantadero de un archivo alegórico de la Belarte de vanguardia.

Mi lectura se ha sentido intrusa en múltiples ocasiones y ha permanecido atribulada en los umbrales. Ha recorrido con sigilosa y consternada paciencia cuanto pliego, cuanto papelito y cuanta anotación dejó el Maestro en el taller "antes de sentarse en el fatigado sillón". Ha estudiado con veneración, con cansancio y con impotencia los documentos de un "pensar-escribiendo" en el vértigo de la paradoja. Ha encontrado vestigios, tal vez rescoldos de las metáforas, pero le está vedado decir, si en el archivo, está aún la "rosa"...

²⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas* (1989), p. 464.

RICARDO PIGLIA: LOS "USOS" DE ARLT

ROSE CORRAL
El Colegio de México

No se puede ser un escritor sin tener enemigos; los enemigos son como la tradición, si no aparece hay que inventarla.
(Pobre el escritor que no tiene tradición, decía Eliot).

Ricardo Piglia¹

En uno de sus últimos libros, *Presencias reales*, George Steiner sostiene que los mejores críticos han sido siempre los propios escritores que retoman, incorporan o transforman en sus textos las obras de sus predecesores². Este ejercicio de relectura y reevaluación de textos anteriores es, según Steiner, un "acto crítico de primer orden" en el que el texto pasado se convierte en un texto vivo, en una "presencia real" guiada por los objetivos del escritor en el momento de escribir. Son varios los ejemplos literarios que da Steiner de esta estimulante interacción entre obras del presente y del pasado: el *Ulises* de Joyce y la *Odisea*, *Retrato de una dama* de Henry James y *Middlemarch* de George Eliot, *Madame Bovary* y *Anna Karenina* y, apoyándose en el texto clásico de Borges, "Kafka y sus precursores", agrega que la cronología no es estricta y puede ser invertida, o sea que el presente también modifica el pasado. Siguiendo de cerca las ideas de T. S. Eliot, Steiner habla en el fondo de la relación del escritor o del creador en un sentido amplio —ya que incluye en su reflexión otras artes: la pintura, la música, la escultura— con las tradiciones anteriores y destaca las múltiples e insospechadas formas en que ese diálogo toma cuerpo en sus propias obras. En la ciudad futura e imaginaria que bosqueja en las primeras páginas de su libro, no tienen ya cabida

¹ Entrevista publicada en *Babel* (Buenos Aires), año 3, núm. 21, diciembre de 1990.

² George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Gallimard, Paris, 1991, pp. 30-42.

los exégetas o los críticos (la crítica externa periodística o académica) porque la única lectura crítica legítima y que valga en suma la pena es la que se origina en el seno mismo de la literatura o del arte, lo que Steiner resume diciendo: "El arte es la mejor lectura del arte"³.

No dudamos de que Ricardo Piglia suscribiría plenamente esta idea de Steiner sobre la que, por cierto, ha reflexionado en varias entrevistas y ensayos. Muy cerca estamos en efecto de su reiterada propuesta de llevar a cabo un estudio de lo que llama los "modos de leer" de un escritor, sus "modos de usar los textos" o también, con un sentido próximo, de "su posición frente a las tradiciones"⁴. En el caso de Piglia habría que precisar que lo que le interesa es sobre todo la construcción de una tradición nacional del género narrativo. En un texto reciente en el que reflexiona sobre la idea del canon (a partir del libro de Harold Bloom), Piglia coincide en buena medida con Steiner:

Es necesario sacar la discusión sobre los clásicos (es decir, sobre la tradición literaria) del ámbito cerrado del mundo académico y de sus exigencias y necesidades de renovación curricular. Son los escritores y sus obras y la invisible (y aparentemente inútil) experiencia literaria la que redefine y reestructura la herencia cultural y el valor de la literatura⁵.

Este trabajo con la tradición recorre, a partir de los años setenta, prácticamente toda la obra de Piglia y abarca no sólo sus textos de ficción sino también, en estrecha interferencia con la misma, sus numerosos textos críticos que incluyen ensayos, prólogos, entrevistas, fragmentos de un diario, antologías, etc... Si por un lado en el multicitado ensayo "Ideología y ficción en Borges" (1979) Piglia descifra con agudeza los linajes esenciales que recorren la escritura de Borges y sus "usos de la tradición", por otro, el relato "Homenaje a Arlt" (1975) es un excelente ejemplo del acto crítico, diálogo y reflexión a la vez, que caracteriza, según Steiner, los grandes textos literarios.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Arcadio Díaz-Quinones, Paul Firbas y otros (eds.), *Ricardo Piglia: conversación en Princeton*, Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998 (PLAS Cuadernos, núm. 2), pp. 1 y 3. En este último libro Piglia insiste en la necesidad de llevar a cabo una historia de esa "tradición de la crítica escrita por los escritores". Véase también la entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, "Los usos de Borges", *Variaciones Borges* (Aarhus Universitat), núm. 3, 1997, p. 18.

⁵ "Vivencia literaria (La cuestión del canon)", *La Página* (Santa Cruz de Tenerife), núm. 28, 1997, p. 73.

Para Piglia son en el fondo complementarias las reapropiaciones internas a la ficción y la función crítica del escritor, sus distintas intervenciones en el campo de la crítica y de la cultura. Esta última es esencial para "[definir] primero lo que llamaría una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para sus propios textos"⁶. Obviamente, está pensando en un tipo de escritor y ensayista cuyo modelo en Argentina es Borges y, en otras literaturas, Valéry o Eliot. En el caso de Borges, hoy se sabe que varias críticas y comentarios suyos están estrechamente vinculados a sus propias búsquedas literarias, a lo que se proponía escribir. Bastaría mencionar por ejemplo su temprana valoración del género policial, considerado en los treinta como un género menor, pocos años antes de que empezara a escribir relatos que incorporan elementos del género. O, en las páginas de *Sur*, sus numerosos comentarios de libros que incursionan en el género fantástico⁷.

A lo largo de tres décadas, probablemente ningún otro escritor argentino como Arlt ha suscitado tantas lecturas y relecturas por parte de Piglia, ni siquiera Borges, su contraparte en la célebre y polémica fórmula que desarrolla el personaje Renzi a lo largo de muchas páginas de *Respiración artificial*. Es cierto que en la construcción de genealogías y parentescos literarios, Piglia, como ningún otro escritor argentino, ha reunido, enfrentado o mezclado con tanta insistencia ideas y textos de ambos autores. Las huellas de Arlt son también perceptibles en sus textos de ficción, desde su primer relato "La honda" y el epígrafe arltiano que abre *La invasión* —"A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad"⁸—, hasta su novela más reciente, *Plata quemada* (1997), cuyo título mismo es un guiño de complicidad con Arlt. En otro terreno, no puede ignorarse tampoco su papel en la divulgación de la narrativa de Arlt, la reedición de *El juguete rabioso*, en 1993, con un prólogo suyo, y la reciente edición, junto con Omar Borré, de los *Cuentos completos* (1996) de Arlt, edición importante porque junta una gran cantidad de relatos desconocidos y dispersos en publicaciones periódicas de los años treinta, como *El Hogar y Mundo Argentino*.

Siguiendo entonces la lógica pigliana que acabamos muy sumariamente de recorrer, parece claro que los distintos acercamientos críticos de Piglia a

⁶ "Los usos de Borges", p. 19.

⁷ Ver las notas de Borges a *Luis Greve, muerto* de Bioy, a *La amortajada* de Bombal, a la novela *After Many a Summer* de Huxley, notas que reivindican el género fantástico que muy pronto él mismo cultivaría. *Borges en 'Sur', 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999.

⁸ En *Nombre falso* (1975) utiliza de nueva cuenta un epígrafe de Arlt ("Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido") que en este caso resulta apócrifo, recurso que está a tono con los experimentos de Piglia en este libro, en particular en "Homenaje a Arlt".

la obra de Roberto Arlt deben considerarse otras tantas "lecturas estratégicas" que han ido variando en función del camino seguido por su propia escritura, por los diferentes contextos políticos y culturales y asimismo por los debates o polémicas en que se insertan. Lo excepcional de estas lecturas está en la reactualización permanente de la obra de Arlt, en las variantes o giros, en suma en una apropiación de la tradición en permanente evolución.

Piglia ha insistido en la palabra "uso" y la opone a "influencia" al referirse por ejemplo a Sarmiento: "Lo que inventa es un modo de leer la tradición. *Un uso que nada tiene que ver con la influencia*"⁹. Frente a la influencia, que evoca algo estático, "la copia más o menos directa de un modelo ajeno", la noción de uso parece remitir a un concepto dinámico, de apropiación y transformación de géneros y obras anteriores. En una entrevista reciente se ha referido a su relación con Borges precisamente como a una relación de "usos"¹⁰: nada más natural y justificado que explorar por nuestra cuenta algunos de los "usos" de Arlt.

Aunque aquí insistiremos en el tramo final de la obra de Piglia, en las nuevas hipótesis sobre Arlt que formula en los años que siguen al final de la dictadura militar (1976-1983), y que culminan en varios sentidos en el mundo conspirativo y delirante (en la línea o tradición inaugurada por Arlt en los veinte con *Los siete locos*) de su novela *La ciudad ausente* (1992), es necesario revisar las primeras estrategias para medir mejor este último cambio.

Desde un principio Piglia se dedicó a subvertir lecturas anteriores de Arlt, prejuicios que parecían inamovibles, y en particular algunos de los estereotipos bien conocidos desde su época: Arlt como escritor realista o Arlt como un escritor de prosa descuidada, que "escribe mal", recuerda el propio Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*. La primera batalla ganada por Piglia es la que gira en torno a lo que ha llamado, con razón, "la escritura desacreditada" de Arlt: se refiere ya al asunto en su primer texto crítico, de 1973, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria"¹¹, y vuelve sobre él en un excelente ensayo de 1981, poco conocido, tal vez porque apareció en un periódico (*Clarín*), con motivo de la primera edición de la *Obra completa* de Arlt, publicada a cuarenta años de su muerte y prologada por Julio Cortázar¹². La respuesta sobre el vapuleado estilo de Arlt la había dado un año antes en *Respiración artificial*: Arlt no escribe "mal", se trata de una escritura

⁹ Ricardo Piglia, "La novela argentina", en *Aguafuerte* (Facultad de Filosofía y Letras de la UBA), 2a. época, núm. 1, noviembre de 1992, p. 14. El subrayado es nuestro.

¹⁰ Véase la referencia completa en la nota 4.

¹¹ En *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, 1973, pp. 22-27.

¹² "Roberto Arlt: la lección del maestro" se publicó en *Clarín* (suplemento "Cultura y Nación"), 23 de julio de 1981.

hecha de restos, de fragmentos, una escritura híbrida que, de paso, (y es su mejor defensa) entronca con la tradición argentina del libro "extraño", mezcla de géneros y materiales heterogéneos, presentes ya en el *Facundo*.

Piglia legitima pues la escritura o el estilo de Arlt al integrarlo a una especie de historia de los estilos literarios en la Argentina. Es probablemente el primero y el único, que sepamos, que se animó a defender y sobre todo a definir lo que parecía más vulnerable en la obra de Arlt: su estilo, su escritura, que no se animaron a defender ni Onetti ni Cortázar, pese a sus respectivos textos-homenajes al precursor. Si hoy nadie se refiere ya al estilo imperfecto de Arlt, cuya escritura, como es bien sabido, José Bianco todavía desautoriza en 1961¹³, es por la fuerza y la persistencia de los argumentos esgrimidos por Piglia. En este sentido tal vez el gesto esencial de Piglia ha sido, en una tremenda vuelta de tuerca, sacar su obra de la ilegitimidad y convertirla, en este fin de siglo, en una obra seminal, fundadora de múltiples linajes literarios.

No es difícil observar que Piglia casi siempre se las ha arreglado para situar a Arlt en el centro de los linajes explorados o actualizados. Eso es notorio en sus últimas antologías que repercuten evidentemente en el canon. En *Las fieras*, por ejemplo, una antología de 1993 en la que Piglia bosqueja una historia bastante heterodoxa del género policial en Argentina (y es un buen ejemplo, dicho sea de paso, de lo que entiende por "uso de un género", un uso siempre indirecto o sesgado), el cuento de Arlt, "Las fieras", se convierte en el título emblemático de la antología y es asociado con la serie negra del género que siempre ha reivindicado Piglia porque incide en la crítica de lo social, en la línea política del género abierta por Bertolt Brecht¹⁴. En las historietas de *La Argentina en pedazos*, del mismo año que *Las fieras*, Piglia arma el mapa más completo hasta ahora de sus "modos de leer" ciertos autores de la narrativa argentina, desde Echeverría hasta Manuel Puig, pero en forma significativa rompe o altera la secuencia cronológica de los textos representados para cerrar esta breve historia de nuevo con un texto de Arlt, "La agonía del Rufián Melancólico"; con lo cual deja muy claro su enorme actualidad, el carácter profético de la violencia presente en este fragmento de 1931, entresacado de la novela *Los lanzallamas*. Lo que empezó siendo una genealogía personal ha logrado al cabo de los años imponerse, modificando los criterios acostumbrados de valoración de la obra de Arlt.

¹³ "En torno a Roberto Arlt", *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 5, 1961, pp. 45-57.

¹⁴ Como bien lo ha señalado Walter Benjamin al analizar *La novela de los cuatro centavos* de Brecht. Véase Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Maspero, Paris, 1969, pp. 103-105.

Sólo en los años ochenta, Piglia aborda por fin la cuestión del realismo de Arlt, para desbaratar las interpretaciones simplistas que lo vieron sólo como un testigo de su tiempo, un "cronista de los 30". Las nuevas zonas que señala ahora Piglia en su obra: la construcción del complot, la sociedad secreta, la "novela del Astrólogo", la conspiración y la paranoia entre otras, están estrechamente asociadas a sus nuevas reflexiones sobre literatura y representación de lo real, sobre política y ficción en la postdictadura. Porque el contexto obviamente ha cambiado: en el fondo ahora lee en Arlt el presente reciente, la amenaza generalizada, la paranoia, las maquinaciones perversas del poder o del estado que sintetizan la experiencia individual y social del período de la dictadura. Arlt se vuelve de nuevo un modelo del uso de lo político en la ficción: "Arlt —dice en 1989—, es la verdadera literatura política"¹⁵. ¿En qué sentido?, cabe preguntarse. Son varias las respuestas que va formulando Piglia en distintas entrevistas a lo largo de la década de los ochenta. En la entrevista que acabamos de citar precisa ya lo que entiende por "verdadera literatura política": una ficción que no refleja lo inmediato, y que al contrario transforma lo real al ofrecer un tratamiento onírico de lo político:

A mí me parece que la ficción tiene otra manera de trabajar la política que cuando se la escribe con una óptica "realista" o "periodística" [...] [Arlt] nunca hablaba de Irigoyen, nunca hablaba de lo inmediato, nunca hablaba de lo que estaba pasando [...] pero fue Arlt el que captó el *núcleo secreto de la política argentina*, y escribió una novela que se lee hoy y parece que se escribió ayer¹⁶.

Las novelas de Arlt, dirá también Piglia, son metáforas de sentido múltiple que narran las intrigas que sostienen el poder. La "novela del Astrólogo" (que distingue ahora de la "novela de Erdosain", el personaje principal de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*), reproduce y exagera la ficción perversa del poder o del estado¹⁷.

Tal vez la observación más aguda de Piglia, que constituye ya una proyección, más allá de Arlt, de su propia poética en gestación en esos años, es la que sostiene que Arlt convierte la conspiración o el complot en "forma y estrategia narrativa, en el fundamento de la ficción"¹⁸. En varios sentidos Piglia retoma lo medular de esta última lectura de Arlt para construir su

¹⁵ "La literatura y la vida", en *Crítica y ficción*, Siglo Veinte / Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 192.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 192-193. El subrayado es nuestro.

¹⁷ "Sobre Roberto Arlt" (1984), *Crítica y ficción*, p. 32.

¹⁸ *Crítica y ficción*, p. 31.

propia versión de la conspiración en *La ciudad ausente*. El procedimiento es claro: establece o construye primero el linaje (en una suerte de "laboratorio de la ficción" que arma de manera muy deliberada) e inserta después la propia obra en el mismo.

La eficacia de lo político en la novela de Piglia está en usar y trabajar la trama en un doble sentido: como la trama narrativa, la sucesión y encadenamiento de las múltiples historias, y en el sentido de tramar, maquinizar, intrigar. Los mecanismos de la ficción se cruzan con lo político. Ese sería el núcleo ficcional y paranoico de *La ciudad ausente*. Son varios también los tópicos arltianos que retoma Piglia: la sociedad secreta de *Los siete locos*, "máquina de producir relatos", había dicho en 1984, se convierte literalmente en su novela en una "máquina de narrar", una máquina utópica que se opone, como el proyecto del Astrólogo, a la realidad siniestra, al "terror en las calles" o al clima de amenaza que recorre la ciudad. Los delirios de la máquina en *La ciudad ausente* así como la "magnífica locura" del Astrólogo arltiano trabajan sobre los "mundos posibles", lo que está por venir. Estos relatos, como en Arlt los cuentos del Astrólogo, "actúan, tienen poder, producen efectos".

Como es característico de su proceder —y no sólo con Arlt—, las lecturas de Piglia acaban excediendo al modelo, la obra de Arlt, y se amplía el alcance de los conceptos que partieron o se originaron en algunos de sus textos para darles mayor fuerza y efectividad: "La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí [...] para leer funcionamientos sociales, modos de lenguaje, estructura de las relaciones"¹⁹. Un año antes de publicar *La ciudad ausente*, afirma que la tradición del complot (o la "poética del complot") es una veta esencial de la literatura nacional: "Para nosotros [los escritores actuales], la literatura nacional tiene la forma de un complot: en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia perdida"²⁰.

Este linaje que empieza a bosquejar con Arlt se irá desarrollando y ampliando a otros autores argentinos después de haber publicado *La ciudad ausente*: incluye a Macedonio con el *Museo de la novela de la Eterna, Rayuela*, Adán Buenosayres, Borges en "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius": "Hay complot en Arlt, en Cortázar [...], en Marechal, en Ernesto Sábato, y también, por supuesto, en Borges. El complot es la novela. Construir un complot y hacer

¹⁹ Ricardo Piglia: *conversación en Princeton*, p. 36.

²⁰ "Memoria y tradición", *Revista de la Cancillería de San Carlos* (Santafé de Bogotá), núm. 13, 1992, p. 66.

una novela son, a menudo, el mismo tipo de operación"²¹. ¿Será ésta una forma más del uso "desplazado", "desviado" o "inesperado" que lleva a cabo un escritor con lo que le lee? Es muy posible, y "Homenaje a Arlt" era ya una excelente muestra en la ficción misma de Piglia de estos usos ficcionalizados, no sólo de Arlt y de su obra sino también de Borges y de Onetti²².

El presente modifica sin duda las lecturas del pasado, porque este pasado no es un hecho inamovible o establecido de una vez por todas. Como ha dicho Eliot (y Piglia, qué duda cabe, es un excelente lector de Eliot) en su texto esencial sobre "La tradición y el talento individual": "la tradición implica, en primer lugar, el sentido histórico [...] una percepción no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia"²³. Presencias "reales" y distintas de Arlt en conjunción con los distintos presentes, "afirmación revitalizadora del pasado" (Steiner), compañía deseada, homenaje "perpetuo", son algunas de las formulaciones que se me ocurren para intentar definir esta relación entre Piglia y Arlt. Arlt forma parte de todas las tramas imaginarias que ha tejido Piglia con la tradición desde hace tres décadas. Sólo me parece posible acercar este vínculo Piglia / Arlt con el que intenté explorar en un trabajo anterior entre Onetti y Arlt: las afinidades eran de otro orden, pero Arlt fue para Onetti no lo que suele llamarse una influencia literaria sino "una voz próxima", como escribí entonces, que "parece haber interiorizado desde muy pronto y con la cual [Onetti] no dejó nunca de dialogar"²⁴. Cuando escribió su conocida semblanza sobre Arlt en 1971, Onetti dijo que no había necesitado releer su obra: "esta preocupación es excesiva porque lo conozco de memoria, tantos persistentes años pasados". El escritor atesora en la memoria los autores queridos de la tradición y éstos se vuelven, escribe Piglia, "como recuerdos personales [...] restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos"²⁵.

²¹ R. Piglia, "La biblioteca: una experiencia con el tiempo", *La Página* (Santa Cruz de Tenerife), núm. 28, 1997, p. 18.

²² Como lo ha demostrado muy bien Jorge Fornet, el personaje principal es sin duda Arlt pero la poética que rige el texto pertenece sobre todo a Borges; entre otros recursos clave hay que señalar el apócrifo, el plagio, la cita llevada hasta la parodia. "Homenaje a Arlt' o la literatura como plagio", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 42, núm. 1, 1994, pp. 115-141.

²³ T. S. Eliot, "La tradición y el talento individual", en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, t. 1, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 13.

²⁴ "Onetti / Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes", en R. Olea Franco y J. Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. 2, El Colegio de México, México, 1992, pp. 251-267.

²⁵ "Memoria y tradición", p. 62.

LAS NARRACIONES DE OLGA OROZCO: EL ABISMO LUMINOSO

ADOLFO CASTAÑÓN
Fondo de Cultura Económica

I

La poesía de Olga Orozco deletrea en un incesante y arriesgado autorretrato la geología de la experiencia soñada y presentida. En la estirpe visionaria, romántica y surrealista, su idioma —“procesión de antorchas subterráneas”— plantea la paradoja de la vida interior cifrada en paisaje y naturaleza contemplada, renovando la antigua alianza órfica. Dilata el ritmo en órbitas de musicalidad tan pronto amorosa, tan pronto galopante, gobernada por la armonía impredecible del vértigo. Una y otra vez acosa la palabra la imagen propia ante el espejo, o acomete las radiografías del abismo soñado y soñándolo, organiza los testamentos enigmáticos de la pasión, confiesa los avatares de la caída y la transfiguración mediante un examen de conciencia cuyas materias son el fuego y la analogía. Historias y prehistorias: el saber sobre el alma no sabría prescindir de las sustancias fantásticas para instaurar el álgebra de sus mitologías, pero tampoco sabría progresar si no la guiara un sentido radical de la fantasía substantiva.

Gramática y plegaria, cábala, oración y sueño, ubicua piedad y severa exactitud en el arte terapéutico del nombrar, la poesía de Olga Orozco sabe someter al régimen diurno del decir poético las oscilaciones y réplicas de la geología moral cuya exploración afirma la autenticidad de su vocación poética, es decir, trágica.

II

Olga Orozco nació en Toay, Provincia de la Pampa, en Argentina, en 1920 bajo el signo de Piscis. Antes de publicar su primer poema, ya había apren-

dido a tocar el violín. Se le ubica en la llamada "Generación del 40" a la que pertenecen poetas muy distintos como Alberto Girri (1919), María Granata (1923) y autores de mayor edad como Enrique Molina que comparte con Olga una idea magnética del universo y una gramática inspirada en el surrealismo. Figura entre los colaboradores de la revista *Canto* —dirigida por Miguel Ángel Gómez, Julio Marsayot y Eduardo Calamaro— pero colabora también en diversas publicaciones argentinas de la época como *Reseña*, *Reunión*, *Cabalgata*, *Correo Literario*, *Anales de Buenos Aires*, *A partir de cero*, *Papeles de Buenos Aires*, *Espiga*, *La Nación*, *Sur*, *Testigo* y en el exterior en *Vuelta* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. A su labor como poeta debe añadirse su tarea como traductora, y quizá no sea superfluo recordar que sus versiones, verificadas principalmente del italiano y del francés, han trasladado a nuestro idioma obras de Luigi Pirandello (como *Vestir al desnudo*), de Eugenio Ionesco (como *La lección* y *Las sillas*), de Arthur Adamov (como *La invasión*), de Jean Anouilh (como *Becket o el honor de Dios*).

Olga Orozco inicia la publicación de su obra poética en 1946 con el título *Desde lejos*, editado por Losada. A partir de entonces, sigue un itinerario lírico fielmente ceñido a una constelación de preocupaciones atentas a las *Mutaciones de la realidad*, para decirlo con otro de sus títulos (publicado en 1979). Otros títulos suyos son *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962), *Museo salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* —su gata— (1977), *La noche a la deriva* (1984), *En el revés del cielo* (1987), *Con esta boca, en este mundo* (1994), además de las antologías (una media docena) y la compilación de su obra realizada por Corregidor en 1979.

En 1961 Olga Orozco viajó por diversos países de Europa —Suiza, Italia, Francia, España— para realizar un estudio que no hemos podido localizar, significativamente titulado "Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna". En todo caso, el interés por las vertientes ocultas de la realidad, por el subsuelo mágico y mítico que recorre y sostiene la superficie prosaica del mundo no es algo novedoso para sus lectores: "Mis amigos", dice en las citadas "Anotaciones para una autobiografía", "me temen porque creen que adivino el porvenir. A veces me visitan gentes que no conozco y que me reconocen de otra vida anterior"¹.

Las referencias, emblemas, talismanes y demás signos que prosperan en el bosque de los símbolos no están ausentes de una obra donde "La Cartomancia" no es sólo el título de un poema sino un principio de realidad

¹ Olga Orozco, *Relámpagos de lo invisible. Antología*, sel. y pról. de Horacio Zabaljauregui, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998, p. 305.

imaginaria a condición de entender que la poeta dibuja su propia baraja fabulosa. Memoria e imaginación, fábula, recuerdo y profecía juegan con libertad en el campo asociativo que es campo magnético de su poesía. Ese juego es, además, una representación, un ensayo, dramático. No en balde, al intentar definir la poética de Olga Orozco se ha hablado de un "desdoblamiento de Dios en máscara de todos"². Poesía radicalmente lírica, la de Olga Orozco conjuga una vertiente dramática, como si la búsqueda del yo profundo y la identidad tuviese como consecuencia una revelación: que cada ser ostenta y encubre una persona, que las diversas fuerzas que mantienen en equilibrio al mundo tienen un nombre secreto y en consecuencia un Destino. De ahí que el sacerdocio mágico del poeta entrañe una responsabilidad pues que el nombrar es un oficio delicado, tenso, en la medida en que está comprometido con la transfiguración, es decir con la conversión de la historia profana en sentido. Cabe decir, en cualquier caso, que el oficio sacerdotal de Olga Orozco se define en términos de una religión y una experiencia personales, y no en función de una acción pública.

La política verificada por Orozco es una política de la experiencia y no de la comunión.

*A solas con la tierra*³

Para desvanecer este pesado sitio
donde mi sangre encuentra a cada hora una misma extensión,
un idéntico tiempo ensombrecido por lágrimas y duelos,
me basta sólo un paso en esa gran distancia que separa la sombra de los cuerpos,
las cosas de una imagen en la que sólo habita el pensamiento.

Oh, duro es traspasar esos dominios de fatigosas hiedras
que se han ido enlazando a la profunda ramazón de los huesos,
resucitar del polvo el resplandor primero
de todo cuanto fueran recubriendo las distancias mortales,
y encontrarse, de pronto,
en medio de una antigua soledad que prolonga un desvelado mundo en los
[sentidos.

Como tierra abismada bajo la pesadumbre de indolentes mareas,
así me voy sumiendo, corazón hacia adentro,

² Elba Torres de Peralta, *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscara de todos*, Playor, España, 1987 (*Nova Scholar*), 195 pp.

³ *Op. cit.*, pp. 25-27.

en lentas invasiones de colores que ondean como telas flotantes entre los grandes
[vientos,
de voces, ¡tantas voces!, descubriendo, con sus largos oleajes,
países sepultados en el sopor más hondo del olvido,
de perfumes que tienden un halo transparente
alrededor del pálido y secreto respirar de los días,
de estaciones que pasan por mi piel lo mismo que a través de tenues ventanales
donde vagas visiones se inclinan en la brisa como en una dichosa melodía.

Mi tiempo no es ahora un recuerdo de gestos marchitos, desasidos,
ni un árido llamado que asciende ásperamente las raídas cortezas
sin encontrar más sitio que su propio destierro entre los ecos,
ni un sueño detenido por pesados sudarios a la orilla de un pecho irrevocable;
es un clamor perdido debajo del quejoso brotar de las raíces,
una edad que podría reconquistar paciente sus edades
por las nudosas vetas que crecen en los árboles remotos,
al correr de los años.

Ya nada me rodea.

No. Que nadie se acerque.

Ya nadie me recobra con un nombre que tuve
—una extraña palabra tan invariable y vana—
ahora, cuando a solas con la tierra, en idéntico anhelo,
la luz nos va envolviendo como a yertos amantes cuyos labios
no consigue borrar ni la insaciable tiniebla de la muerte.

Esta experiencia poética arranca de la infancia y, dentro de ella, se enraiza en un territorio emblemático: "La casa" a la que dedica por cierto uno de sus primeros poemas:

*La casa*⁴

Temible y aguardada como la muerte misma
se levanta la casa.
No será necesario que llamemos con todas nuestras lágrimas.
Nada. Ni el sueño, ni siquiera la lámpara.

Porque día tras día
aquellos que vivieron en nosotros un llanto contenido hasta palidecer
han partido,
y su leve ademán ha despertado una edad sepultada,

⁴ *Op. cit.*, pp. 28-30.

todo el amor de las antiguas cosas a las que acaso dimos, sin saberlo,
la duración exacta de la vida.

Ellos nos llaman hoy desde su amante sombra,
reclinados en las altas ventanas
como en un despertar que sólo aguarda la señal convenida
para restituir cada mirada a su propio destino;
y a través de las ramas soñolientas el primer huésped de la memoria nos saluda:
el pájaro del amanecer que entreabre con su canto las lentísimas puertas
como a un arco del aire por el que penetramos a un clima diferente.

Ven. Vamos a recobrar ese paciente imperio de la dicha
lo mismo que a un disperso jardín que el viento recupera.

Contemplemos aún los claros aposentos,
las pálidas guirnaldas que mecieron una noche estival,
las aéreas cortinas girando todavía en el halo de la luz como las mariposas de la
[lejanía,

nuestra imagen fugaz
detenida por siempre en los espejos de implacable destierro,
las flores que murieron por sí solas para recordar el fulgor inmortal de la
[melancolía,

y también las estatuas que despertó, sin duda a nuestro paso,
ese rumor tan dulce de la hierba;
y perfumes, colores y sonidos en que reconocemos un instante del mundo;
y allá, tan sólo el viento sedoso y envolvente
de un día sin vivir que abandonamos, dormidos sobre el aire.

Nadie pudo ver nunca la incesante morada
donde todo repite nuestros nombres más allá de la tierra.
Mas nosotros sabemos que ella existe, como nosotros mismos,
por el sólo deseo de volver a vivir, entre el afán del polvo y la tristeza,
aquello que quisimos.

Nosotros lo sabemos porque a través del resplandor nocturno
el porvenir se alzó como una nube del último recinto,
el oculto, el vedado,
con nuestra sombra eterna entre la sombra.

Acaso lo sabían ya nuestros corazones.

Ese territorio encantado donde se alojan los cuerpos como signos en un
cuaderno pide ser descifrado y nombrado en términos que incluyen pero

trascienden la poesía. El relato se impone como un cauce ineludible para desahogar la líquida materia de la edad mítica llamada infancia. La casa vuelve a aparecer pero ahora en relato que la desdobra:

*Había una vez*⁵

Había una vez una casa (no) Había en un tiempo una casa (no) Había en varios tiempos varias casas que eran una sola casa. ¿Era realmente una casa o era un espejo fraguado por los tres tiempos, de modo que cada uno era la consecuencia y el motivo del otro? Sí, como en los caleidoscopios o como en un yo circular a manera de cuarto de vestir, donde la que va a ser con máscara de anciana se probara la máscara de la que fue con máscara de niña, y viceversa y sucesivamente. La máscara de la que es, también, y que sólo se ve desde adentro, desde el revés de todas las máscaras confundidas en una, hasta que se devore eso que habitualmente llamamos rostro y se pueda ver quién es quien lo devora, y entonces supongo que comprobaré lo que sospecho: que no se es uno sino todos.

Pero ahora el tiempo es y aparentemente soy yo sola. En este momento en que voy a nacer, en que voy a regresar, el tiempo y la persona son *yo soy*. Y la casa está allí, semejante a una piedra de la luna donde el vapor se enrarece para hervir, se condensa en burbujas que me aspiran hasta el centro de una brasa sepultada en la que voy a entrar para que la eternidad no se interrumpa, para que continúe con este balanceo con que parto no sé desde dónde y me arrojó de cara en el vacío contra los cristales de la oscuridad.

III

Al leer la obra narrativa de Olga Orozco llaman la atención diversos hechos. El primero es su brevedad abismal. Se contiene en dos libros, *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995), cuya simetría sugieren los títulos que parecen reflejarse entre sí y afirma, de un lado, el hecho de que cada obra cuenta quince relatos y, del otro, la compartida substancia narrativa pues ambas describen el mismo mundo, deslindan los territorios de una misma memoria; configuran entre ambos “unas oscuras alas de mujer” (evoco aquí un título de Enrique Molina) que recuerda su alada y mágica infancia. A diferencia de otros poetas que escriben en prosa narrativa, los relatos de Olga Orozco no sólo están embebidos de zumo lírico y de impulso contemplativo: las narraciones verifican un riguroso desdoblamiento y acompañamiento de la materia poética, y en muchos casos parece cumplirse un juego de fuga y variaciones —en la aceptación musical del término— en-

⁵ *Op. cit.*, p. 197.

tre los juegos infantiles descritos en las narraciones y los exorcismos y fórmulas rituales inscritos en los poemas. Prosas y poemas abren un espacio de alusiones y complicidades recíprocas. Arman “unas tijeras para unir” —título de uno de los relatos incluidos en *La oscuridad es otro sol*— como si la tapicería tramada por los poemas pudiese enmarcarse y enfocarse mejor al ser tendida sobre los bastidores de la narración. Se da entre poesía y relato un *léxico de afinidades*, para decirlo con el título de la uruguaya Ida Vitale entre cuyos poemas y prosas se constata un péndulo comparable.

IV

América, el continente más joven del mundo así en términos geológicos como políticos, no podía dejar de ser cuna de una palabra en la que la infancia abre un horizonte doblemente original. ¿No se ha dicho acaso que es un continente en busca de su expresión, y no es —al menos por el orden etimológico la *in-fancia*, la desprovista de voz— la edad que aspira a decir y a decirse? Quizá esta vecindad mítica con la infancia haya sido precisamente la responsable de que el tesoro de la juventud y de los pueriles años de aprendizaje haya sido dejado en cierto modo de lado. No en balde, por ejemplo, a la infancia iluminada de un Novalis (luz niña y fulgurante) corresponde la precocidad de los niños héroes de la Emancipación como el joven Simón Bolívar o la prematura solemnidad de un Domingo Faustino Sarmiento quien sólo recuerda sus juegos infantiles en la medida en que prefijan graves futuras responsabilidades.

*Juegos infantiles*⁶

Quiero, antes de entrar en cosas más serias, echar una mirada sobre los juegos de mi infancia, porque ellos revelan hábitos solariegos de que aún se resiente mi edad madura. No supe nunca hacer bailar un trompo, rebotar la pelota, encumbrar una cometa, ni uno solo de los juegos infantiles a que no tomé afición en mi niñez. En la escuela aprendí a copiar zotas, y me hice después un molde para calcar una figura de San Martín a caballo que suelen poner los pulperos en los faroles de papel; y de adquisición en adquisición, yo concluí en diez años de perseverancia, con adivinar todos los secretos de hacer mamarrachos. En una visita de mi familia a casa de doña Bárbara Icasate, ocupé el día en copiar la cara de un San Jerónimo, y una vez adquirido aquel tipo, yo lo reproducía de

⁶ Domingo Faustino Sarmiento, *Infancia de Sarmiento, contada por él mismo en páginas inmortales*, Anaconda, Buenos Aires, 1938, pp. 63-66.

distintas maneras en todas las edades y sexos. Mi maestro, cansado de corregirme en este pasatiempo, concluyó por resignarse y respetar esta manía instintiva. Cuando pude, por el conocimiento de los materiales de la enseñanza del dibujo, faltóme la voluntad para perfeccionarme. En cambio esparcí más tarde en mi provincia la afición a este arte gráfico, y bajo mi dirección o inspiración se han formado media docena de artistas que posee San Juan. Pero aquella afición se convertía en mis juegos infantiles en estatuaría, que tomaba dos formas diversas, hacía santos y soldados, los dos grandes objetos de mis predilecciones de niñez.

Criábame mi madre en la persuasión de que iba a ser clérigo y cura de San Juan, a imitación de mi tío, y a mi padre le veía casacas, galones, sable y demás zarandajas. Por mi madre me alcanzaban las vocaciones coloniales; por mi padre se me infiltraban las ideas y preocupaciones de aquella época revolucionaria; y, obedeciendo a estas impulsiones contradictorias, yo pasaba mis horas de ocio en beata contemplación de mis santos de barro debidamente pintados, dejándolos en seguida quietos en sus nichos, para ir a dar a la casa del frente una gran batalla entre dos ejércitos que yo y mi vecino habíamos preparado un mes antes, con grande acopio de balas para ralear las pintorreadas filas de monicas informes.

No contara estas bagatelas, si no hubiesen tomado más tarde formas colorales y proporcionádome uno de los recuerdos que hasta hoy me hacen palpar de gloria y de vanidad. Por lo que hace a mi vocación sacerdotal, asistía cuando niño de trece años a una devota capilla, en casa del jorobado Rodríguez, capaz de contener veinte personas, y dotada de sacristía, campanario, y demás requisitos, con una dotación de candeleros, incensarios y campanas sonoras, hechas por el negro Rufino de don Javier Jofré, y de que hacíamos enorme consumo en repiques y procesiones. Estaba consagrada la capilla a nuestro padre Santo Domingo, desempeñando yo durante dos años por aclamación del capítulo, y con grande edificación de los devotos, la augusta dignidad de provincial de la orden de predicadores. Acudían los frailes del convento de Santo Domingo a verme cantar misa, para lo que parodiaba a mi tío el cura que cantaba muy bien, y de quien siendo yo monaguillo, aúsbaba todo el mecanismo de la misa, no sin marcar la página del misal en que estaban el evangelio y epístola del día para reproducirlos íntegros en mi misa particular.

No en balde *La edad del Pavo* de Jean-Paul Richter se opondrá entre nosotros a la picaresca prematura y maliciosa de un *Periquillo Sarniento*. ¿Cómo, entonces, no iban a anhelar trascender y superar la infancia los escritores de un continente cuyo estigma cultural es la barbarie, es decir la cercanía con el origen, la (supuestamente) inmediata vecindad con el estado natural pues la barbarie no es sino la niñez de la humanidad para los lentes del empleado positivista?

Con el advenimiento de la industrialización y del orden escolar y sanitario, la caracterización social de la infancia como una suerte de museo en miniatura del mundo adulto (y del cual son ejemplo los recuerdos infantiles de Sarmiento) corre paralela a la exploración de esos mundos fabulosos que son los de la edad primera. Tal vez la prueba más contundente de que en América Latina el verdadero y primer brote genuino de Romanticismo se llamó Modernismo lo prueba el hecho de que el primer álbum sistemático de la infancia lo arman Gutiérrez Nájera, Darío, Julián del Casal, Asunción Silva, Nervo, Urbina, inteligencias que supieron transformar su desnudez en armadura. Pero a esas primeras exploraciones líricas habrán de seguir las misiones de la prosa, y su espíritu de conquista. Por ejemplo, la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936) sabrá restituir en sus *Memorias de Mamá Blanca* (1929) el subsuelo encantado de las creencias populares y las sabidurías regionales que albergan la mitología y la materia legendaria en que se enraiza la conciencia criolla. Sin embargo, más radicalmente, la exploración solitaria de la fábula singular tejida por una infancia abandonada a sí misma habrá que buscarla unos años después en las obras de Roberto Arlt (1900-1942) y de Felisberto Hernández (1902-1964) quienes aparecen como los emisarios más comprometidos con las tierras de la memoria infantil y con los juguetes rabiosos del adolescente precoz. Si las comedias precoces de Felisberto y de Arlt evocan hacia atrás el humor melancólico de Jules Supervielle en sus narraciones, la progenie de su principio de irrealdad se reflejará hacia adelante en algunos cuentos de Julio Cortázar (1914-1984), en la evocación fantástica de Norah Lange (1906-1972) en sus *Cuadernos de infancia*.

V

Quiero arriesgar aquí que esa estirpe de la infancia como mito y de sus mitos y juegos rituales alcanza en Olga Orozco una plenitud peculiar. Por lo pronto, constatemos que en su *Museo salvaje* no está en juego en ninguno de estos casos una gramática realista ni una literatura que busca legitimarse en una voluntad edificante de verdad autobiográfica —como sucedería en Sarmiento o, después, entre nosotros, en Vasconcelos— sino una suerte de naturalismo imaginario, en facetas de una mimesis que abre los ojos y pone manos a la obra en la creación de un mundo donde el principio de verdad se invierte y subvierte las fronteras convencionales de lo razonable. Al igual que en *Le grand Meaulnes* de Alain Fournier, en la obra narrativa de Olga Orozco se da un acecho del éxtasis, una voluntad explícita de rescate de

esas atlántidas sentimentales y sensitivas incrustadas en los paisajes inquietantes de la infancia imaginaria.

Reitero: el lugar que ocupan los dos libros de narraciones publicados por la poeta argentina Olga Orozco en el horizonte de su obra no sabría ser soslayado. Tampoco sabría soslayarse la calidad narradora, la densidad inventiva y fabulosa de estos treinta relatos donde dos hermanas —la poeta y su doble— transforman sus juegos en génesis y verifican una incesante transmutación y traducción entre el orden histórico y el orden natural. Metamorfosis, por cierto, invariablemente ascensional y, en ocasiones, agónica y prometeica.

Es la suya una transmutación vertiginosa e incesante que subvierte el convencional y profano teatro de los acontecimientos, y celebra y renueva un arriesgado pacto pánico y órfico. Un ejemplo: el cuento "Escrito con humo" donde una inocente operación de *collage* —que cito adelante— desencadena una cascada de encuentros y acontecimientos, en particular la aparición de un carruaje funerario cuyo guía espectral hace pensar a las niñas que, sin darse cuenta, han muerto. Dice así el principio de este relato:

La primera vez no puedo decir que hubo anuncio, a menos que se tomara como tal la insistente, casi maniática prolijidad con que recorté las figuras del desechado *Manual de jardinería* y las pegué sobre las ilustraciones de la *Historia argentina*, de modo que el primer triunvirato quedó constituido por un tulipán, un clavel y una gardenia que llevaban los cuerpos de Chiclana, Sarratea y Paso. Don Narciso Laprida adquirió el aspecto que por su nombre le correspondía y los congresistas de Tucumán constituyeron un hermoso vivero desbordante de primulas y pensamientos con el brazo en alto. Pero no puedo asegurar, sin forzar bastante las interpretaciones, que toda esa proliferación del color sobre un panteón patriótico anunciara los ramos con que alguien nos amenazó el viernes 25 de mayo. Eran tres ramos de rosas y apenas si había algún color porque estaban totalmente marchitos⁷.

La metamorfosis, como principio activo, la idea obsesiva de una correspondencia universal, la intuición en que todo tiene que ver con todo encuentra en el espacio legendario de la casa un escenario privilegiado. Evocar la casa, sus sombras y fantasmas familiares es una forma de enumerar las circunstancias que rodean la revelación poética, pues esa "Casa que fue" en "1889" es como el cuerpo perdido de la infancia intacta y gracias a ella puede decir la poeta:

⁷ Olga Orozco, "Escrito con humo", en *También la luz es un abismo*, Emecé, Argentina, 1995, pp. 118-119.

Aun sabemos el sitio donde la infancia puso
guirnalda de fugaces mariposas,
más duraderas que los yertos nombres⁸.

En el territorio encantado que rodea la casa los personajes de Olga Orozco se ven envueltos en una realidad sentida pero sobre todo presentida a través de las citas cotidianas con lo absoluto a que acuden en sus juegos y simulaciones. La experiencia invariablemente mágica, la acechanza de la correspondencia universal a la que se entra de lleno todo lo invade y permea. El principio de metamorfosis incesante y vertiginosa es anunciado en el título reversible: *La oscuridad es otro sol*; *También la luz es un abismo* que casi nunca, como aquí, es tan radicalmente una fórmula sintética del procedimiento desvariante practicado en estos cuentos. Por ejemplo, nadie sabría decir cuántos de los personajes son duendes, seres elementales o fantasmas. Cuántos se disfrazan. Todos, es cierto, cambian de nombre y sobre la historia real van prosperando las fábulas como plantas trepadoras en un jardín que es a su vez un puente con otros mundos, un archipiélago encantado a la deriva en la memoria.

Quizá podría decirse que cada cuento recapitula una iniciación. Y aquí cabría comparar "La Gaviota" de Juan García Ponce con "Es una promesa para las dos, Paulina", donde también se da el sacrificio de un ave con un arma de fuego, aunque el sentido en cada caso sea muy distinto pues mientras en el mexicano la caída del ave ensangrentada funciona directamente como una metáfora sexual, en Orozco sólo se da mediante ese hecho el conocimiento de una desgarradura ubicua en el mundo, el descubrimiento inquietante de la violencia. El tema de la mutilación, de la imposibilidad o de la dificultad de la metamorfosis ascendente aparece en otros cuentos, por ejemplo, en "Alas bajo la nieve", donde la cicatriz del ala mutilada denuncia la condición de "ángel caído" de uno de los personajes —condición que no es vivida como una fantasía sino con un intenso dolor físico: "A ella le alegra estar muy triste".

En este paisaje no maravillará que uno de los juegos más socorridos de estos niños ejemplarmente encantados sea el de los espías. "Y después ya no estaban" es uno de los relatos donde se teatraliza el comercio simbólico de estos niños con la realidad, lo desconocido y, en particular, con la muerte. De hecho, quizá cabría decir que el morir y la muerte son los juegos

⁸ Olga Orozco, "1889" (Una casa que fue), en Horacio Armani, *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Aguilar, Buenos Aires, 1981, p. 323.

secretos y esenciales de estos niños deslumbrados por el vértigo de que la suma de dos mentiras da como resultado una verdad:

Podría contarme alguna historia mientras estoy sentada entre las dos paredes que se unen, pero hasta la historia de las paredes que se unen se une siempre a lo mismo, por más que trate de no verlo y ni siquiera lo nombre. "Voy por un caminito", y empiezan a crecer los girasoles y aparece el muerto, caído boca abajo sobre la mancha roja. "Estoy escondida abajo de la cama", y empiezan a crecer los girasoles y aparece el muerto. "Alguien llama a la puerta", y empiezan a crecer los girasoles. "Yo no soy yo", y basta⁹.

La narradora de Olga Orozco no es Olga Orozco: *La oscuridad es otro sol*. El lector no es el lector: *También la luz es un abismo*. "Voy por un caminito' y empiezan a crecer los girasoles".

VI

En la prosa poética cuyo asunto es la evocación de la infancia y de sus sueños, Olga Orozco teje una tapicería entreverando los hilos de la fábula y lo sobrenatural sobre el bastidor menos visible de lo histórico. Este menoscabo del realismo y del naturalismo en beneficio de la otredad ultramundana no sabría cumplirse sino a partir de una elaboración y una transliteración dialéctica de un texto original. Olga Orozco restituye la mitología de la infancia en un idioma que se rehusa a salir de ese antiguo edén. Quizá una manera adecuada de leer estos recuerdos sea compararlos con otros, por ejemplo, las memorias que de su niñez publica Norah Lange con el título *Cuadernos de infancia* (1937). Los puntos en común entre ambos libros no son escasos: ambas son argentinas, ambas pasan buena parte de sus años niños en el campo, en casas que son mundos autónomos, ambas viven inmersas en una pequeña sociedad de niños y niñas de edades cercanas, comparten en fin un paisaje, una voluntad de introspección. Pero, si en Norah Lange se da una fluidez, un realismo y un naturalismo de orbe y orden terrenal, en Olga Orozco el idioma poético designa un paisaje interior sobrenatural, la introspección ya se desborda hacia el rapto chamán, como si en Norah Lange la magia fuese una contingencia, una intermitencia del mundo natural y en Orozco el mundo fuese inmanentemente mágico, y estuviese fatal, necesariamente encantado. Si Lange reconstruye los años de

⁹ Olga Orozco, *La oscuridad es otro sol*, Losada, Buenos Aires, 1967, pp. 66-67.

formación y practica una geología de la educación sentimental, Olga Orozco se entregará a una suerte de astronomía donde la contemplación del firmamento infantil, el estudio de sus constelaciones parece hablar tanto del pasado-presente como de la memoria que es porvenir, del recuerdo como presentimiento de un orden —el poético— donde los valores de la infancia transitan del idioma al paisaje y de la lengua a la geografía imaginaria.

LA NARRATIVA DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: LIEBRE POR GATO

LILIANA WEINBERG DE MAGIS
Universidad Nacional Autónoma de México

El tiempo, ese invento kafkiano con que se puso en marcha el universo, nos ofrece un Ezequiel Martínez Estrada cada vez más sorprendente, cuyo destino literario parecía consumado en el ensayo pero que hoy se nos aparece renovadamente genial en su poesía y su narrativa.

En carta a su amigo Gregorio Scheines, fechada el 2 de junio de 1945, Ezequiel Martínez Estrada hace una crítica de los fundamentos de la narrativa realista y esboza una teoría del cuento:

Estoy absolutamente seguro... de que bajo la apariencia de las cosas y del orden de sus relaciones convencionales y pragmáticas, hay una red y un dibujo de urdimbre mucho más complicado [*sic*] y mucho más interesante... Necesitaría varios rodeos, ya que la explicación directa, la deducción lógica, destruye automáticamente el objeto que se investiga. La razón es como un cazador que mientras persigue la liebre está en lo cierto: persigue una liebre; pero cuando la atrapó, ya es un gato. Sin que haya dejado de ser la liebre que era es el gato que es... Ahora es también cierto que jamás el cazador atrapa un gato sin que salten a sus pies dos liebres-liebres¹.

Si a través de sus ensayos mayores Martínez Estrada se dedicó a mostrarnos que en cuanto a historia, política y cultura la historiografía oficial y la academia se habían acostumbrado a dar al argentino *gato por liebre*, a través de su narrativa y reflexiones estéticas atisbó los bordes de un mundo paradójico, una nueva forma de penetrar la realidad, a través de la cual, si se

¹ Carta reproducida *in extenso* en Carlos Adam, *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*, advertencia preliminar de Juan Carlos Ghiano, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 1968, pp. 141-144.

busca la liebre se llega al gato, pero también a la liebre-gato y, más aún, a dos liebres-liebres.

Martínez Estrada propondrá varias estrategias narrativas básicas en la construcción de sus relatos: extrañeza, borradura de límites, complicación al infinito, aumento de lo insignificante, en un estilo peculiar que él llamó alguna vez, evocando sus conversaciones con Quiroga, "lo trágico cotidiano", y que propongo llamar "lo real-ominoso", en contraposición, claro está, a la tan socorrida categoría de "lo real-maravilloso". "Ominoso" nos remite al sentido del verbo latino: predecir desdichas, y su significado se asocia tanto con aquellos que portan el mal agüero como con quienes tienen un carácter abominable. "Lo real-ominoso" se da entonces como una ruptura del orden acostumbrado y previsible de las cosas que se deja presentir y se desencadena, ya desde una fractura de lo cotidiano, ya desde un desorden de las fuerzas de la naturaleza, como complicación infinita de algo que es a la vez malo, desdichado y reprobable.

Por otra parte, es posible trazar entre sus reflexiones sobre estética y política y sus propios relatos una correspondencia infinita. Piensa Martínez Estrada en la posibilidad de correlacionar las condiciones económicas con "los destinos terribles, fatídicos, del vivir social", y en dejar testimonio literario de esos destinos, ya que "sin la conciencia de esos hechos, los hechos no pueden ser modificados"². En muchos lugares consigna también que su encuentro con los grandes narradores (Balzac, Kafka, Quiroga) transformó su modo de ver la literatura y le dio la malicia necesaria para acometer la empresa del relato³.

Algunas de las reflexiones que dedica a la obra de Balzac y Kafka se repiten en varios de sus relatos:

Entregarse a la creación de fantasmas que como todo símbolo son más reales que los seres de carne y hueso, implica un peligro inmenso; el de "desenterrarse", el de ser suprimido del mundo de las cosas ciertas y arrojado a un rincón del espacio que es *la misma habitación, pero absolutamente distinta*⁴.

² Cf. Ezequiel Martínez Estrada, *El hermano Quiroga y cartas de Horacio Quiroga a Martínez Estrada*, Arca, Montevideo, 1968, p. 74.

³ Son a este respecto muy significativas las conferencias que dictó a un grupo de estudiantes universitarios durante su visita a la URSS, y en general su crítica al realismo estrecho y su recuperación de Kafka. Véase *En torno a Kafka y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

⁴ Ezequiel Martínez Estrada, *Realidad y fantasía en Balzac*, Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, Bahía Blanca, 1964, p. 634. El subrayado es mío.

Estas últimas palabras, dedicadas a Balzac, sintetizan el primero de los mecanismos de transformación fantástica recurrentes en la obra de Martínez Estrada: la conversión de lo acostumbrado en extraño. En el relato "La tos", el espacio previsible de un departamento porteño se vuelve un infierno clausurado⁵.

Realidad y representación borran sus límites. En "Función de ilusionismo" (pp. 418-428), el juego hipnótico desdibuja la frontera entre realidad y sueño y trastoca las costumbres. En "Las manos" se describe el trabajo de estilización que supone un retrato, aunque en este caso sólo logró brindar "Una figura fiel que no representaba toda la verdad", mientras que, inversamente, un elemento disonante en el cuadro es el único que ilumina una verdad oculta: "Todo esto estaba en el cuadro, pero no se veía" (p. 415).

Dice también en su *Balzac*:

Tampoco hace Balzac delimitación de lo lógico y lo absurdo, de lo real y lo fantástico. Esos territorios tienen una frontera que se pasa con facilidad, que es inevitable pasar, franquear. Lo real a veces está de este lado y a veces del otro. Pero uno y otro territorio configuran el mapa de la realidad. En otro lenguaje, apacentaba juntos licornios y ovejas; además, dedicaba particular cuidado a los licornios (p. 636).

Una y muchas veces la crítica al realismo adoptará en nuestro autor la forma de la paradoja. En su relato "Viudez", por ejemplo, dirá "*aquello que nada tenía que ver con lo real, era cierto*" (p. 115; el subrayado es mío). Si en el mundo cotidiano "real" y "cierto" son sinónimos, en el mundo narrativo, que Martínez Estrada considera el más afortunado para explorar la verdad, "real" y "cierto" resultan contradictorios. He aquí una segunda modalidad de construcción fantástica, que consiste en la recuperación de elementos disonantes, raros, desviados, como los únicos capaces de descubrir la realidad de las cosas.

⁵ Publicado originariamente en el volumen *La tos y otros entretenimientos* (1957), este relato ha sido reproducido en la muy cuidada edición de los *Cuentos completos* de Ezequiel Martínez Estrada preparada por Roberto Yahni, Alianza, Madrid, 1975. Este libro incluye los cuentos publicados por el autor en los siguientes volúmenes independientes: *La inundación* (Buenos Aires, 1944); *Marta Riquelme, Examen sin conciencia* (Buenos Aires, 1956); *Tres cuentos sin amor* (Buenos Aires, 1956); *Sábado de Gloria* (Buenos Aires, 1956); *La tos y otros entretenimientos* (Buenos Aires, 1957) y fue precedido por una primera antología de Martínez Estrada preparada por Mario E. Lancelotti, *La inundación y otros cuentos* (Eudeba, Buenos Aires, 1964). Cabe mencionar que el propio Martínez Estrada seleccionó algunos de sus relatos ("La inundación", "La tos", "La escalera, [Juan Florido]") para la *Antología* que publicó el Fondo de Cultura Económica, México, 1964. En adelante citamos los relatos de Martínez Estrada de acuerdo a la edición de Yahni.

En 1945, con el triunfo del peronismo en las urnas, el mundo de las letras y la cultura sufrieron un duro revés, ya que la extraordinaria expansión de la vida intelectual argentina de esos años, y particularmente del mundo del libro, no se corresponde con los compases políticos y la irrupción de nuevos sectores del interior del país. El enorme desajuste entre “lo cierto” y “lo real” comenzará a encontrar diversas formas de resolución simbólica en los hombres de letras: mientras que el autoritarismo intentará mostrar que sólo lo real es lo cierto, Martínez Estrada mostrará que sólo lo cierto es lo real. Mientras que para un gran sector de la intelectualidad de esos años la Argentina verdadera y vedada será “casa tomada”, para algunos sectores recalcitrantes del peronismo la Argentina será la “casa tomada” por los intelectuales.

En “Viudez” (pp. 95-154) se nos demuestra que hay cosas aún peores que la soledad existencial: en efecto, ésta es siempre menos grave que la desagregación social que se da a partir de la ruptura de los vínculos parentales y la seguridad de la vida cotidiana. En un campo de la región pampeana, una mujer queda viuda, con hijos y con deudas, en un estado de total incertidumbre y precariedad tal como lo iremos progresivamente descubriendo a lo largo del relato. En una complicación sin límites, se van clausurando todos los caminos de la solidaridad familiar o vecinal. Roto un sistema de subsistencia precario en grado sumo, la viuda y sus hijos caen en los diversos círculos del infierno cotidiano, acentuado por la amenaza exterior: sequía, deudas, codicia. Así, la falta —a partir de una muerte nunca explicada ni entendida— de la figura del cabeza de familia que garantizaba un muy inseguro equilibrio en un mundo de soledad, deudas e inclemencia climática, detona la falta de medios de subsistencia, y ésta a su vez la degradación de la vida.

Los relatos de Martínez Estrada se escribieron en su mayor parte en los años en que el peronismo llegó al poder. Muchos de ellos, como “Sábado de Gloria”, datado por Yahni en 1944 y apenas publicado en 1956, lo acompañaron como amigos fieles y secretos varios años, y sufrieron sucesivos enriquecimientos en su redacción.

La lectura de “Examen sin conciencia”, sin duda el relato más cruento de la colección, me llevó a pensar que tal vez, como Kafka, y cuando menos en algunos casos, Martínez Estrada se preocupa por introducir al lector en un mundo cerrado, más asfixiante aún cuando se descubre que sus leyes y límites no son otros que los de la propia realidad⁶. Según consta en el volu-

⁶ Mario A. Lancelotti, en su prólogo a *La inundación y otros cuentos*, se refiere al “orbe cerrado y alegórico” que comparten los textos de Kafka y Martínez Estrada.

men de los *Cuentos completos*, el primero de ellos, “La inundación”, data de algunos años antes del 45, y el más tardío aparece en 1957, dos años después de la Revolución Libertadora. Recordemos que Martínez Estrada sufrió, durante los años del peronismo, como el personaje de alguno de sus propios cuentos, una extraña enfermedad de la piel, que parecía incurable y logró misteriosamente sanar en 1955. La protagonista de “La virgen de las palomas” repite en clave esa enfermedad y una de las costumbres peculiares de Martínez Estrada: el gusto de dar de comer a los pájaros que se colaban por la ventana.

“La inundación”, “La cosecha”, “Viudez”, “Examen sin conciencia”, “Sábado de Gloria”, “En tránsito”, son relatos contruidos a partir de esa clave que he llamado “lo real-ominoso”. Se trata de relatos densos y oscuros, en los que cualquier salida es de inmediato clausurada por una situación aún más degradante: cuando la inundación parece superada, los sobrevivientes descubren un nuevo relámpago en el horizonte; la viuda que busca ayuda queda atrapada por la noche, por sucesivas frustraciones, y cuando logra, por fin, hacer funcionar un viejo coche que la ayude a pedir auxilio, es víctima de una violación; el chacarero que intenta salvar la cosecha queda atrapado por sucesivas desgracias climáticas, burocráticas y domésticas. La mujer que protagoniza “En tránsito”, abandonada junto con sus tres hijas en una estación fantasmal, gasta sus últimas monedas en pasajes para un tren que espera por adelantado y que finalmente se va sin ella. En “Sábado de Gloria”, un personaje que intenta salir de vacaciones se pierde en una maraña burocrática, complicada al infinito por un golpe militar, y cuando empezábamos a sentir cierto cariño por ese personaje atrapado como una liebre, otro personaje nos lo descubre a su vez como perverso: dos liebres-liebres.

Las sucesivas oleadas de degradación de muchos de estos relatos se ven rematadas por escenas carnavalescas, por turbas humanas, por ejércitos de plagas, como los gatos infernales de “Examen sin conciencia”, que invaden las salas de operación, comen vísceras y no pueden ser exterminados porque el peligro de los ratones es aún mayor... Los infinitos perros de “La inundación” entran a la iglesia y la profanan; ante las demandas del cura para que se los arroje fuera, los padres de los niños muertos por las complicaciones del diluvio temen a su vez que si los animales salen del templo revuelvan las tumbas de los hijos⁷.

⁷ La atmósfera de “La inundación” evoca las primeras páginas de *El matadero* de Esteban Echeverría: ambos vinculan “el amago de un nuevo diluvio” con el caos social.

Los lazos familiares jamás logran encubrir el desamparo existencial de los personajes; muy por el contrario, lo ponen en evidencia y aun lo exacerban, como lo muestra "La tos". De este modo, a una masificación o comunitarización negativa simbolizada por legiones de gentes o de animales, se opone la presencia siempre desdibujada de los lazos familiares en esos "cuentos sin amor", donde la oscuridad se hace nítida y la claridad se desdibuja. En "Ayúdeme usted, doctor", una mujer desesperada visita al abogado con las pruebas esperables del engaño de su marido y el abogado le exige otras pruebas, las más terribles: las pruebas del sin amor que ella deberá extraer cuidadosamente de la vida cotidiana fracturada.

En el magnífico "Marta Riquelme" —cuyo principal personaje femenino nos recuerda con extraños ecos a la Beatriz Viterbo de "El Aleph"—, una casa se ve invadida por cientos de parientes, una descomunal familia extensa de miembros sin rostro que se odian, mientras que los lazos familiares básicos se subvierten por una presunta serie de incestos que a su vez refuerza la clausura de una red de relaciones que acabará por consumirse a sí misma.

Asistimos a un purgatorio sin salida, que Martínez Estrada construye en declarado homenaje a Quiroga y Kafka, quienes le enseñaron a ver la otra —la verdadera— realidad y a estructurarla en cuento. Desde este purgatorio entrevemos, por alusión o elusión, cuotas de paraíso (un paraíso perdido o bien nunca alcanzado, la muerte de alguien que queremos o las vacaciones que nunca llegan), y múltiples irrupciones del infierno, bajo la forma de un elemento dionisiaco, excesivo, que no sirve siquiera para invertir el orden del mundo, sino sólo como estrategia de disrupción, o como nueva intromisión del terror. Abundan en los cuentos escenas que remiten a la degradación de los seres humanos: mujeres pobres, desvalidas, asediadas y violadas; hombres comunes desnudados, revisados, vejados y aun intervenidos sin permiso ni explicación; en suma, enterezas morales ultrajadas.

Este purgatorio está cuando menos habitado por costumbres y comidas entrañablemente domésticas, entrañablemente argentinas, que constituyen el único elemento de consolación para un lector que va azorado de frustración en frustración, de terror en terror: en "La viudez", "La cosecha" o "En tránsito", la ceremonia del mate; en "Sábado de Gloria", los bocados de la clásica comida festiva del burócrata; en "La cosecha" hay empanadas y puchero, nuevamente mate, y hay café con leche en "La tos". Se evocan también actos cotidianos como leer el diario, mandar cartas, usar alpargatas. Es notoria la evocación de la mesa familiar y otras costumbres de la clase media y media baja urbana y rural argentina de mitad de siglo como un símbolo que evoca el consuelo de la costumbre contra la disrupción trágica de la vida cotidiana: toda consolación queda burlada.

El símbolo del mate nos envía a una de las mejores poesías de Martínez Estrada:

De ti a mi, mano a mano
el mate viene y va.
El mate es como un diálogo
con pausas que llenar.
Llevamos siete años
de vida conyugal
y nuestro amor reclina
su frente en la amistad.
De los viejos proyectos
casi no hablamos más
hay algo que nos dice
de un fracaso brutal...⁸

El mate cotidiano, enlace de dos vidas que pudieron estar juntas y no lo están ya sino por los rituales cotidianos, tranquiliza por lo conocido a la vez que encubre la quiebra de ese mismo mundo que creíamos conocer. Una vez más, lo real-ominoso. El mate es un hábito que enlaza a la clase media urbana argentina con los gauchos de antaño, de manera menos heroica pero más ostensible que el caballo o el cuchillo. Tomar mate es una costumbre que puede revestirse de un carácter ritual y simbólico, *performance* mínimo, cotidiano y barato que sólo necesita muy pocos elementos materiales y por lo menos dos personas que se conocen. Como en el ritual del mate se descubre que la propia vida puede ser una historia "extraña", en el doble sentido de sorprendente y ajena ("Su propia vida había sido una historia que le era extraña..."), un vínculo familiar entre dos personas que puede encubrir soledad y desencuentro.

En "Sábado de Gloria" se reúnen los grandes temas de crítica que Martínez Estrada levanta contra los males endémicos de la Argentina de siempre y del peronismo de esos años: burocracia, corporativismo, militarismo, iglesia. En una oficina de dimensiones infernales, extraordinariamente pequeña en tamaño y grande en población, cuya finalidad es examinar y fiscalizar los propios expedientes que ella misma produce, un hombre solo que trata de salir queda atrapado por un reciente golpe militar que cambia los signos de inocentes y culpables; este cuento reúne ya los elementos mínimos necesarios para montar una atmósfera kafkiana que es al mismo

⁸ "El mate" fue publicado originariamente en *Argentina* (1927) y reproducido en Ezequiel Martínez Estrada, *Poesía*, Argos, Buenos Aires, 1947.

tiempo extraordinariamente porteña, y que incluye una sucesión de relatos de asonadas militares, todas distintas y todas iguales, y la precariedad multiplicada por un banco donde la gente se apela para rescatar su dinero y hacer sus trámites. Como una habitación donde ha ocurrido una desgracia, la atmósfera kafkiana es la misma y es, no obstante, otra. La degradación no sigue siquiera, como leve consuelo, una sola línea: a la demora burocrática sigue el sinsentido de una vida mediocre, el descubrimiento de un mal comportamiento anterior, la degradación que trae aparejado el régimen de fuerza, y esas admirables páginas donde el perseguido (un oscuro empleado acusado y procesado) se convierte, por los vaivenes políticos, en perseguidor, al mismo tiempo que los otrora fiscalizadores de su Departamento se encuentran en esta oportunidad "predetenidos en preaveriguación" (p. 86).

A muchas de las notas siempre asociadas con la obra de Kafka —incapacidad del ser humano de controlar situaciones inexplicables, sentimiento de culpa de un individuo amenazado por fuerzas desconocidas que no comprende, claustrofobia y ambientes cotidianos convertidos en extraños—, se suma la intención de afincar los relatos en una Argentina asolada por el autoritarismo en sus formas recurrentes —militarismo, terror, corporativismo— y la terciarización prematura que desemboca en un excesivo crecimiento de la vida burocrática y una fantasmagórica procesión de expedientes, préstamos bancarios, cartas de crédito, deudas, más expedientes, copias de copias de copias, impersonalidad, insensibilidad, infinitos expedientes, que se reproducen espontáneamente y a los que se intenta en vano numerar y ordenar, hasta reproducir el sinsentido de una gran nación que ya no es tal.

El infierno de Martínez Estrada se me antoja aún más asfixiante que muchos de los relatos de Kafka, por la tan cuidadosa reconstrucción de ambientes verosímiles y de costumbres no menos verosímiles. En "Examen sin conciencia", un hombre sano desemboca en un hospital infernal que ha crecido hasta el infinito, hasta abarcar su propio cementerio, para ser vejado y operado a la fuerza ("Cuando se opera un órgano cualquiera siempre se encuentra que estaba enfermo"), en medio de estudiantes de medicina fracasados que por "coima" o "acomodo" esperan pasar su última oportunidad de examen, en un lugar donde enfermeras y operarios son contratados como comparsas de un plan infernal, mientras los asistentes al examen apuestan por la vida o la muerte del paciente y gatos y ratones invaden la escena. La atmósfera de fantasmagoría se hace aún más horrenda cuando se entreteje con elementos de la vida real: las enfermeras zurcen las camisetas y calcetines de ese hombre sano que fue víctima de una cacería de "voluntarios involuntarios" para una práctica médica que no es, a su vez, sino la vía

para lograr un título y cierto ascenso social y nunca para la atención de las enfermedades.

Al leer estos y otros múltiples cuentos sin final, pienso que su verdadero destino narrativo es, en la mayoría de los casos, no el remate, sino la "complicación infinita"⁹. (Recuerdo las palabras de Ricardo Piglia cuando en este mismo sitio demostró que el cuentista escribe atento, no al principio del relato, como lo quiere la teoría, sino al final, como lo quiere el autor)¹⁰. En los textos ya francamente ligados a explorar el peronismo, Martínez Estrada no concluye: se trata, precisamente, de mostrar que el infierno no tiene límites.

Diferentes son en cambio los cuentos de "La tos y otros entretenimientos", datados en 1957, donde se aplica a explorar el relato como forma. "La explosión" se cierra como una cinta de Moebius en la cual sueño y vigilia tienen una continuidad alucinante. "Abel Cainus", donde se descubren sin mayor esfuerzo homenajes a *Crimen y castigo*, *Papá Goriot* y *Los miserables* (el asesinato de un prestamista, en este caso inocente, una pensión y un crimen mayor achacado injustamente a un criminal menor), tiene también un final sorpresivo. "Florisel y Rudolph", amantes incomprensiblemente llamados "castos" por el narrador a pesar de las infinitas noches que en apariencia comparten, se descubren enlazados por un infinito juego de ajedrez que los entretiene hasta el amanecer. La lectura de Quiroga se descubre en la prodigiosa "Función de ilusionismo", y "Marta Riquelme", uno de los relatos más justamente celebrados de Martínez Estrada¹¹, nos brinda la sorpresa de alguna confluencia con el universo borgeano como la mención de personajes reales (Arnaldo Orfila Reynal), la presentación del narrador como prologuista de un manuscrito extraviado, cuya autora puede ser además, como se dijo más arriba, tanto modelo de ingenuidad como de perversión, conforme se ordenen las páginas del libro.

Los relatos de Martínez Estrada —quien se declara convertido a la malicia y a la nueva dimensión del género por su lectura de Kafka y su amistad con Quiroga— constituyen un conjunto de enorme singularidad e incle-

⁹ Enrique Anderson Imbert emplea esta misma expresión en "Kafka y Martínez Estrada", en *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila editores, Caracas, 1952, pp. 169-180. Afirma allí el autor que "El descubrimiento de Kafka y el despertar de la vocación narrativa de Martínez Estrada fueron simultáneos" (p. 170).

¹⁰ Ricardo Piglia, "Nuevas tesis sobre el cuento", conferencia leída el 19 de marzo de 1998 en la Sala Alfonso Reyes de El Colegio de México.

¹¹ Entre los estudios que integran las *Actas del primer congreso internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada* celebrado en Bahía Blanca en 1993 y publicadas dos años después por la Fundación Ezequiel Martínez Estrada, se cuentan en número sorprendente los que se ocupan de este relato, tales como los de María Bonzini y María Rodríguez Novo, Silvia Brignole, Aníbal Jarkowski, Carlos E. Haller, Juan Carlos Martínez Real y Ángel Vilanova.

menia. Escenas que se precipitan hasta dimensiones infernales —más infernales aún, lo reitero, en cuanto incorporan elementos cotidianos— y que, lejos de desembocar en divertimientos fantásticos, se cargan de cierto tono de denuncia y crítica de las costumbres en una sociedad enajenada por la burocracia, la falta de responsabilidad y el autoritarismo.

Sí, no hay duda: esa Argentina alucinante que nos ofrecen los cuentos de Martínez Estrada sólo pudo ser producto de una visión pesimista y no es en realidad así... Se trataba de un escritor "de espléndidas amarguras", como lo llamó tempranamente Borges. Un escritor a quien le gustaba difundir una fotografía suya en la que aparecía leyendo con el ceño fruncido la *Desobediencia civil*, pero que ocultaba en su casa una fotografía íntima, en la que sonreía mientras uno de los pájaros que tenía por costumbre alimentar se posaba sobre su calva. No hay duda: la realidad no puede ser tan inclemente, ni el más desafortunado de los cazadores puede llegar a aprehender un gato en el momento en que descubre que se le escapan dos liebres-liebres. Sería tanto como pensar que nuestra vida moderna, organizada, cómoda y despreocupada, ocultara abismos de soledad, de precariedad, de exclusión...

Hace sólo tres semanas, en un verano como pocos, con cuarenta grados en la ciudad de Buenos Aires y una atmósfera tan extenuante como la de "Crimen sin conciencia" o el bochornoso calor de "Juan Florido", se produjo en el circuito de la Avenida Rivadavia, en el eje mismo de la ciudad, un corte de luz que todos esperaban breve y se complicó hasta parecer inacabable, tan largo como las jornadas trágicas de "La inundación", y que generó un sentimiento de absoluta precariedad en la población de amplias zonas de Buenos Aires no menor al que se muestra en "Sábado de Gloria". Zona de departamentos como el descrito en "La escalera", o de pensiones baratas como aquella donde vivió "Abel Cainus", el calor, la falta de luz y de agua crearon un clima de desazón social semejante a la de "Sábado de Gloria". Como en "Viudez", la comida empezó a descomponerse, y como en "La cosecha", se complicaba cada vez más la posibilidad de reparar los equipos. Mientras las patrullas, como en "Sábado de Gloria", recorrían la ciudad más para proteger el orden que para ayudar a los ciudadanos, pululaban en busca de comida perros y gatos, y una amenaza de ratas semejante a "Examen sin conciencia" empezó a asolar una zona de la ciudad que bordeaba ya la desobediencia civil. Soledad, precariedad y desconsuelo en un país que por un momento fue semejante al de "No me olvides", y en una población que, desesperada por falta de respuestas y por falta de responsables, sólo recibía algunos informes semejantes a los que invocan los peritos en "Examen sin conciencia". El trastorno profundo de los lugares de siempre pudo ser

descrito por alguno de los damnificados con palabras cercanas al desconsolado final de este cuento:

Comprendió con suma lucidez que nada de lo que había ocurrido era absurdo, sino perfectamente lógico y congruente con su destino. Toda su vida estaba tejida sobre una inflexible urdimbre, de la que precisamente lo acontecido esa mañana componía los hilos más resistentes y ocultos en que se sostenían todos los otros días de su vida (p. 293).

O tal vez con estas otras palabras, que extraigo de “No me olvides”: “son escenas de un drama que representamos sin saberlo” (p. 431).

Gato por liebre: estos relatos sin amor pueden ser leídos como una extraña alegoría social, como el retrato del entramado que resulta de la combinación entre autoritarismo, pérdida de responsabilidad social, falta de participación y consecuente precariedad existencial. *Liebre por gato*: estos relatos nos abren también a un mundo que puede ser leído en la clave de la *Weltanschauung* contemporánea: indeterminación y caos —las cosas acontecen sin que pueda necesariamente identificarse una causa y ningún estado previo del mundo basta para explicarlas; al mismo tiempo, una complicación infinita e impredecible a partir del modo en el que se entablan las condiciones iniciales determina los estados tardíos. *Dos liebres-liebres*: estos relatos atisban un complejísimo equilibrio entre las convenciones de la ficción y los avatares de la historia, con la consiguiente suspensión de las reglas de referencialidad, sinceridad y verosimilitud¹², en un infinito juego entre la verdad de la ficción y la ficción de la verdad.

Un complejo y muchas veces infructuoso intento por reconstruir el sentido a partir de los datos imprevisibles que nos brinda el azar: *un drama que representamos sin saberlo*, ese invento martinezestradiano con que se puso en marcha nuestro universo.

¹² Cf. Gottfried Gabriel, “Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción”, en Ma. Teresa López de la Vieja (ed.), *Figuras del logos; entre la filosofía y la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 57-69.

EL INFARTO DEL ALMA:
ROBERTO ARLT Y DIAMELA ELTIT

MARGO GLANTZ
Universidad Nacional Autónoma de México

1. ¿Cómo definir la locura? Es más, ¿cómo definirla dentro de una geografía particular, la de América Latina? ¿Será la locura diferente en esas regiones del sur de América, en los extremos de la geografía, en esos bordes, sus márgenes, su punta, su extremo más meridional? ¿Y además, no será por eso que locura y marginalidad muchas veces van juntas en América Latina? ¿Dónde nos colocamos, en la locura, en la excentricidad o en la marginalidad? Preguntas reiteradas, reformuladas a menudo, que no pretendo contestar, apenas con notas deshiladas, breves notas en torno a dos obras distantes en el tiempo y cercanas en la geografía, *Los siete locos* de Roberto Arlt publicada en 1929, en Argentina, y *El infarto del alma* de Diamela Eltit que apareció en Chile en 1994. ¿Dos visiones de la locura? ¿Un cambio definitivo de mentalidad?

2. ¿Cómo define el Diccionario de la Lengua el significado de cada una de las palabras que aquí nos convocan? El *loco* es de entrada alguien que ha perdido la razón, o sea un ser de poco juicio, disparatado e imprudente; por su parte, el *excéntrico* posee un carácter raro o extravagante, es decir, está fuera del centro o tiene un centro diferente (¿a cuál centro se estará refiriendo el Diccionario?); el *marginal* pertenece al margen, o mejor, es quien estará al margen, y *margen* “es la extremidad y orilla de una cosa”, pero también, añade el Diccionario, “es el espacio que queda en blanco a cada uno de los cuatro lados de una página manuscrita o impresa, y más particularmente el de la derecha o el de la izquierda”. Entonces tanto la locura, como la excentricidad y la marginalidad son conceptos espaciales, geométricos, topográficos pero a la vez políticos, y la marginalidad está vinculada también y de manera literal a la escritura. Habría entonces una excentricidad

doble, la de su posición en los espacios geométricos o topográficos y la del espacio en blanco —también geométrico— que deja la escritura. Por otra parte, si en verdad la locura es una caída fuera del mundo de los otros, estaremos hablando de un concepto triple donde locura, excentricidad y marginalidad se complementan.

3. Si asumimos con Shoshana Felman, que a su vez lo toma de Foucault, “que la locura es primordialmente ausencia de lenguaje, ausencia de una obra, el silencio de un lenguaje que ha sido reprimido o apagado”¹, la tarea histórica sería encontrarle una palabra a la locura, misión que asume de manera absoluta Diamela Eltit cuando, en compañía de la fotógrafa Paz Errázuriz, visita un manicomio situado en Putaendo, Chile, casi trepado sobre la cordillera; advierte entonces que en él se alojan “enfermos residuales, en su mayoría indigentes, algunos de ellos sin identificación civil, catalogados como N.N.”². Aquí la marginación es total, los internos han perdido su nombre, su condición ciudadana, su relación con lo simbólico, con el espacio, ¿no están confinados en un territorio cercado por unas rejas, por la caseta de control, por la cordillera?, ¿no poseen solamente un cuerpo deformado, castrado, torcido, y a pesar de todo, un cuerpo dispuesto para el amor?

¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? (Eltit).

La experiencia que viven esos hombres vuelve a caer en el terreno de lo literal —una experiencia límite—; están arrinconados, en semejanza mímica con el edificio que los aloja, una construcción leprosa montada sobre los cerros y colocada en el borde mismo de la geografía. Y sin embargo dentro de ese ámbito cercado y en el territorio exiguo de sus cuerpos imperfectos, desvalidos, se alberga el amor, el amor loco literal, aunque despojada de la mitificada aureola que contiene esa expresión, tal y como fuera acuñada por Breton:

Las parejas se me confunden. Hay gran cantidad de enamorados. ¿Hay enamorados? Margarita con Antonio, Claudia con Bartolomé, Sonia con Pedro, Isabel

¹ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Seuil, Paris, 1978, p. 13; la traducción es mía.

² Diamela Eltit, texto, Paz Errázuriz, fotografías, *El infarto del alma*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1994, s. p.

y Ricardo y así y así y así. ¿Cuál es el lenguaje de este amor?, me pregunto cuando los observo, pues ni palabras completas tienen, sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada. Entonces ¿en qué acuerdo?, ¿desde cuál instante?, ¿qué estética amorosa los moviliza? Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencia la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerca, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esa descompostura, encuentro el centro del amor (Eltit).

4. ¿Y *Los siete locos* de Arlt?³ ¿Qué relación posible entre ellos y estos locos amorosos de Putaendo? De ellos, advierte Oscar Masotta⁴, son “*individualidades sobresalientes*”, no sólo tienen nombre, sino que además suelen cambiárselo para ser identificados, como los héroes de la *Iliada*, por un epíteto. Un sobrenombre los singulariza y los hace representar algo definido, el papel específico para el que están destinados, una función que define su profesión, su obsesión o un rasgo de carácter: el Astrólogo, el Rufián Melancólico, el Hombre que vio a la Partera, el Buscador de Oro, Hipólita la Coja, Ergueta el vidente, Barsut el resentido, pero sobre todo, Erdosain el humillado, el inventor, el suicida, el asesino de la Bizca. Estos locos no son indigentes ni proletarios, tampoco están enamorados, su marginación es consciente, voluntaria, el resultado de una elección, la de separarse de la clase a la que pertenecen y a la que desprecian, clase bautizada por Noé Jitrik, “como la clase intelectual pequeño-burguesa-izquierdista de la década del veinte en Argentina”⁵. Estos desclasados intentan corregir su desclasamiento, concientizándolo, a través de un discurso que pronuncia el Astrólogo y a quien ellos respaldan por aburrimiento, por rebeldía, por deslumbramiento, por desesperación; en ese discurso el Astrólogo propone y diseña una sociedad utópica y secreta; una sociedad, a la vez revolucionaria y fascista, que será organizada con gran inteligencia y arbitrariedad y dirigida por especialistas en distintas áreas, dividida en células y mantenida gracias a una organización de prostíbulos anexos a cada una de ellas. Jitrik agrega:

En el mismo sentido, todas las posibilidades del análisis político desfilan por el discurso del Astrólogo, verdades conocidas tanto como fantasías delirantes, infantiles, materialismo y mística, comunismo y fascismo en un vértigo que el discurso ordena sólo como inventario de lo que “interesa” a un grupo determi-

³ Roberto Arlt, *Los siete locos*. *Los lanzallamas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978. En adelante las citas a *Los siete locos* y *Los lanzallamas* corresponden a esta edición.

⁴ Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965, p. 45.

⁵ Roberto Arlt, *Antología*, selección y prólogo de Noé Jitrik, Siglo XXI, México, 1980, p. 26.

nado de personas que en un momento muy particular del desarrollo cultural de un país; dicho de otro modo, hay algo así como un resumen de lo que podía preocupar a un hombre de izquierda a fines de la década del veinte, así como de las "soluciones" que podían andar divagando por las mentes culpabilizadas de personas que anhelarían y preconizarían un cambio sin atinar a dar los primeros pasos para iniciarlo... (p. 27).

5. Quizá pueda mencionar en este momento una coincidencia fortuita, aunque definitiva y geográfica gracias a la cual los dos libros encuentran un punto de contacto: la sociedad que pensaban construir los siete locos hubiera debido instalarse en un sur argentino folletinesco, habitado solamente por aventureros y llamado proféticamente el "Campo Chileno" por el Buscador de Oro.

6. Pero volvamos al amor. El manicomio de Putaendo, ese paraíso singular, es un terreno baldío y sin embargo el amor florece allí con una fuerza ejemplar, en su más pura candidez y como afecto en estado primario; un producto de la cotidianidad marcado ritualmente por las cosas mínimas sustanciales y concretas ("Él me da té y pan con mantequilla", "Él me cuida"). Las fotografías de Paz Errázuriz muestran a esas parejas de rostros desdentados, severos, sonrientes, tiesos, calcinados, abrazados, cuerpos habitados en partes iguales por la deformación y por el amor. Un fuerte imán atrae a los cuerpos, un imán despojado de su signo estético tradicional, un amor contaminado, como si el hecho mismo de que en su origen el hospital —convertido ahora en manicomio— hubiese estado consagrado a enfermos atacados de tuberculosis contagiase a sus habitantes con un virus tan poderoso como esa antigua enfermedad discontinuada por el uso universal de la vacuna. La tuberculosis antes transmitida por el íntimo contacto entre los cuerpos, por el estrecho abrazo, el aliento confundido, tenía como producto una esbeltez pálida y romántica, transfigurada. Ahora trastrocado, el loco amor nacido en el asilo es un signo nuevo de contagio universal, se propaga, se convierte en epidemia, en una epidemia de amor. ¿A qué atribuir la fuerza de ese amor, a qué el contagio colectivo? Quizá la poderosa presencia de un amor totalmente despojado de la mitología que siempre lo ha aureolado en tanto que amor-pasión, un amor puro en su literalidad y en su confinamiento provoque de inmediato una reflexión sobre la naturaleza misma del amor:

Cuando estalla la pasión se rompen las cadenas de la responsabilidad. La primera ruptura es con el compromiso de la razón y se pone entonces en movi-

miento una simbología que cita a la muerte porque el simbolismo fatal que se desencadena es morir en el otro, llegar a reducirse a la muerte de sí para atrapar y encarnarse en el nicho de una amada ajena presencia. El sujeto, expropiado de sí, dona su voluntad y se transforma en un jeroglífico, en un territorio cifrado pues se convierte en el síntoma de una agitada metáfora amorosa (Eltit).

La fuerza del amor en estado natural, librado a sí mismo, es tan grande que el discurso también se altera. Barthes lo sintetiza así:

Respeté la discontinuidad radical de esta tormenta de lenguaje que desborda en la mente enamorada [...] Estoy persuadido de que el enamorado que sufre no tiene ni siquiera el beneficio de esta reconciliación y, paradójicamente, no está dentro de la historia de amor; está en otra cosa que se parece mucho a la locura, no en vano se habla de enamorados locos⁶.

La distancia crítica cede el paso entonces a un discurso enamorado, producto justamente de esa visión definitiva, la de un amor que nunca cancela el instinto natural que impulsa al ser humano a redimir por la relación afectiva su existencia, por más desvalida que ésta sea.

7. Ningún sentido de culpabilidad preside los encuentros amorosos en el manicomio de Putaendo, la inconsciencia es total, la relación acrítica, gozosa, gratuita, compartida... En Arlt, por lo contrario, la sexualidad es vivida siempre en su polarización clásica, la de la culpabilidad o la de la idealización, resultado ésta última de ensoñaciones o sueños románticos, provenientes muchas veces del mundo del melodrama o del folletín, imagen que denuncia "una determinada carencia de la realidad presente"⁷. La relación normal entre seres de la clase media es repugnante y utilitaria, signada por lo grotesco:

Anonadado, Erdosain amontona ante sus ojos, con el espanto de un condenado a muerte, la inmundicia cotidiana [...] el órgano genital se congestiona e inflama y crece; la mujer deja su sartén en el suelo y se tiende en la cama, con una sonrisa desgarrada, mientras entreabre las crines que le ennegrecen el sexo. El hombre derrama su semen en la oscuridad ceñida y ardiente. Luego cae, desvanecido, y la mujer entra tranquilamente en la cocina para freír en su sartén unas lonjas de hígado (*Los lanzallamas*, pp. 333 y 334).

⁶ Roland Barthes, *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, trad. de Nora Pasternac, Siglo XXI, México, 1983, p. 293. (Entrevista de Jacques Henric sobre *Fragmentos de un discurso amoroso*).

⁷ Cf. Masotta, *op. cit.*, p. 87.

El amor entre dos personas de la clase media es un acto mercantil, sancionado por la legalidad, el matrimonio como única instancia moral y al mismo tiempo como algo repugnante o desprovisto de romanticismo. La única alternativa o solución es para Arlt la prostitución; no en balde, el único personaje femenino visto con admiración en la novela es Hipólita, primero sirvienta, luego prostituta, más tarde esposa de Ergueta, el iluminado demencial que cumple en ese matrimonio una profecía bíblica, la del pueblo culpable que desposa a una ramera. Hipólita, la Coja, cuyo físico impecable va marcado por el epíteto que la señala, será la compañera del Astrólogo, el visionario castrado. La pareja ideal cancela la sexualidad y la prostitución es la forma más perfecta de negación del cuerpo: "La mala vida", le confiesa Hipólita a Erdosain, "era eso, librarse del cuerpo, tener la voluntad libre para realizar todas las cosas que se le antojaran a una" (*Los siete locos*, p. 146).

8. La distancia insalvable entre cuerpo y espíritu, herencia tradicional cristiana, pesa de manera insoslayable sobre los personajes de Arlt, individuos de la clase media. El suplicio de Erdosain es la literalidad con que estos preceptos se vuelven para él sagrados.

Y dicho sea de otra manera, [explica Masotta] si la sexualidad ética de la clase está referida a una metafísica donde la carne es pensada como caída, la ingenuidad consistirá en negarse a pasar a la práctica, en repudiar en la práctica sexual la traición al espiritualismo, en pretender permanecer fiel a esa metafísica. Como San Pablo, el hombre de Arlt podría sostener que aun en el matrimonio el comercio sexual es un verdadero estorbo, un error, una perversión, o es imposible, puesto que lo que no debe ser posible es el pasaje de una metafísica que concibe al espíritu como descarnado, a la encarnación de la relación sexual. En esta perspectiva el amor no puede ser sexual y decir amor sexual sería nombrar un absurdo (p. 93).

Ninguna metafísica, ningún pecado enturbian el universo sexual de los excluidos de Putaendo. Su carencia de límites no contempla la trascendencia ni el remordimiento que ese anhelo comporta. Sus cuerpos encerrados, castrados, mutilados, se entregan libremente, se funden con los otros cuerpos también castrados, mutilados:

... escudados en la conveniencia erótica del asilo mixto, refugiados en el jadeo sexual amplificado por el sonido de una cama metálica, los alienados escogen al otro desde no se sabe cuál opción (Eltit).

9. Si la sexualidad representa el pecado, en un mundo que ha perdido a Dios, los siete locos deciden prescindir de ella, al tiempo que abominan de todos los esquemas de la clase media, y sobre todo de la familia.

Pero he aquí mi idea [explica el Astrólogo a sus socios, los futuros jefes de esa sociedad secreta]: esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo... mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos, y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder. De esa forma queda garantizada la felicidad de la mayoría, pues el hombre de esa casta tendrá relación con el mundo divino, en el cual hoy no cree. La minoría administrará los placeres y los milagros para el rebaño, y la edad de oro, edad en la que los ángeles merodeaban por los caminos del crepúsculo y los dioses se dejaron ver en los claros de luna, será un hecho (*Los siete locos*, p. 94).

Sociedad conformada como la de las termitas o las hormigas, mantenida por el trabajo de las prostitutas, cuyos cuerpos movidos por una economía sexual equivalen simple y llanamente al combustible, esa energía que pone en marcha lo social. Los pobres de espíritu a quienes pertenece el reino de los cielos ocupan su rincón del paraíso, un paraíso mezquino construido por el Estado, con los restos humillados de esa figura obsoleta, la de la sociedad protectora que codifica los espacios y determina el lugar del encierro, de la separación. En ese cielo ficticio deambulan los locos, tomados de la mano, abrazados, fundiéndose uno en el otro y sin embargo en nostalgia plena de una organización familiar. Las visitantes, las que los inmortalizarán por la imagen y la palabra, se transforman de inmediato en los parientes anhelados, necesarios, esos parientes que forman parte ineludible de cualquier familia normal y, claro, obsoleta:

... sólo me desconcierta la alegría que los recorre cuando gritan: "Tía Paz". "Llegó la tía Paz". Una y otra vez como si ellos mismos no lo pudieran creer y más la besan y más la abrazan y a mí también me besan y me abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos... Estamos rodeados de locos en un desfile que podría resultar cómico, pero, claro, es inexcusablemente dramático, es dramático de veras más allá de las risas, de los abrazos, de los besos, pese a que una mujer me tome por la cintura, ponga su boca en mi oído y me diga por primera vez: "Mamita". Ahora yo también formo parte de la familia; madre de locos (Eltit).

Aquí se tocan Arlt y Eltit. Los orgullosos personajes, esos siete locos, tienen nostalgia también del cariño maternal. Erdosain apoyado en el regazo

de la Coja y llorando como niño, la Coja anhelando ser abrazada por su mamá, en añoranza del bolero cantado por Daniel Santos, con toda la pegajosa cursilería que deja transparentar su voz.

10. ¿A pesar de estar abandonado de la mano de Dios, el asilo de Putaendo encierra la felicidad? ¿A pesar de estar “entregado a la caridad rígida del Estado”, el asilo de Putaendo encierra la felicidad?

El manicomio acoge los efectos de una renuncia. Una renuncia tan contundente que hubo de ser clasificada como indeclinable. Con el yo abdicado, los alienados persiguen un sustituto de ellos mismos entre sus pares igualmente destronados. Porque sus pares forman parte de la misma cacería y por eso chocan y por el mismo motivo es que se transparentan. Esa transparencia oscura e indefinible de la sinrazón (Eltit).

11. Los siete locos buscan trascender los espacios cerrados, los espacios sociales tradicionales. Se borran los límites en un anhelo anárquico de libertad. Pero libertad para unos cuantos, los jefes, los responsables de esa enorme sociedad secreta abortada antes de nacer por la muerte de su imprescindible gerente, el Rufián Melancólico —cafishio, rufián, *maquereau*. La felicidad no existe. O quizá esté representada por un sentimiento residual: la humillación. Sentimiento que en Erdosain hace las veces del orgasmo. Los humillados, en cambio, viven excluidos de su humillación.

12. Una última observación que sólo apunto: define una diferencia esencial entre los dos textos, una diferencia esencial derivada justamente de lo genérico, del lugar de quién escribe, del lugar de lo femenino. Para Eltit la locura y el amor remiten a la maternidad, la existencia de un cuerpo siamés que ocupa y usurpa el propio cuerpo, metáfora textual que engendra e informa otra de sus novelas *El cuarto mundo*. Para terminar cito un fragmento más de *El infarto del alma*:

La primera ocupación física es poblar a otro cuerpo. Y poblar significa entrar en un estado agudo de posesión [...] *La madre sufre. Su sufrimiento la cubre totalmente. La vida se le va por causa de las embatidas de su vientre. Empieza a comprender que es ella la víctima de unas dentelladas que no le pertenecen. No hay relato posible en el cual expresar este dolor que le parece inacabable [...] La madre tiene la extraña sensación de no existir o de existir a medias y abriéndose paso entre su contradictorio pensamiento, se entera, por fin, que sólo ha prestado su cuerpo a otro cuerpo. Es otro el cuerpo que la hiere. Es otro el cuerpo. Es otro. Otro.*

MARIO LEVRERO O EL VACÍO DE LA POSMODERNIDAD

HUGO J. VERANI
University of California, Davis

El descubrimiento tardío de Felisberto Hernández llevó a Julio Cortázar a comentar juguetonamente: "Qué cosa los uruguayos, esconden sus mejores valores". Lo mismo podría decirse hoy en día de Mario Levrero (1940), otro escritor uruguayo inclasificable, y que, como Felisberto, no admite comparación con ningún otro. La escasa circulación de sus libros, su aislamiento de la vida cultural y la naturaleza excéntrica de su narrativa reducen su difusión, obteniendo sólo ocasionalmente el reconocimiento crítico que se merece, en particular a nivel latinoamericano¹.

Desde sus comienzos literarios, hace ya tres décadas, la obra narrativa de Levrero puede leerse como un testimonio de extrañamiento, como una apertura hacia la otredad. El ejercicio de su capacidad imaginativa, abierta al flujo espontáneo de una fantasía multidireccional, constituye el impulso fundamental que motiva su ficción. Levrero crea un mundo de contornos inestables y escurridizos, donde lo insólito es lo natural, supeditado a fuerzas inconscientes y oníricas, a asociaciones perturbadoras y a menudo desconcertantes, como si por debajo de la superficie textual se agazaparan misterios amenazantes. Opta por satisfacer los reclamos de conflictos interiores o interiorizados, sin otra atadura que su subjetividad, poniendo de manifiesto una atracción hipnótica por lo desconocido, por decir lo indecible. Se elabora, por consiguiente, un doble proceso de búsqueda y de encubrimiento. Por un lado, narra historias indeterminadas sin aparente finalidad ni desenlace, renovadas de continuo en espacios usualmente cerrados y poco iluminados (casas abandonadas, pensiones, asilos, habitaciones,

¹ *Nuevo Texto Crítico* (Stanford), vol. 8, núm. 16-17, 1996; este número está parcialmente dedicado a Mario Levrero. Véase la bibliografía de Pablo Rocca en *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, Arca, Montevideo, 1992, pp. 87-127.

pasillos, sótanos, túneles), protagonizadas por figuras anónimas e intercambiables, hombres desposeídos y abrumados por el desasosiego, sin objetivos ni motivaciones sensatas que orienten sus acciones. Las búsquedas se abren a una proliferación de posibilidades de vida que desbordan ámbitos inmediatos y situables, tendiendo a liberar sueños y a canalizar impulsos involuntarios, ocasionados por deseos o ansiedades que buscan su representación.

Al mismo tiempo, su narrativa pone de relieve un encubrimiento referencial, un salto al extrañamiento como estrategia de representación ficcional. El viaje como metáfora existencial, en el cual nunca se llega a un fin, recurre en sus novelas más representativas —pienso en *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1982)— pero basado en postulados inverosímiles y arbitrarios. La naturaleza amorfa y volátil de estos relatos conduce a un descentramiento elusivo e inasible que hace imposible demarcar un espacio concreto e identificable. De hecho, la problematización del referente y la combinación de los materiales más dispares impulsa una práctica inventiva sin límites, convirtiéndose en un refugio contra la realidad exterior, en un simulacro de existencia.

Los sucesos narrados en las tres novelas mencionadas pueden leerse como representaciones de los deseos irracionales de un soñante, de un yo carente de identidad y de un lugar propio, en perpetuo desplazamiento por las galerías secretas y sombrías de la ensoñación. Si el sueño es para Freud la realización de un deseo insatisfecho, para Levrero es una pesadilla de la cual no es posible despertar nunca. En cada una de las novelas el protagonista-narrador se instala en ámbitos desconocidos e inhóspitos (una gasolinera fuera de servicio, una vivienda con un sinnúmero de habitaciones y un asilo para menesterosos, respectivamente), donde viven en perpetua incomodidad y van perdiendo todo —voluntad, fe, cualidades y pertenencias— hundiéndose cada vez más en encuentros fortuitos, deseos frustrados y proyectos nimios e irrealizables, en espera de un nuevo e imprevisible acontecimiento que le dé un sentido a su vida. Por lo tanto, como ya he observado en un trabajo anterior, las particularidades posmodernas de su narrativa se manifiestan en torno de la “pérdida del sentido de lugar”, de una radical descolocación y extrañamiento de lo inmediato, que subraya el sentimiento de desasosiego y de vacío interior del yo protagonista².

La ruptura de la previsibilidad y la excentricidad de un mundo anómalo e inhóspito suscitan asociaciones libres y erráticas que obstaculizan la comunicación referencial, neutralizando la facultad representativa del len-

² Hugo J. Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Trilce / Linardi y Risso, Montevideo, 1996, pp. 157-176.

guaje. Como observara Julio Ortega: los relatos de Levrero “se benefician de las libertades asociativas de Felisberto Hernández pero introducen una percepción disolvente, desasida, que trabaja con la lógica reversible del sueño y deja una sombra de duda sobre la validez de lo representado, tan poco atado como el lenguaje”³. *París* es su novela más radical al respecto. La recreación irreverente del pasado transforma la historia en un devenir arbitrario, desbaratando toda verosimilitud documental, hasta tal punto que la Segunda Guerra Mundial sirve de trasfondo para potenciar instancias imaginarias, despojadas de todo sentido trascendente. El contexto histórico se convierte en otra posibilidad narrativa, en un discurso de carácter irónico y desmesurado, como si la guerra no fuera más que una aventura disfrutable como espectáculo televisivo: “A pesar de la gente apiñada [frente a las vidrieras] puedo ver la pantalla del televisor, ubicado a cierta altura; se ve un ejército a caballo, seguido a lo lejos por tanques. Una breve toma, casi en primer plano, muestra fugazmente a Hitler, sable en mano, dirigiendo la tropa, sobre un caballo blanco” (p. 86). Lo imprevisible es la norma dominante del relato: bandadas de hombres voladores surcando el cielo la ciudad, Gardel cantando en el Odeón tangos recientes que nunca grabó, De Gaulle declarando a favor de los alemanes, escuelas brasileñas de samba coreando eslogans antinazis, etc. La irónica reescritura del pasado ficcionaliza el referente cultural, desmintiendo el dato preciso y la legitimidad del saber histórico. Todo es excesivo y sin medida en una novela que tiende a desnaturalizar el contorno real y a naturalizar lo insólito, cuya anomalía impide delimitar contextos donde pueda ubicarse tal desafío disolvente de la realidad convencional.

El período histórico finisecular se singulariza por la indeterminación de objetivos y por la superposición de preferencias estéticas, por el eclecticismo y la gran diversidad de tendencias narrativas. Si la condición fundante de la estética de Levrero es el rechazo de cualquier determinación objetiva del mundo, resultado de actitudes y sentimientos que escapan a su control directo, derivadas de todo lo que trasciende la razón (el inconsciente, el sueño, lo extraño, lo arbitrario), la obra reciente de Levrero —en particular, “Diario de un canalla” (1992) y *El discurso vacío* (1996)— revela un cambio abrupto y sorprendente, una percepción fundamentalmente distinta de la literatura, abriéndose a otras vertientes de la sensibilidad actual: la ambigüedad genérica y la ficción de los hechos reales, tomados de su propia vida. Deja de ser la representación de deseos inconscientes para convertirse en una literatura deliberada, que procura comunicar suce-

³ Julio Ortega, *El muro y la intemperie*, Ediciones del Norte, Hanover, 1989, p. xvii.

sos concretos y autobiográficos. Pasa de lo inverosímil a lo verosímil; de lo insólito a lo cotidiano; de la impenetrabilidad a la transparencia; de la fabulación a la experiencia vivida.

La disolución no sólo de las convenciones genéricas sino también de las fronteras entre lo literario y lo extraliterario, la abolición de las distinciones entre arte y vida, ficción y no ficción, novela y autobiografía, son características distintivas —aunque no exclusivas— de la narrativa posmoderna. En “Diario de un canalla” el yo comenta que nos hallamos ante una narración particular, que puede leerse como una “novela, diario, confesión, crónica o lo que sea”⁴, cuestionándose la posibilidad de una jerarquización de los niveles de lectura: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (p. 134). En esta *nouvelle*, así como en *El discurso vacío*, la fusión de ficción y testimonio en el límite entre lo literario y lo no literario pone en entredicho la hegemonía de la literatura.

“El arte puede ser hecho de cualquier cosa”, había dicho William Carlos Williams en 1932⁵, convicción vanguardista que se prolonga en narraciones posmodernas, como las de Levrero, que exploran las posibilidades del arte de narrar en situaciones que suelen excluirse de la literatura. Los dos textos revelan la falta de credibilidad en los grandes temas del pensamiento occidental, al poner de relieve nimiedades insignificantes; las andanzas de un perro y de un gato, las vicisitudes de una mudanza de casa, un zumbido insoportable en *El discurso vacío*; el comportamiento y las cualidades de una rata, un pichón de paloma y un torpe pajarito en “Diario de un canalla”. Levrero dice eludir los temas interesantes, comentando con ironía que está “inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria”⁶. La maestría del autor consiste en haber convertido experiencias menores de su vida diaria en material narrativo, en haber transfigurado un discurso supuestamente vacío y que nada tiene que decir en una memorable e inesperada apertura de su obra literaria. Tanto “Diario de un canalla” como *El discurso vacío* se elaboran en torno de sucesos que remiten a un referente único: la vida personal y familiar del autor. Como si hiciera un balance de su propia vida y el texto fuera una petición de ayuda, Levrero escribe para aplacar el desasosiego que acompaña su frágil condición humana. Escritos en forma de diario, se organizan en torno de situaciones concretas, con una apariencia de pasatiempo inocente, al ritmo de los re-

⁴ Mario Levrero, “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*, Arca, Montevideo, 1992, p. 152.

⁵ John C. Thirlwall (ed.), *The Selected Letters of William Carlos Williams*, New Directions, Nueva York, 1984, p. 130.

⁶ Mario Levrero, *El discurso vacío*, Trilce, Montevideo, 1996, p. 28.

cuerdos que se le van ocurriendo al hablante, sin ilación alguna. Los contornos de lo novelesco se disuelven y lo narrativo se convierte en un acontecer descentrado, en un montaje de secuencias discontinuas, fragmentadas y autorreflexivas. Es evidente, no obstante, que la práctica metanarrativa de un texto consciente de sí mismo no excluye, por cierto, una decidida atención a la vida diaria, no como reflejo pasivo del trasfondo biográfico, porque lo que se cuenta no es lo que realmente importa; lo que narra remite más allá de lo incidental y cotidiano, intenta recobrar secretos reprimidos que pugnan por emerger. Es decir, enfrentado a una crisis personal, Levvero usa lo autobiográfico de un modo terapéutico y, a la vez, crea una singular reflexión autoconsciente sobre su propia actividad creativa.

"Diario de un canalla" establece una filiación, o acaso, una secreta complicidad con "Diario de un sinvergüenza" de Felisberto Hernández, aunque sean muy diferentes. El "canalla" es "Varlotta"⁷, que exige de su cuerpo un fin utilitario (trabajar para ganarse la vida), lo cual le impide escribir a "Levrero"; el "sinvergüenza" de Felisberto es también el cuerpo —un cuerpo que vive su propia vida— incapaz de producir algo que le garantice un lugar en la sociedad. En "Diario de un canalla" Levvero relata la presencia durante once días en el patio de su apartamento en Buenos Aires de un desvalido pichón de gorrión que aún no sabe volar, y que le despierta ternura, al identificarse con él por la ausencia de calor humano que padecía en esos años. Pero no sólo lo observa, sino que con cómica precisión lo espía, alimenta y protege, con la finalidad de ser amigos. Levvero se enfrenta a la necesidad de autoabastecerse de inspiración en circunstancias verídicas marginales para recuperarse a sí mismo después de dos años de inacción, parálisis y muerte espiritual, dos años sin escribir. El gorrión enciende la curiosidad y la imaginación del observante, quien produce un texto narrativo a partir de anécdotas desechables. La escritura responde a necesidades vitales —contar para colmar un vacío y para ocultar un secreto—, a la necesidad de "postergar el acto liberador de la confesión" (p. 131), que resuena diseminada a lo largo del texto. Concluida la lectura, el relato adquiere un sentido más allá de su función básica referencial, consecuencia de su inesperada pluridimensionalidad.

A primera vista el relato es muy simple y no exige demandas inusuales ni a la sensibilidad ni a la imaginación del lector. Pero subrepticamente se

⁷ Una aclaración necesaria. El nombre completo del autor es Jorge Mario Varlotta Levvero y publica con ambos nombres, según la ocasión; novelas y cuentos con el nombre de Mario Levvero y casi todo lo demás (periodismo cultural, historietas, humorismo, policiales paródicos) con el nombre de Jorge Varlotta. La primera edición de *Nick Carter...* (1975) fue firmada por Varlotta, mientras que la segunda, de 1992, fue atribuida a Levvero.

va desplazando a un segundo plano la historia básica, las peripecias del pajarito, aunque nunca deje de ser el centro del enunciado. El discurso sobre la fenomenología avícola adquiere una connotación esencial, la necesidad de Levrero de aplacar la ansiedad que resulta de su pérdida de autoestima por haber abandonado la escritura; la historia del pajarito sirve de detonante a las manipulaciones de un hacedor de ficciones, reveladora en sí de la importancia que tiene para él seguir escribiendo, porque el acto de escribir es lo único que lo individualiza y consuela, como si entre vivir y escribir no hubiera diferencia. Por otra parte, ¿no podría leerse el relato del pajarito que no puede volar como una representación simbólica de sí mismo, relacionada con el tema del cuerpo que estorba el vuelo de la imaginación?

El problema del artista que no puede producir arte es igualmente un rasgo absorbente en su novela más reciente, *El discurso vacío*, con una mayor singularidad creativa. La novela puede leerse como una sutil meditación sobre la naturaleza y el sentido de la literatura, sobre la relación entre el autor y el material del que dispone para escribir, es decir, para realizarse a sí mismo. La acentuada autoconciencia del autor, otra característica central de la narrativa posmoderna⁸, se revela claramente en un texto que se ocupa de la crisis de identidad de un hombre incapaz de comunicarse salvo a través de la escritura misma. A pesar de saberse que la novela está basada en la vida del autor y que las ideas e inquietudes de los personajes son indiferenciables de las suyas propias, resulta imposible determinar si la realidad crea la ficción o si la ficción crea la realidad.

Desde la advertencia que precede la obra Levrero se enfrenta al problema de la escritura; se trata de una nota destinada a cumplir una función explicativa, pero que acaba más bien por provocar la perplejidad del lector. El escritor que produce una obra literaria autobiográfica, transfiriendo a ella vivencias personales, crea una voz narrativa que es prolongación de su personalidad, un desdoblamiento que ficcionaliza su vida. ¿Quién escribe *El discurso vacío*, el propio autor o el personaje narrador? Y si escribe para decir la verdad, "a semejanza de un diario íntimo", ¿por qué confiesa haber eliminado algunos pasajes íntegros "como protección de la intimidad propia o de otras personas" (p. 6). ¿Cómo hablar de sí mismo sin caer en el ocultamiento? Por otra parte, ¿importa realmente saber cuánto hay de verdad verificable en la reconstrucción narrativa? La novela está dedicada a su mujer Alicia, a su hijo Juan Ignacio y a su perro Pongo, tres nombres propios tomados de su vida familiar involucrados en el relato y que conceden al lector un inevitable marco de identificación. El prólogo es un inesperado

⁸ John Barth, *The Friday Book*, Putnam's Sons, Nueva York, 1984, p. 209.

poema confesional sobre su "mal" y su "razón de ser" (p. 10), la búsqueda de la identidad de sí mismo y la necesidad de recuperar el contacto con el ser íntimo; lo sigue la descripción de un sueño en el que el soñante va filmando escenas o tomando fotografías de una gran ciudad y escucha un relato, o tal vez vea una película, en la que un conejo cava galerías bajo la nieve, guiado en su recorrido por una paloma que volaba por encima de su cabeza. Con entusiasmo cuenta un sueño como préambulo, un sueño que lo regocija porque le permite acceder a la aventura interior y al espacio imaginario, recuperar la capacidad de contar historias, de fabular e inventar.

A lo largo de la novela alternan textos titulados "Ejercicios", un conjunto de ejercicios caligráficos, "escritos sin otro propósito", con otro grupo, titulado "El discurso vacío", de "intención más 'literaria'" (p. 6), como apunta en la advertencia preliminar. Cuenta Levrero que la escritura del libro no fue premeditada, sino que evolucionó de los ejercicios caligráficos que hacía en hojas sueltas y dejaba para que su mujer fuera controlando el trazado de las letras⁹. La atención dedicada a estar escribiendo sólo con una finalidad caligráfica, a su "autoterapia grafológica", como la llama, basada en la supuesta relación entre la letra y los rasgos del carácter, en la hipótesis de que mejorar la escritura contribuirá a mejorar la conducta, linda en la locura. Son textos resueltamente cómicos por proyectar la caricatura de un escritor reducido a hacer ejercicios prácticos e irrisorios. Son, además, ejercicios relacionados con la autoafirmación del yo, con el afán de continuar su actividad creativa, de recuperar esa fuerza irracional que irrumpe y guía su escritura en sus mejores momentos, disminuida —en su propia opinión— por la pérdida de la voluntad de escribir. Muy temprano apunta en esta dirección: "En realidad estos ejercicios que estoy haciendo para afirmar mi carácter son una torpe sustitución de la literatura" (p. 20). Y más adelante lo dice aún más expresamente: "Tuve la fuerte tentación de transformar mi prosa caligráfica en prosa narrativa, con idea de ir fabricando una serie de textos como peldaños de una escalera que me elevara de nuevo a las añoradas alturas que había sabido frecuentar hace ya mucho tiempo [...] Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde" (pp. 30-31). Cabría preguntarse, ¿cuál es su verdadero nombre?

En los apartados titulados "El discurso vacío" el hablante se propone explícitamente comprender mejor la situación presente, la sensación de vacío espiritual y el crecimiento de la ansiedad, que el acto de escribir va descu-

⁹ Véase la entrevista de Lucía Calamaro y Sofi Richero, "La mente, la mano y la letra", en *Posdata* (Montevideo), 22 de noviembre de 1996, pp. 74-80.

briendo lenta pero lúcidamente. La cita siguiente, una defensa del discurso vacío, sugiere, además, una tentativa de superar esas divisiones, para terminar en el reconocimiento de su propia incapacidad de ser un yo íntegro:

Hay un fluir, un ritmo, una forma aparentemente vacía; el discurso podría tratar cualquier tema, cualquier imagen, cualquier pensamiento. Esa indiferencia es sospechosa; presiento que tras la apariencia de vacío hay muchas, demasiadas cosas. El vacío nunca me asustó demasiado; en ocasiones hasta llegó a ser un refugio. Lo que me asusta es no poder huir de ese ritmo, de esa forma que fluye sin develar sus contenidos. Por eso me pongo a escribir, desde la forma, desde el propio fluir, introduciendo el problema del vacío como asunto de esa forma, con la esperanza de ir descubriendo el asunto real, enmascarado de vacío (p. 37).

En la superficie anecdótica impera una conducta tan cercana al desasosiego como a la trivialidad: narra nimiedades para distraer la atención de sí mismo y evadirse en infinitas postergaciones de su conflicto interno, la busca de la plenitud del yo, de volver a ser un individuo libre y autosuficiente. Progresivamente, el yo va quedando sin máscaras ante su propia impotencia y pasividad, en un estado de total desposeimiento y desvaloración. La clave implícita de la conducta del yo es su "orientación receptiva", en palabras de Erich Fromm, por orientar sus esfuerzos "hacia el deseo de recibir y nunca de dar o de producir"¹⁰. A mayor dependencia (afectiva y económica), mayor distanciamiento emocional de un yo que va cobrando conciencia de su desolación, completamente anulado por su incapacidad de abrirse un camino propio que mitigue su vacío interior. El hablante registra las neurosis que inhiben su conducta social, las pautas que producen malestar e incluso una crisis familiar; hace partícipe al lector de sus manías (le molesta que le turben el silencio y su aislamiento, que le interrumpan el ocio indispensable para escribir, su única actividad); reconoce explícitamente los factores que perturban su relación matrimonial (desapego emocional, incomunicación y la identificación de Alicia con su propia madre); y alude a "la incapacidad de [su] consciencia para hacerse cargo de ciertos contenidos inconscientes que pugnan por salir a la superficie" (p. 87), factores desencadenantes de su ansia de libertad personal, que tropiezan con la imposibilidad de poder vivir de otra manera y no tener donde ir, "que deshace cada vez más los restos de autoestima, y sólo me va quedando una inútil lucidez para contemplar, pasivamente, cómo me voy hundiendo en forma definitiva" (p. 73). Es evidente que tras el aparente vacío de un discurso propuesto como "una especie de escritura insustancial pero legible"

¹⁰ Erich Fromm, *El lenguaje olvidado*, Hachette, Buenos Aires, 1972, p. 187.

(p. 16), y que se deleita en narrar con todo detalle sucesos intrascendentes, hay circunstancias ocultas, trastornos justificadamente perturbadores: la muerte anímica de un hombre que termina transformado en un ser completamente inútil, invadido por una parálisis psíquica y física, "hacia la muerte como única certeza" (p. 105). *El discurso vacío* termina con el reconocimiento del peso de la fatalidad, cobrándose conciencia definitiva de una pesadumbre que anula toda ilusión. El epílogo comunica vívidamente su desasosiego, su precaria temporalidad:

Cuando se llega a cierta edad, uno deja de ser el protagonista de sus acciones: todo se ha transformado en puras consecuencias de acciones anteriores. Lo que uno ha sembrado fue creciendo subrepticamente y de pronto estalla en una especie de selva que lo rodea por todas partes, y los días se van nada más que en abrirse paso a golpes de machete, y nada más que para no ser asfixiado por la selva; pronto se descubre que la idea de practicar una salida es totalmente ilusoria, porque la selva se extiende con mayor rapidez que nuestro trabajo de desbrozamiento y sobre todo porque la idea misma de "salida" es incorrecta: no podemos salir porque al mismo tiempo no queremos salir, y no queremos salir porque sabemos que no hay hacia dónde ir, porque la selva es uno mismo, y una salida implicaría alguna clase de muerte o simplemente la muerte (p. 131).

Pero Levrero despoja el discurso de todo sentimentalismo y patetismo, de todo énfasis y arrebato, estableciendo un distanciamiento lúcido e irónico que le permite burlarse de sus propias excentricidades y del medio circundante. El humor surge de circunstancias hogareñas parsimoniosamente descritas, con fingida seriedad. Las escenas que le consagra al comportamiento de su perro Pongo y de un gato advenedizo son de una hilaridad poco común. El cariz humorístico provoca rupturas y trastrocamientos de la narración, descarga la tensión de los momentos difíciles de la vida, consolidado por continuas guiñadas cómplices al lector:

Por ese tiempo el gato, para nosotros, todavía era "la gata". Era más: una gata embarazada. En esos primeros días de su presencia en el fondo, mi mujer, que es médica y al parecer también experta en gatos, salió al fondo, examinó al animal con detenimiento, y volvió a entrar a casa con un dictamen terminante: es una gata, y está embarazada. [...] Es cierto que cuando la gata se despertaba de alguna de sus innumerables siestas al sol, se desperezaba y se alejaba caminando airosoamente con la cola ondulante en alto, yo tenía la visión bastante clara de unas pequeñas masas perfectamente redondeadas que asomaban entre las patas traseras, por debajo del orificio anal; pero como lego en Medicina y en materia de gatos respeté durante mucho tiempo el dictamen de mi mujer y seguí prestándole a la gata embarazada todo el respeto que su condición femenina y

de madre merecía. [...] Después también mi mujer descubrió ese asunto de las bolas y entonces se estableció definitivamente su sexo (pp. 81-82).

El corte humorístico produce un imprevisto cambio de tono y de perspectiva, que atrae sobre sí la atención, poniendo en tela de juicio la fidelidad de la historia a contar; lo serio y lo cómico se enlazan con naturalidad y las oposiciones tienden a disolverse. El humor proviene, en buena medida, de la naturalidad con que hechos marginales desplazan al nivel del enunciado la crisis personal del hablante. Las reflexiones autoriales sobre su acentuado individualismo y su enajenación social suelen dejar lugar a anotaciones irónicas o farsescas que dan al relato no sólo un efecto de imprevisible discontinuidad narrativa sino de juguetón divertimento, propio de las tendencias posmodernas. Un ejemplo: "Este trivial divagar fue interrumpido por Juan Ignacio (quien ahora se asoma y ve su nombre escrito y quiere saber de qué se trata). (Escribo entonces: 'Juan Ignacio es tonto')" (p. 23). Las digresiones lúdicas aligeran y desdramatizan una situación conflictiva y dolorosa, rompen el orden esperable del discurso en una narración que admite cualquier ocurrencia. Para el autor, la utilización del humor tiene una carga terapéutica, convirtiéndose, parafraseando a Freud, en un recurso protector del yo para anestesiar todo trastorno y padecimiento personal¹¹. Para el lector, por otra parte, el aspecto humorístico puede considerarse una manifestación posmoderna subversiva que tiende a despojar de gravedad la vida cotidiana, por la distensión que genera, y a la vez, a socavar las formas convencionales de la literatura y a cuestionar su alcance cognoscitivo.

Por consiguiente, *El discurso vacío* permite entrever algo encubierto tras el aparente vacío del discurso, la crisis de desasosiego de un hombre que se siente incapaz de recuperar el contacto con su ser íntimo, infinitamente más perturbadora que las fabulaciones anteriores, por estar ligada directamente a su propia vida. No obstante, el continuo interés en el origen y el desarrollo de la obra permite al lector asistir a la elaboración de un texto en el cual lo que más importa es la escritura misma, el acto de narrar. Levrero declara sentirse incapaz de abandonarse al acto narrativo libre, entregarse al estímulo de imágenes inconscientes y de procesos interiores. De allí la importancia que asigna a la tarea de "intentar el resurgimiento de [su] capacidad imaginativa y, consecuentemente, [su] literatura" (p. 29), a la urgencia de recuperar su capacidad de invención que singulariza su extensa

¹¹ Sigmund Freud, "Humour", *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 9, núm. 1, 1928, pp. 1-6.

obra anterior. Es más, Levrero se reprocha haber claudicado como artista. Diría, por el contrario, que al modificar los códigos de escritura y de lectura su obra reciente abre nuevas posibilidades creativas; al poner de relieve vivencias espontáneas y aprovecharse de todo lo que pueda canalizar su escritura, aunque sea poca cosa, desconcierta y a la vez estimula al lector, obligándolo a revisar sus parámetros críticos. Si para Levrero escribir es su única posibilidad de sentirse realmente vivo, este reencuentro renovado y original con el arte de narrar manifiesta inequívocamente su lucha, frente al vacío de la página, para convertir “cualquier cosa” en literatura.

**VARIACIONES SOBRE HISTORIA
Y FICCIÓN**

EXTRANJERÍA E IDENTIDAD SOCIAL EN LA FICCIÓN NARRATIVA

TERESA PORZECANSKI

Universidad de la República, Uruguay

Explorar la cuestión de la “extranjería” en la sociedad uruguaya, una sociedad tradicionalmente considerada “homogénea” y de raíces predominantemente españolas, cuyos escasos contingentes indígenas fueron rápidamente dispersados o exterminados, es apelar a un itinerario sumergido a lo largo de tres siglos, con la finalidad de iluminar la otra cara, una cara escondida, del concepto siempre ambivalente de “identidad nacional”. Dicho cometido excede en mucho los alcances de este ensayo que sólo aspira a una reflexión antropológica en torno a las relaciones entre la extranjería y la identidad social, valiéndose apenas de algunas apoyaturas en las formas expresivas de la ficción narrativa.

La América luso-española hereda la tradición del universalismo católico pero también la tradición ibérica de jerarquías paternalistas y autoritarias más apoyadas en los compromisos y fidelidades personales que en las relaciones contractuales entre instituciones sociales¹. Las formas relacionales emergentes de la Edad Media europea persisten después de la Conquista del continente americano como direcciones verticalistas de autoridad y subordinación, atadas a los lazos de linaje, a los patrimonios heredados y a las genealogías, formando así la base de una organización social sostenida en las distancias sociales, las cofradías, el compadrazgo y los fuertes corporativismos de clase². Dentro de este contexto, el tema de la extranjería aparece

¹ Véase Alfredo Valladão, “Os dois trunfos do Mercosul: soberania cooperativa e miscigenação cultural”, en *O Mercosul e a Integração Sul-Americana: mais do que a Economia, Actas del Encontro de Culturas*, realizado en Fortaleza, Brasil, 13-14 de diciembre de 1996, Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 1997, p. 201.

² *Loc. cit.*

como la frontera frente a la que se elaboran las identidades nacionales legitimadas así como las distancias sociales que definen al negro, al indio y al inmigrante.

El tema se inscribe en el marco más amplio del debate en torno a los procesos de elaboración de la "identidad latinoamericana", los que han venido pautando gran parte de la historia intelectual del continente, si bien hacia fines de siglo y de milenio, parece claro que declinan los conceptos totalistas, como el de "macroidentidad", y emergen elaboraciones conceptuales más acotadas a movimientos sociales y a grupos específicos, algunos de ellos fundamentalistas.

Afirma Fernando Aínsa que "buena parte de [esta] problemática [...] [de la identidad...] se vincula a esta necesidad de elaborar 'modelos de autoctonía' buscados en rasgos tipológicos nacionales o globalmente válidos para la propia comunidad y para el continente..."³, rasgos que sirvieran para reivindicar sistemas de valores comunes y distintivos. Más allá de sus tensiones internas y de sus variaciones, estos conjuntos de rasgos —constituidos esencialmente por emblemas y mitologías— tienden a transformarse, con el tiempo, en meras simplificaciones que dan lugar a representaciones estereotipadas de aquello que se dio en llamar "el ser nacional", y que se convierte en motivo de prejuicios sociales tanto al interior del imaginario de cada nación como en el contexto de las relaciones internacionales.

A lo largo de la historia fundacional del Uruguay y después, en lo que se ha dado en llamar "la construcción de la nación moderna" o sea la modernización que tiene lugar en el cambio de siglo, el proceso de elaboración de la identidad nacional no ha podido divorciarse del concepto de extranjería, aún cuando este último no haya sido considerado particularmente en la agenda pública. La excepción la constituyen las obligadas referencias al tema en el Parlamento con motivo de la elaboración de las sucesivas leyes que reglamentaron la inmigración⁴ al Uruguay a partir de mediados del siglo XIX. La referencia explícita o implícita a la "extranjería", sin embargo, está siempre presente en la construcción de la llamada nación moderna.

Sostiene Edmond Jabés⁵ que "el extranjero te permite ser tú mismo, al hacer de ti un extranjero". Tal vez haya sido ésta la principal función de la

³ Fernando Aínsa, "Discurso Académico", *Boletín de la Academia Nacional de Letras* (Montevideo), núm. 4, julio-diciembre de 1998, p. 185.

⁴ Puede consultarse Luis Seguí González y Alejandro Rovira, *Contribución al estudio del derecho migratorio uruguayo*, Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de Montevideo, Peña y Compañía Impresores, sección III, XVII, Montevideo, 1939.

⁵ Edmond Jabés, *El libro de las semejanzas*, Alfaguara, Madrid, 1984.

noción de extranjería en las diversas sociedades occidentales: la de demarcar una frontera especular que le devuelve a cada nación una imagen propia, distintiva. La posibilidad de mirarse uno mismo a través de los ojos de un extranjero, o de mirarse uno mismo como si fuese un extranjero, ha dado lugar a la observación crítica, paródica e irónica, aunque siempre reflexiva, presente en abundantes expresiones de la producción cultural a lo largo de la historia del país.

Ellas conforman un recorrido que abarca desde la jerarquización arbitraria de ciertas clases de inmigrantes, tal como ilustra José Pedro Bellán en su cuento "La inglesita"⁶ hasta la burla del napolitano pobre que vende baratijas en la calle⁷ o la subestimación del pequeño agricultor italiano de hortalizas⁸ "despreciado por el paisano ganadero que califica de chape-ton inservible al hombre rural que no monta a caballo"⁹. Los extremos alcanzan la discriminación abierta o velada de los inmigrantes judíos por parte de algunos sectores políticos e intelectuales ultranacionalistas en la década de 1930¹⁰.

⁶ José Pedro Bellán, "La inglesita", en Mariel Rodés-Clérico, *José Pedro Bellán: metáforas del espacio y del poder*, Academia Uruguaya de Letras, Montevideo, 1995, pp. 143-182. El relato "La inglesita" cuenta la desmedida ambición de una muchacha uruguaya, Josefa Rodríguez, hija de españoles, de transformarse en "inglesa", desposar a un inglés y asumir los estilos de vida de los ingleses a principios de siglo. "Lo inglés se le apareció de pronto como la imagen de la riqueza y del lujo. Ella conocía gente pobre: españoles, italianos, turcos, pero ingleses, no. Todo inglés era rico. [...] Y aunque sus padres se pasaban toda la vida hablando mal de ellos a causa del peñón de Gibraltar, Josefa empezó a sentir una invencible inclinación por todo lo que se relacionara con Inglaterra [...] Iba al puerto con frecuencia para contemplar los buques del Reino Unido y siempre que le era posible visitaba el interior de los grandes transatlánticos, recorría las distintas cámaras, dichosa de hallarse entre gente tan distinta de la que conocía y sintiendo una loca alegría al admitir la posibilidad de que la confundieran con una inglesita." (p. 149).

⁷ "Está bastante divulgada y generalizada una opinión adversa a la inmigración italiana; pero aparte de que en esto mismo hay ya cierta exageración rutinaria, es preciso no confundir el verdadero colono italiano, sobre todo si es lombardo o piamontés, con los inmigrantes que pululan en nuestras calles dedicados al tráfico en pequeña escala de los comestibles, utensilios domésticos y frutas, inmigrantes sueltos, sin familia y que por lo general son napolitanos", escribe Guillermo Wilken en 1873 en *Las Colonias* (Buenos Aires, 1873), citado por Daniel Vidart, *El tango y su mundo*, Taurus, Montevideo, 1967, pp. 128-129.

⁸ Tal como afirma Vidart, "El despreciado trabajo manual, ingrato a los hijosdalgos peninsulares, sólo se acepta en los ruedos ganaderos de América como un mal necesario; el trabajo agrícola es contemplado por los orgullosos jinetes como una agresión a la verticalidad de la espalda y una ofensa a la destreza guerrera de las manos". En *La trama de la identidad nacional*, t. 1, *Indios, negros, gauchos*, Banda Oriental, Montevideo, 1997, p. 129.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Ver, entre otros, Miguel Feldman, "El caso del Conte Grande y la política inmigratoria uruguaya", en *Hoy es Historia* (Montevideo), año 1, núm. 6, octubre-noviembre de 1984. María

La elaboración de la identidad nacional uruguaya, no se ha podido llevar a cabo sino a costa de una necesaria endogamia que delimítase fronteras en las idiosincrasias y estilos de vida, muchos de ellos reducidos a meros estereotipos. Sin embargo, "somos aquello en lo que nos convertimos"¹¹, afirma Jabés, enfatizando la condición básicamente inestable de la identidad, lo que nos permite justamente la fluidez y transformación de la misma.

Los vaivenes del tema en la historia intelectual del país cubren un amplio espectro que va desde el tradicional cosmopolitismo de la ciudad-puerto, Montevideo, hasta el nacionalismo reivindicativo del interior rural con sus caudillos carismáticos, lo que ha sido recogido por los ideales políticos en diversas ocasiones. Las tensiones y oscilaciones entre los dos polos de esta antigua dicotomía tienden ahora hacia fines de siglo a reposicionarse de manera más compleja en relación con la identidad nacional.

El tema del extranjero y la extranjería ha arrastrado sutiles y contradictorias cargas emocionales desde el comienzo de la nación. La tensión inherente a la dicotomía integración / exclusión ha sido central a la temática, y está bien visible en el siguiente diálogo tomado de *La tierra purpúrea*, de G. E. Hudson, novela originalmente publicada en 1885:

—Es cierto —dije— soy extranjero.

—Indudablemente, amigo, usted es extranjero en algunos aspectos pues ha nacido bajo otros cielos, pero en cuanto a esa característica fundamental que creemos el Supremo Hacedor nos dio a nosotros y no a los nacidos en otras tierras; en cuanto a esa capacidad de sentirse hermanado de corazón con las personas que se tratan, ya vistan de terciopelo o los abrigue una piel de carnero, en eso, amigo, usted es como nosotros, un oriental puro¹².

REPLANTEAMIENTOS

En términos generales, el final del gobierno autoritario en 1985 marca para la sociedad uruguaya el comienzo de un período de reflexión cuyos indicios van apareciendo en la agenda cultural de los noventa de manera gradual-

M. Camou, "El nacional-socialismo en el Uruguay (1933-1938)", en *Cuadernos del Centro Latinoamericano de Economía Humana* (Montevideo), núm. 38, 1986, pp. 67-93. También Raúl Jacob, *El Uruguay de Terra, Banda Oriental*, Montevideo, 1983.

¹¹ A. Dujovne Ortiz, "Edmond Jabés: las preguntas sin fin del judaísmo", en *Pensamiento Judío Contemporáneo* (Caracas), núm. 5, octubre de 1986.

¹² Guillermo E. Hudson, *La tierra purpúrea*, *Cuadernos de Marcha* (Montevideo), núm. 10, febrero de 1968, p. 9.

mente creciente, tal como lo confirma la producción ensayística¹³. Nos referimos a la emergencia de problemáticas nuevas en torno a la temática de la identidad, entre las que se reconocen al menos tres aspectos: el replanteamiento de la "europeidad", de la "indianidad" y de la "africanidad" en la conformación de la población uruguaya, temas a los que el discurso histórico tradicional había dedicado poca o escasa atención durante la primera mitad del siglo.

Con relación al primero, puede afirmarse sintéticamente que poco énfasis había sido puesto en las particularidades específicas de las culturas —subculturas— inmigratorias, en cuanto a la diversidad de su espectro, sus cualidades particulares de tradición, lengua, organización e instituciones sociales, y en lo que tiene que ver con las formas de inserción de cada una de ellas dentro de la sociedad nacional. Esto, debido a la concepción uniformizante que predominaba en el abordaje de estos temas: la aspiración a conformar una sociedad nacional "hiperintegradora", entendida como "crisol de razas" unificadas bajo la égida del proyecto político y modernizador del batllismo de principios de siglo, el que posibilitara la emergencia de la nacionalidad "moderna" para el país¹⁴. Este proyecto, que alentó a "hacer la América" a verdaderos contingentes de pueblos empobrecidos, se proponía la elaboración de una cultura nacional predominantemente urbana e industrial, en la que la igualdad de oportunidades operara como instrumento "homogeneizador" no sólo de las diferencias subculturales sino también de las de estrato ocupacional y educativo¹⁵.

En cuanto a la "indianidad" de la población, se había interpretado como un tema definitivamente clausurado para la historia nacional y, en particular, para su prehistoria. En este sentido, la versión de la indianidad que, por mucho tiempo, cristalizó en textos educativos y de divulgación apuntaba a un resumen de rasgos físicos y conductuales estereotipados, hipotéticos y fragmentarios¹⁶. Las versiones, si bien nutridas por la poco sistemática investigación antropológica de su tiempo, estaban sin embargo predominantemente construidas por prejuicios sociales y un sutil etnocentrismo.

¹³ Teresa Porzecanski, "Uruguay a fines del siglo xx: mitologías de ausencia y de presencia", en Hugo Achugar y G. Caetano (comps.), *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, Trilce, Montevideo, 1992, pp. 49-61.

¹⁴ El tema está bien desarrollado en G. Caetano, "Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario", en J. P. Barrán, G. Caetano y Teresa Porzecanski, *Historias de la vida privada en el Uruguay*, t. 3, Taurus, Montevideo, 1997, pp. 20-21.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ J. Bralich, *El Descubrimiento y la Conquista en los textos escolares*, s. f. [Inédito].

Asimismo, el discurso histórico había recogido marginalmente las particularidades de la historia de la esclavitud en el Uruguay a partir de fines del siglo XVIII y las intenciones legislativas de las corrientes independentistas al respecto¹⁷. Pero las particularidades específicas de las culturas negras en el país habían sido objeto de relativamente pocos estudios, la mayoría de ellos ubicados en el ámbito del folklore musical y el carnaval. Poco se había investigado respecto de los estilos de vida, sistemas de creencias, cosmologías y mitologías de los contingentes africanos entrados al país desde fines del siglo XVIII¹⁸. En líneas generales, tal como afirma Hugo Achugar:

en las "bellas letras" rioplatenses [...] la identidad construida en el siglo XIX hasta el presente definió a la vez un perfil urbano y un perfil gauchesco o campesino, dejando fuera o silenciando aquellas identidades locales o regionales que resultaban ex-céntricas o descentradoras del perfil identitario vehiculado por los proyectos nacionalistas¹⁹.

Ello incluye las identidades étnicas que eran percibidas, en el cambio de siglo, apenas como transiciones que desaparecerían con la elaboración de un ciudadano "nacional" cuya "universalidad" fuera garantizada por el estado de derecho. En este mismo sentido, se percibe a la generación del 45 "debatiéndose entre procesos de nacionalismo y cosmopolitismo"²⁰, como si el dilema no estuviera todavía a mitad de siglo suficientemente decantado como para no ser reducido a alternativas excluyentes.

La incorporación de un mayor relativismo en la interpretación de la historia nacional uruguaya, y la incorporación de otras variables que las meramente económicas, dio lugar al vigoroso resurgimiento de estas temáticas que, a principios de los noventa²¹, aparecen como indicios claros de un movimiento en el pensamiento uruguayo. Se detecta una intención de transformar la percepción que el propio colectivo tiene de sí mismo a través de la discusión de los orígenes de la nacionalidad. Tal vez pueda señalarse la década de los sesenta como el punto de culminación de la versión de la identidad uruguaya construida a principios de siglo, bajo el

¹⁷ Carlos Rama, *Los Afro-uruguayos*, El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1967.

¹⁸ Ver Teresa Porzecanski, art. cit. en nota 13. Asimismo véase un estudio pormenorizado de religiosidad afrouruguaya en T. Porzecanski, *Rituales. Ensayos antropológicos sobre Umbanda, ciencias sociales y mitologías*, Luis Retta Editor, Montevideo, 1991.

¹⁹ Hugo Achugar, "El presente del pasado, o balance y liquidación de la nación", en *Países de Montevideo*, núm. 2, octubre de 1997, pp. 110-124.

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

²¹ Teresa Porzecanski, "Uruguay a fines del siglo XX...", p. 58.

proyecto modernizador del batllismo, mientras que son los ochenta —y el fin del período de gobierno dictatorial— los que marcan la búsqueda de una nueva versión.

La emergencia de organizaciones que pueden ser denominadas “neoindigenistas”, al término del período de gobierno autoritario, marca el inicio de un proceso de transformaciones en la percepción colectiva de la indinidad²². El impacto que tienen sus proyectos sobre el resto de la población es alto, al punto que en 1998:

la Cámara de Diputados aprobó por unanimidad el comienzo de las acciones tendientes a repatriar los restos de Vaimaca Pirú, quien fuera enviado en el grupo familiar conocido como “los últimos Charrúas” a París. La idea original es que el cuerpo de Vaimaca Pirú sea inhumado en el Panteón Nacional²³.

El surgimiento de organizaciones que reivindican los derechos de la ascendencia africana, y la intención de “reconstruir” las culturas traídas por el caudal de esclavos que a partir de 1790 entró por el puerto de Montevideo para ser distribuido en toda América, el fortalecimiento de las instituciones fundadas por los diversos contingentes de inmigrantes europeos así como su propósito de recuperar sus folclores perdidos y conservar la mayor información sobre sus historias de llegada, hablan claramente de movimientos colectivos impulsados por importantes transformaciones conceptuales.

En estos y otros intentos se advierte el propósito de redibujar nuevas identidades grupales, tejidas al interior de redes relacionales de modalidad “arcaica”, más endogámicas, al tiempo que se hacen prevalecer elementos de particularismo y de fragmentación, así como una necesidad de re-significar la identidad nacional a través de la subjetividad y el reconocimiento de pertenencias más personalistas dentro de las cuales ejercer la libertad de aparecer diferente.

TRANSFORMACIONES

En el terreno de la ficción narrativa aparecen transformaciones en primer

²² Para un análisis más detallado de esta temática, véase Teresa Porzecanski, “La emergencia de neoindigenismos en un país de inmigrantes europeos: mitologías laicas del Uruguay de fin de siglo”, ponencia presentada al VII Congreso de la Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones, Buenos Aires, 1998.

²³ Según informa el diario *El País* (Montevideo) en la portada de su edición del 23 de diciembre de 1998.

lugar formales que se articulan de manera diversa con la tradición escritural inmediatamente anterior, la que se ha denominado "generación del 45" y cuyos cánones fueron gradualmente impugnados desde los sesenta. Para Rómulo Cosse, una de las transformaciones más importantes tiene que ver con la relativización de la categoría de verdad en su clásica acepción "realista"²⁴, en tanto que Hugo Verani enfatiza la multiplicación y heterogeneidad de modalidades literarias muy diversas "que coexisten sin prevalecer ninguna"²⁵. En los aspectos formales, Cosse encuentra un distanciamiento del "canon realista", a partir de señales claras: el cambio del llamado "narrador omnisciente" por un narrador fluctuante, la ruptura de la homología entre la trama y el argumento, la incorporación de una causalidad extraña, no naturalista, que se traduce en un "desorden" del montaje²⁶.

En segundo lugar, y ya dentro de las problemáticas generales de la posmodernidad, se erosiona el supuesto realista que sostiene que el lenguaje es capaz de acceso al menos parcial a la realidad a través de alguna forma de correspondencia (representación, aproximación, verdad)²⁷. En este sentido los estilos literarios van a abrirse a modificaciones y se dejarán "contaminar" por lo que antes se consideraba "géneros populares" así como por las maneras dialectales del periodismo y las subculturas de género, etarias, ocupacionales o étnicas.

Como consecuencia, se incrementa la diversificación y heterogeneidad de las temáticas, y dentro de ellas, aparecen con fuerza "la extranjería" y "la memoria". Si bien ambas pueden vincularse, directa o indirectamente, con la experiencia traumática del exilio de muchos uruguayos y con la búsqueda de recursos para la sobrevivencia por parte de aquellos que soportaron marginación o reclusión, ambas temáticas son revisitadas más que nada por la intención colectiva de transformar la propia definición del "quienes somos".

MEMORIA / DISTANCIA / EXTRANJERÍA

Para la ficción narrativa, la memoria deviene una fuerza activa sujeta a constante construcción y reconstrucción, no una dimensión escrita y acabada en

²⁴ Rómulo Cosse, *Fisión literaria: narrativa y proceso social*, Monte Sexto, Montevideo, 1989, pp. 135-144.

²⁵ Hugo Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Trilce, Montevideo, 1996, pp. 11-50.

²⁶ Rómulo Cosse, *Fisión literaria...*, p. 138 y ss.

²⁷ Véase Ruth Ronen, "Philosophical Realism and Postmodern Antirealism", *Style* (Illinois), vol. 29, núm. 2, summer 1995, pp. 184-200.

el pasado, no un inventario de acontecimientos, tal como la conciben las disciplinas históricas. La ficción narrativa escribe e inscribe la memoria de maneras totalmente diferentes a cómo lo hace la historia. Lo que para la historia es "pasado" está presente en el presente de la ficción narrativa re-moviendo y alterando la línea clásica de la continuidad temporal. Según Jacques Le Goff²⁸:

en las sociedades ágrafas la memoria colectiva parece organizarse en torno a tres grandes polos de interés; la identidad colectiva del grupo, que se funda sobre ciertos mitos y, más precisamente, sobre ciertos mitos de origen; el prestigio de las familias dominantes, que se expresa en las genealogías; y el saber técnico que se transmite a través de fórmulas prácticas, fuertemente impregnadas de magia religiosa.

Así, el deseo imaginario de "conservar" los hechos del pasado ha tenido para los pueblos una función primordial, la del mantenimiento de su integración social, lo que posibilita el sentido de la pertenencia. Para Le Goff, aun las sociedades modernas y contemporáneas, surgidas del Iluminismo, añoran el control de sus cronologías míticas y pretenden "domesticar" la historia a través de la memoria. En este sentido, "la ausencia o la pérdida voluntaria o involuntaria de memoria colectiva [...] puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva"²⁹.

La problematización del pasado es una de las temáticas visibles en el arte posmoderno donde la utilización de "lo viejo", como recurso para modificar la percepción del tiempo y construir nuevas relaciones con la temporalidad, es cada vez más usual³⁰. Así también, en la ficción narrativa, distanciarse del pasado para recomponerlo como un objeto estético implica a veces una actitud de melancolía, ironía o parodia que reafirma el reconocimiento de que aquello que fue vivido y canonizado en el pasado puede ser apelado y referido en el presente, como un contenido en sí mismo que aspira a ser re-significado³¹.

El pasado es ausencia pero también presencia en *Los fuegos de San Telmo* (1964) de José Pedro Díaz, un relato nostálgico que alterna sentimientos de

²⁸ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 138.

²⁹ *Ibid.*, p. 133.

³⁰ Teresa Porzecanski, "El pasado como aventura virtual", *Elara* (Montevideo), año 4, núm. 21, mayo de 1997, pp. 6-9.

³¹ *Loc. cit.*

pérdida en Montevideo y el recuerdo idealizado de un pueblo italiano, Marina de Camerotta, del que ha partido el viejo tío del protagonista:

...cuando me hablaba, y aunque estuviera a mi lado, era desde otro lugar que me hablaba. La habitación donde estábamos [...] que siempre me fuera tan familiar, se pobló de golpe de aquellas remotas figuras borrosas que yo sólo conocía por algunos fragmentarios recuerdos de niño y que no tenían nada que ver con aquel cuarto y hacían que yo sintiera que el lugar donde estábamos se convertía en un intruso de nosotros mismos, de mí, de él, y sobretodo de aquello que él traía³².

En la novela *Perfumes de Cartago*³³ relato la llegada y vicisitudes de una familia sefardí en el Montevideo del año 1935 en el marco de un levantamiento contra el gobierno autoritario de Gabriel Terra, acontecimiento al que se llamó "el levantamiento de Paso Morlán". La memoria y la extranjería aparecen entrettejidas: "Aquellos habían sido países de ensueño, países que no fueron países sino mundos, se dijo. Sus bisabuelas habían construido sustancias sagradas, inenarrables. Habían provocado hechos mágicos, milagrosos. Supo, como si algo se lo estuviera mostrando, que vidas como aquellas jamás volverían a tener lugar"³⁴. Pero ambas, memoria y extranjería están drásticamente transformadas por la imaginación y son más un producto de esta última que sustancias en sí mismas:

Por días y por noches, la línea del horizonte estuvo fija y José Sus pensó que se habían detenido en un espacio de nadie, sin tiempo y sin vejez. Sentado en cuclillas sobre la cubierta, inhalando tabaco perfumado a través de su *narguile* de bronce, imaginaba un Uruguay selvático de cuyos abigarrados cocoteros descendían pequeños monos ágiles. A lo lejos, casi veía sus pueblos desnudos, inocentes de pecado, cultivando huertos de los que brotaban sandías grandes como casas y tomates a punto de reventar. Sería una tierra que no conocía el odio ni el estigma. Una tierra sin mal. Allí, bajo el sol torrencial, su blanca piel tomaría la coloración adámica. Y bajo una brisa compasiva, reposaría de los dolores de su stirpe, enterrados en él por cúpulas antiguas³⁵.

La extranjería, a través de la memoria y la imaginación, vuelve a inventar lo exótico / perdido, trayéndolo al presente como rehabilitación de una reflexión que no tuvo suficiente lugar en el pasado. La extranjería reactiva,

³² José Pedro Díaz, *Los fuegos de San Telmo*, Arca, Montevideo, s. f., p. 85.

³³ Teresa Porzecanski, *Perfumes de Cartago*, 4ª ed., Trilce, Montevideo, 1995.

³⁴ *Ibid.*, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

de esta manera, las emociones reprimidas, las pérdidas y los duelos que fueron omitidos, y propone disposiciones nuevas para el pensamiento y la acción en oposición al automatismo de un discurso social saturado de presente y cotidianeidad repetitivas.

El pasado arrastra siempre una historia oculta de un pasado ajeno que hemos familiarizado con el tiempo hasta volverlo obvio, hasta olvidarlo casi. Al introducir la distancia estética entre el presente y el pasado, la ficción narrativa introduce también el contraste o la ruptura del pasado en relación con el presente, con lo que lo vuelve en cierta forma nuevamente extraño. Esa necesidad perentoria de extrañeza, de "extranjería" del propio pasado, opera como una señal, un preámbulo que anuncia la intención colectiva de una nueva recombinação de los elementos de la identidad nacional. Lo exótico, el peregrinaje, el exilio y el desarraigo son variaciones del tema de la extranjería y se integran dentro del mismo complejo conceptual que enfrenta a lo homogéneo con lo heterogéneo, a lo familiar y conocido con aquello misterioso y distante. Y puede pensarse que, más allá de las peripecias políticas que han provocado los exilios y los desarraigos, estas temáticas conforman el núcleo de los problemas que las naciones emergentes de la Conquista enfrentan al construir sus identidades: cómo procesar las relaciones de filiación al mismo tiempo que el parricidio.

EXTRANJERÍA / MISTERIO / IDENTIDAD

Las sociedades se enferman cuando se ha disuelto en ellas toda extranjería por la repetición ritual de las tradiciones y costumbres generalizadas que amortiguan las particularidades, y por haber fundado ciertas maneras de ser y de pensar que quedan "instituidas" e implícitas en una imagen colectiva demasiado estereotipada. Por ello, se tienden a buscar nuevas maneras en que la extranjería pueda ser recuperada. Borges se ha preguntado: "quiero saber de quién es mi pasado". En lo que parecería una pregunta retórica hay sin embargo la afirmación de una cierta extranjería que está presente en la propia subjetividad.

"Esa memoria que me quita a Julia de raíz, y que pocos días más tarde me la devuelve con todo lujo de detalles, ¿hasta qué punto será confiable? Es posible que Julia nunca haya existido; que sólo haya existido un paraguas rojo sobre cuyo recuerdo construí una historia imaginaria; tal vez el mismo paraguas rojo es inexistente, y fue creado también, a partir de cualquier paraguas negro, o a partir de nada", escribe Mario Levrero en su novela *El*

*alma de Gardel*³⁶. Su narrativa refiere siempre a la parte “exótica” de nosotros mismos que es concebida, en sí, como una “extranjería” personal que porta cada uno con respecto a sí mismo. El sujeto alienado, desconocido para sí mismo, inseguro de quién es, deviene uno de los personajes característicos del siglo xx y es el objeto de estudio por excelencia para las ciencias humanas.

Gracias a la recuperación de la extranjería, aquellas prácticas del ser y del hacer que han sido codificadas y simplificadas hasta el automatismo, pueden ser despegadas del núcleo aglutinante de una noción de nacionalidad estancada en una retórica uniformadora que se ha compactado malamente, devorando las particularidades esenciales de cada uno de sus contingentes formativos. La noción de extranjería se vuelve necesaria a cada cultura para desarmar los estereotipos ya sedimentados e impulsar nuevas recombinaciones conceptuales.

Así, las memorias de la inmigración, al transformarse en materia de ficción narrativa, permiten articular una reinterpretación de la modernización uruguaya. En su oportunidad, el proceso hiperintegrador tuvo como función la creación de la nación moderna y la tarea de atenuar los conflictos entre contingentes étnicos diferentes. Pero una vez dejado atrás ese período, la mirada nueva busca en ellas la mayor diversidad que realmente tuvieran, el colorido y la riqueza de su heterogeneidad, lo que delata asimismo una aspiración a profundizar en la democratización de la sociedad vernácula. La perspectiva de una sociedad multicultural ofrece al ciudadano una mayor libertad de aparecer al mismo tiempo como semejante y diferente, y de ejercer esa diferencia sin las presiones del estigma o la exclusión.

³⁶ Mario Levrero, *El alma de Gardel*, Trilce, Montevideo, 1996, p. 41.

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN LA ARGENTINA DE LOS NOVENTA

ANA ROSA DOMENELLA
Universidad Autónoma Metropolitana, México

El pasado es arcilla que el presente labra
a su antojo. Interminablemente.
Jorge Luis Borges

La novela histórica intenta, mediante
respuestas que busca en el pasado,
esclarecer el enigma del presente.
Noé Jitrik,
Historia e imaginación literaria.
Las posibilidades de un género.

I

En este encuentro que reanuda un diálogo fecundo entre escritores e investigadores del Río de la Plata y México, me referiré a algunas novelas publicadas en Argentina en la década de los noventa, dentro de la llamada "nueva novela histórica".

A pesar de que la producción en esta línea ha sido abundante desde finales de los setenta en toda América Latina, he seleccionado sólo algunos textos que abordan el siglo XIX y la etapa de consolidación nacional. Parto también del género de novela histórica cuyas convenciones conforman un sistema de conocimiento compartido, lo que Jauss denomina "preconcepción o preconcepción de género". En los últimos años se ha producido una reformulación en las narraciones de temática histórica; como afirma Fernando Aínsa, después de una etapa de experimentación en los años sesenta, seguidos de una etapa de denuncia y testimonio en los setenta, en los

ochenta —y también en la presente década, añado— pareciera que los escritores “hubieran necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual”, y por tal razón se lanzan a “la aventura de releer la historia del continente”¹. Desde otra perspectiva, Claudio Guillén afirma que el cambio que propone la nueva novela histórica a finales del siglo es “una comparación no sólo del presente con el pasado, de un ‘después’ con el ‘antes’, sino del presente ‘de lo que surge’, con ‘lo que aún persiste’”². Podemos preguntarnos con Walter Mignolo, en sus trabajos sobre los estudios poscoloniales: “Otra vez la cuestión básica es ¿quién está escribiendo, acerca de qué, dónde y por qué?”³.

Hay fechas y personajes en la vida de los pueblos que marcan hitos insoslayables para su reconstrucción histórica. En Argentina, en el siglo XIX, además del 25 de mayo de 1810 y del 9 de julio de 1816, fechas de inicio y declaración de la Independencia, están los gobiernos o “dictadura” en Buenos Aires de Juan Manuel de Rosas y la batalla de Caseros, en 1852, que marca su derrota a manos del general Justo José de Urquiza; también, a partir de 1852, se da el comienzo de la reconstrucción nacional por un grupo de políticos e intelectuales conocidos como “unitarios” frente a las demandas federalistas de los caudillos de provincias surgidas de la desintegración del antiguo Virreinato del Río de la Plata.

Sin lugar a dudas, dos nombres polémicos que atraviesan el siglo XIX argentino y se proyectan, sin agotarse en sus matices y claroscuros, a lo largo del XX, son los de Juan Manuel de Rosas y Domingo Faustino Sarmiento, quienes continúan enfrentados en opuestos proyectos de país desde un libro espléndido y singular como es *Facundo*, en los programas escolares, según las épocas políticas, y en las batallas del revisionismo histórico.

En este trabajo, que pretende trazar algunas líneas del imaginario histórico de Argentina a partir de la novelística de los noventa, ciertas figuras se convierten en recurrentes: la de Juan Manuel de Rosas y su hija Manuela, retratados ya por la pluma romántica de José Mármol en otra novela política e histórica, *Amalia* (1851); pero también la del general Manuel Belgrano, creador de la bandera y luchador de la Independencia, y de otros ge-

¹ Fernando Aínsa, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” en un número dedicado a la novela histórica, *Cuadernos Americanos* (México), Nueva Época, núm. 28, julio-agosto de 1991, pp. 13-31.

² Claudio Guillén, *Teoría de la historia literaria* (1989), citado en María Cristina Pons, *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996, p. 37.

³ Walter Mignolo, “Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?”, en *Latin American Research Review*, vol. 28, núm. 3, 1993, pp. 120-134.

nerales posteriores, enemigos de Rosas, como lo fueron el general José María Paz, en Córdoba y Justo José de Urquiza, en Entre Ríos.

En este trabajo sólo me referiré a tres novelas, dos de ellas centradas en el exilio de Juan Manuel de Rosas y su hija en Inglaterra: *El farmer* de Andrés Rivera (Alfaguara 1996), *La princesa federal* de María Rosa Lojo (Planeta 1998) y la tercera que alude tangencialmente a Rosas, *La liebre* de César Aira (Emecé 1997). Los autores marcan, a mi parecer, más allá de sus estilos personales y diferencias generacionales (Rivera nace en 1928, Aira en 1949 y Lojo en 1954), una perspectiva de género (masculino / femenino) que se perfila desde la elección de sus protagonistas: Juan Manuel de Rosas, viejo, solitario y resentido en su granja inglesa en la novela de Rivera, un Rosas en pleno ejercicio del poder en Aira y una dama también anciana, pero que recobra el poder y la seducción de su juventud a partir del diario de un admirador suyo y subordinado de su padre, Pedro de Angelis, en Lojo. Además, o junto a la elección del "antihéroe" y la "heroína", se perciben en las novelas ciertos matices que denotan una reconstrucción de las historias de vida en "femenino" en un caso y con rasgos androcéntricos, en los otros dos.

II

Se dice que el inicio de la narrativa argentina está fundado en la violencia y, más aún, en una escena de tortura en "*El matadero*". En vez de la propuesta de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* de fundar los comienzos en la frase en francés, y mal escrita por Sarmiento, rumbo al exilio en Chile: "Las ideas no se matan", el verdadero génesis de la narrativa argentina estaría plasmado en el dramático final del relato de Esteban Echeverría con la muerte del joven unitario a manos de Matasiete y sus secuaces, todos ellos fieles seguidores del restaurador de las Leyes y de su difunta esposa, Doña Encarnación Ezcurra, como lo propusieron David Viñas y Noé Jitrik en la revista *Contorno*.

La violencia continúa presente en las novelas y cuentos de Roberto Arlt y en la narrativa de la dictadura, entre otros, y se presenta evocada y re-frendada en *El farmer* de Andrés Rivera, tanto en un plano histórico y político como existencial, desde la perspectiva del yo que se erige como centro e hilo conductor del relato. La novela se inicia con una serie de negativas categóricas: "No fumo. No tomo vino ni licor alguno [...] No asisto a comidas. No visito a nadie [...] No tengo mujer. No ando de putas"⁴. Y luego la serie

⁴ Andrés Rivera, *El farmer*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996. Las citas corresponden a esta edición y en adelante se anotará el número de página entre paréntesis.

de afirmaciones: "soy un campesino que toma mate, sentado junto al brasero, [...] en el condado de Swanthling, reino de la Gran Bretaña [...] Soy Juan Manuel de Rosas". Más tarde recuerda —nos recuerda— que es el hombre sobre el que alguien escribió que su "poder fue *más absoluto que el del autócrata ruso, y que el de cualquier gobernante en la tierra*" (p. 10).

Pero el protagonista de *El farmer* no es el poderoso gobernador de Buenos Aires sino un hombre viejo, solo, que piensa en la muerte desde su frío exilio inglés y escribe diez cartas diarias reclamando dinero de antiguos socios y amigos que se enriquecieron a su sombra, o cartas de agradecimiento por algunos pequeños envíos de sus antiguos admiradores. El germen de la novela está en *El amigo de Baudelaire*, publicado en 1991, donde Rivera escribe: "¿Se ríe del gaucho Rosas, que escapó a su furia de poseído, y que escribe, en su exilio británico, cartas de chismoso, y enseña, a los *farmers*, las delicias del mate?"⁵.

El título de la novela es una conjunción de dos lenguas y los dos espacios en los que se desarrolla la historia: Buenos Aires y Southampton. La violencia, como dijimos, está presente en el plano político europeo con la referencia a la Comuna de París y en la proclama de la *Internacional de los Trabajadores*, clasificados por Rosas como "fomentadores vocacionales de la lucha de clases" o "máquina de guerra destinada a abolir el capital e instaurar el comunismo" (pp. 40 y 61). En la novela Rosas escribe sus reflexiones sobre la *Internacional* y sus exigencias de "legislación directa del pueblo por el pueblo, la supresión de la herencia individual, el ingreso del suelo en las propiedades colectivas" (pp. 61-62). Rosas cree que cuando en las "clases vulgares" desaparece el respeto al orden son necesarios los "poderes extraordinarios" para restaurar la obediencia a los mandamientos de Dios. También escribe "No hay en el mundo enemigo más esforzado de las asociaciones clandestinas, de la anarquía y del comunismo, que el general Rosas" (pp. 62-63).

Frente a esta violencia emergente y transformadora está la otra, la represiva, que ejercía contra sus enemigos en Buenos Aires; aún recuerda la consigna: "*A los enemigos del orden, mazorca*" (p. 98). En el texto surge una pregunta que más que del personaje pareciera del autor implícito sobre los efectos de la tortura en el siglo pasado y en el presente cercano de la dictadura: "¿Qué sentían las mujeres y los hombres y los adolescentes [...] que Santa Coloma, Silverio Badía, Ciriaco Cuitiño [...] iban a faenar con sus curvos sables afilados?" (p. 112), y luego se pregunta cómo aguantaban en el calabozo las horas previas; se pregunta si enloquecían. Y la dictadura de Rosas se convierte en los gobiernos militares de los setenta cuando afirma:

⁵ Andrés Rivera, *El amigo de Baudelaire*, Alfaguara, Buenos Aires, 1991, p. 47.

“A los subversivos” —y la palabra resulta anacrónica en el contexto decimonónico— “métanles miedo en el alma. Cápenlos” (p. 114). Luego Rosas rememora una discusión con sus subalternos, que resultaría ociosa si no fuera por el sadismo que conlleva, sobre si las víctimas berrean (como los cristianos) o braman (como los indios). Después pregunta, retóricamente, al auditorio de verdugos, o extrapolando, a un público contemporáneo al escritor que sabe de estas prácticas infames: “Cómo es, señores, cuando se tira, a los ríos, amarrados dentro de una bolsa, a los subversivos” (p. 114). Y la respuesta para el personaje que añora el poder perdido y posiblemente para los verdugos de otros tiempos es lo que Rosas recuerda que sobre él escribiera Sarmiento: “*Hace el mal sin pasión*” (p. 115).

Sarmiento es el único interlocutor o contrincante válido para el dictador desterrado quien recuerda que el escritor también escribió en sus ensayos: “*Derrame sangre de gauchos, que es barata*” (p. 115). El texto se pregunta por la diferencia entre ambos, pero Sarmiento no “faenaba” indios en su propia campaña al desierto como lo efectuó Rosas y aunque dos veces presidente de la República no fue nunca un dictador. A pesar de todo después de veinte años de exilio, el farmer afirma que hay gauchos que en alguna pulpería clavan el facón y gritan *Viva Rosas*, como ocurriera décadas después con otro gobernante controvertido y exiliado de la Argentina, el general Juan Domingo Perón.

El mundo ordenado por la violencia que rememora el exiliado estaba también en el ámbito familiar y cotidiano. Rosas recuerda a su madre, Agustina Osorno, madre de veinte hijos, que era azotada por su marido y a su vez ella azotaba a su hijo Juan Manuel. La nostalgia unida a la perversión le hace recordar: “El bello culo de doña Agustina era como un estallido de luz blanca en la luz amarillenta y triste de los velones que encendía mi padre, en el dormitorio” (p. 74). Y cuando él mismo era azotado en el dormitorio, en actitud sado-masoquista recuerda la fragancia de las cremas que usaba su madre. En el mismo protocapítulo, ya que la novela se segmenta sólo por espacios en blanco, dedicado a las mujeres, Rosas recuerda a su esposa y afirma, en tono irreverente, “Doña Encarnación era buena para el ordeño”, su habilidad, dice, aventajaba a mestizas, negras y “ni hablar de las indias” (pp. 70 y 71). También ella “muy patrona de estancia” azotando alguna “negrita traviesa”.

III

El tratamiento de la figura de Doña Encarnación Ezcurra en la novela de María Rosa Lojo es totalmente opuesto. *La princesa federal* está estructurada

con un narrador personaje joven, el Dr. Gabriel Victorica, que visita en Londres a Manuelita Rosas en otro final de siglo, cuando es una matrona de setenta años. El presente va alternando con el pasado gracias a la lectura, por parte del narrador, de un cuaderno, en tapas color punzó, que perteneciera al intelectual napolitano al servicio de Rosas, Pedro de Angelis, enamorado en secreto de Manuelita. Gabriel Victorica, nieto del que fuera Jefe de Policía de Rosas e hijo de un Ministro de Guerra, pregunta por qué no está el retrato de Doña Encarnación en la sala junto a los de la familia. La hija responde que lo lleva sobre su propio pecho en prueba de cariño filial y se lamenta que la madre haya muerto tan joven y sin que ella la hubiese velado; pero afirma que aunque no llegaran a tiempo los santos óleos murió dichosa "sin ninguna duda de que había combatido por la mejor causa, o por la única posible"⁶. En el diario secreto de Pedro de Angelis, sobre el mismo personaje, el narrador lee: "Encarnación Ezcurra no carecía de talento para la intriga, pero aún era rústica, en definitiva, frontal. En otro mundo, con otra educación, hubiera podido parecerse a una Catalina de Médicis. En estas crueles provincias, con la fusta en la mano, fue mujer de valor, sin llegar a ser dama" (p. 20).

Manuelita, como personaje, es tangencial en la novela de Rivera pero central desde el título, en la de Lojo, que elige como epígrafe de su obra una apreciación de José Mármol:

He ahí un nombre conocido de todos, pero que indistintamente lo han aplicado, unos a un ángel, otros a un demonio. Pues esa mujer, que ha inspirado ya tantas páginas en su favor y tantas en su daño, puede contar, entre los caprichos de su raro destino, el no haber sido comprendida jamás, ni por sus apolo-gistas, ni por sus detractores (*Manuela Rosas*, 1851).

Sin duda, *La princesa federal* intenta remediar, sin conseguirlo cabalmente, esa incompreensión. El propio Mármol, quien escribiese en su soneto "A Rosas", "ni el polvo de tus huesos la América tendrá" (y hasta el momento se ha cumplido), aparece como personaje en el diario de Pedro de Angelis como otro de los múltiples enamorados de la Niña.

En *El farmer* se anota la oposición de Rosas al casamiento de su hija en el mismo año de su derrota y viaje rumbo a Inglaterra (23 de octubre de 1852) con Máximo Terrero, hijo de uno de los socios de Rosas. En la novela de Rivera, para reforzar el enojo del padre, se omite el nombre del marido y sólo

⁶ María Rosa Lojo, *La princesa federal*, Planeta, Buenos Aires, 1998, p. 19. Las citas corresponden a esta edición y en adelante se anotará el número de página entre paréntesis.

se refiere a él, desdeñosamente, como "el entretenedor". Por el contrario, en la novela de Lojo es un respetable caballero que cuarenta años después aún agradece la oportunidad de haberse casado con Manuelita. Los dos hijos de la pareja son mencionados en *El farmer*, pero sólo sabemos de sus nombres, personalidades, ocupaciones y esposas, por la novela de Lojo.

La hija que a veinte años asume, tras la muerte de su madre, las funciones de Primera Dama y embajadora ante los representantes extranjeros, es vista como su continuación en el Rosas conjetural de Rivera: "Ella y yo somos Rosas" (p. 80) dice, pero también: "Manuelita, en tierra inglesa, me abandonó". En su obsesión por los cuerpos se comenta que Manuelita engordó y, de manera ambigua, el viejo Rosas asegura que a él le gusta la carne gorda (en el asado).

La princesa federal está más cerca de una lectura revisionista de la época rosista y de la factura de una novela histórica tradicional, mientras que Rivera presenta a Rosas en su soliloquio, rodeado por el silencio y el olvido; por algo, intertextualmente y recordando una lectura que Lord Palmerston recomienda a Rosas, se hace alusión a la patética figura del Rey Lear de Shakespeare.

En un comentario metatextual sobre la propia factura de la obra, el protagonista de Rivera recuerda que un crítico francés se refirió a su escritura de la siguiente forma: "*Sus palabras no son jamás categóricas. Son difusas, cargadas de digresiones y frases incidentales*" y el comentario es que este crítico ignora que él es "un novelista moderno" y añade: "El señor Sarmiento y yo somos los dos mejores novelistas modernos de este tiempo. Él y yo somos los dueños de los mismos silencios. De las mismas ambigüedades, de las mismas certezas. El señor Sarmiento publica. Yo, no" (p. 23). Es el mismo estilo que otra de sus novelas de tema histórico publicada por Andrés Rivera: *La revolución es un sueño eterno* sobre Castelli y es la misma incursión en los terrenos de la perversión sexual y el amoralismo de los personajes de *La sierva* o *El amigo de Baudelaire*, del mismo autor.

En Londres Doña Manuela Rosas de Terrero es una anciana dama gruesa, de ojos claros, que huele a jazmín, que conserva recuerdos de un esplendor y poder ya cancelados, pero que aún puede ser comparada con Circe por el joven visitante.

La relación que, según la perspectiva del diario, se establece entre de Angelis y Manuela Rosas es la de un maestro maduro, casado y enamorado y una alumna joven, famosa y seductora; la pareja es visualizada desde el exterior como "la gacela y el elefante". Finalmente de Angelis confiesa, veladamente, su amor y es rechazado, pero luego Manuela recapacita, según el diario, y dice "sí amé, quizás, al hombre que todo lo sabe [...], como amé

en mi padre el hombre que todo lo puede" (p. 132). Afirmación, sin duda, apegada al patriarcado que nos recuerda la reflexión de Virginia Woolf al respecto: "Hace siglos las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre dos veces agrandada" (*Un cuarto propio*).

La novela de Lojo presenta a su protagonista, durante su reinado, rodeada por admiradores, y también por una especie de corte de los milagros. En su trabajo con los necesitados parece poseer rasgos de la futura Eva Perón. Por su parte, el texto de Rivera la recuerda, sin atenuantes, pidiendo a los hombres de la Mazorca que le envíen, en bolsas, las cabezas de "los salvajes unitarios que conspiraban para derrocar el gobierno de Taita" (p. 85).

Sobre el personaje de María Eugenia Castro, la amante del Restaurador en su viudez, discrepan, nuevamente, las dos novelas; para la dama "inglesa" fue una especie de chinita abusiva cuyos hijos nunca fueron reconocidos por su padre legalmente. En *El farmer* el padre de la muchacha se la regala a Rosas de trece años, para que lo atienda: "...ella es mía hasta más allá de lo que se le ocurra a mi voluntad, dice el comandante Castro sin mirarme" (p. 88).

Bajo la absurda e irónica consigna pública de que "*la vaca es vaca y no toro*", Rosas afirma que "las mujeres viven para engatusar y dominar a los hombres" y que su deseo sólo lo sacia cuando devora al hombre, por eso añade que no le gustan las mujeres porque "es imposible domarlas" (p. 67).

En otro orden de ideas, en ambas novelas se manejan proyecciones del siglo XIX en el XX; *El farmer* rescata la figura de Marx, sin nombrarlo, en su paralelo exilio en Londres, mientras que en la novela de Lojo, el narrador, que es médico, decide viajar a Viena, después de concluir sus estudios en Londres, para conocer al sabio y controvertido Dr. Sigmund Freud o Segismundo Alegre, como lo traducen, quien se ocupa de los sueños y asegura que es posible "curar el alma". Desde la perspectiva del autor implícito, aunque sea "la princesa de las Pampas" la que hable, dice que de ser posible verlo "le apostaría a que todo sigue igual el próximo fin de siglo" (o sea, éste) (p. 15). También los escenarios de ambas novelas difieren, escueto y frío en Rivera, acogedor y confortable en la casa burguesa de Belsize Park Gardens, que recrea Lojo. El anciano brigadier está sólo, ceba mate y come asado defendiéndose de un exterior inhóspito; Manuela Rosas recibe visitas, tiene criadas y toma té. Rosas conserva las cajas con el archivo que trasladó con él al exilio, su hija, en la otra novela, tiene una buena biblioteca con los libros de los escritores de la familia (Lucio y Eduarda Mansilla, Mercedes Rosas) y los clásicos como Shakespeare y Racine.

Sobre la añorada y lejana Buenos Aires Manuela Rosas opina, junto con su enemigo y admirador Mármol, que los porteños no tienen “de la civilización sino los vicios” (p. 15) mientras que el Rosas de Rivera es más drástico en sus juicios: “Demoré una vida en reconocer la más simple y pura de las verdades patrióticas: quien gobierne podrá contar, siempre, con la cobardía incondicional de los argentinos” (p. 30).

Ambos protagonistas permanecen vivos al terminar las novelas, aunque sabremos por Manuela que su padre murió de pulmonía. Ella hurta a su visitante el cuaderno secreto que la rescata en su juventud, pero lo devuelve relativizando su veracidad. Rosas, al final de la historia narrada por Rivera, escribirá: “*Patria, no te olvides de mí*”.

IV

En la novela de César Aira, *La liebre*, publicada en 1991, la presencia de Juan Manuel de Rosas y su hija Manuelita es incidental; aparecen en un capítulo introductorio a la verdadera historia narrada, el viaje del inglés Clarke al “desierto” en supuesta búsqueda de una especie de liebre, la legibreriana, y sus aventuras entre los indios mapuches que habitan la zona. En realidad es un viaje del “héroe” en busca de su identidad y a los orígenes de su existencia, en una narración que parodia, parcialmente, los efectos y complicaciones de las novelas de folletín del siglo XIX, época en la que se desarrolla la diégesis. Además, en cuanto a la temática de la vida entre los indios, el texto de Aira dialoga, intertextualmente, con un libro clásico de la llamada “generación del 80”: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla (1870). Aunque no se trate de protagonistas es interesante la configuración ficcional de ambos personajes históricos que difieren de las propuestas en las novelas de María Rosa Lojo y Andrés Rivera.

Rosas está visto como el poderoso gobernador de Buenos Aires, pero en la domesticidad de su casa y su despacho, en que ejerce “la Ley y la Justicia” y recibe visitantes diversos: desde una mujer negra que reclama por el abandono de su marido, al Cónsul inglés y un compatriota, Thomas Clarke, que le trae al Restaurador saludos de Darwin; a todos los recibe por la tarde, en la galería. El narrador lo llama “el hombre con la Máscara de Mármol”, que por el uso de las mayúsculas puede leerse como un juego con el apellido de su enemigo, el escritor unitario desterrado en Montevideo. También se lo denomina como el dictador, el Restaurador, y cuando realiza una exhibi-

ción ecuestre para impresionar a los visitantes ingleses, se convertirá en "el jinete supremo, el primer centauro de la Confederación"⁷.

En la novela de Aira, Juan Manuel de Rosas no ama a su hija Manuelita aunque se presente como la favorita. En oposición a la seductora imagen de "la princesa federal" que construye Lojo, en *La liebre*, Manuelita es "fea y pálida" y sobre ella reflexiona el padre mientras toma el mate que ella le ceba: no la encuentra ni amena ni inteligente y, añade el narrador, "más bien estaba persuadido que era idiota. Idiota y snob" (p. 13) y la palabra que se emplea para señalar su falta de naturalidad suena extemporánea en el texto. Sin embargo, también está la versión oficial: "Ella estaba convencida de que su tatita la adoraba", mientras su padre se pregunta cómo pudo haberla engendrado. "Por suerte, la paternidad era siempre incierta. La maternidad en cambio es siempre certísima" (p. 13). El precepto romano adquiere el tono irónico y de tenue humor que recorrerá toda la novela.

El rasgo perverso, que sin duda tuvo el Rosas histórico, y que es subrayado en la novela de Rivera, en Aira se focaliza en su fantasía de casar a Manuelita con uno de sus bufones enanos, Eusebio; posibilidad que plantean también los exiliados en sus diatribas contra el dictador. Este episodio puede vincularse a un recuerdo que rescata de la memoria Lucio V. Mansilla, sobrino de Rosas, en su libro *Los siete platos de arroz con leche*, donde narra la sobremesa de un banquete en que Rosas obliga al enano a besar a Manuelita⁸.

En cuanto a la fascinación por la escritura, como propuesta metaficcional, está presente en las tres novelas y los personajes escriben y leen, en especial diarios personales y cartas. En *La liebre*, Juan Manuel de Rosas observa el prolijo trabajo de caligrafía de su secretario mientras bebe ginebra con agua fría para aminorar el calor: "Ver escribir era algo que lo subyugaba", dice el narrador, "lo encontraba uno de los pocos espectáculos que valían por sí mismos, que no exigían nada del espectador" (p. 11). El Restaurador de las Leyes no escribe sino que dicta; es el dueño de la voz y del orden. Es un vivo ejemplo de lo que la crítica postestructuralista llamó "fonologofalocentrismo", al igual que todos los dictadores que pueblan las páginas de la narrativa latinoamericana. Sin embargo, en la citada escena de *La liebre*, Rosas se muestra pasivo ante la transcripción en escritura ajena de sus propias palabras: "Los gestos siempre creaban una perspectiva, y más si eran

⁷ César Aira, *La liebre*, Emecé, Buenos Aires, 1993, p. 19. Las citas corresponden a esta edición y en adelante se anotará el número de página entre paréntesis.

⁸ Lucio Victorio Mansilla, *Los siete platos de arroz con leche*, pról. de Bernardo Verbitzky, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

los gestos de escribir. El movimiento del brazo, de la mano, de las pupilas, de la pluma, era una intención inflada como una vejiga con aire cargado de fantasmas. Los fantasmas eran una persona volviéndose otra" (p. 11).

Y en la invocación de los fantasmas que acuden a los sueños de Rosas a la hora de la siesta, es preciso destacar que la policía secreta pierde su naturaleza siniestra —omitida en la novela de Lojo y exacerbada en la de Rivera— para convertirse en un burocrático suministrador de datos útiles para el hombre público. Por su trabajo de espionaje confirma que la información que le proporciona Clarke sobre su arribo y propósito de viaje es verdadera. En cuanto a sus crímenes, en el texto se dice, desde la perspectiva de Rosas, que los fantasmas que lo visitan no son "la sombra de sus crímenes" como podrían afirmar (equivocadamente) "los plumíferos salvajes" sino los que no había cometido, que lo acosaban por "el remordimiento de no haber agotado la cuenta" (p. 10). Y ante las acusaciones de que era un monstruo, se lamentaba "de haber perdido en algún punto del camino la oportunidad de serlo de veras" (p. 10) por falta de "auténtico genio inventivo" y "agilidad poética"; justificantes que remiten nuevamente al texto, a la función metaficcional.

Los personajes históricos de Rosas y Manuelita se corporizan, ella además de "fea" y "pálida" es vista desde la perspectiva paterna, sin ninguna misericordia como "una marioneta de bofe" y ataviada con "cintas y moñitos punzó". El Restaurador, por su parte, se ve más favorecido, al contrario de Clarke, que es moreno (ya que al final de la historia se descubre su verdadera identidad india). Rosas, dice el narrador, parece un "inglés de los otros, rubio y coloradote" (p. 17). Las nalgas, azotadas en el recuerdo infantil de *El farmer*, se destacan ahora en el espectáculo de equitación: "Tenía nalgas finas y ajustadas, nunca parecía estar sentado" (p. 19) sobre el lomo de su caballo Repetido.

Al final de la entrevista con los ingleses Rosas toma varias decisiones, entre ellas prestarle su caballo a Clarke para el viaje y encomendar un retrato de cuerpo entero de Manuelita al pintor oficial de la época: Prilidiano Pueyrredón. Este mismo retrato sirve de portada a la edición de Planeta de *La princesa federal*. El pintor, por su parte, es personaje secundario tanto en la novela de Aira, pues Clarke le hace una visita, como en la de María Rosa Lojo.

Como se ha dicho, *La liebre* se estructura con modelos narrativos decimonónicos, como el relato de viaje a tierras inhóspitas, y las convenciones retóricas del folletín, desde una puesta en escritura paródica que reafirma su actualidad. La verdadera identidad de algunos personajes no históricos se resuelve en asombrosas revelaciones y reencuentros al final de la diégesis. Por ejemplo, Tom Clarke, que se crió como hijo adoptivo de un ca-

ballero inglés, resulta ser hijo del cacique Cafulcurá y de su esposa preferida, Juana Pitiley, y pertenece a una genealogía de gemelos que se ramifica en múltiples duplicaciones para acercarse al tan literario y borgeano tema del doble.

En el momento de la anagnórisis el protagonista no sólo descubre a su madre, sino que también se reencuentra con su amada a quien daba por muerta hace quince años, Rossanna, convertida en la misteriosa viuda de Rondeau y madre a su vez de gemelos entregados en adopción y cuyo padre es el propio Clarke. Uno de los hijos es el joven acuarelista Carlos Alzaga Prior que lo acompaña en su viaje por decisión de Rosas y la hija es la joven india de quien el propio Alzaga Prior cree estar enamorado, Yñuy, quien a su vez dará a luz a dos niñas gemelas, hijas de otro de los hijos del mítico cacique, Alvarito Reymurcurá. Las pruebas de la identidad en el cuerpo no podrían faltar en la novela y tanto el joven Carlos, como su hermana parturienta, muestran en "la mitad de la nalga derecha [...] un lunar alargado en forma de liebre corriendo" (p. 250), que remite a la leyenda de la Liebre Legibreriana y al propio título de la novela. Las duplicaciones se extienden a los caballos que también buscan su igual como ocurre al final con el Repetido de Rosas, que usa Clarke durante su travesía, y el del jinete Vagabundo, que resulta ser el desaparecido Cafulcurá: "el caballo del Vagabundo era otro Repetido, y los dos se alzaron sobre las patas traseras en un movimiento exactamente igual, y se sostuvieron un instante quietos como dos caballos de ajedrez" (p. 252). La obstinada separación de los iguales se debe a una decisión de las mujeres mapuches para la preservación de la especie y es, según explica el personaje de Juana Pitiley, "la línea que separa la ficción de la realidad"; son inflexibles en su empeño porque "La multiplicación de lo idéntico, la repetición, debe quedar del lado de lo imaginario, para que lo real siga existiendo" (p. 243). La literatura, entonces, quedaría del lado de lo imaginario mientras que los referentes históricos de los personajes que ficcionaliza la nueva novela histórica quedan del lado de la realidad.

V

La aparición del género de la novela histórica surge en Europa a finales del siglo XVIII, según el clásico estudio de Georg Lukács sobre el tema⁹. El crítico húngaro, desde una articulación del género literario con el contexto

⁹ Georg Lukács, *La novela histórica*, trad. Jazmín Reuter, Era, México, 1966 [1ª edición de 1955].

histórico-social, sostiene que la ambigüedad que se presenta entre la época en que se desarrolla la novela y el momento desde donde escribe el autor es una cuestión de perspectiva histórica; una perspectiva que no puede ser demasiado inmediata, porque no permitiría desbrozar con la suficiente profundidad el proceso narrado, ni tampoco demasiado lejana o ajena al contexto del escritor porque se correría el riesgo de caer en lo abstracto. Las tres novelas analizadas no pertenecen al género tradicional de novela histórica, sino a lo que se ha dado en llamar en el ámbito literario latinoamericano como “nueva novela histórica”, cuyo auge se inicia, según Seymour Menton¹⁰, a partir de la publicación, en 1979, de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. Sin embargo, puede afirmarse que la perspectiva histórica que proponía Lukács como necesaria está presente en la distancia de un siglo y medio entre los personajes y estos novelistas de finales de siglo. Además, en los tres casos se aborda la propia historia en una etapa fundamental para la consolidación nacional. En el caso de la mayoría de las novelas de este tipo publicadas, e incluso premiadas, en los últimos años, se trata —como afirma Aínsa— de “una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestionan”¹¹.

La novela histórica, afirma Noé Jitrik en un ensayo sobre las posibilidades del género titulado *Historia e imaginación literaria*, “propugna la ilusión de espacializar un tiempo bloqueado”, en este caso la etapa del rosismo en Argentina. Pero ese tiempo bloqueado, como afirma el mismo Jitrik, mediante las respuestas que busca en el pasado, intenta “esclarecer el enigma del presente”¹², desde la década de los noventa, en el caso de nuestros novelistas.

María Rosa Lojo pone el acento en el género al centrar el relato en la figura de Manuelita Rosas y no en su padre o sus admiradores, lo que la conecta, por otra parte, con el auge de la narrativa escrita por mujeres a partir de la década de los ochenta, junto a la aparición de otras literaturas “marginales”. El aura de seducción que se teje en torno a la protagonista se proyecta hasta la serena imagen de la anciana dama “inglesa” del presente de la diégesis. Según la novela de Lojo la hija preferida de Rosas ocupó funciones de “Canciller, Ministro Plenipotenciario y Virgen de los Necesitados” (p. 141), además de llamarla “la princesa federal” o “la Cleopatra del Plata”.

¹⁰ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

¹¹ Aínsa, art. cit., p. 18.

¹² Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires, 1995, pp. 15 y 19.

La novela de Lojo podría ubicarse dentro de la corriente del "revisio-nismo histórico" que desmiente, o al menos atenúa, la visión antirrosista de la historiografía liberal. Sin embargo, dialoga e incluye intertextualmente, la más famosa novela romántica, *Amalia* de José Mármol, que tiene como centro otra mujer bella y seductora, perteneciente al bando enemigo, el de los "unitarios". A Andrés Rivera puede aplicarse lo que Didier Anzieu afirma de las creaciones de senectud frente a las de juventud, en su ensayo *El cuerpo de la obra*¹³. El escritor maduro, y Rivera nació en 1928, se preocupa por la reescritura de sus textos, trabajo que es evidente en varios de sus relatos, pero se destaca en los de tema histórico como *La revolución es un sueño eterno* (1987), sobre José María Castelli y su diario y la que nos ocupa, *El far-mer*, en torno a un Rosas viejo que escribe cartas desde su exilio. Al cobrar conciencia del carácter inevitable de la muerte, se reconoce la coexistencia entre amor y destrucción, "fuente de la miseria y de los dramas de la condición humana"; de allí la presencia de un "pesimismo sereno", una "resig-nación constructiva" y de lo que Goldman llama, y Anzieu retoma, "la visión trágica del mundo". La reflexión sobre el inexorable fluir del tiempo y de la vida está en algunos fragmentos como: "Los viejos piensan a saltos. Y re-piten lo que ya dijeron y olvidan lo que dijeron" (p. 102) o algunos de los textos en negrita que sirven para dividir las partes del relato como: "*Dios: Ro-sas no debe morir*" o "*Patria, no te olvides de mí*" del final de la novela. La novela de Rivera trabaja con el epistolario de Rosas y dialoga con la obra de su gran antagonista y pilar de la cultura liberal argentina: Domingo Faustino Sar-miento, aunque también mantiene una distancia crítica con ciertos aspectos del pensamiento sarmientino, se inscribe en dicha tradición ideológica y cultural que cuestiona la figura y la época rosista. Rivera comienza con *El precio* (1957) a escribir novelas sobre luchas sociales y militancia y combina su temática con *Ajuste de cuentas* (1972) sin dejar de ser un escritor adscripto al campo ideológico de la izquierda argentina.

Los tres novelistas escogidos para este encuentro sobre narrativa rio-platense tienen una amplia producción pero César Aira es el más prolífero ya que con cuarenta y nueve años lleva publicados treinta y cinco libros¹⁴.

¹³ Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, trad. de Antonio Marquet, Siglo XXI, México, 1993, pp. 58-68.

¹⁴ Una lista no exhaustiva de las obras publicadas por los tres autores es la siguiente; Ma-ría Rosa Lojo: *Visiones* (1984, poesía), *Marginales* (1986, cuentos), *Canción perdida en Buenos Ai-res al oeste* (1987, novela), *Forma oculta del mundo* (1991, poesía), *La pasión de los nómadas* (1994, novela), *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)*, (1991, ensayo), *Cuentistas argentinos de fin de siglo. Estudio preliminar y Sábato: en busca del original perdido* (1997, ensayos). Andrés Rivera: *El precio* (1957, novela), *Los que no mueren* (1959, novela), *Sol de sábado* (1962, cuentos), *Cita*

De su obra, refiriéndose a *Cómo me hice monja* (1993), dice la crítica Graciela Montaldo que inaugura en Argentina una literatura con un "exceso de realismo", y "coloca una vez más la representación como problema, al mismo tiempo que la diluye en algo más que el sentido: la producción del mecanismo de la ficción". Añade Montaldo que en sus textos "encontramos un tono levemente arcaico que nos aproxima a la gran tradición literaria" y, también, que "la invención no es un borde de esta literatura: es un movimiento que recorre, con la expansión de una onda, la cantidad de historias que siempre es posible leer en las narraciones de Aira: historias abandonadas en pos de otras historias por venir que a su vez serán nuevamente abandonadas, olvidadas..."¹⁵. Esta proliferación de historias y duplicación de personajes es evidente en *La fiebre*, donde la presencia de los personajes históricos de Juan Manuel de Rosas y Manuelita sólo aparecen en el capítulo introductorio. En el viaje por territorio indígena se suceden los encuentros, ceremonias, batallas e historias paralelas dialogando, como ya hemos dicho, con la obra de Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, pero también con representaciones de literatura popular del siglo XIX como es el folletín de aventuras.

En la famosa oposición romántica entre "Civilización y Barbarie", la novela de Aira elige, preferentemente, un escenario abierto y "salvaje", mientras que la novela de Lojo opta por espacios cerrados y urbanos (Londres y Buenos Aires) y la de Rivera por espacios cerrados pero campestres, como las estancias de Rosas y su granja de Gran Bretaña. Pero los términos de civilización y barbarie están mediatizados y entrelazados en estas novelas.

Para finalizar acordemos con María Cristina Pons, en *Memorias del olvido*, "que no deja de ser sintomático que, dado el acento de las novelas históricas contemporáneas en el carácter político, en la no-neutralidad y en la

(1965, cuentos), *El yugo y la marcha* (1968, cuentos), *Ajuste de cuentas* (1972, cuentos), *Una lectura de la historia* (1982, cuentos), *Nada que perder* (1982, novela), *En esta dulce tierra* (1984, novela), *La revolución es un sueño eterno* (1987, novela), *La sierva* (1992, novela), *El amigo de Baudelaire* (1991, novela), *El verdugo en el umbral* (1995). César Aira: *Moreira* (1976, novela), *Ema, la cautiva* (1981, novela), *La luz argentina* (1983, novela), *Canto castrato* (1984, novela), *Una novela china* (1987, novela), *Los fantasmas* (1990, novela), *El bautismo* (1991, novela), *El llanto* (1992, novela), *Diario de la hepatitis* (1993, novela), *La guerra de los gimnasios* (1993, novela), *Como me hice monja* (1993), *Los misterios de Rosario* (1994), *El infinito* (1994), *La abeja* (1996), *La serpiente* (1997), *El sueño* (1998, novela), *El vestido rosa* (1984, cuento), *Cecil Taylor* (1987, cuento), *Copi* (1991, ensayo).

¹⁵ Graciela Montaldo, "Líneas imaginarias: la literatura argentina contemporánea", en *Primer Congreso Internacional de Literatura. Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*, t. 2, UAM, México, 1997, pp. 195-196.

subjetividad de la (re)escritura de la Historia, se las haya considerado bajo la denominación de 'novela política', junto a la escritura testimonial y a la novela periodística"¹⁶.

Estos narradores argentinos han realizado lo que el escritor mexicano Fernando del Paso considera que es la misión de los novelistas latinoamericanos: "asaltar la historia oficial", mientras que otro escritor argentino, Tomás Eloy Martínez, sostiene que "contra el aislamiento impuesto por el poder, el discurso histórico aparece como un discurso subversivo".

¹⁶ *Op. cit.*, p. 26.

HERIDAS DE LA HISTORIA (MEMORIA Y ESCRITURA EN HÉCTOR TIZÓN)

SANDRA LORENZANO
Universidad Autónoma Metropolitana, México

Para Mariana y, por supuesto, para Yiyí.

Creo que no soy otra cosa que irresistibles
fragmentos de memoria.
Héctor Schmucler¹

I

En 1988 se crea en Argentina el grupo *Escombros*, “artistas de lo que queda”²: “El artista de hoy es un sobreviviente. Lo que sobrevivió de una cultura que fue reducida a escombros. Entre esos escombros trabaja y en medio de ellos construye el futuro”, escriben en su manifiesto. El grupo realiza obras colectivas, “acciones de arte”, en espacios urbanos y suburbanos marginados o abandonados: zonas aledañas a las autopistas, debajo de los puentes, terrenos baldíos... En el pozo desolado y árido de una cantera abandonada, convocan a la fundación de “La ciudad del arte” con la consigna “Sembrar la nada y dar muerte a la muerte”. A la convocatoria acuden 500 artistas a mostrar y compartir sus creaciones —danza, teatro, literatura, plástica. *Escombros* presenta la obra “Sutura”: un tajo en la tierra de 30 metros de largo, cosido con una soga. ¿El país? ¿La realidad? ¿Nuestra memoria? “En medio de todas las dudas posibles tenemos una sola certeza: *Escombros* existe para exor-

¹ Héctor Schmucler, “Formas del olvido”, *Confinas* (Buenos Aires), año 1, núm. 1, abril de 1995.

² “Construimos entre los desechos, con los desechos. Somos artistas de lo que queda”. La información, así como las frases y aforismos, están tomados de publicaciones realizadas por el propio grupo, como por ejemplo el folleto que recoge su trayectoria, entre junio de 1988 y mayo de 1990, o el manifiesto *La estética de lo roto*.

cizar el miedo. En el mundo de hoy ése es el sentido del arte". La memoria, no como cancelación de la conciencia histórica, sino como su ejercicio cotidiano o viceversa. El arte desde las ruinas de la vida para vencer a la muerte.

II

La memoria, esa "poética de ruinas"³, obliga una y otra vez a preguntar(se), a cuestionar(se). "¿Cómo representar en símbolos, palabras o imágenes un momento muy intenso de la historia donde ésta nos presenta el rostro del horror?" es la frase que abre el catálogo de la exposición *Veinte años. 361 imágenes contra los crímenes de ayer y hoy*⁴, que se hizo en marzo de 1996 para conmemorar los veinte años del golpe de Estado que instauró en Argentina la más cruel de las dictaduras militares de su historia (1976-1983).

Esta pregunta atraviesa una parte importante de la producción artística del país realizada durante las últimas décadas. La realidad vivida obliga a la búsqueda de una cierta reparación simbólica, a contrapelo de modas que se oponen a la vinculación de la historia con el ejercicio estético. A la búsqueda de los modos posibles de nombrar el miedo, el espanto, la muerte. "¿Cómo hablar de lo indecible?" dice uno de los protagonistas de la novela *Respiración artificial*⁵. En su reflexión en torno a la violencia y la posibilidad de que la literatura dé cuenta de ella, toma como ejemplo la obra de Kafka:

¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas de lenguaje⁶.

¿Cómo dar cuenta de esas alambradas? La compleja relación entre arte y sociedad agudiza sus perfiles más problemáticos en una situación de auto-

³ "...la memoria es menos un acto de construcción activa que un acto de deriva, una suerte de poética de ruinas". Entrevista a Sylvia Molloy en Graciela Speranza, *Primera persona, conversaciones con quince narradores argentinos*, pról. de Beatriz Sarlo, Editorial Norma, Buenos Aires, 1995, p. 144.

⁴ Horacio González, pról. al libro colectivo, *Veinte años. 361 imágenes contra los crímenes de ayer y hoy*, Buenos Aires, 1996.

⁵ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.

⁶ *Ibid.*, pp. 271-272.

ritarismo feroz, como la vivida en la Argentina. Auschwitz estuvo presente en cada calle. Un joven, criado por un militar y su mujer, se presenta voluntariamente en las oficinas de la organización Abuelas de Plaza de Mayo para hacerse un análisis de ADN. Quiere saber quiénes son sus padres biológicos (en realidad, busca confirmar que el militar es su verdadero padre) para “terminar con esta pesadilla”⁷, sin saber que el horror está incorporado para siempre a nuestra historia. Las marcas de una visita al infierno no desaparecen. Primo Levi lo supo, fue descubriéndolo dolorosamente; este chico, probable hijo de desaparecidos, aún lo ignora.

¿Qué puede decir la literatura? ¿Cuál es el poema que aún puede escribirse? podríamos preguntarnos pensando en Adorno. En los intersticios del discurso monológico instaurado por el poder, estuvieron las voces disidentes, opositoras, inventando formas de “hablar de lo indecible”, buscando caminos y modos diferentes de hablar, de hacer que se escuchara algo más que el silencio de la muerte. Desafiaron así a la censura y a la autocensura, exploraron modos alternativos del decir, para establecer nexos en la trama quebrada de la sociedad.

El historiador británico Peter Burke nos recuerda que la palabra “amnesia” está etimológicamente relacionada con “amnistía”; es decir, que un cierto tipo de olvido se vincula con la supresión oficial de la memoria⁸. En nuestras tierras, el silencio engendró amnesia; engendró aministía. Olvido y perdón quedan así englobados en una misma actitud. Frente a esto, gran parte del arte y la cultura se cuestionarán, desde el comienzo de la violencia estatal, sobre los modos de salvar la memoria, de ligar la preocupación estética con la historia colectiva.

Las obras literarias tuvieron una función clave: hablar cuando la circulación pública de discursos parecía obturada, proponiendo un efecto de reconocimiento —no de mimesis— que contribuyó a la reflexión estética e ideológica. La multiplicidad de voces, la diversificación que se opone al sentido único instaurado por decreto, la marginalidad como espacio de enunciación posible, encuentran su lugar en novelas que se cuestionan sobre la historia que cuentan y sobre las modalidades empleadas para contarlas. Ante el discurso monológico impuesto por el poder opondrán la multiplicidad de voces, las desviaciones, las versiones diferentes que se construyen al sesgo de la historia oficial. Muchas de las obras escritas durante la dicta-

⁷ Cf. Los periódicos *Página 12* y *Perfil* de junio de 1998.

⁸ Cf. Fernando Reati, “Introducción”, en Adriana Bergero y Fernando Reati (comps.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997, p. 11.

dura o inmediatamente después, buscan ir más allá de las alambradas; es en este sentido que creo que deben leerse también ciertas desviaciones textuales a la norma de los discursos autorizados / autoritarios. Es decir, desviaciones respecto de la construcción "oficial" de la historia y los recuerdos, tanto como de un cierto tipo de textualidad. El arte reflexiona sobre ese material silencioso y silenciado a partir de la idea de que, como lo dice Benjamin, "la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable sino también símbolo de lo no comunicable"⁹; el miedo, el horror, la violencia, la muerte. La memoria, la escritura, bordean ese vacío; el vacío de lo *irrepresentable*.

III

Es dentro de esta problemática que quiero ubicar mi lectura de la novela de Héctor Tizón, *La casa y el viento*¹⁰, a la vez construcción de la memoria a la que se aferra el protagonista en el exilio y viaje por la "otra historia" del país, alejada de la monumentalidad y de las efemérides consagratorias de una nacionalidad basada —desde sus orígenes— en la desaparición. En Argentina el delito de Estado contra el "segundo" (el indio, el gaucho, el inmigrante, la mujer) puede ser leído "como articulador del campo simbólico, como instrumento de definición, por exclusión, del texto político y cultural"¹¹ sobre el que se fundan nuestros imaginarios nacionales. Desde sus orígenes el Estado construye su legitimidad en la "borradura" de otros cuerpos y otras voces. *La casa y el viento* habla, a partir de esa "borradura", de la memoria reciente y de la lejana, de la individual y la del país: "... el hombre lejos de su casa se convierte en una llamada sin respuesta" (p. 137) dice el narrador de la novela. Y esa casa, lo sabemos, es también memoria. Así, las páginas que él escriba serán la reconstrucción del recuerdo con el que busca conjurar el desarraigo. Será entonces a través de la escritura como le irá dando forma a la memoria que lo acompañará después del destierro.

El protagonista hace un viaje a la Puna, rumbo a una frontera que es a la vez amenazante y salvadora: aquello que le va a permitir alejarse de las amenazas y del miedo, de "violentos y asesinos", pero que al mismo tiempo

⁹ Citado en José Szabón, "La modificación", *Punto de Vista* (Buenos Aires), año 3, núm. 10, noviembre de 1980, p. 24.

¹⁰ Héctor Tizón, *La casa y el viento*, Legasa Literaria, Buenos Aires, 1984. De aquí en adelante todas las citas corresponderán a esta edición.

¹¹ Carmen Perilli, "Un mapa del infierno: la novela argentina entre 1982 y 1992", *Hispanérica* (Maryland), vol. 24, núm. 70, 1995, p. 96.

va a convertirlo en un exiliado. El viaje, vuelto ritual, se prolonga y por lo tanto posterga el instante de la despedida, del irreversible corte de raíces. No es yendo hacia afuera como se llega a la frontera, sino en un viaje hacia adentro: del país y de sí mismo. ¿Cómo hablar entonces de *La casa y el viento* sin pensar en el papel que ocupa *el viaje*? Quizás todo haya comenzado con el viaje de algunos de nuestros remotísimos antepasados desde algún lugar de África hacia el resto del mundo; viaje con el que completaron su proceso de hominización. Como lo propone Sergio Paulo Rouanet, “el *homo viator* está en el origen del *homo sapiens*”¹². Desde entonces, la melancolía por algún perdido e irrecuperable origen nos ha hecho nómadas nostálgicos.

Cuando el viaje es obligado, como en el caso del exilio, el afán de aventura disminuye frente al instinto de supervivencia; por qué vivir entre “violentos y asesinos”, por qué convivir con el horror cotidiano, se pregunta aquel que emprende el camino que lo alejará de su propia tierra. El decir en tales circunstancias que el viaje es un “acto de libertad” cobra otro perfil. Para el protagonista de *La casa y el viento* el único modo de hacer llevadero el doloroso viaje del exilio es convertirlo en reconocimiento de sí mismo y de su propia tierra. Si Marco Polo —visto por Calvino— le contaba al gran Khan lo que había encontrado en sus viajes y a través de esos relatos iba armando el mapa del reino, lo que el narrador de Tizón armará a través de sus palabras será su propia cartografía afectiva.

Para los argentinos hay viajes originarios que le dan a la memoria una densidad particular. Uno de ellos es el viaje de los inmigrantes europeos que llegaron a nuestras tierras desde mediados del siglo pasado. *Luz de las crueles provincias*¹³, una de las últimas novelas de Tizón, relata, en un texto dolido y melancólico, el arribo de una joven pareja de campesinos italianos que, después de pasar un tiempo en la ciudad de Buenos Aires, es contratada en una estancia del noroeste del país. También *La mujer de Strasser*¹⁴ habla de los europeos que migraron hacia la Argentina; pero en esta última novela no hay integración posible, por el contrario, la soledad del paisaje parece exasperar las diferencias.

Sin duda, estos viajes fundacionales operan en el recuerdo de todo argentino que emprende el camino del exilio; la sensación de estar repitiendo el camino hecho por una parte de nuestros abuelos, pero en sentido inverso, vuelve una y otra vez. ¿Cómo no comprender ahora a ese viejo que

¹² Sergio Paulo Rouanet, *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*, Editora UFRJ, Río de Janeiro, 1993, p. 7. La traducción es mía.

¹³ Héctor Tizón, *Luz de las crueles provincias*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.

¹⁴ Héctor Tizón, *La mujer de Strasser*, Perfil, Buenos Aires, 1996.

lloraba cuando un par de tragos de vino le hacía cantar alguna canzonetta napolitana?

También en busca de “mejores horizontes”, como los europeos que se convirtieron en protagonistas del sainete criollo, los habitantes del noroeste argentino migran hacia un mítico sur. En *La casa y el viento* el camino que sigue el protagonista reproduce, con signo inverso, ambas migraciones; sus pasos lo llevan hacia el norte (reproduciendo quizás la ruta del inca) y a una Europa fría, desconocida e incomprensible.

El viaje hacia la frontera será para todo exiliado un viaje en el filo de la muerte. Hay quienes no llegan a pasar del otro lado; por supuesto, no puedo dejar de pensar en Walter Benjamin, uno de los modelos de viajero más significativo de nuestra época, para el que no hubo, sin embargo, salvación posible.

¿Cuántas ciudades del nuevo mundo visitó el futuro suicida en pensamientos al atravesar los Pirineos? ¿Cómo era la América que imaginaba cuando viajaba hacia la muerte que lo esperaba en Port-Bou? ¿Era la América de las películas de Chaplin, la América adorniana de la industria cultural, o la ‘Amerika’ alucinatoria de Kafka?¹⁵

¿Por qué necesitamos sabernos imaginados por Benjamin? Es probable que, como el viajero de Tizón, él pensara menos en la tierra a la que nunca llegó que en aquella de la que se estaba despidiendo, Berlín que formaba una sola patria con su infancia de niño judío al filo de 1900.

Como Benjamin en París, el protagonista de *La casa y el viento* será un *flâneur*, pero su territorio no serán las calles de la ciudad moderna, sino los espacios olvidados y silenciosos; será alguien que siente sobre la propia piel la inmensidad del paisaje de la puna, inabarcable y contradictorio. Y a esa inmensidad le contraponen mínimos hallazgos: un color especial en la montaña, algunos niños solitarios, ventanas pequeñas que, sin saberlo, miran tímidamente a lo inefable. Los pocos elementos que dibujan la memoria. Finalmente el *homo viator* de Tizón atraviesa la frontera con un equipaje a la vez más ligero y más pesado que al inicio de su recorrido. Parece no llevar nada más que el cuaderno en que ha tomado notas, se ha ido despojando de lo poco que cargaba, y sin embargo lleva consigo la memoria de siglos de un país que se desangra.

¹⁵ Sergio Paulo Rouanet, *op. cit.*, p. 10. La traducción es mía.

IV

En *La casa y el viento* las primeras preguntas —aquellas que enmarcan el relato desde un presente de la enunciación del narrador que, ya en el exilio, se propone recordar— aluden a la relación problemática entre narración y memoria: “Todo parece simple y claro a lo lejos, pero al recordarlo mis palabras se convierten en piedras y soy como un borracho que hubiera asesinado a su memoria. ¿Cómo es posible que lo que quiero narrar —el derrotero de mi propia vida: una huella minúscula y difusa en la trama de otras vidas— sea tan difícil?” (p. 9). Uno de los aspectos más interesantes del trabajo sobre la memoria en esta novela de Tizón es la relación entre memoria individual y memoria colectiva, entre la “huella minúscula y difusa” y la “áspera historia de mi pueblo”, frase con la que cierra este fragmento introductorio que enmarca el relato:

Pero antes de huir quería ver lo que dejaba, cargar mi corazón de imágenes para no contar ya mi vida en años sino en montañas, en gestos, en infinitos rostros; nunca en cifras sino en ternuras, en furores, en penas y alegrías. La áspera historia de mi pueblo (p. 10).

Hay una memoria íntima vinculada sobre todo a los recuerdos de infancia del protagonista: el amor secreto entre su padre y su primera maestra, el amigo ferroviario de la familia, la despedida del lugar natal para ir a estudiar al “sur”..., y pocos, muy pocos, vinculados a lo que lo obliga a irse. A ésta se le suma la construcción de aquella memoria que quiere llevarse al exilio, la que irá formando a lo largo de su viaje hacia la frontera, y que incorporará a sus propios recuerdos paisajes, ritmos, olores, rostros, pero sobre todo, las voces de los otros.

El dolor por la muerte de su mujer y de su hijo es una herida abierta; no será a través del olvido como intente cerrarla, sino de la superposición de otros recuerdos, otras historias. Porque la historia de cada hombre está hecha de múltiples memorias, propias y ajenas. La propia vida existe en tanto forma parte de “la trama de otras vidas”. Ir conociendo esa trama permitirá seguir la huella.

No sólo se subraya lo indisoluble del lazo entre la vida del protagonista y la historia de despojos e injusticias que ha signado el norte del país durante siglos sino que, además, al rescatar o construir sus propios recuerdos, se convierte en el depositario de la historia de su pueblo: “Quiero dejar atrás la estupidez y la crueldad, pero en compensación debo retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo” (p. 106).

La zona a partir de la cual va a edificar el recuerdo es una suerte de extensión, no del todo conocida, de su propio hogar: "La casa en la novela es la patria, la matriz, la cueva, y el viento es la Historia. Cuando uno sale como el topo, o como el recién nacido de la cueva, el viento de la Historia tiende a zamarrearlo, a jugar, a batirlo, a proyectarlo... a aventarlo, como dicen los mexicanos"¹⁶. Allí va a internarse sin los libros y las leyes que alguna vez le confirieron cierta autoridad; ahora va despojado, sin otro lugar que su memoria, a aprender. Las respuestas ya no estarán en las páginas escritas sino en los signos del paisaje y en las escasas palabras de sus habitantes. Frente a la historia hegemónica fundadora de la Argentina como nación, Tizón busca esa "otra" historia basada en la opresión y el despojo. Esa es la historia con la que se encontrará en su camino por la puna hacia la frontera; una historia de enigmas, de silencios, de discontinuidades. "Sólo veo estas tierras castigadas por la sal, estas piedras manchadas por una recóndita riqueza, pulidas por la intemperie, observo los rostros de mis compañeros, a bordo del tren, sus ojos aparentemente inexpresivos, invencibles, sin ansiedad ni esperanza..." (p. 16). Las referencias a la historia establecen una continuidad entre el pasado y el presente del país. El recuerdo infantil del tren cargado de soldados heridos que, después de la guerra del Chaco, eran repatriados a Bolivia, forma parte del mismo "proyecto nacional" que aquel que hace que sobre un muro de la estación haya "un cartel que comienza con la palabra *Denúncielos*. El color tiene los colores de la bandera nacional"¹⁷. El narrador será ahora como aquellos "rostros macilentos, indígenas uniformados como agónicas comparsas, mirando a través de los cristales de los mismos vagones el regreso desde una pesadilla de estruendos y de muerte..." (p. 14) que le mostraron en su niñez el absurdo del dolor y la derrota ("...los vendajes de mugre sanguinolenta, las bayonetas, las insignias de mando que allí venían a ser sólo alamares inútiles, doradas pompas fúnebres", p. 14). Como ellos, también estará marcado por el silencio; no el que forma parte del lenguaje esencial de la gente de la zona, sino el silencio del miedo, del horror, el silencio del que se ha asomado al vacío y a la muerte: "¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?", se preguntaba Walter Benjamin¹⁸.

¹⁶ Celina Manzoni, "Héctor Tizón: crear una armonía y vivir en ella" [entrevista], en *Tiempo Argentino* (Buenos Aires), 13 de noviembre de 1983.

¹⁷ Una de las obras del grupo *Escombros* consistió en pegar ciento cincuenta carteles con los colores de la bandera nacional, con la inscripción "Ay patria mía" (abril de 1990).

¹⁸ "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, p. 112.

Si la memoria es un modo de preservar la identidad, no es aquella simbolizada por la bandera o por las guerras la que interesa en el relato. A pesar de la obsesión de los gobiernos centrales por “defender” los límites geográficos a cualquier costo (la Guerra de Malvinas o los continuos conflictos limítrofes con Chile son prueba de ello), en la frontera noroeste del país, la presencia del Estado aparece cada vez más diluida y vinculada casi solamente a lo represivo; el cartel sobre el muro, una marcha militar en la radio, gente que ha desaparecido (“—Se han llevado a Rogelio... —¿Se lo han llevado? ¿Pero, quiénes?”, p. 29). Hay una escena conmovedora en la película *La deuda interna* que también tematiza este abandono¹⁹. En ella, el niño protagonista, Verónico Cruz, viaja a la capital de la provincia, San Salvador de Jujuy. Al regresar a la Puna, le cuenta entusiasmado a su amiga lo que ha visto: coches, semáforos, aparatos de televisión y termina con la frase, “Todo eso había en la Argentina”.

Años de olvido y abandono caracterizan la región²⁰, a la que el litoral mira solamente tras el velo del folklorismo paternalista. En una entrevista, Tizón ha dicho: “La gente de la metrópoli cree que ser auténtico o lo que llaman ridículamente de ‘tierra adentro’, es ponerse un ponchito y tocar el charango”²¹. El proceso de deterioro económico la ha convertido en una de las provincias con mayor índice de “despoblamiento” del país. Lo que el narrador cuenta sobre Yavi es válido para toda la zona: “Al margen de las grandes rutas modernas —la carretera y el ferrocarril— este pueblo quedó como empozado en otro tiempo [...] Los jóvenes emigran hacia el sur; aquí quedan los viejos y los que van para viejos, como custodios indiferentes de un pasado remoto...” (p. 79). Este “vaciamiento” ha sido ficcionalizado por Tizón en diferentes textos, entre los cuales “Mazariego”²² es, quizás, uno de los más representativos. En él, el protagonista instala en un pueblo un negocio de venta de bicicletas. Todos los habitantes compran una y repiten el gesto del primer cliente: “... arrancó de pronto para desaparecer a golpes de pedal en el polvoriento recodo del camino. Y ya no se lo volvió a ver”

¹⁹ *La deuda interna*, dirigida por Miguel Pereyra, Argentina, 1988.

²⁰ La provincia de Jujuy fue zona de dominación incaica. Durante la colonia se volvió paso obligado de las caravanas de mulas provenientes de Lima y el centro de un intenso tráfico comercial. Posteriormente, el proyecto de nación triunfante con la independencia se centraba en el puerto de Buenos Aires, con lo que las zonas alejadas fueron cayendo en el olvido. Este proceso de deterioro se ha agudizado en los últimos años como consecuencia de las políticas económicas neoliberales implantadas en el país, que provocaron, entre otras cosas, el cierre de las rutas de ferrocarril, uno de los escasos medios de comunicación con el resto del territorio nacional.

²¹ Celia Manzoni, “Héctor Tizón: crear una armonía...”, p. 25.

²² Héctor Tizón, *Recuento. Antología personal*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1984.

(p. 30). Finalmente todos desaparecen sobre sus bicicletas “como tragados por el polvo [...] y el pueblo, vacío y oscuro, también languidecía con sus casas derruidas y cubiertas de amarillentas, duras plantas trepadoras” (p. 31).

Una imagen de la historia reciente parece cerrar este círculo entre realidad y ficción: en 1976 tuvo lugar en el pueblo Libertador General San Martín un brutal operativo represivo durante el cual “desaparecieron” decenas de trabajadores del Ingenio Ledesma. En 1996, a veinte años de ese episodio conocido como “el apagón de Ledesma”, una madre sola continúa dando vueltas alrededor de la plaza del lugar demandando que aparezcan con vida sus hijos²³. Algunas de las otras madres han muerto, otras, la mayoría, emigraron.

V

Esta forma de construir la memoria como algo hecho de fragmentos, retazos, recuerdos propios y ajenos, es equivalente a la reflexión sobre la escritura y el trabajo narrativo. La literatura es, desde esta perspectiva, un trabajo cercano al *bricolage*, en el que se ponen en contacto, dialogan o bien se rechazan, elementos de distintas procedencias, formando un entramado que podríamos llamar con Bajtín “intertextualidad”, siempre y cuando recordemos que para el caso latinoamericano se trata de una intertextualidad de carácter fundamentalmente cultural, no escrituraria. Es decir, menos el diálogo entre textos que entre discursos vivos. En este sentido, la obra de Tizón es una obra limítrofe (“Soy un ejemplar de frontera”²⁴), no sólo por su origen geográfico sino fundamentalmente por esta capacidad de moverse en los intersticios, en los territorios que se dibujan *entre* las dicotomías que se pretenden clasificatorias y que en realidad son oposiciones que tienden a inmovilizar²⁵: culto / popular; oral / escrito; Arguedas / Cortázar. La apues-

²³ “A veinte años del apagón”, *Página 12* (Buenos Aires), 18 de julio de 1996.

²⁴ Graciela Speranza, *Primera persona...*, p. 21.

²⁵ Tampoco me parece demasiado productivo el sostener que todo el conocimiento epistemológico es “fronterizo”. Convertir el concepto de frontera en algo tan amplio, le hace perder su eficacia como instrumento de análisis y conceptualización. Por otra parte, esta nueva tendencia a homogeneizar las distintas realidades bajo la etiqueta de términos como *margen*, *periferia*, *subalternidad* u otros similares, lleva a perder de vista las diferencias que marcan a las distintas zonas sociales o culturales del continente. Es en este sentido que ciertos críticos, como Arturo Arias para referirse a Guatemala, o Hugo Achugar para hablar de Montevideo, utilizan expresiones como “el margen del margen” o “la periferia de la periferia”. Para hablar del noroeste argentino, ¿tendremos que referirnos entonces a la periferia de la periferia de la periferia?

ta de Tizón es ficcionalizar esos espacios híbridos, complejos, problemáticos, que se generan entre ambos términos. Como la memoria, también los relatos se hacen con las voces de los otros. La literatura es vista entonces como un ejercicio colectivo.

El viaje es un *leitmotiv* de la novela; se inicia con el tren que lo lleva hacia el norte y continúa en el recorrido no lineal que hace hacia la frontera y el exilio. Como en aquel modelo de narrador viajero propuesto por Benjamin, el protagonista de *La casa y el viento* basará sus relatos en las imágenes de los desplazamientos. El viaje será también hacia su propio interior, a las imágenes más entrañables de la historia íntima: su padre, la primera imagen del amor, una tierra siempre añorada. Como dice Jauss en su análisis de la obra de Marcel Proust, la relación entre el yo que recuerda y el yo recordado puede ser pensada como un viaje. En la novela de Tizón éste será paralelo al que lleva al protagonista desde su tierra al exilio, pero de sentido inverso. El yo que recuerda recuperará en la escritura las "huellas" de aquel que huye hacia la frontera. Desde un "país nublado, frío e incomprensible" la memoria de las palabras lo llevará al paisaje, a los relatos escuchados, a la "áspera historia" de su pueblo; a la casa ultrajada por "violentos y asesinos" pero viva en las palabras: "La memoria convertida en palabras, porque es en las palabras donde nuestro pasado perdura..." (p. 137).

El protagonista recoge los relatos que le cuentan aquellos a los que va encontrando; son habitantes de la zona cuya sabiduría está, justamente, en el arraigo a la tierra y a sus tradiciones: "Quiero convertirme en uno de estos hombres —escribe—, desprenderme de mi propio lenguaje, de mi piel, de la memoria de mi cuerpo..." (p. 69). Es el otro modelo benjaminiano, el del narrador campesino, sedentario, el que está presente en los relatos que le transmiten los habitantes de la Puna. Este último se liga a la oralidad como modo de transmitir la memoria, mientras que el protagonista se vincula con la narración a través de la escritura.

El narrador necesita anclarse en esas historias en tanto relatos que lo fijan, al igual que el paisaje o las señales "topográficas", a un mundo determinado. Relatos formados y reformados de generación en generación, es decir, con una profundidad temporal que el relato de viajero, que se despliega en el eje espacial, desconoce. Esos relatos que han sobrevivido a tanto encierran también un secreto, el de su permanencia; como el verso del coplero Belindo, *alter ego* del autor desde el lado de la oralidad²⁶:

²⁶ Para un análisis de este episodio de la novela remito a mi artículo, "El país que dibuja la memoria: un acercamiento a *La casa y el viento* de Héctor Tizón", *Hispanamérica* (Maryland), vol. 24, núm. 72, 1995, p. 91-99.

Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuciente de mi exilio; pero quisiera que también lo fuese de mi amor a esta tierra y a los hombres, a mis vecinos, en los días que se acobarda, aterroriza y mata; de la solidaridad cuando se persigue y acosa... El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo (p. 120).

VI

Todavía es usual caracterizar a Tizón como un escritor “de provincia” o “regionalista”; esto, además de subrayar el carácter centralista del *corpus* conocido como “literatura argentina”, señala la *diferencia* como característica de su escritura, su desviación con respecto al canon nacional. En un artículo sobre *Luz de las crueles provincias*, Celina Manzoni ha escrito:

La atribución de regionalidad a un texto, un autor, un movimiento, suele arrastrar matices de disminución; la región y lo que en ella se inscribe conformarían así el espacio de lo pequeño, lo trivial, lo pueblerino y lo no trascendente; el lugar de la opacidad porque ¿qué se puede esperar de esas aisladas regiones?, ¿qué se puede esperar de esas provincias tan alejadas del mar?²⁷.

Desde muy joven Héctor Tizón se dedicó a trabajar sobre el carácter problemático de esta diferencia, la que lo llevaría a tener una filiación mayor con una cierta línea de la narrativa latinoamericana que con la literatura hegemónica en el país, fundamentalmente rioplatense. La anécdota de su encuentro con Juan Rulfo, que suele referir como uno de los momentos fundacionales de su escritura, así lo muestra:

... me animé a contarle que yo era un diplomático ocasional pero que en realidad quería escribir y le hablé de la perplejidad de la lengua, del conflicto entre la lengua del sur, las lenguas de la literatura y mi lengua. Rulfo, que nunca fue un ingenuo, me dijo: “De eso no tienes que cuidarte, tienes que encontrar la esencia del habla de tu propia gente, porque uno nunca escribe ecuménicamente, sólo el Papa habla ecuménicamente y habla mal en todos los idiomas. Un escritor escribe para alguien, para muy pocos, y ese alguien son tus paisanos”. Yo tenía, entonces, que escribir en esa lengua, pero tampoco podía escribir con las palabras y la sintaxis trasladadas antropológicamente de mis niñas

²⁷ Celina Manzoni, “Migración y frontera en la escritura de Héctor Tizón” (mimeo.), p. 1.

indias, sino que debía buscar ese balbuciente vaivén entre el sonido y el sentido del que habla Valéry²⁸.

La búsqueda de una lengua diferente a la hegemónica, de una lengua que diera cuenta del desgarramiento entre ésta y la propia, de una zona periférica, con fuerte presencia indígena, pero sobre todo el intento de trasladar esta tensión a la literatura, liga a Tizón con los narradores de la transculturación.

En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee solamente de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas²⁹.

En realidad, esta suerte de fraternidad que uniría a una serie de escritores latinoamericanos ya había sido propuesta por el propio Arguedas, en el "primer diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a través de un diálogo ficticio con Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. Tizón pareciera adscribir su pertenencia al grupo con esta anécdota del consejo rulfiano. Efectivamente, también él nace y crece en una región rural, alejada de los procesos de modernización del país, con una fuerte presencia de grupos mestizos o indígenas tradicionales. También él tematizará en sus obras el enfrentamiento entre la cultura dominante y los sectores subalternos. Escribe desde su origen "letrado" al que cuestiona, sin intentar cancelarlo, pero sabe, a la vez, que su escritura no puede existir sin esa voz colectiva que percibe en su pueblo.

Tizón utiliza frecuentemente el problema de la "lengua" como metonimia del conflicto entre la cultura dominante y la cultura del interior. Es en este sentido que puede leerse la anécdota de su encuentro con Rulfo. Lo que finalmente se está preguntando es cómo dar cuenta literariamente del conflicto que percibe en el origen de sí mismo y de su cultura.

La primera experiencia más o menos consciente que tengo de cuando era un jovenzuelo que escribía para mí es: ¡qué difícil es escribir en español! Porque para mí, escribir bien era escribir como Quevedo, o como Lope de Vega, o

²⁸ Héctor Tizón, "Experiencia y lenguaje. I", *Punto de Vista* (Buenos Aires), año 18, núm. 51, abril de 1995, p. 2.

²⁹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982, p. 123.

como Galdós, y eso era absolutamente antinatural. Entonces lo que yo escribía no se parecía para nada al habla de la gente; el habla de la gente era muy rica. Había un trasfondo de un español antiguo detenido allí, sobre todo en el habla popular de los campesinos y de mis niñeras, que fueron niñeras indias. Ellas tenían una forma de contar que para mí era muy extraña, respecto de la literatura española, pero absolutamente natural porque era lo que yo entendía³⁰.

Algo similar sucede con respecto a la oralidad, y vuelvo a señalar para este aspecto la importancia de lo fronterizo en tanto instancia de convivencia problemática de elementos diversos. Para Tizón, la escritura no es sólo un instrumento de dominación —perspectiva expuesta, entre otros, por Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*, y que ha tenido gran fuerza en ciertos sectores progresistas de nuestra crítica literaria— sino que es también el modo de dar cuenta de esa cultura heterogénea a la que pertenece y una de las formas de oponerse a la violencia institucional (“El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo.” p. 120). Es por eso que, así como el autor se mueve en la frontera entre la cultura dominante y la subalterna, lo hace también entre escritura y oralidad: el protagonista escribe y en su escritura se hace cargo —como decíamos— de la tradición oral y de sus propios recuerdos. Es mayor la necesidad de hablar de la conflictiva relación entre ambos elementos que el intento de “ficcionalizar el universo rural popular”³¹. En este sentido, también toma distancia del folklorismo que suele imperar en las miradas sobre el “interior”: “La visión clasista y la visión patricia (o paternalista) causaron los mismo estragos: el ‘indigenismo’ y el folklorismo pintoresco son dos formas de aculturación”. En el mismo artículo (“Transculturación o aculturación”), lejos del nacionalismo mesiánico y esencialista, y del folklorismo telúrico sobre los cuales tantas veces la izquierda y la derecha argentinas se han disputado la titularidad, Tizón postula:

No somos charrúas ni quechuas, ni polacos, españoles o italianos. Tampoco somos gauchos errantes y heroicos ni compadritos. Ni estancieros feudales, ni cocoliches, ni pioneros. Pero lo que somos tiene mucho que ver con eso que ya no somos. *Los argentinos somos híbridos o mestizos y transculturados. Y en eso reside nuestra riqueza*³².

³⁰ En entrevista con Ronda Dahl Buchanan, *Hispanamérica* (Maryland), año 23, núm. 69, 1994, p. 37.

³¹ Carlos Pacheco, *La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Ediciones La Casa de Bello, Caracas, 1992, p. 60.

³² Héctor Tizón, “Transculturación o aculturación”, en *Alternativa latinoamericana* (Mendoza), núm. 9, s. f., p. 21. El subrayado es del autor.

Sintetiza esta idea en una frase que abarca y trasciende aquella famosa “No soy un aculturado” de José María Arguedas; dice “Yo soy un transculturado” y con esto se refiere a una cultura que no es “amontonamiento ni suma o yuxtaposición de elementos o mundos contrapuestos, sino a una construcción nueva que admite los desgarramientos y la colusión cultural”³³.

Reconocer los múltiples tiempos y tradiciones que se cruzan en la cultura latinoamericana es, como en este caso, el punto de partida para pensar nuestra propia realidad. La polarización es obviamente esquemática y por lo tanto paralizante. Centro / periferia, tradición / modernidad, son términos que se multiplican, se ramifican; son términos cuyos límites se desdibujan y confunden, enriqueciendo el tejido cultural. La mirada “transculturadora” vuelve fecundas, enriquecedoras, las diferencias sin cancelar los desgarramientos, los desencuentros, las cicatrices de la historia. En ese espacio limítrofe, el texto se multiplica en voces que dialogan desde la fecundidad de sus palabras y sus silencios.

VII

“Un soplo desvaneció mi casa, pero ahora sé que aquella casa todavía está aquí, erigida en mi corazón” (p. 139). La frase final de la novela marca —como para Ulises— el fin del viaje. A lo largo de las páginas, *La casa y el viento* ha explorado más de un recorrido. Si la casa aún está en pie es porque el ejercicio de la memoria vuelto literatura pudo más que cualquier soplo.

El narrador se ha construido a sí mismo a través de la búsqueda de su identidad y de la exploración de la alteridad. La memoria suma lo colectivo a lo individual en el dibujo de un territorio desolado donde lo esencial se esconde en las voces que murmuran, en las miradas furtivas, en los silencios de esos habitantes solitarios, herederos de siglos de tradición y olvidos. Hasta los confines del país, hasta las tierras donde el sol cae a plomo y la nación es una idea ajena, llega la violencia de la dictadura buscando expoliar lo que ya ha sido expoliado, castigar lo que hace muchísimo tiempo vive castigado.

Recuperar la memoria antigua, algunos rostros de la tradición, y textualizarlos en un poco convencional ejercicio de escritura, significa proponer la heterogeneidad, la multiplicidad como base de la cultura latinoamericana. La mezcla problemática de elementos conflictivos, desiguales, cons-

³³ *Ibid.*, p. 22.

trastantes, dibuja nuestro perfil; un perfil que la memoria de Tizón fortalece “tierra adentro” para poder enriquecerlo fronteras afuera.

Estos son —como lo planteaba el grupo *Escombros*— los materiales de los sobrevivientes. Con esos escasos y dolidos materiales, en un ejercicio textual riguroso y despojado, Tizón hablará “de lo indecible”.

JUAN CARLOS ONETTI (1909-1994): UNA VISIÓN DEL URUGUAY¹

DANUBIO TORRES FIERRO
Uruguay

Al evocar a Juan Carlos Onetti, en los tempranos setenta, y en Montevideo, no es él quien asoma en primer término sino Dolly, su esposa, Dorotea Muhr, el “ignorado perro de la dicha” de la dedicatoria —tan poco ortodoxa— de *La cara de la desgracia*. La veo, con vestido negro de falda larga, las piernas veloces en sus desplazamientos, y con el estuche de su violín entre las manos, en el momento de entrar o salir del SODRE, la sede de la orquesta sinfónica nacional, o girando entre las mesas de algún bar de los alrededores, donde recalaban los melómanos al cabo de los conciertos. Esa visión es vieja de veinte años. Esa visión no es tan sólo la reactualización de la memoria puesta a trabajar; encierra, para mí, y de una manera profunda, la imagen de un Uruguay anclado en un tiempo concreto. Y, de aquel país, de aquel Uruguay, poco queda en pie; ha sido suplantado por otro país. El SODRE —por cierto— se incendió y lleva una eternidad reconstruyéndose, Dolly vive en Madrid y Onetti murió hace ahora cinco años. ¿Por qué Dolly en primer término? Mujer dulce y simpática, de máscara intensa, parecía dar vueltas inagotables y armoniosas en torno a Onetti, protegiéndolo, aplacándolo, queriéndolo. Sin duda hubo amor entre ellos. Existe una fotografía, que debe ser de los sesenta tardíos, en la que Onetti la rodea con el brazo derecho y le tapa parte de la frente con la mano, mientras que Dolly se recuesta en él y pierde su mirada sufrida en uno de los ángulos, que es un testimonio inapelable y conmovedor de lo unidos que estaban.

¹ Este texto fue escrito poco después de la muerte de Juan Carlos Onetti. La versión que hoy se presenta ha sido revisada y ampliada; como se comprobará, se trata de un texto que está a mitad de camino entre una visión literaria de Onetti y el testimonio personal. La primera versión se publicó en la revista *Vuelta* (México, D. F.), núm. 212, julio de 1994, pp. 44-45.

No frecuenté la intimidad de los Onetti; sin embargo, en un país todavía entero y solidario, abierto a la amistad repentina, el vínculo con ellos, aunque escaso, fue cordial y afectuoso. Los vi juntos en un par de ocasiones en su apartamento de la rambla Gonzalo Ramírez, en la zona sur de la ciudad —y el lugar, que en los inviernos lluviosos tiritaba, era el adecuado para el escritor Onetti—, y a él lo visité varias veces en sus oficinas de Artes y Letras de la Intendencia de Montevideo, en un despacho con poca luz y con un pesado escritorio de madera en uno de sus rincones.

Por esas fechas —1970, 1971, 1972, 1973— Onetti comenzaba a ser reconocido y a difundirse (Monte Ávila y Corregidor publican sus *Novelas cortas* y sus *Cuentos completos*, respectivamente, Aguilar edita en México sus *Obras completas*, aparece en Buenos Aires *La muerte y la niña*, es invitado a España por el Instituto de Cultura Hispánica); por aquellas fechas, también, la sociedad uruguaya precipita su derrumbe, que desembocaría a poco andar en un golpe de Estado, una afrenta psicológica e institucional que maculó con descaro una trayectoria histórica que se pretendía ejemplar en América Latina. A Onetti lo encontré por última vez en las vísperas de la Navidad de 1973, recién llegado de Madrid; hosco, gruñón, malmetido en su eterno traje gris, me contó su sorpresa y su halago por el trato que le dispensaran los españoles, me habló de las ofertas “corruptas” —así se expresó— que había recibido, y se quejó de su depresión al volver, del pésimo tiempo y, claro, del país. A la entrada de 1974 fue arrestado por su participación en un jurado de cuentos del seminario *Marcha* (jurado con el que había manifestado públicamente su discrepancia por el fallo), se le encarceló solo en una celda y, después de meses de prisión, que incluyeron su internamiento en un hospital para enfermos mentales (el Etchepare, de siniestra leyenda), pudo trasladarse a España. Allí se le acogió, otra vez, con generosidad; el Instituto de Cooperación Iberoamericana lo amparó, se le concedió el premio Cervantes y, sin duda lo más fértil, acrecentó su influencia entre las nuevas generaciones de escritores peninsulares. No es exagerado afirmar que encontró, en ese destino ultramarino largo de veinte años, lo que en su edad madura su país le negó porfiadamente: sosiego, deliberado apartamento, seguridad, venturosa gravitación artística. Acaso por ello, en alguno de sus últimos títulos, la versión actualizada que aparece del Uruguay es fiera, repelente; acaso por ello, también, se negó a regresar cuando, restaurada la legalidad democrática, le adjudicaron el Premio Nacional de Letras y se le extendieron reiteradas invitaciones oficiales para que lo hiciera.

Onetti me intimidaba. No se trataba sólo de que me cohibieran la ironía, la burla y el amanerado escepticismo, rasgos frecuentes en su carácter pero que solían, en el trato personal, revocarse y sustituirse por sus exactos

contrarios. Era que supe, desde temprano, desde que lo leí en mi adolescencia, que en él encarnaban —diría que con talento macho, con energía viril— el verdadero escritor y la verdadera literatura y a la vez, y en consecuencia, el poder de intuición y de síntesis del genuino artista. De ahí que me impusiera un respeto y una admiración que yo tenía dificultad para articular de manera adecuada en aquel entonces, pero que se materializaban, radicalmente, en el golpe emocional y estético que se despertaba al leerle. Todavía hoy, al recorrer sus páginas, me sacude el mismo estremecimiento. Era —y es— un revés doblemente dramático. En sus textos, en sus novelas, en sus cuentos y en sus *nouvelles*, hablaba (en un sentido vasto, contradiano) el ser del hombre en el fracaso y también (en un sentido restringido, lo reconozco, pero decisivo para mí) el ser del hombre uruguayo en el fracaso. Creo que cualquier lector atento de Onetti sabe a lo que me refiero. Desde 1939, desde *El pozo*, Onetti representó estéticamente, y vaticinó sociológicamente, el destino cabal del país llamado Uruguay: un destino arisco, vacilante, incierto. Supo anudar, en esos trámites, para usar una fórmula que conviene en este contexto, la perspectiva regional y la universal. Y con respecto a la primera perspectiva (muy uruguaya, a pesar de llevar también el sello porteño) cabe consignar algunas precisiones, entiendo que de interés. Su visión sofocante del entorno se expresó, desde fecha tan temprana como aquel 1939, en una mirada descorazonada a la sociedad uruguaya como proyecto histórico y en un nadar a contracorriente de los hábitos, las costumbres y los prejuicios que la configuraban. El Uruguay de esos años era nuevo, satisfecho, lustroso y representaba todavía un modelo de *Welfare state*; era un país pequeño-burgués, de clases medias dinámicas, un país que a través de la construcción institucional batllista (por uno de los partidos políticos tradicionales, el colorado, liderado a cierta altura por José Batlle y Ordóñez) se proyectaba moderno, exhibía un estilo de vida optimista y confiaba en que la extendida instrucción pública haría de sus ciudadanos unos dechados de cultura, según lo aseguraba un viejo y querido residuo de cuño republicano y positivista. Era un país, en fin, que escamoteaba, para sobrevivir, el trauma de sus orígenes (el ser una invención de la estrategia imperial británica) y su inseguridad geopolítica (la de estar situado entre el Brasil y la Argentina, vecinos intranquilos y poderosos). Lo notable es que Onetti, vuelto visionario prematuro, haya acertado, en *El pozo*, a denunciar tanto el denuedo fluido de la sociedad uruguaya como a revelar el enmascaramiento que la aupaba y que, en ambos casos, diera puntualmente en los blancos psicológicos nacionales más vulnerables. Se adelantó a un estado de ánimo catastrofista que un poco más tarde, tan sólo tres décadas después, a través de una devastadora contaminación ideológica

que abarcó al entero espectro nacional y desalojó al consenso republicano del centro de la escena, dominaría el imaginario colectivo uruguayo. Y es notable que así haya sido porque nada en él, en Onetti, huele a sociología o a política, y menos a presagio escatológico —como por cierto habrá de oler, y cuánto, en buena parte de los libros de sus compañeros de ruta (los de la llamada “generación del 45”), empeñados casi todos, en medio de un clima de aniquilaciones sucesivas y superpuestas que arrinconó sin remedio la racionalidad democrática y aventó de un golpe la sensatez liberal vigente hasta entonces, en una condena interesada del país y en su encarnizado entierro ideológico. De ahí, además, que el agravio a Onetti por parte de la dictadura haya sido, si cabe, mucho más afrentoso; otra prueba, también si cabe, de que un régimen cesarista es una encarnación del mal y de que, allí, la arbitrariedad ubicua —esa que se arrastró implacable y letal como una serpiente venenosa por el continente a fines de los setenta y en todos los ochenta— podía volver una nimiedad en una tragedia.

El Uruguay de Onetti es, entonces, en y desde *El pozo*, la contracara del Uruguay oficial, más o menos orondo. Es una escenografía encanallada, prostibularia, mezquina, de personajes raídos y cínicos a fuerza de derrotados, con luz de invierno y pensiones baratas, de redacciones de periódicos tétricas y calles desprestigiadas. Un país descastado, sin historia y que, a cierta altura, se resume en estas palabras: “¿Qué hay detrás de nosotros? Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos” —en alusión a los integrantes de una gesta patriótica del siglo pasado. Allí, entonces, en las páginas breves de *El pozo*, se inaugura la narrativa uruguaya moderna y urbana y se cancela, de una brazada, la mitología confortadora nacional. De ahí en más, la literatura se vuelve crítica no sólo de la circunstancia sino que instala a la crítica dentro del propio discurso literario. Ya se sabe que Onetti fue un lector apasionado de William Faulkner, de quien entresaca numerosas enseñanzas retóricas y, también, una actitud ante la vida cargada de pesimismo, de lúcida mirada impiadosa sobre la naturaleza humana. Una y otra vertiente (la literaria y la vital) se acomodan de *otra* forma en el interior de la obra gracias al influjo mutuo, gracias a una estructura en la que coinciden contenido y continente. No tengo dudas de que la versión sombría que se adueña de su producción debe mucho a la distancia que Onetti tomó del país al residir en Buenos Aires y que en ella se entreveraron los rasgos distintivos y las experiencias propias de la sociedad porteña —tan singular en sí misma— hasta hacer luego de Santa María, su dominio privado, una creación híbrida que responde tanto a una como a otra orilla del Río de la Plata y que confirma la comunidad histórica y cultural que existe entre ellas. Pero más notable, todavía, es que el diagnóstico histórico de Onetti, y el de la in-

trahistoria que lo fragua, fueran formulados por un hombre —insisto— no sólo descomprometido de la política y la ideología sino que, en algún momento, estuvo cerca del batllismo (fue redactor del diario colorado *Acción*, dedicó en 1961 su novela *El astillero* al presidente Luis Batlle Berres), artífice, junto al partido blanco, la otra formación política tradicional uruguaya, de la complejión ordenadora del país. El razonamiento que se impone es el de que Onetti no sufrió una desilusión de carácter político; si ésta le llegó fue ya tarde, tan tarde como a mediados de los setenta. No. La visión onettiana, negativa y desolada, encuentra su abono, primero, en un escepticismo militante, contaminado de filosofía nihilista y existencialista y, después, al registrar como artista “el alma de los hechos”, en un paisaje vital macilento y desesperanzado. Esta doble vertiente forjó toda su obra, le dio su grandeza. Y aquel paisaje avaro y huérfano, manchado además por una dictadura, fue la causa, a la que habría de referirse una y otra vez en los últimos años, que le impidió regresar a Montevideo. ¿A cuento de qué? ¿Para qué? No hubo, en este definitivo alejamiento suyo, ni hostilidad ni resentimiento públicos; se abstuvo, piadoso, de manifestar reproches o censuras. No sorprende que se condujera de esta manera prescindente, desligada. Lo que alentaba en Onetti desde muy temprano, lo que movía su creación, era una conciencia de verdadero artista; puede gustarnos o disgustarnos como tal, pero su sople es el de una idea rectora del hombre y de la vida.

Hay otra vuelta de tuerca, peculiarísima, y osada desde un punto de vista teórico, en el lazo de Onetti con el país. El Uruguay, nación de impronta republicana y de tradición liberal, que se traducen constitucionalmente en el dogma de la separación entre la Iglesia y el Estado, fue disolviendo en su desarrollo histórico e institucional toda coloración religiosa y/o cristiana para acantonarse en un agnosticismo cáustico, altanero en su hervor positivista. Pues bien, en Onetti, en ese Onetti en el que la corrupción innata del material humano, sumada a la maldición del ser y a la culpa original de existir, son figuras dramáticas dominantes, alientan, aquí y allá, un sordo presentimiento de fuerzas de amor piadosas, la presencia (o la ausencia, que para el caso es lo mismo) reverberante de Dios y acaso el rechazo a aceptar la definitiva renuncia a alguna clase de fe. Me atrevo a decir, no sin imprudencia, que en ese doble hueco que Onetti desenmascara —el de un ser humano librado a un destino absurdo e insensato, el de un país, o un lugar equis, en trance de desahucio— anida un *pathos* metafísico que querría hilar un diálogo encaminado a hablar con las perdidas fuentes religiosas ultraterrenas. El tono introspectivo, el empleo del monólogo interior, el minucioso registro de la conciencia, el rastreo abrumador de la interioridad, unas relaciones humanas descoyuntadas pero que anhelan un inverosímil

vínculo perdurable y quizá sagrado, son recursos —expedientes retorcidos, ritos de pasaje, de estirpe también faulkneriana— que podrían autorizar, si así se deseara, esta lectura: alimentan, en el interior de una gramática laica, un apetito de trascendencia de estirpe escatológica. Recordemos, en este contexto, la novela *La muerte y la niña* (1973), una pieza salpicada de sentencias y alusiones bíblicas, en la que se propone al agonista Brausen como un dios menor y maligno, se introducen los temas del pecado y la Caída y se hace referencia explícita a Caín y Abel. ¿O se trata, más juiciosamente, más congruentemente, de los equívocos residuos nihilistas, esos que empujan a borrar con el codo lo que se escribe con la mano? ¿O del intenso aliento dostoievskiano, de raíz no menos nihilista, un manotazo fatalista y que cancela la redención? Hay más. ¿Hasta qué punto el rechazo de Onetti a regresar al Uruguay democrático no se debió a que —en aquel 1974 de triste memoria— se topó de pronto con una rotunda representación del mal, él que situó al mal (al mal de los adentros del alma humana) en el centro de su obra? Hasta aquí llego, cauto, en este asunto.

Ya no vi a Onetti en los pasados años. Mi postrera imagen suya me llegó en 1994, poco antes de su muerte, a través de *El dirigible*, “primer largometraje uruguayo”. La película se abre —caprichosamente, porque nada en adelante justifica desde el punto de vista dramático tal obertura— con una breve escena, filmada en Madrid, en la que Onetti, sin abrir la boca, en su cama, en camiseta, es asediado por una cámara ubicua. Ésta enfoca, compulsiva, el rostro de Onetti, un rostro cruzado de huellas, viejo, un rostro que, de manera deliberada y perversa, se vuelve un ojo, un solo ojo frontal, desorbitado y sanguinoliento, un ojo de granguinol. Parece —lo juro— el ojo de un Cíclope abatido por las fuerzas primitivas de la naturaleza.

LA NOVELA COMO ENSAYO: EL CASO DE *BERNABÉ, BERNABÉ!*

CARLOS PEREDA

Universidad Nacional Autónoma de México

Hay una tendencia casi irrefrenable a achicar la experiencia y el mundo, y a refugiarnos al amparo de una secta generada por el:

Siempre es bueno más de lo mismo.

De este modo, el acariciado vértigo simplificador suele aconsejarnos el “esteticismo”: se procura interpretar cualquier acontecimiento o discurso como si se estuviesen leyendo textos literarios, repudiando los testimonios personales y los documentos sociales y, de paso, la investigación científica y técnica, la política y la moral.

O al revés: se lee un poema o una novela como ásperas herramientas, con el sólo propósito de encontrar un dispositivo retórico, el testimonio de una persona o un documento social que sirva de materia en los circuitos comunicativos de las ciencias o de la política. Para calificar esa actitud es inevitable que usemos otras palabras de desmesura tan peligrosas como “esteticismo”, aunque peligrosas en una dirección opuesta: “sociologismo”, “psicologismo”, “formalismo”, “politicismo”...¹

De ahí que respecto de las actitudes a que hacen referencia todas estas “palabras-ismos” la expresión de Borges “secta de Monótonos” formule un pleonismo feliz. Toda secta se integra, más allá de cualquier apariencia de diversidad o anarquía, de monótonos: así, en relación con la institución “literatura”, nos topamos con un montón de “esteticistas” conformado por aquellos que “leen” —que interpretan— cualquier cosa como si se tratase de poemas, cuentos o novelas, y con un montón de “comprometidos” —de algún modo hay que llamarlos— quienes no pueden “perder un minuto”

¹ Una crítica más razonada de estos efectos del vértigo simplificador se encuentra en mi libro *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura*, Visor, Madrid, 1998.

—es su excusa— gozando con un adjetivo magnífico o reflexionando a partir del exasperante final de una narración... Como si nuestra experiencia no necesitara ser constantemente entrenada y purificada: reavivada... y en varias direcciones.

Quien sugiere leer una "novela como ensayo" puede, por eso, hacernos pensar en lo peor: que pertenece a la segunda secta. A esos aburridísimos profesores más interesados en justificar sus ambiciones y su decepción que en entregarse al gozo y los riesgos de la lectura y que, por ello, buscan con sutil perversidad reducir *todos* los textos literarios (¡ya los han comentado tantas veces en sus fatigosas clases!) a testimonios personales o a documentos sociales; quiero decir: a algo que tenga que ver con esa vida de la que carecen.

Nadie se alborote. Con la expresión "la novela como ensayo", por lo pronto, sólo propongo que *algunas* escrituras —no todas ni casi todas, únicamente algunas— en un mismo gesto vinculan reflexión y relato, verdad y ficción. En esos textos encontramos, así, esa "ciencia vivida"² que, *a veces* nos puede ofrecer la literatura en medio de los personajes y sus acciones: entre los pliegues y repliegues del interés narrativo.

Tomemos el caso de *¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos³. Sospecho que el éxito que ha marcado su recepción —una novela bastante breve publicada en Montevideo en diciembre de 1988 y, desde entonces, en los últimos diez años, convertida en el libro más leído por los uruguayos— descansa, en parte al menos, en el hecho de que estamos ante una escritura que a cada rato entra y sale del circuito de la comunicación: como toda novela bloquea ese circuito. No obstante, como ensayo interviene sobre él y elabora una irreverente política de la memoria o, acaso más todavía, invita a una alarmante descomposición —¿descolonización?— de la "historia patria".

¿Cómo es esto?

Si se pregunta, incluso hoy, a un habitante más o menos educado —que terminó la secundaria, pero no sólo— de Montevideo o Buenos Aires por los indígenas que habitaron las dos márgenes del Río de la Plata (en 1998, de hecho, realicé de modo informal, pero con insistencia, este *test*), palabras más, palabras menos, una respuesta común suele ser la siguiente: "Los indios que vivían por estas tierras eran por completo salvajes, y en los primeros años de la Conquista se exterminaron en su lucha con los españoles. La historia de estos países, el Uruguay o la Argentina, no tiene nada que ver

² Sobre el concepto de "ciencia vivida" remito también a *Sueños de vagabundos*, pp. 163-173.

³ Tomás de Mattos, *¡Bernabé, Bernabé!*, 4ª ed., Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1997.

con ellos. Por eso, para mal o para bien, la población entre nosotros, a diferencia del Perú o de México, se conforma con las sucesivas inmigraciones europeas que encontraron territorios despoblados, vacíos³. Si, por otra parte, se consultan los manuales en que, por ejemplo en el Uruguay, muchos escolares aprendían hasta hace no mucho tiempo —hasta el final de la dictadura, digamos— “historia patria”, estas opiniones serán confirmadas.

Leída como ensayo, *¡Bernabé, Bernabé!* reconstruye algo así como la escena de un juicio en contra de lo que podríamos llamar estos “primeros lugares comunes” rioplatenses⁴. La novela se abre con un “falso” prólogo —firmado por un desconocido o desconocida M.M.R.— en el que se nos pinta una semblanza biográfica o, más bien, psicológica, de la dama que narrará la historia: Josefina Péguy (1833-1912), una predecesora quizá de lo que luego serían en los salones de Montevideo y Buenos Aires, las Susanas Soca y las Victorias Ocampo; una mujer, en fin, cuyos escritos poseían “el encanto de la originalidad y la pasión de la rebeldía” (p. 11)⁵.

Casi de inmediato el o la prologuista nos precisa:

En ese mundo, colmado de seguridades económicas, perenne y desmesurado jardín, nació, creció, maduró y envejeció Josefina Péguy. [...] Lo que escribió, extrañamente, casi nunca guarda relación con ese entorno edénico pero inactivo. Sus historias evocan un mundo de acero, barro, sangre y moscas. [...] Todo en ella es contradicción y paradoja (p. 13).

La última afirmación puede, creo, también aplicarse a muchas de esas “mujeres públicas” (pero, ¿por qué la expresión “hombres públicos” no posee esa horrorosa ambigüedad?) a que se aludió antes, incluyendo algunas de las grandes poetas: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, María Eugenia Vaz Ferreira, Clara Silva...

³ Tomás de Mattos, nacido en Montevideo en 1947, vive desde su infancia en una ciudad provinciana del Uruguay, Tacuarembó, en donde ejerce como abogado. Los hábitos de esta profesión de alguna manera impregnan su escritura; por ejemplo, de los cuatro cuentos que incluye su libro *Trampas de barro*, de 1983, tres recogen casos jurídicos. Nota curiosa: Ángel Rama incluyó dos cuentos de este autor, que a la fecha sólo tenía dieciocho años, en el volumen *Cien años de raros*, entre Lautréamont, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández, volumen publicado en Montevideo por la editorial Arca en 1966, y que, por lo demás, contiene un texto —¿un relato?— en mi opinión deslumbrante, *El sillón vienes*, de Héctor Massa.

⁵ Seguramente todo ello tiene algo que ver con el hecho de que uno de los primeros libros teóricos en América Latina, y acaso en lengua castellana, dedicado en su totalidad a la cuestión feminista haya sido escrito en Montevideo: *Sobre feminismo* que Carlos Vaz Ferreira publica en 1933.

Josefina Péguay escribió sus novelas después de enviudar. El o la prologuista nos informa:

Aquellos años parecían, para sus amistades, un plácido y desencantado período final. Sin embargo, enmarcaron una creación tardía pero constante que se desencadenó definitivamente en setiembre de 1885 cuando un amigo, Federico J. Silva, el director y redactor del semanario "El Indiscreto", le escribió requiriéndole todo el material que dispusiera, en el Archivo Narbondo, sobre Bernabé Rivera (p. 19).

Conjeturé que el éxito de la novela acaso se basaba en iniciar un juicio político. El o la prologuista indica de modo explícito ese propósito: "me parece un texto muy cercano a estos tiempos todavía signados por las revelaciones de Nüremberg" (p. 22). Recordemos que el prólogo está fechado en Tacuarembó, el 12 de octubre de 1946. Esa fecha, a la vez que evoca quinientos años de colonización, imprime de triste sarcasmo el párrafo siguiente que alude a lo que podríamos llamar los "segundos lugares comunes", esta vez, sí, lugares comunes específicos de cualquier uruguayo del siglo xx, el territorio de la que fue "Suiza de América", antes de la dictadura:

Soy de la poco escuchada opinión de que nosotros, los complacidos ciudadanos de un país chiquito pero pacífico, no gozamos del amparo de un abismo tan vasto como un océano, para separarnos y distinguirnos de los perpetradores de los crímenes que hoy repudiamos y cuyo castigo tanto nos congratula. En todas las latitudes, si no los asisten las inflexiones que sólo puede proporcionar la duda, hay caminos que desembocan rectamente en la atrocidad (p. 23).

Nadie está protegido del mal. Ningún pueblo se encuentra más allá del crimen y de las peores atrocidades: con excesiva frecuencia, no sólo los uruguayos, sino todas las personas y todas las comunidades se autoengañan en los tiempos felices y olvidan esa triste verdad. Además, y ello también es una compulsión general, sólo se reconocen los errores cuando ya no importa, porque es demasiado tarde. Me equivoqué, pues, estos "segundos lugares comunes" no son propios de los uruguayos y ni siquiera de los rioplatenses: tienden a distorsionar la mirada de todas las personas y todos los pueblos.

Pero vayamos ya al cuerpo de la novela. Su *dispositio* se conforma con una introducción en el estilo de una carta a Federico Silva (un personaje real, por otra parte⁶) y dieciséis fragmentos. En esta introducción se vuelve

⁶ Sobre los efectos que produce la mezcla de personajes reales y de ficción en los cuentos y novelas, a la vez que sobre otros asuntos muy relacionados con "la novela con ensayo" puede

a insistir en el punto de vista de la mujer como aquel sitio desde donde se puede percibir lo que los hombres son incapaces de ver, cegados por el vértigo de lo sublime, más específicamente, por el vértigo de lo sublime que ornamenta y, así, disfraza y deforma los hechos de guerra: "El esplendor de los versos de Homero nunca me ha enceguecido. No olvido quiénes eran, en realidad, los aqueos: bestias depredadoras. Siempre los vi con los ojos de Andrómaca" (p. 26).

Los primeros cuatro fragmentos de la novela presentan al protagonista, Bernabé Rivera, en dos períodos de su vida: 1811-1826 y el último y terrible año, 1831-1832. El coronel Bernabé Rivera fue —para decirlo de algún modo: "en la realidad fuera de la novela"— el sobrino de Fructuoso Rivera, primer presidente del Uruguay, y su nombre adorna —¿o agravia?— una pequeña y un poco perdida calle de Montevideo. Con la documentación historiográfica de que hoy disponemos, puede acusarse a ambos Rivera como responsables de organizar y llevar a cabo la campaña de exterminio de los charrúas.

Así, se nos deshace ya el "primer lugar común" de los rioplatenses:

—Los indígenas que habitaban las márgenes orientales del Río de la Plata no "se exterminaron" en los primeros años de la Conquista en su lucha con los españoles, sino que *fueron exterminados* en el Uruguay ya independiente.

—Entonces... la historia de ese Uruguay independiente tiene sí mucho que ver con esos indígenas: se funda sobre su genocidio (la Declaratoria de la Independencia del Uruguay se celebró el 25 de agosto de 1825, y la Jura de la Constitución el 18 de julio de 1830).

Pasemos a examinar con cierta minucia algunas claves que este relato nos da *en tanto* ensayo para cambiar la política de la memoria: tal vez para descolonizar la "historia oficial".

A partir del sexto fragmento aparece la *inventio*, el "tema", de la novela, el exterminio de los charrúas. Con estilo cinematográfico, como si se tratase de una película de *cowboys*, se nos introduce la presencia del mal como espectáculo. Una ilustración: "Después, con la caballería dispersando y persiguiendo indios, con el sol todavía bastante por encima del horizonte, mientras los hombres de Salado casi jugaban al blanco con los fugitivos que se apartaban del entrevero, la escaramuza comenzó por fin a ser la fácil manzana que se había planificado" (p. 81).

La justificación, una vez más, se respalda con el seductor lema de Sarmiento —y de todo un sector de América Latina hasta hoy— “civilización o barbarie”:

Mi padre insistía que la alianza con los indios fue “muy circunstancial y azarosa”. Los objetivos de ambos pueblos no sólo eran distintos, sino incompatibles. Para los charrúas, la libertad era la perduración del Desierto: tierra sin cultivar, ganado sin cuidar, barbarie compartida. Para nosotros, la libertad era la posibilidad irrestricta de que cada ciudadano volcase el mayor esfuerzo para el progreso de su familia, amparado por las máximas seguridades de que serían solo suyos los legítimos frutos de su esfuerzo. “Civilización, Josefina; civilización repartida entre todos, según sus talentos” (p. 56).

Por otra parte, ayer como hoy, el lema “civilización o barbarie” era una pieza clave de la vida pública: el genocidio de los charrúas no fue un acto secreto, únicamente apoyado por la *élite* gobernante. La narradora nos confiesa que a menudo su esposo le decía:

No podés negarlo, Josefina. Al atacar a los charrúas, don Frutos acató la voluntad del pueblo”. Alguna vez le pregunté a qué pueblo se refería, porque juzgo que, en cualquier país, hay tantos pueblos como bandos o fracciones. Se sonrió: “¿Qué te contó tu padre que pasó en Paysandú apenas llegó la noticia de la Boca del Tigre? ¿Qué sucedió? ¿Se juntaron siete señorones en una esquina de la Plaza, agitaron unas banderas y tiraron unos cohetes? ¿O todo el pueblo salió a la calle? ¿A qué hora terminaron los bailes? (p. 60).

Una vez más, el mal ni siquiera necesitó ser camuflado: se realizó a la luz del día y, en algún sentido, fue aceptado y hasta aplaudido por todos. Por todos quizás no; por ejemplo, la narradora pregunta y se pregunta (y no tenemos por qué descartar que también hubieron “contemporáneos suyos” que preguntaron y se preguntaron de modo similar). En cualquier caso, *hoy* muchos de nosotros preguntamos y nos preguntamos: “¿La modernización de nuestros campos pasaba necesariamente por el exterminio y la disolución de los charrúas?” (p. 61).

Ya es tiempo, sin embargo, de concentrarnos un poco en el —por lo menos en apariencia— personaje central de la novela. El primer fragmento describe así a Bernabé Rivera: “Su personalidad solía desvanecerse en el diálogo. [...] En cambio, todo lo que implicase movilización del cuerpo, fuese contradanza o cabalgata, combate o partida de caza, lo transformaba. [...] Todo indica que era un hermoso Calibán” (p. 31).

Quizá pueda leerse la última oración como una de las tantas huellas —¿o guiños?— del autor en relación con la recepción del texto en su pro-

pio país. Pues para esos lectores la oposición entre Ariel y Calibán no remite a *La tempestad* de Shakespeare, sino más directamente a uno de los libros canónicos del Uruguay y, en su momento —los primeros treinta años del siglo xx—, de América Latina: el *Ariel* de Rodó. En este sentido, tal vez interese subrayar que al usar la expresión “hermoso Calibán” para describir a Bernabé Rivera se permanece fiel a Rodó: en contra de muchas lecturas recientes no se toma partido contra Ariel —lo espiritual, lo intelectual, el mundo de la cultura— y en favor de Calibán —el cuerpo, lo material y sus necesidades y deseos. Se retiene la oposición rodoniana y se propone que Calibán puede ser “hermoso”.

Sin embargo, lo que me interesa subrayar es que este “hermoso Calibán” no tiene “nada personal” en contra de los indios. Por el contrario, como le explica alguien, Gabiano, a la narradora en el fragmento seis:

Ahí tiene usted al coronel Bernabé. Le puedo asegurar, porque yo anduve todos esos meses junto a él, que nadie hablaba mejor de los indios y se desvelaba más por mejorar su suerte, sobre todo los de Santa Rosa de Cuareim, pero apenas don Frutos se convenció de la necesidad de la campaña, el Coronel pasó a ser el peor enemigo que tenían los charrúas y yo sé por qué lo digo (p. 68).

Y en el fragmento diez se vuelve a insistir en caracterizar a Bernabé Rivera como un ¿“héroe-traidor”? que simplemente cumple su deber:

Recapitulo: lluvia, cansancio, incertidumbre, frustraciones, soledad, falta de apoyo. Comienzo a preguntarte: ¿Qué podría estar pensando ese hombre, cuando escribía la carta a su tío y Presidente? No te olvides que antes de desatarse la campaña contra los charrúas había abogado, casi hasta el último momento, a su favor?

Ten en cuenta, también, que en esa misma carta se compadece de otros indios, los misioneros, y los llama “*infelices*” de Bella Unión. ¿Qué sentido podría encontrarle, cansado, solo y desencantado a una persecución interminable y bajo agua, yendo y viniendo por lugares cuyos nombres no parecen elegidos por el azar: Mataojos, Mata Perros, Sierra del Infiernillo, Cerro de la Sepultura? (pp. 93-94).

Este Bernabé Rivera que busca exterminar “por deber” a los charrúas, y “en contra de sus inclinaciones” hasta ese momento más profundas, parece prefigurar ciertos “impersonales” jefes nazis⁷.

⁷ Esta es precisamente la descripción que hace Hannah Arendt de Eichmann. Cfr. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A report on the Banality of Evil*, 2nd ed., Viking Press, New York, 1968.

Pero falta todavía otra voz. En el fragmento doce se introduce lo que se podría llamar el *otro* de nuestro "héroe-traidor": el último cacique charrúa, Sepé, y la conjetura acerca de su identidad que, de alguna manera, ata los diversos hilos que se han ido trabajando a lo largo de esta carta-narración. Sepé tiene una doble identidad. También se llama Bernabé y es el ahijado del Coronel. Hacia el final de la novela, en una noche de borrachera, el charrúa Bernabé, ya viejo, confiesa que él fue quien asesinó a su padrino, el coronel Bernabé Rivera (hay en este, desde el punto de vista histórico, hipotético final, algo así como un juego, o perversa alusión, no sé si totalmente voluntaria, al Borges del *Tema del traidor y del héroe*). Pero, se sabe, la crueldad es contagiosa cuando se busca el reconocimiento. Sepé-Bernabé quiere que lo reconozcan en tanto indio charrúa y, a su vez, hacerle reconocer al Coronel Bernabé Rivera quién en verdad es, más allá de sus máscaras:

"Mandé —dijo Sepé— cubrir con cueros las moharras de las lanzas. Así la sangre no salía, quedaba adentro, hinchaba, apretaba, ardía, quemaba".

No es flojo, entonces, este hombre que grita: "¡Por Dios! ¡Por Dios! ¡Mátenme de una vez". Joaquín se ha dado vuelta y lo mira. Se diría que imita a Polidoro. No se apura; se toma su tiempo. Sabe que el cacique lo dejará actuar, porque casi toda su gente está de acuerdo. Siente el pecho lleno de vida; está limpiando su pasado, ha vuelto a ser un charrúa entre charrúas. En silencio y lentamente, le va arrancando, una a una, las lanzas que tiene clavadas.

Al fin responde: "¿Por qué recién ahora te acordás de tu Dios? ¿Por qué no lo llamaste antes de asesinar a tus amigos?" (p. 158).

A estas alturas el lector o lectora ya se habrá comenzado a interrogar: el grito ¡*Bernabé, Bernabé!* que recorre de principio a fin este relato, ¿a quién realmente alude: al Coronel Bernabé que, mediante emboscadas y engaños, tortura y asesina a los últimos charrúas, o al charrúa Bernabé que tortura y asesina a su padrino, el Coronel Bernabé?

Para mí ese grito hace referencia a ambos y, a la vez, pone en palabras perplejidades que echan abajo los dos tipos de lugares comunes que anoté al comienzo:

—El genocidio de los indígenas no tiene "nada que ver" con la vida independiente de países como el Uruguay o la Argentina. O, en general, lugar común 1: el pasado criminal de mi tradición no tiene nada que ver con mi presente⁸.

⁸ Sería de interés pensar aquí a partir del concepto de Freud acerca del "regreso de lo reprimido" en la historia. Véase Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, Verlag Albert de Lange, Amsterdam, 1939. Ricas discusiones de este texto

—Nosotros, “los complacidos ciudadanos de un país chiquito pero pacífico”, estamos a salvo de cometer las atrocidades que cometen ciertos pueblos lejanos. O, en general, lugar común 2: el muro *infranqueable* de la Civilización nos separa *definitivamente* de la Barbarie, nos hace inmune a ella.

Sin embargo, con el combate a estos suicidas lugares comunes, ¿qué se está haciendo? Sobre todo, ¿qué puede hacer el lector o la lectora con todo ello?

Una respuesta frecuentada es aquella que, a partir de Walter Benjamin, hace referencia al “poder redentor de la memoria”⁹ o, en palabras más recientes, al “poder redentor de las narraciones”. Sospecho que esas publicitadas frases no designan más que oropeles, aunque prestigiosos, vacíos.

Por lo pronto, examinemos la apocalíptica —y llena de clarines— palabra “redentor”. Se trata de un adjetivo y de un nombre aplicado al que redime. ¿Qué significa “redimir”?

a) Rescatar un cautivo o un esclavo comprando su libertad por cierto precio;

b) librar a alguien de una obligación o de una situación penosa o atroz;

c) salvar “para siempre”; sobre todo se usa en el lenguaje teológico: “Jesucristo salvó al género humano” o punto de vista del Apocalipsis.

En cuanto a la forma reflexiva “redimirse” básicamente tiene el sentido de:

d) Salir con el propio esfuerzo de una vida de miseria moral o degradación; regenerarse, “salvarse”. “Redimirse ante sí”: reconciliarse consigo mismo.

En contra de la tradición benjaminiana, no creo que *¡Bernabé, Bernabé!* ni, por lo demás, *ninguna* narración tenga, en *ningún* sentido, “poder redentor”. ¿Por qué digo esto?

Claro que no hay “poder redentor” en relación con el “objeto” de la narración, en este caso, con los indios charrúas. Esa tribu fue exterminada hace más de un siglo y medio, y ningún contar o recontar sería capaz de ayudarlos: ninguna historia puede “comprar su libertad por cierto precio” o “librar sus mujeres y sus hijos de una situación atroz”. En cuanto a “salvarlos para siempre”, sólo un Dios podría hacerlo. Pero ay, lamentablemente, los relatos humanos no disponen de poderes divinos. Y —aunque

se encuentran en: Yosef Hayim Yerushalmi, *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable*, Yale University Press, New Haven, 1991; Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Galilée, Paris, 1995; Richard J. Bernstein, *Freud and the legacy of Moses*, Cambridge University Press, 1998, especialmente el segundo capítulo: “Tradition, trauma and the return of the repressed”, pp. 27-74.

⁹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäusen), Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972.

resulte extraño— el punto de vista del Apocalipsis se confunde con demasiada frecuencia con la perspectiva del espectáculo. Tengamos coraje y reconozcámoslo: los muertos están bien muertos y no hay reparación que valga ni remedios ni consuelos. Las deudas que se contrajeron con ellos son *para siempre* —hagamos lo que hagamos— impagables.

Ninguna política de la memoria —incluyendo las descolonizaciones de la memoria— puede, entonces, “redimir”. Pensar de otra manera es, sentimentalismos mediante, sucumbir en el vértigo de lo sublime y corromperse con una retórica almibarada pero hueca.

Más todavía, con lemas como “el poder redentor de las narraciones” el lector o lectora parece querer escapar —de la mano de fantasías autocomplacientes— a la dura ley de la vida: el tiempo no regresa; lo que sucedió, sucedió. El pasado es un país definitivamente extranjero en el que nadie podrá jamás actuar porque no hay ninguna “máquina del tiempo” que nos pueda transportar a él: no se puede hacer nada por los muertos. Ni siquiera Zorrilla de San Martín pretendió esas magias benjaminianas cuando, en la primera estrofa del *Tabaré*, nos confiesa¹⁰:

Levantaré la loza de una tumba;
E, internándome en ella,
Encenderé en el fondo el pensamiento,
Que alumbrará la soledad inmensa.

Una cosa es querer remover el pasado —destapando con palabras ciertas tumbas simbólicas— para alumbrar *nuestra* soledad (no la soledad de ellos, de quienes están ya muertos, subrayo); y otra muy distinta, más delirante, eso de redimir a los muertos.

Por lo demás, sería útil, por un lado, preguntarse qué tanto ha contribuido la obligada lectura escolar de *Tabaré* “en tanto” ensayo a fortalecer las creencias recogidas como lugar común 1. Recordemos, por ejemplo, la repetida estrofa 34 en donde se describe el exterminio del pueblo charúa de una manera... vertiginosamente “sublime” cuando se narra / canta:

De aquella raza que pasó desnuda
Y errante por mi tierra,
Como el eco de un ruego no escuchado,
Que, camino del cielo, el viento lleva.

¹⁰ Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré*, Porrúa, México, 1970. El mismo año, 1888, se publica uno de los últimos documentos del tenue romanticismo hispanoamericano, el *Tabaré*, tan fiel a Bécquer y, en general, a la tradición católica española, y *Azul* de Rubén Darío, que es uno de los comienzos de nuestro modernismo.

Sin embargo, por otro lado, habría también que examinar qué tanto ha pasado en América Latina, para que nuestra mirada sobre la “barbarie indígena” haya cambiado del vértigo de lo sublime en relación con la Conquista —vértigo colonial que, pese a muchos versos felices, tiende a generar el poema de Zorrilla— a gritos desgarradamente trágicos como el de *¡Bernabé, Bernabé!*

Regresemos todavía a recomendados vocabularios como: “el poder redentor de la memoria”, “el poder redentor de las narraciones”. Insisto que en torno a esas frases rondan muchas fantasías propias de los paisajes con que suele gozar la “buena conciencia”: el significado teológico de la palabra “redimir” acaso nos haga creer que hemos ganado la batalla contra el Mal, que estamos ya a su abrigo o lugar común 2. Lo que nos conduce a querer situarnos —¡oh encumbramientos de la razón arrogante!— después del Juicio Final y, de esta manera, pronunciar la última palabra.

En cuanto a la “redención del lector o lectora”, ¿qué podría querer decir esa expresión? ¿Qué “salvación para siempre” sería capaz de esperar el lector o lectora, fuera de una espúrea reconciliación con sus propias ilusiones y demás lugares comunes? Entre los humanos no hay Juicio Final ni última palabra. El mal nos seguirá habitando. Mientras estemos vivos continuará creciendo y multiplicándose entre nosotros: compañía ineludible como la propia sombra.

Entonces, acaso se proteste con agobio: ¿para qué se escriben y se leen este tipo de poemas y relatos? Por muchas razones y quizá podamos agruparlas todas en la pomposa respuesta: para reavivar la experiencia, entre otras, la experiencia moral y la experiencia política, en fin, para agrandar el mundo. Porque aunque ningún poema o relato, ni tampoco ningún ensayo, testimonio personal o documento social puede “redimir” ni “redimirnos”, algunos nos dan fragmentos o, al menos, huellas o destellos de sabiduría: porque sí, hay palabras capaces de tener un efecto de purificación y / o de entrenamiento crítico. Pero esa purificación o entrenamiento depende, claro, también del lector o lectora.

Pues —énfatiso otra vez las observaciones del comienzo— ningún cuento o novela u obra de teatro, ningún poema o ensayo o testimonio reúne suficientes fuerzas para, por un lado, evitar que quien lee se enrede en el “esteticismo”: que malentienda lo que lee como un juguete más hecho de palabras —todo eso que designa el desdén “mera literatura”. Y, por otro lado, estas lecturas también suelen con facilidad tomarse como pretexto para “hacer ciencia” —¡una altanera actividad que a veces pretende identificarse sin más con la “agitación política”!— convirtiendo el poema, el

cuento, la novela, la obra de teatro o el ensayo en un dispositivo retórico, en un testimonio personal o en un documento social... y punto.

No olvidemos: la experiencia se gasta día a día; no pocas veces el deterioro aparece con el lenguaje haragán de los lugares comunes, el adormilado discurso de las palabras repetidas. Combatirlos, entre otros modos, contando y leyendo relatos con imaginación, con placer, con entrenamiento crítico, aunque no nos “redime”, ese ejercicio trabaja un poco —un poquito, no exageremos— por nosotros. Nada más, nada menos.

EL LENGUAJE DE LA SOLEDAD

CARLOS LISCANO
Uruguay

UNA VIDA SIN OBJETO(S)

Me propongo contar un viaje a los límites de la lengua, al territorio donde uno no sabe si es humano o es animal, un viaje al momento en que uno comienza a dudar si no sería mejor ser animal que ser humano. Para hacerlo he tomado una experiencia personal, que es también la experiencia que en mi país vivieron miles de ciudadanos en los años setenta y ochenta.

En noviembre de 1972 se inauguró en Uruguay una cárcel para presos políticos. Era una cárcel rara, una especie de reino negativo del logos. Allí lo fundamental era la palabra, pero por ausencia y deformación. Era un sitio donde las palabras perdían el significado más o menos aceptado por la convivencia y los diccionarios para adquirir otros, imprevisibles. Comenzando por el nombre del lugar. Se la conocía como "Cárcel de Libertad". El motivo de este involuntario oxímoron era la vecindad de la prisión con un pueblo que se llama Libertad. El nombre oficial de aquella institución uruguaya era Establecimiento Militar de Reclusión Número 1. Había, como es lógico y esperable, un Establecimiento Militar de Reclusión Número 2, donde se encerraba a las mujeres.

La cárcel era rara porque la represión allí dentro era poco visible, era silenciosa, era violenta, y era muy efectiva. La "solución final", elaborada y declarada por los militares y los civiles que los apoyaban, era la destrucción mental y física de los presos. Ya que no los habían matado en el momento de la detención ni en los meses posteriores de tortura, había que congelarles todo movimiento, acción y pensamiento de modo de llegar al mismo fin por otros medios.

Junto a este proyecto menor que llevaba adelante en las prisiones, el gobierno de civiles y militares se proponía fundar en Uruguay un reino mi-

lenario basado en el modo de producción castrense, para lo cual habían inventado una jerga compuesta de conceptos como “proceso”, “cronograma”, “instituciones con dignidad”, “lo cívico-militar”, “actas institucionales”, “enemigos de la patria”, y muchas, muchas siglas que ni Champollion lograría descifrar. La radio, la televisión, los diarios comenzaron a expresarse en un “idioma oficial” ajeno a la vida, que enrarecía las relaciones entre los ciudadanos.

En ese país de la jerga cívico-militar hay que ubicar la cárcel de Libertad. En la entrada del celdario había un inmenso cartel que bien pudo haber envidiado Dante. Decía: “Aquí se viene a cumplir”. Quería decir que a aquel paraíso terrenal de fabricación uruguaya nadie entraba por propia voluntad: los presos cumplían un merecido castigo, y el glorioso Ejército Oriental se sometía al sacrificio de vigilar que el castigo se cumpliera. Allí el placer y la alegría estaban excluidos por definición.

En el Penal de Libertad había un edificio y un grupo de barracas, cinco. El edificio, a unos diez metros sobre el suelo, sostenido por 96 columnas, estaba dividido en cinco pisos, que se dividían en dos sectores, que se dividían en dos alas. Las barracas estaban divididas en dos sectores cada una. Nadie del edificio se podía comunicar con las barracas. Cada piso estaba aislado de los otros. Cada sector dentro de un mismo piso estaba aislado de los otros sectores, cada ala estaba aislada de la otra. Si contamos pisos, barracas, sectores, alas, la suma dice que los más de mil presos allí encerrados estaban divididos en unos treinta grupos incomunicados entre sí.

Todo esto es complicado y no vale la pena tratar de comprenderlo. Ni siquiera los presos llegaban a hacerse una idea exacta de la engorrosa organización que dominaba los traslados de individuos, los traslados de objetos, el procedimiento para higienizarse, para colgar la ropa lavada, el reparto de la comida, el envío y la recepción de cartas, las visitas de familiares y abogados, lo autorizado, lo prohibido, la vida toda.

Cuando uno, después de años, creía saber cómo funcionaba algo, se daba cuenta de que no había logrado pasar más allá de la superficie; que en lo profundo la organización tenía otras complejidades, recovecos, zonas oscuras indomeñables para el más experimentado administrador. Todavía más: si lograba penetrar en lo hondo, llegaba a ver que las excepciones a los procedimientos establecidos eran tantas, que en último análisis todos eran casos para los que el plan organizador intentaba encontrar soluciones lógicas, pero que las soluciones nunca resultarían organizables en un sistema consistente. Aun así, todo en la cárcel daba la impresión de tener una razón. El sector de la vida rebelde a la racionalidad castrense estaba en estudio, y ya se lograría dominarlo.

El paisaje del lugar era un yermo de metal y rejas, poblado de soldados, perros, garrotes y reglamentos. El prisionero iba a consagrarse durante años a inventar la realidad, a nombrar lo que no existía para que comenzara a existir. Era necesario generar situaciones donde la alegría y la risa aparecieran como espontáneas. Y aparecían, siempre aparecían, y nadie podía entender de qué se reían aquellos individuos.

Aislamiento y complicación burocrática eran las características del Penal de Libertad. Aislamiento del mundo, del resto del país y de los presos entre sí, hasta llegar al aislamiento individual. La cárcel parecía un satélite artificial, sobre sus columnas, inmóvil sobre el planeta Tierra, ajeno a las leyes de la sociedad y de la naturaleza. La vida se transformaba en moléculas que nunca llegaban a dar la imagen de un cuerpo único.

A lo anterior hay que sumarle medidas como obligar a los presos a marchar siempre con las manos a la espalda, identificarlos por un número que debían usar en el uniforme gris, en la camiseta, en las sábanas, en el pantalón de fútbol, número por el que uno era conocido, llamado, sancionado. Los presos no tenían pelo. Se los rapaba una vez por semana, o cada tres o cuatro días, o una vez al día. Hubo afortunados que fueron rapados de mañana y de tarde el mismo día.

Lo que no estaba expresamente autorizado caía en la categoría de lo prohibido. La categoría era exquisita en el territorio de la lectura. Cubría toda la Historia desde la Revolución Francesa (incluida ésta) en adelante, la física, química, electrónica, ciencias sociales, Víctor Hugo, Borges, Proust, Jardiel Poncela, Benedetti, los hermanos Marx, la Biblia Latinoamericana. Nadie podría adivinar qué autores estaban prohibidos porque la lógica militar sigue parámetros inefables para el entendimiento de los civiles.

En aquella pequeña jungla de espacios compartimentados, reglamentos, órdenes, disposiciones contradictorias, arbitrariedades generales y de detalle, arbitrariedades permanentes y circunstanciales, decididas por las más altas cabecitas pensantes de las Fuerzas Armadas, y decididas también por el soldado del momento, la realidad se volvía abstracta. Cuando el mundo es parcelado y absurdo uno despega, entra en otra cosa, algo que al comienzo no sabe bien qué es y que luego de mucho tiempo logra organizar en la cabeza, o no logra organizar y se pierde en el delirio y la triste locura.

Había un problema menor que yo comprendí mucho tiempo después de haber ingresado al Penal, cuando comencé a escribir: en la cárcel no existen objetos comunes, los que uno usa en la sociedad. No hay un reloj, una silla, una olla. Uno no enciende ni apaga la luz, no tiene llave para abrir y cerrar puertas, no hay un cuarto de baño, o el cuarto de baño es también dormitorio y comedor sin puerta, no hay una corbata, un pantalón, un

peine. Uno no enciende ni apaga ningún fuego, no tiene dinero, no compra, no paga, no llama por teléfono, no lee el diario, no enciende la radio ni el televisor.

Uno acaba por olvidar cómo son muchos objetos y las situaciones en las que se utilizan. Esto aumenta la extrañeza con respecto a la palabra. Vocablos que uno conoce pierden utilidad, pasan a la categoría de cosas que sólo viven en el lenguaje, como El Cipango y el número pi.

LA OBSESIÓN POR LA PALABRA

Lo más reprimido en la cárcel era la palabra. Si uno pasa mucho tiempo sin hablar pierde el hábito. Cuando un día se le permite volver a hacerlo, se aturde, siente dolor de cabeza, le duelen las mandíbulas, prefiere escuchar lo que dice otro, o mejor el silencio.

Como el ser humano es empecinado —y el preso lo es por definición, porque por algo está en la cárcel, alguna norma violó—, cuando uno no puede hacer uso de la palabra no hace otra cosa que querer hablar. Entonces la palabra adquiere un valor que no tiene en la vida normal: comienza a hacerse evidente que poder decir algo y que otro escuche y responda es una maravilla, la más grande maravilla del ser humano. En ese momento uno descubre lo que siempre supo pero nunca necesitó formularse: que el que es, es por la palabra.

Luego el preso pasará a aplicar esta conclusión a la sociedad, donde viven los libres. Si fuera de la cárcel hay gente que carece de la palabra, gente que no puede nombrar ni lo que existe ni lo que no existe, ¿cuál es la libertad de esa gente? Quien no puede expresarse o no tiene tiempo para pensar en qué y cómo merece ser expresado, ¿es?

El intento de romper el aislamiento y la imposibilidad de conseguirlo produce, sucesivamente, una sobrevaloración de la palabra y una subvaloración posterior. Porque uno avanza hasta preguntarse ¿para qué hablar? ¿Hablar para nombrar qué realidad? ¿La realidad de la cárcel o la verdadera realidad que transcurre en el mundo y que al preso le está vedada? Mejor no hablar, mejor el silencio.

La falta de oportunidades de comunicarse hace que al principio uno viva obsesionado por romper el aislamiento, inventa códigos, lenguajes por golpes, lenguajes por señas. Pero esto, que a su vez valoriza de un extraño modo el habla, lleva a que las pocas oportunidades de comunicarse que se tienen sean aprovechadas al máximo. Se habla poco, claro, breve. Nadie puede darse el lujo de hacer largos discursos faltos de contenido objetivo,

o de lo que a uno le parece objetivo, cuando la palabra está tan vigilada y reprimida. Así el lenguaje gana en precisión y pierde en dimensión, una dimensión que trataré de explicar con un ejemplo.

Al salir de la cárcel tuve esta sensación. Durante años nunca había hablado más que con una persona a la vez porque estaba prohibido juntarse más de dos en el patio. Con mi familia y los amigos nos sentábamos ocho o diez personas alrededor de una mesa. Todos hablaban a la vez. De acuerdo a mis hábitos, lo que los demás decían era importante porque ¿por qué iban a hablar si no? Entonces yo quería atenderlos a todos, y me desesperaba porque todos hablaban al mismo tiempo. Empecé a darme cuenta de que lo que alguien decía no era atendido por los demás, se interrumpían unos a otros, cambiaban de asunto sin que al que estaba hablando le importara mucho. Yo los observaba, me parecía imposible que aquello fuera hablar. Luego entendí que no se decían nada, que estaban jugando. La gente se reúne no para contarse cosas importantes sino para jugar con las palabras. En los viejos tiempos, en las oportunidades en que podía conversar con alguien, yo hablaba sesenta minutos y decía lo que tenía para decir. El otro escuchaba sin afirmar ni negar, en silencio. Dos o tres o cuatro semanas después el otro contestaba, en sesenta minutos, todo lo que mi monólogo le había parecido. Era una especie de comunicación por telégrafo, uno por vez.

EL ANIMAL HABLADO

Había en la cárcel de Libertad un lugar especial que se llamaba "La isla". En aquel sitio separado del mundo que era el Penal de Libertad, había otro todavía más aislado, que se definía por su propio nombre. "La isla" eran los calabozos, el lugar donde se metía a los presos que infringían el reglamento, o se negaban a cumplir órdenes, o se rebelaban contra la arbitrariedad, o cometían errores, o habían caído en desgracia con algún militar. Motivos para ir a parar a "La isla" no escaseaban.

Los calabozos eran un lugar siniestro dentro de la cárcel. Algunos de los que allí entraron no volvieron a salir, y los que salieron habían cambiado en algo sustancial que los volvía otros.

"La isla" era soledad, silencio y represión. No se podía hablar, nunca. No había luz, el agua para beber era racionada por los militares: por motivos ajenos a la comprensión del preso podían darla a las diez de la mañana, a las seis de la tarde o a las tres de la madrugada. El calabozo era una habitación de dos por dos, de cemento gris, separada de la verdadera puerta por una reja, con un agujero en un rincón. El agua corría por las paredes y el

suelo, el viento soplaba por un hueco a la altura del techo. Dos veces por día se abría la puerta y le entregaban al castigado un plato de aluminio con comida hirviendo. A los cinco minutos lo retiraban. Uno no se bañaba, no se afeitaba, no veía caras. Una vez por semana le cortaban el pelo. Podía tener barba de un mes, pero nada de pelo.

El tiempo del castigado no es el tiempo de la sociedad: es el tiempo que falta para cumplir el castigo. Para el castigado el futuro va a comenzar el día en que acabe el castigo. El presente no es el tiempo de la Historia, del trabajo, de la creación, de la lucha con otros hombres y con cosas: es un paréntesis fuera del mundo. El castigado vuelve a la soledad esencial en que nacemos. Se convierte en un pensador a tiempo completo porque allí, uno sólo puede pensar. Está solo con sus pensamientos: dieciséis horas por día despierto, caminando en los dos metros y medio de la diagonal.

Cuando un ser humano está solo, absolutamente solo, cuando no hay naturaleza ni cultura ni sol ni luz artificial ni sonido, no está en el mundo. Entonces, ¿qué le queda? Le queda su propio cuerpo, y le queda la palabra pensada. La palabra es el pasado, la tradición, la cultura. El cuerpo y la palabra son toda la vida del hombre absolutamente solo. Pero la palabra allí no vale para nombrar lo que no se tiene, ni para comunicarse. No hay nada, es el vacío: el agua no es agua, es humedad en las paredes. El sonido es el crujir de alguna puerta. La luz es la que el ojo inventa en la oscuridad, y las imágenes que crea en las manchas de las paredes. Los olores son los del animal y sus heces. Está el cuerpo y está la palabra, pero el cuerpo no sirve para trabajar ni para el placer y la palabra no sirve para nombrar la ausencia de cosas, de gente, de amante, de amigos, vecinos, padres, hijos.

En aquel lugar, cuando la piel comenzaba a caerse por falta de sol, lo único que importaba era uno mismo. Uno se repetía: "Debo vivir, debo vivir, contra todo. Si el mundo se hunde, yo igual viviré." Aunque no sabía bien por qué, a uno le parecía que vivir era necesario. Para sobrevivir uno se concentra tanto en la naturaleza que se vuelve sólo cuerpo, se vuelve una bestia.

La palabra es la única compañía del castigado y es también su peor enemigo. A la bestia le basta con comer, beber agua, dormir algunas horas. En cambio la palabra no cesa de hostigar a la pobre bestia. En la palabra están los recuerdos, las ilusiones, las preguntas incontestadas, lo que se hizo mal, lo que no se hizo y se debió haber hecho. En la palabra está el ser humano. Pero uno duda de ser todavía humano, y más duda cuando al carcelero, por mera diversión, se le ocurre dejar sin comer a los presos. En "La isla" no hay voces más que la propia para responder, para estimular, disentir, aprobar, y recordarle a uno que es mejor ser humano que ser bestia. Uno intuye que

sin la palabra sólo quedaría la bestia, y es seguro que la bestia sobreviviría mejor que uno, que carga la maldición de ser un animal hablado.

Pero entonces, ya en el límite, la palabra inventa una vocecita, muy tenue, que habla, que vuelve a inventar el mundo, los colores, los sonidos, los olores agradables, las amables voces conocidas. Entonces la palabra vuelve a ser la salvación, vuelve a crearlo todo: los pájaros cuyo nombre nunca conoció, una puesta de sol en la infancia, los árboles y su sombra, una cancioncita trivial, la leyenda de la Escuela Pitagórica sobre los números irracionales, un cuento de Dino Buzzatti donde hay un rey, un gol que vio hacer a su jugador favorito. Todo vuelve a ser, a existir por el poder del que, no teniendo nada, descubre otra vez que posee la palabra, que es la que todo lo crea.

Es una lucha donde el único objetivo es sobrevivir. El mundo desaparece, uno se tiene a sí mismo y con ese individuo tiene que convivir. Uno puede despreciarse, sentirse lástima, odiarse un poco, pero no se puede declarar la guerra total ni condenar al otro que uno es. En algún momento tiene que absolverse, creer en sí mismo, sentir que aun siendo la vida lo que es, vale la pena vivirla.

Uno hace las paces, se respeta los defectos, rescata algo positivo, aunque sea mínimo, aunque sea ilusorio. De pronto se sorprende hablando solo. La primera vez la sorpresa de escuchar la propia voz puede provocar miedo: uno cree que hablar solo es el signo evidente de que ya se pasó para el otro lado. Luego se da cuenta de que hablar, aunque sea solo, es necesario y es sano. Entonces, reconciliado, se cuenta cosas, recuerda en voz alta, se canta canciones, formula frases que no quiere que se le escapen en el torrente del pensamiento.

DE LA PALABRA A LA LIBERTAD

Cuando nada es posible uno hace lo que puede dentro del estrecho andarivel que le dejan y, aunque no parezca, entre esos límites cabe un territorio prácticamente infinito. Por inversión extraña de las cosas, cuando el preso piensa en el mundo de fuera de la cárcel y lo compara con el suyo, siente que puede ejercer su libertad más que los otros.

Como no puede hacer que algo cambie, el preso trabaja sobre sí mismo, que es la única materia que puede dominar. A transformarse dedica las veinticuatro horas del día. Esa transformación obliga a transformar el idioma, en varias etapas, en varias capas: el que él es, el proyecto de sí mismo, la representación ante el guardián, la relación con el preso que está en la celda de al lado, su secreto pasado.

La mentira ante el guardián que el preso representa permanentemente, está vigilada por el que él siente que es. Vive representando y representándose a toda hora. Es una obra de teatro sin pausa. Puede hacerse el que no sabe, el que no entiende, el distraído, el tonto, el loco. Cada una de esas representaciones exige coherencia en las acciones y un lenguaje también coherente. El preso escribe el guión y lo representa. Él es su propia obra de teatro, y esa obra, en la que se le va la vida, implica una moral para mostrar al represor y otra para sí mismo. Aún la insania tiene una lógica. El preso se hace el loco para no enloquecer. Cada paso en la locura premeditada es una experimentación con el lenguaje. ¿Cuál de los dos soy, el loco, o el que hace que está loco?

Ante el represor vale todo, pero no hay que olvidar que esa segunda moral es hija y dependiente de la otra, la de la dignidad. El preso es un ser vencido, pero su existencia desafía a los vencedores. En una cárcel de presos políticos el preso es siempre "un enemigo de la sociedad". Ser un enemigo que no tiene nada ni nada puede, es una especie de escándalo existencial: suena dramático y acaba siendo ridículo. La mera existencia es ya resistencia, y le da al más débil un poder que el vencedor no tiene. Al vencido le basta con existir para dar significado al mundo. Al vencedor no le basta ni la muerte del vencido: observa al preso día tras día, meses, años: el otro sigue existiendo, respira, piensa, hace cosas en silencio. El vencedor sabe que lo que él ve no es más que una representación. Pero como el preso tiene muchas capas de representación, el represor no sabe nunca cuándo está frente a una representación y cuándo está frente al verdadero individuo. El preso, para el guardián, es un misterio. Nunca sabrá quién es. Esto hace del preso un ser poderoso, y libre.

En el mundo desarticulado de la cárcel, parcelado, desconectado del gran mundo, y a su vez dividido en trozos inconexos, la palabra primero se retrae. Con los años, poco a poco la cárcel comienza a reflejarse en el lenguaje. El lenguaje organiza la realidad, le da forma, le impone un sentido, y así modifica la realidad. Entonces las palabras vuelven por su camino, vuelven a conquistar trozos de libertad. Ahora tienen a su favor el peso que han adquirido después del viaje al límite, allí donde reside el animal, y donde el ser humano se confunde con él.

Nunca se supera la añoranza del mundo real, el de los libres. Pero aparece una línea oblicua para llegar a él: la ironía, el humor negro. Cuando nada puede estar peor, no hay nada de qué reírse. Pero entonces, como nadie es más grotesco que un preso, todo puede ser motivo de risa. Esto acaba por dar una extraña fuerza: uno pasa a ser blanco de sus propias bromas, y así se salva. El lenguaje vuelve a salvarlo. Uno ha organizado el terror a mo-

rir, ha discutido con él. No lo ha vencido, pero lo mantiene a raya. En una etapa posterior uno puede bromear sobre su propia situación. ¿Y por qué no hacerlo con la situación de los demás, de los libres, los que están afuera, que no saben lo que es la verdadera libertad?

La reflexión en torno al lenguaje, el llegar al límite donde el ser humano comienza a ser sólo animal, lleva al descreimiento en el lenguaje. La palabra es la cultura, y la cultura, propiedad de los vencedores, es mentira, represión, arbitrariedad, maltrato. Las palabras se vuelven inanes: todas las palabras, las de otros, las propias. Por este camino de la desconfianza en el lenguaje se llega a una ironía esencial y peligrosa. Uno desconfía del lenguaje, de sí mismo, de todo lo que se dice, y le parece que hasta el conocimiento científico es una construcción vacía.

Esto es sano, porque desarrolla la capacidad de nunca tomarse demasiado en serio. Pero es peligroso, porque puede llevar al descreimiento total en el ser humano, que es la palabra.

Por fortuna uno acaba descubriendo las palabras esenciales, las de la amistad, las de la solidaridad, la que nombra el sabor del pan y de la sal. Entonces vuelve poco a poco a rescatar la palabra, un poco temeroso, con mucho cuidado, comienza a sacarla de la basura donde la dictadura la ha hundido. Recuerda lo que ya sospechaba, o accede a un nuevo conocimiento: el ser humano no es solamente una criatura luminosa o solamente una bestia. El ser humano es las dos cosas, y el lenguaje refleja las dos. Que el torturador también tenga el don de la palabra no anula el valor del silencio del torturado, que en el tormento se tragó las respuestas. Pese a la hipocresía, a la mentira, a la corrupción del pensamiento y los sentimientos que toda dictadura quiere imponer a la convivencia, hay palabras que importan y mucho, y esas deben ser salvadas para poder salvarnos.

Soledad y solidaridad, muerte y libertad, fueron objetos de reflexión alguna vez para cada preso, no importa con qué grado de elaboración y desarrollo ni hasta dónde llegó con las respuestas. Quisiera decirlo con pocas palabras y mucha modestia: yo, además de hacerme adulto, me hice escritor en la cárcel, y siento que algo de este viaje a los límites de la lengua está en el fundamento más profundo de todo lo que he escrito, en y después de la cárcel.

Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México

se terminó de imprimir en octubre de 2000 en Imprenta de Juan Pablos, S.A.

Mexicali 39, Col. Hipódromo Condesa, 06100 México, D.F.

Composición tipográfica: Lucrecia Alcalá en Literal, S. de R.L. MI.

La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo a cargo

de Rose Corral y Tania Ramírez, bajo la coordinación

de la Dirección de Publicaciones

de El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

El origen de este libro es el *Encuentro México/Río de la Plata* dedicado a *La narrativa rioplatense* que tuvo lugar en El Colegio de México en marzo de 1999 y que reunió a escritores e investigadores de Argentina, Uruguay y México. Uno de los propósitos centrales de este *Encuentro* fue el de abrir una posibilidad de diálogo entre dos áreas culturales que tuvieron en el pasado múltiples contactos y grandes afinidades. Concluida la euforia de los años sesenta y setenta que permitió la circulación continental de la literatura hispanoamericana, hoy no es difícil observar el confinamiento en que viven nuestras literaturas nacionales. Pensar desde México algunos aspectos de la narrativa rioplatense del siglo xx y proponer enfoques comparativos entre la ficción que se escribe en México y en el Río de la Plata constituyen no sólo dos formas de salir de este confinamiento sino también un saludable intercambio, una posibilidad de compartir experiencias de lectura.

Este libro reúne un conjunto de estudios que no pretende desde luego ninguna exhaustividad, pues hay evidentes ausencias, pero que sí se propone una mirada retrospectiva sobre algunos autores centrales de la tradición narrativa rioplatense del siglo xx: Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti y Ezequiel Martínez Estrada. Otros ensayos se dedican a la obra de algunos de los escritores más importantes de las nuevas generaciones. El título elegido es un homenaje a Alfonso Reyes, el escritor que con mayor empeño y entusiasmo tendió, desde los años veinte, y hasta su muerte, importantes puentes entre las juventudes literarias de México y el Río de la Plata.



EL COLEGIO DE MÉXICO

ISBN 968-12-0994-X



9789681209940