

Los primeros alrededores de cuantas
relaciones viajan empacadas a un valle
práctico, donde vivía gente con cabeza de
gorro.../Una cubierta con descripciones
sinceras de viajes a la zona, veranos
languidos...

boletín de

reseñas

numero

5/6

BIBLIOGRÁFICAS

Continuación de la...

Como en otros...
Por la...
Bibliografía...
...





1875 22780 22820

BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Luis A. Yanes

Vicedecano

José Emilio Burucúa

Secretario Académico

Ricardo P. Graziano

Secretario de Investigación y Posgrado

Félix Schuster

Secretario de Supervisión Administrativa

Antonio Marcelo Scodellaro

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

Director

Noé Jitrik

Secretaria

Celina Manzoni

Prosecretaria de Publicaciones

Gladys Palau

Coordinador de Publicaciones

Mauro Dobruskin

Consejo Editor

**Luis Yanes - Ana María Lorandi - Mabel Goldstein - Noé Jitrik - Francisco Bertelloni
Berta Perelstein de Braslavsky - Fernando Rodríguez - Adrián Vila - Marta Gamarra de
Bóbbola**

Dirección de Imprenta

Antonio D'Ettorre

Diagramación y composición

Néida Domínguez Valle

Diseño de tapa

Andrea Gergich

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1997

Puán 480 Buenos Aires República Argentina

SERIE: BIBLIOGRAFICA

ISSN: 0328-4069

BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Director

Jorge Monteleone

Responsable Editorial

Carlos Battilana

INDICE

Presentación	7
RESEÑAS	
Entre el texto literario y la realidad histórica , por José Emilio Burucúa (José Martí, <i>El presidio político en Cuba. Ultimo Diario y otros textos.</i> Edición y estudio preliminar a cargo de Celina Manzoni)	11
Literatura e historia: interrelaciones , por Carlos Alberto Pasero	15
(Ligia Chiapini y Flávio Wolf de Aguiar (Orgs.), <i>Literatura e Historia na América Latina</i>)	
La constitución de la novela histórica , por María Sara Frutos	27
(Noé Jitrik, <i>Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género</i>)	
Hacia una crítica polémica , por Graciela Gliemmo	31
(Hugo Achugar (Comp.), <i>En otras palabras, otras historias</i>)	
Una relación asintótica , por Susana Cella	37
(V.V.A.A., <i>Escritura y Revolución en España y América Latina en el siglo XX</i>)	
Después de Tordesillas , por Marcelo Bello	43
(Jorge Schwartz, <i>Vanguardas Latino-americanas: Polemicas, manifiestos e textos críticos</i>)	
El escritorio de Manuel Puig , por Miguel Dalmaroni	47
(José Amicola [Editor], Graciela Goldchluk, Roxana Páez y Julia Romero, <i>Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth</i>)	

Diálogo abierto: América Latina/ Cultura y Modernidad , por Susana Santos	51
(José Joaquín Brunner, <i>América Latina: cultura y modernidad</i>)	
En torno a la legitimidad de un origen , por Khédija Gadhoum	57
(Roberto González Echevarría, <i>Myth and Archive: a Theory of Latin American Narrative</i>)	
Debate sobre la interpretación y sus límites , por Gustavo Lespada	61
(Umberto Eco, <i>Interpretación y sobreinterpretación</i>)	
Relectura de Juan Rulfo , por María Elena Bitonte	65
(Gustavo Fares, <i>Juan Rulfo</i>)	
Una ciudad yuxtapuesta , por Laura Estrín	71
(Américo Cristóbal, <i>Punta del Este. La política excluyente</i>)	
Voces de escritores latinoamericanos , por Carlos Battilana	75
(Graciela Gliemmo, <i>Las huellas de la memoria</i>)	

DISCUSION

Instrucciones para buscar a Borges en la Revista Multicolor de los Sábados , por Annick Louis	81
<i>Debate sobre la barbarie:</i>	
Los bárbaros argentinos , por Alejandra Laera	97
Una lectura riesgosa , por María Rosa Lojo	101

LECTURAS

“¡Evita vive!” (La construcción de la inmortalidad de Eva Perón) , por Martín Kohan	113
Un escenario de la vida intelectual: Centro Editor de América Latina , por Victoria Cohen Imach	121

Desmoronamiento y azar (Sobre <i>Las genealogías</i> , de Margo Glantz), por María Coira	131
---	-----

GLOSA

Sobre Bajtin: una pasión lúcida, por Sylvia Iparraguirre	143
(Presentación de: Elsa Drucaroff, <i>Mijail Bajtin. La guerra de las culturas</i>)	
Piedras 1664, 2° "E", por Jorge Monteleone	151
(Presentación de la revista <i>Paradoxa</i> , 8)	
<i>Atípicos</i> : en la estela de <i>Los raros</i> , por Enrique Foffani	157
(Presentación de: Noé Jitrik (Comp.), <i>Atípicos en la literatura latinoamericana</i>)	

CONVERSACIONES

Conversación con Augusto Monterroso, por Noé Jitrik	165
---	-----

HOMENAJE

Un dandy desmañado, por Beatriz Colombi	183
Horacio Quiroga: Días de cine, por Jorge B. Rivera	187

TEXTOS DE HORACIO QUIROGA:

<i>Jazz-band</i> latina	199
Teatro y cine, I	203
Teatro y cine, II	207

MUSEO

Virginia Woolf y los lectores, por Jorge Monteleone	213
---	-----

TEXTOS DE VIRGINIA WOOLF:

El lector común	215
El mecenas y la flor del azafrán	216

PRESENTACION

En su ensayo "¿Cómo leer un libro?", Virginia Woolf soñó esta escena, que ocurrirá en el Paraíso: es el fin de los tiempos, la aurora del Juicio Final. Ante Dios se presentan los reyes, los conquistadores, los fundadores, los legisladores, los hombres de Estado a reclamar su recompensa: los laureles y la pompa, la corona y el mármol que aseguran su inmortalidad. Luego, el Todopoderoso nos ve llegar, con los libros bajo el brazo. No sin cierta envidia le dirá a San Pedro "Oye, estos no necesitan recompensa. Acá nada podemos darles. Son los amantes de la lectura". Más modesta, más efímera, esta revista se relaciona con ese hábito que anticipa una recompensa hasta el fin del mundo. Esta es una revista de empecinados lectores.

Este número doble se inicia con la habitual serie de RESEÑAS, pero agrega nuevas secciones a las ya conocidas. Una de ellas es DISCUSION, que propone un espacio de debates y polémicas. Otra es CONVERSACIONES, donde se incluirán entrevistas y diálogos. Otra es GLOSA, que admitirá esos textos de un género fugaz y personal, cuya cortesía no elude la comprensión: las presentaciones de libros. La sección LECTURAS se amplifica con un mayor número de textos y, en los números sucesivos, seguirá creciendo.

La sección HOMENAJE está dedicada a Horacio Quiroga y es fruto de la presentación del volumen de Pedro Orgambide, *Horacio Quiroga, una biografía*, que fue una de las actividades realizadas por la Sociedad de Estudios Quiroguianos en nuestro Instituto. El artículo de Beatriz Colombi analiza la figura del escritor que construye la biografía de Orgambide. El artículo de Jorge B. Rivera, explora los vínculos del escritor con el cine. Revela, de paso, una de sus facetas enigmáticas y laterales que, sin embargo, en un punto se conecta con la figura del *homo faber* que Noé Jitrik analizó en Quiroga: su inclinación hacia la técnica y su curiosidad por las modificaciones de la imaginación y la sensibilidad que las nuevas tecnologías inducen. Además de los artículos de los especialistas, el lector hallará tres textos de Horacio Quiroga, publicados en la revista *El Hogar* entre 1926 y 1927, que ilustra lo anterior.

En fin, la sección MUSEO, que reproduce dos textos de Virginia Woolf inéditos en español, pretende justificar, de un modo oblicuo, nuestra efusión inicial. A su manera, también es un homenaje a la interesada defensa que hace Woolf del lector común y de la función social de la lectura.

JORGE MONTELEONE

RESEÑAS

ENTRE EL TEXTO LITERARIO Y LA REALIDAD HISTÓRICA*

por José Emilio Burucúa

He aquí un libro que revela aspectos importantes de la vida académica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a la par que encierra un significado singular, no sólo para los estudiosos de las letras latinoamericanas, sino para un historiador interesado, como quien esto escribe, en la Europa moderna clásica o en la cultura de la América colonial (aun cuando el Nuevo Mundo sea visto siempre como una suerte de *altera Europa* por el comentarista).

1. La obra que reseñamos es un producto nuevo del trabajo que, en el marco del Instituto y de la cátedra de Literatura Latinoamericana, desarrollan la profesora Celina Manzoni y su equipo. De esa labor hemos tenido, ya el año pasado, otro ejemplo equivalente e interesante por igual en *El mordisco imaginario*, un libro dedicado a la creación crítica del ecuatoriano Pablo Palacio.¹ En ambos casos, se trata de resultados bibliográficos de excelencia, obtenidos a partir de las investigaciones y los seminarios internos que suelen preceder a la enseñanza de esos mismos temas en la materia de grado. Este hecho pedagógico, científico y erudito, de una asociación tan íntima de las tareas de investigación superior y de docencia en el grado, es poco frecuente en la Facultad y por ello merece que se lo subraye. Por otra parte, los materiales reunidos en el volumen que nos ocupa tienen una trascendencia particular para el desarrollo de los estudios martianos, pues disponemos allí de varios elementos que enriquecen nuestro conocimiento directo de la obra de Martí y nuestras visiones críticas: el estudio preliminar de Manzoni; el primer texto significativo del escritor cubano (*El presidio político*); los dos últimos que él redactó durante la guerra de la independencia de la isla (estos dos convertidos en uno por

* José Martí. *El presidio político en Cuba. Último Diario y otros textos*. Edición y estudio preliminar a cargo de Celina Manzoni. Buenos Aires. Biblos. 1995.

la compiladora -*Ultimo diario* lo llama- sobre la base de un criterio fundado en la cronología, en el estilo y en los propósitos de ambas piezas); la carta del poeta-patriota a Manuel Mercado; el debate sobre la recepción de estas obras de Martí hasta 1930 (con los aportes principales del Dr. Ette y de la propia Celina Manzoni) y, por fin, una selección de la crítica martiana correspondiente a los años más activos de la vanguardia en Cuba (1926-29).

2. Pero, como decíamos al principio, la totalidad de este libro plantea a un historiador de la cultura o a un profesor en letras, interesado en la sociología de la literatura, un dilema principal del debate de las ciencias sociales en nuestros días. ¿Cuál es la relación entre texto y realidad histórica, entre aquello que, en términos de José Luis Romero, podríamos llamar la narración de la vida histórica vivida y la propia vida histórica viviente en el pasado?² Nadie abriga dudas acerca de la persistente opacidad de ese vínculo; sin embargo, ello no obsta para que haya aún quienes creamos en una aprehensibilidad posible de la realidad como un todo y pensemos que lo real es bastante más que una red de textos. Son precisamente escritos del tipo de los de Martí, pertenecientes por completo y de manera evidente al mundo construido de la literatura, los que sin embargo trascienden la trama textual para insertarse en la existencia social más allá de lo simbólico, creando una malla nueva y concreta de relaciones entre los hombres. Celina Manzoni parte, por supuesto, de la escritura, de los “caminos de papel”; es ella quien nos recuerda cómo Martí señalaba mediante esa expresión su conciencia de la intimidad y, a la vez, de la separación entre el camino de la poesía y el de la acción corporal de la política. Adquiere entonces un nuevo valor el sentido del testimonio en el discurso martiano, pues su forma de transmitir la memoria hace posible que se transparenten, a grandes distancias del espacio y del tiempo, las experiencias colectivas del presidio y de la guerra.

Manzoni corona su análisis al descubrir, en las páginas iniciales y finales del cubano, el proceso de construcción de un yo poético que es también un yo histórico, merced a lo cual cabe colocar la obra testimonial de Martí en la gran secuencia que se desprende del hallazgo reciente de François Hartog: la constitución del sujeto en y por medio del relato historiográfico ha sido una de las peculiaridades y constantes de la civilización occidental a partir de la distinción clásica entre griegos y bárbaros que realizó Heródoto.³ Pero volvamos a nuestra pregunta del comienzo de este apartado. ¿Qué hay del texto y de la historia vivida? Las teorías de Roger Chartier y de Louis Marin acerca de las representaciones y sus conflictos pueden echar alguna luz sobre el problema. Chartier ha destacado⁴ hasta qué punto los trabajos de Marin en torno a la especificidad y al poder característico de las imágenes han terminado por exhibir con fuerza la irreductibilidad del mundo respecto de los textos.⁵ Y no

s sólo que las representaciones se diferencian y apartan las unas de las otras cuando
r muestran lo representado, sino que esos mismos apartamientos nos permiten
v vislumbrar el subsuelo sobre el cual aquéllas se han tendido, un substrato cuya
r materia es la coerción de los cuerpos y la violencia. De tal modo, Chartier y Marin
† han restablecido, en nuestros términos de hoy, la ya secular teoría moderna de la
c esencia encubridora de la civilización, cuyas múltiples variantes encontramos en la
l historia del pensamiento europeo desde Lutero, Montaigne, Hobbes y Rousseau
l hasta Marx, Nietzsche y Freud.

Ahora bien, si algo significan los textos de Martí, ello es el desvelamiento de la crueldad bruta, física, del dolor de la carne y de la violencia, a los cuales las representaciones tienden a transformar en meros enfrentamientos de discursos. Si tomamos las figuras del viejo Nicolás del Castillo y del joven Lino Figueredo en *El presidio*, ¿hay acaso construcción literaria más evidente que ellas? Y sin embargo, esos relatos desgarran la escritura para dejarnos ver directamente el *noumeno* de la realidad histórica. Una vez más, el viejo Goethe parece haber tenido razón, pues los historiadores científicos nos anegamos en el gris de las teorías mientras los poetas y los artistas resultan ser más aptos que nosotros para hacer crecer ante los sentidos de los hombres el árbol viviente de la vida.

NOTAS

- ¹ Buenos Aires, Biblos, 1994.
- ² José Luis Romero, *La vida histórica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- ³ François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris, 1991.
- ⁴ Roger Chartier, "Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'oeuvre de Louis Marin", en *Annales. Histoire. Sciences Sociales*, 49, 2, marzo-abril de 1994, pp. 407-418.
- ⁵ Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Editions du Minuit, 1981; *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989; *Des pouvoirs de l'image*, Glòses, Seuil, 1993.

LITERATURA E HISTORIA: INTERRELACIONES*

por Carlos Alberto Pasero

El presente volumen reúne las ponencias y los subsiguientes debates del Seminario Internacional, en torno al tema *Literatura e Historia*, realizado en el Centro «Ángel Rama» de la Universidad de San Pablo entre los días 9 y 13 de setiembre de 1991.

La literatura, como sistema semiótico histórico interrelacionado con los demás sistemas semióticos que conforman la cultura, pide un abordaje multidisciplinario en el cual la historia constituye un tema de interés central. En el caso de América Latina, por otra parte, el punto de partida está doblemente justificado si tenemos en cuenta, además, que el entrecruzamiento con la historia es una característica sobresaliente de su literatura.

Como telón de fondo, actúa una constelación de cuestiones: los proyectos culturales, la configuración de imaginarios, la identidad nacional, el mestizaje, las convergencias y divergencias discursivas, los sucesivos desencuentros y genocidios, la reactualización de mitos modernos, el debate en torno a la posmodernidad, las lecturas que de los acontecimientos históricos hacen los textos literarios, el discurso narrativo en la historiografía. De métodos y objetos diversos surgen también diversas concepciones de la historia: como imaginario, como historiografía, como proceso social, como cultura, de lo que dan cuenta los trabajos aquí compilados. Como puntualizan los organizadores en el texto preliminar:

...o entendimento da história passa pelo estudo do imaginário, assim como o entendimento da literatura passa pelo estudo do processo histórico e da

* Lígia Chiappini y Flávio Wolf de Aguiar (Orgs.). *Literatura e História na América Latina*. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz (español). Ivone Daré Rabello y Sandra Vasconcelos (francés). São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 1993.

própria narrativa historiográfica. E já identificávamos alguns eixos temáticos em torno dos quais gravitam nossos trabalhos individuais e que nos orientaram para a organização do temário deste encontro, tais como: o espaço público, o contato de culturas, a modernização, a cidade como utopia.

Este perfil teórico y metodológico no está desligado del propio compromiso del investigador con su contexto social, compromiso del cual es resultado el Centro Ángel Rama, nacido del acuerdo de un grupo de universitarios paulistas para integrarse multidisciplinariamente con el objetivo de enfrentar el creciente proceso de atomización del saber y la conversión del ámbito universitario en empresa desligada de los problemas sociales a comienzos de los ochenta. El nombre escogido para el centro resulta, por eso, particularmente emblemático y motiva los tres últimos trabajos del libro.

Procuraré condensar contenidos y problemas analizados en cada uno de los estudios.

“Decadentismo e ideologia: economias de desejo na América Hispânica finissecular” por Sylvia Molloy (Universidad de Nueva York): opera un filtro lector del decadentismo en Hispanoamérica bifurcando los sentidos; por una parte, aceptación del mensaje renovador poético y rechazo, por otra, de la escenografía y el proyecto de vida decadentes relacionados con la homosexualidad. Son ejemplos de este proceso, en primer término, la lectura que Martí hace en reseña para *La Nación* en 1882 de una conferencia de Oscar Wilde en Nueva York y la visión de Darío, en 1900, de la muerte del autor de “La balada de la cárcel de Reading”. En ambos artículos hay una concepción semejante: adscripción al proyecto artístico y rechazo del trasbordamiento de la ruptura al terreno de los cuerpos y, concretamente, a lo sexual. Wilde actúa, en este sentido, como provocador de ansiedad en la cultura hispanoamericana, especialmente dentro del modernismo. La tesis central de Sylvia Molloy es que, tanto Martí como Darío, expresan una ansiedad colectiva y que, en sus escritos, tienen en cuenta el horizonte de recepción contrario a la homosexualidad abonado por las teorías pseudocientíficas sobre la degeneración, el crimen y la locura. La implicancia ideológica de esta ansiedad es que el decadentismo resultaba contradictorio con el proyecto de construir literaturas vigorosas. Para el modernismo, la asunción del decadentismo finissecular funcionaba en el marco de la modernidad como *lo nuevo* y, por eso, como «regeneración», no como «degeneración»: De ahí que operara una mirada dicotómica y desviada. Se trataría de un trabajo de apropiación selectivo más en el seno de la cultura latinoamericana. Esta visión doble

implica un doble discurso: el decadentismo aparece, al mismo tiempo, como progreso y regresión, como regeneración y degeneración, como beneficioso e insano. Si, por una parte, se adopta la celebración del cuerpo como fuente de placer y deseo, por otra se rechaza todo lo que signifique llevar al extremo la transgresión sexual. El contexto de lectura condiciona esta duplicidad y es preciso apelar a él para analizar sus implicancias. Como ejemplo, un ensayo crimonológico y sociológico de Adolfo Batiz [*Buenos Aires, la ribera y los prostibulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*] en donde el extranjero es el *otro*, degenerado y peligroso, que trae al país las aberraciones, en este caso la homosexualidad. El enfermo, el extranjero, el loco, el homosexual y el delincuente se equiparan; por eso el modernismo borra o condena los aspectos censurados por el contexto de lectura para hacer aceptable la renovación literaria. El trabajo de análisis de Sylvia Molloy en este caso es tangencial; apelando a textos periféricos, literarios y no literarios, evitando el canon y reúne los elementos que lo fundamentan.

«*A guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em Os Sertões, de Euclides da Cunha: da crônica à ficção*» por Berthold Zilly (Universidad Libre de Berlín): la obra más importante de Euclides da Cunha es, además de una epopeya sobre el interior brasileño, una fuerte crítica a aspectos destructivos del proceso de modernización. Esta crítica asume una forma híbrida y entretrejida de periodismo, historiografía y ficción. Se apela en *Os sertões* a recursos ficcionales para crear una representación subjetiva e idealizada del sertón y de su sociedad. Una construcción exitosa, en términos de recepción, relacionable con un imaginario de la sociedad sertanera que, a su vez, contribuye a conformar. En virtud de que uno de los objetivos del libro es fomentar el conocimiento del sertanero y su medio e incorporarlos a la civilización brasileña, la noción de imaginario serviría para comprender el tipo de efecto que se procura. Zilly define «imaginario» de la siguiente manera:

«... um conjunto de idéias e imagens, portanto uma realidade sui generis, mais ou menos autônoma, convincente, até talvez fascinante, de certa perfeição e coerência, e, de qualquer forma, não arbitrária, que apela para as expectativas emocionais e intelectuais do homem, ou, pelo menos, de um grupo social».

Berthold Zilly, traductor de *Os sertões* al alemán en edición reciente y reconocido estudioso de la obra de Euclides da Cunha, pasa revista a los problemas que suscita y ha suscitado el texto: la cuestión del género, la dicotomía entre carácter científico y literario, la problemática de la ficcionalización de la historia y la necesidad de esa ficcionalización con el objeto de hacer plausibles acontecimientos

y épocas. *Os sertões* no distingue entre literatura e historiografia porque no forma parte de una época de especialización del trabajo intelectual; muy al contrario, retoma el principio de Taine de empatía del autor con el proceso histórico.

«*Um diálogo com a história: romance e revolução*» por Rogelio Rodríguez Coronel (Universidad de La Habana): concebido desde el campo de la literatura comparada, el objeto de este estudio es la novela histórica, aquella que dialoga con la historia. La novela histórica, en tanto modelación artístico-literaria de la realidad, tiene como motivación presentar, explícita o implícitamente, un «proyecto social substitutivo» que contiene, a la manera de una propuesta ideal, otra realidad, subjetiva, construida a partir de los sueños, aspiraciones y perspectivas del escritor. Su función es juzgar los conflictos del ámbito social analizado. En el caso de América Latina, la novela histórica ha tendido a la utopía como factor intrínseco.

La mayor o menor distancia entre el proyecto social substitutivo y la realidad social está determinada por razones históricas. Esto se ejemplifica con dos ciclos que conforman momentos de máxima tensión entre la literatura, el hombre y la historia: el ciclo de la novela de la Revolución mejicana y el ciclo de la novela de la Revolución cubana. En términos generales, en el primer caso, «*o romancista mexicano da revolução concebe sua obra em contradição com o desenvolvimento da sociedade*»; en el segundo caso, se reduce la distancia entre el proyecto social substitutivo y la realidad social. No obstante, cada ciclo presenta divergencias y puntos de contacto entre sí además de una dinámica interna propia al ritmo de la dinámica histórica. El *corpus* incluye obras de Agustín Yáñez, Mariano Azuela, José Rubén Romero, Juan Rulfo, Lisandro Otero, Pablo Armando Fernández, José Soler Puig, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Jesús Díaz.

Este trabajo, por el rigor conceptual, la claridad de la exposición y los resultados críticos, es una cabal muestra de la fertilidad del método histórico en literatura desde una perspectiva comparativa, al tener como enlace situaciones socio-históricas análogas o comunes (modelo B, según Guillén). Especialmente, en este caso, resulta extensible y aprovechable el concepto de «proyecto social substitutivo».

«*Do barroco ao neobarroco. Fontes coloniais dos tempos pós-modernos. O caso mexicano*» por Serge Gruzinski (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París): como esclarece el autor en el debate posterior, lo que constituye su punto de vista analítico son impresiones parciales de la totalidad cultural que aborda. Su objeto es el barroco colonial mejicano, pero parte del presente. La propuesta consiste en pensar la dinámica del México colonial barroco a partir de los estímulos del neobarroco posmoderno como continuidad y analogía: «...como

passar, dice Gruzinski, de *Greenaway a Madonna pelo desvio da Nova Espanha, quer dizer, do México colonial e do México contemporâneo*. Los estímulos del presente incluyen, además de Greenaway y Madonna, la música de Michael Nyman, los filmes de Pedro Almodóvar, las canciones de Alaska, las películas *Blade Runner* de Ridley Scott y *Total Recall* de Paul Verhoeven, el homenaje de Televisa a la Virgen de Guadalupe, la obra de Frida Kahlo y la figura de Arnold Schwarzenegger.

El eslabón que une lo posmoderno con el barroco colonial es el tipo de sociedad que se desarrolla hacia 1500-30 en América, la «sociedad fractal» de la que el México de 1525 constituye el arquetipo y el origen de la sociedad contemporánea posmoderna. Allí se produce la alquimia de una sociedad nueva, dividida, con exclusiones y conflictos, en donde la cultura es aniquilada, en donde tiene lugar la reconstrucción sobre despojos. Perdidas las referencias originales, lo que se impone es una recepción fragmentada y una respuesta dinámica, entrenada en la práctica cultural, de lo cual surgirá el arte indígena, mestizo y atravesado por un haz de identidades. El recorrido pormenorizado llega hasta el presente en donde, a pesar de los caminos divergentes, barroco y neobarroco se entrecruzan.

«*Paris como a capital literária da América Latina*» por Pierre Rivas (Universidad de París X): contrariamente a lo que expresa el título, Rivas aclara, «*Paris como capital literária e não acapital*». Lo que implica entender a América Latina sin capital fija y propia, como producto de su balcanización. París es la capital literaria elegida por las elites latinoamericanas ya que fue, en el siglo pasado, la alternativa para sustituir las antiguas metrópolis coloniales (Madrid, Lisboa) conservando el lazo identificatorio con la Latinidad. En este sentido, París se opone a Londres, que representaría la capital del comercio y los negocios, o a Italia como centro del arte, o a Alemania como foco científico y tecnológico. París representa el lugar donde todo circula, el punto de encuentro entre norte y sur, este y oeste. Por su historia, constituye un medio cultural homogéneo y constante y por eso apto para que América Latina se internacionalice, evitando la compartimentación.

Para Rivas, toda literatura, para nacer, tiene que operar un desvío que le permita, desde «lo otro», conformarse. En el caso de la literatura francesa ese polo externo lo constituyeron, alternativamente, la tradición clásica y la cultura española. Inclusive, el polo externo, en el caso de los pueblos que sufren trágicamente la dependencia económica y política, es un modelo alternativo, diferente, que le permite la supervivencia cultural.

Para América Latina, París funcionaría como un espacio desde donde pensar la cultura. El viaje a París tiene la función de reconducir al escritor hacia el origen americano. Si bien es posible verificar esta tesis en varios momentos y lugares de la

literatura latinoamericana también es cierto, como puntualiza Ana Pizarro en el debate, que una mirada histórica presentaría más de una capital y diferentes ámbitos actuando en momentos diversos del devenir cultural latinoamericano.

«Lógica das diferenças e políticas das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa» por Walter Mignolo (Universidad de Michigan): el propósito de este trabajo es hacer hincapié en las diferencias entre literatura e historia, contrariamente a lo que hace Hayden White, acentuar las semejanzas, posición que Mignolo considera justificable sólo desde una perspectiva política que se opone a la historiografía cuantitativa estructural del grupo de los Anales. El punto de vista de Mignolo es la «lógica de las diferencias» en la medida en que, si de lógica se trata, es claro que ambos vocablos establecen una distinción.

Teniendo en cuenta norma y marcos discursivos, ambos conceptos son reconocibles diferenciadamente por cualquier persona educada en la tradición occidental. Apelando al relativismo de cuño antropológico, no se trataría de formas discursivas universales sino regionales. La necesidad de conservar el pasado asume, en las diversas culturas, formas diferentes de acuerdo a las condiciones sociales y tecnológicas. El concepto de historia es occidental. Téngase en cuenta que aquí historia es sinónimo de historiografía. Lo mismo puede inferirse del concepto de literatura, variable diacrónicamente dentro del dominio de la cultura occidental. En este punto, Mignolo pasa revista pormenorizada a varias concepciones étnicas afines.

En cuanto a las convenciones, entendidas como conocimiento mutuo y que afectan al uso del lenguaje en general, a la literatura le corresponde la ficcionalidad y a la historia, la veracidad. En el primer caso, el hablante no se compromete con la verdad de lo dicho por el discurso y no espera que su discurso sea interpretado mediante una relación extensional con los objetos, entidades o acontecimientos de los cuales habla. En el segundo caso, el hablante se compromete con lo dicho por el discurso y asume la instancia de la enunciación que lo sustenta; el enunciante espera que su discurso sea interpretado mediante una relación extensional con los objetos, entidades o acontecimientos de los cuales habla.

La conjunción entre literatura y ficción, como sinónimos, no es necesariamente lógica según Mignolo, porque, cuando se habla de literatura e historiografía, se las emplea según normas, aquellas que se aplican al uso del lenguaje en comunidades lingüísticas especializadas que detentan el poder del conocimiento o de la creación. Las normas tienen un componente prescriptivo, se espera que el escritor opere dentro de un determinado contexto de historiografía o de literatura

o, si se opone a ellas, está invocándolas. De ahí que haya textos no ficcionales consumidos como literarios. Opera un valoración pragmática, ya que el empleo del lenguaje, de acuerdo a normas literarias, no supone, necesariamente, el encuadramiento en la convención de ficcionalidad. En cambio, la condición de veracidad si es imprescindible al discurso historiográfico.

La política de las semejanzas se refiere, fundamentalmente pero no exclusivamente, a las conceptualizaciones de Hayden White, que se opone a modelos duros de historiografía para defender una concepción del quehacer histórico que elimine fronteras, con el fin de dislocar el modelo historiográfico vigente. Para White la narración historiográfica es un artefacto verbal que trabaja con hechos ocurridos en el pasado, no sujeto al control experimental. El relato historiográfico es una construcción verbal, una ficción verbal con formas más afines a la literatura que a las ciencias.

Como ejemplos concretos de política de las semejanzas, Mignolo se refiere a tres textos: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos-Debray, *El hablador* de Mario Vargas Losa y *Yo, el supremo* de Roa Bastos. En el primer texto de la serie, el entrecruzamiento entre literatura e historia supone el enfrentamiento con las formas literarias cultas para dar voz a los sin voz. En las dos novelas citadas, la imitación del discurso historiográfico y antropológico se produce como oposición a los discursos antropológicos e historiográficos que crean imágenes de las comunidades marginales que el escritor procura enfrentar. (Desde el terreno de la historia el brasileño José Carlos Sebe Bom Meihy lleva cabo en el curso del debate un análisis pormenorizado de este trabajo de Mignolo.)

«*Poderes do estrangeiro*» por Pierre Nepveu (Universidad de Montreal): repensar la problemática identidad cultural de Québec precisa una cuestión previa: si Québec forma parte de América Latina. A partir de Octavio Paz, Nepveu observa ciertas semejanzas entre México y Québec en el sentido de que ambas culturas coinciden en la ausencia de una tradición crítica y racionalista proveniente del Iluminismo. Señala cierta contradicción profunda en la cultura quebequense entre la tradición católica, la nostalgia por una Francia feudal y la modernidad social, política y cultural que liga esta región canadiense al norte desarrollado. Por eso, el sentido de resistencia a la influencia de la vecina sociedad anglosajona, canadiense y estadounidense. La cultura de Québec reivindica la pertenencia a la Latinidad, su indisciplina, el catolicismo, la fiesta, apelando a criterios lúdicos y estéticos. Especialmente en los años setenta se desarrolló una identificación con el neobarroco sudamericano, identificación más atenuada en los noventa. Según Nepveu, el parentesco entre Québec y América Latina sería de «primos» por dos razones:

1º) porque Québec se integró exitosamente al mundo desarrollado y 2º) porque la filiación barroca de Québec no tiene raíces profundas, es una categorización estética que no pertenece a la tradición quebequense. «*Nosso barroquismo*, dice Pierre Nepveu, *tem algo de fantasmático*». Filiación barroca forzada porque Québec, no tuvo una vivencia histórica del mestizaje. Al contrario, Québec se constituyó, inicialmente, en el marco de un proyecto de homogeneidad religiosa y étnica. El indio fue percibido como entidad apartada o desaparecida. Inclusive la inmigración, más reciente, no es vista como factor que modifique la cultura quebequense, sino sólo al resto anglosajón del Canadá.

La percepción que el quebequense tuvo y tiene de sí es la insularidad homogénea y amenazada que lo lleva a identificarse con la lucha de la identidad negra; de ahí el apelativo de «negro-blanco», fórmula carnavalesca e híbrida que expresa la sensación de fracaso y vacío histórico de la cultura de Québec. La reciente asunción del mestizaje interior y psicológico le ha permitido, a la cultura quebequense, desmontar su anonadante homogeneidad para abrirse a América, para repensar su espacio. Justamente, el nacionalismo quebequense ha permitido que afloraran otros nacionalismos, como el de los aborígenes, y que se evidenciaran las relaciones internas entre grupos culturales.

Frente a este panorama contemporáneo se coloca la cuestión sobre la relación de la literatura con la historia. Apela Pierre Nepveu, a partir de Julia Kristeva, al concepto de «extranjero de sí mismo» para expresar lo que sería una identidad débil pero que, paradójicamente, puede constituir un factor de fortaleza al incluir la estrategia de asimilar al otro. Desde este punto de vista, lo literario podría actuar como el terreno en donde verificar y contraponer las diferencias. Esto se observa en la asimilación del inmigrante italiano, africano o judío, pero resulta mucho más problemático con el indio o el anglosajón que se resisten a integrarse desde lo político, social e histórico a un conjunto cosmopolita y transcultural. La literatura de Québec acusa este problema del otro que se resiste a la integración esquivando el problema y con retraso histórico. Al relacionar el fenómeno con la posmodernidad, resulta paradójico, porque se presenta como un límite de la literatura.

«*Machado de Assis e a história brasileira: dialogando com Roberto Schwarz e Sidney Chalhoub*» por John Gledson (Universidad de Liverpool): es de lamentar que la ponencia de John Gledson no esté transcrita literalmente. Apenas un resumen da cuenta de lo expuesto y resulta difícil, por eso, apreciar con claridad los avances de su investigación sobre Machado de Assis tal como se conoce a partir de *Machado de Assis: ficção e história* [Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986] y *Machado de Assis: impostura e realismo* [São Paulo, Companhia das Letras, 1991].

Partiendo de las sugerencias de los estudios de Roberto Schwartz [*Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977; *Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1990] Gledson afirma la profunda historicidad de la obra de Machado de Assis con la paradoja estética de que, en este autor, asistiríamos a una suerte de realismo engañoso o no obvio, en tanto no responde a los trazos de una escuela. Sería explicable si se tiene en cuenta, como lo hace Schwartz, la articulación entre forma literaria y proceso social. Pero si Schwartz hace hincapié en el proceso social («*ideias fora de lugar*» y «*fenômeno do favor*»), conformando el discurso de Machado, Gledson focaliza el interés del autor por referirse en sus obras a todos los grandes acontecimientos históricos del siglo diecinueve brasileño, independientemente de sus implicancias literarias. El problema es que, en el caso de *Dom Casmurro*, esas referencias no son explícitas como en otros textos machadianos. Gledson cree que el motivo está en que Machado no tenía un referente historiográfico para abordar los acontecimientos históricos brasileños; tenía que construir su propia teoría a la par que elaboraba sus novelas y otros textos. Por otra parte, Machado no trata los grandes acontecimientos, sino los supuestos grandes acontecimientos y por eso resultan, sus novelas, veladas de medias verdades y sombras. Esas sombras y medias verdades se diluyen en la crónica, que constituye el corpus actual del trabajo de Gledson.

El crítico británico se refiere también a su polémica con el historiador Sidney Chalhoub con respecto a la interpretación divergente de la crónica «*Bons dias*» de 1888. Donde Gledson observa una actitud pasiva del esclavo, Chalhoub cree ver la falencia del poder del amo. En esa divergencia de lectura cree Gledson que está el punto crítico de la relación literatura-historia, ya que resulta difícil establecer el nexo con la historia real.

«*A marca da faca: cicatrizes como signos em Borges*» por Daniel Balderston (Tulane University): este estudio es una lectura de las significaciones explícitas e implícitas que en la obra de Borges tiene el signo de la cicatriz. Para ello, el autor analiza especialmente dos cuentos, «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké» y «La forma de la espada». Con la significación de traición e intriga, la cicatriz alude a un pasado violento y representa la marca de la historia en el personaje. El recurso aparece largamente en la literatura pero, en el caso de Borges, interesan, sobre todo, las *Nuevas Noches árabes* de Stevenson, donde el personaje central, Vandeleur, es el dictador paraguayo marcado por la violencia de la historia y por su participación en ella.

Borges se refiere a las cicatrices y a su función en un ensayo titulado «Sobre la descripción literaria». Allí trata de la eficacia de mencionar sólo detalles

imprescindibles para que el lector se haga cargo de la naturaleza del personaje. Los llama «detalles circunstanciales» en otro ensayo, «La postulación de la realidad», ya que son indicaciones situacionales que permiten reconstruir todo un contexto y una historia no mencionada. El concepto también es sugerido por Stevenson.

En la cultura rioplatense, la cicatriz tiene una importante significación. Aparece comentada en *Facundo* como el hábito de herir y no de matar del gaucho. También aparece en *Martin Fierro* y en Carriego. En Borges la tradición se invierte. En lugar de asistir a la historia del héroe trágico que cometió el error de matar en duelo, asistimos a la historia de la víctima y, a su vez, somos, narratario y lectores, marcados por ese relato como sucede en «La forma de la espada». «*As cicatrizes, concluye Balderston, marcas de um passado conflitivo, são signos que constituem uma linguagem em código que evoca relatos não contados de violência e traição e simultaneamente inscreve essas estórias dentro da cosmovisão do cuchillero argentino*».

«*Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada*» por Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires): la mirada de Arlt sobre Buenos Aires, mirada futurista, anticipatoria, emparentada con la ficción especulativa, tiene su correlato con la visión que de Buenos Aires tuvieron dos arquitectos extranjeros, Le Corbusier y Wladimiro Acosta. El punto de vista de estos tres intelectuales sobre Buenos Aires coinciden, son análogas, porque todas son evaluativas y programáticas, no tienen el peso de la historia sino apenas lo natural y lo social. Están proyectadas racionalmente hacia el futuro y obvian el condicionamiento que supone una herencia proveniente del pasado, conciben América como una sociedad nueva: el «vacío de la historia». En el caso de ambos arquitectos, por tratarse de extranjeros y, además, imbuidos del gesto moderno refundante; en el caso de Arlt, por su condición de argentino «nuevo» para quien el pasado se circunscribe apenas a la llegada inmigratoria.

Es notable el parecido que se verifica entre la concepción de Wladimiro Acosta del «city-block», rascacielo en cruz y el edificio en forma de H en *El amor brujo*. Sin relaciones genéticas, en los dos casos se trata de concepciones racionalistas y a-históricas, impulsadas por el afán reformista, la angustia y el rechazo disconforme con la ciudad tal como se presenta.

Las preocupaciones de este ensayo se complementan con lo tratado ampliamente por Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* [Buenos Aires, Nueva Visión, 1988]; línea de trabajo que se proyecta en *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en Argentina* [Buenos Aires, Ariel, 1994].

«Ángel Rama: a lição intelectual latino-americana» por Ana Pizarro (Universidad de Santiago de Chile); «Ángel Rama: uma figura-chave da crítica latino-americana» por Jacques Leenhardt (Escuela de Altos Estudios de Paris) y «Uma visão latino-americana» por Antônio Cândido (Universidad de São Paulo): los tres últimos trabajos, dedicados a analizar la figura y la labor de Ángel Rama, coinciden en destacar su importancia en el desarrollo de la crítica latinoamericana. Los tres estudios trazan, convergentemente, el perfil intelectual de Ángel Rama: preocupación inteligente y activa por el conocimiento y la realización de América Latina. Su origen y pertenencia a la sociedad uruguaya y la inmigración se trasuntan en su carácter democrático, su laboriosidad incansable y una permanente aspiración por la difusión de la cultura: protagonista del periódico *Marcha*, docente universitario, polemista, crítico, hombre comprometido con el proceso de liberación de América Latina. En permanente sintonía con el quehacer cultural europeo y latinoamericano de su época, su trabajo y su ideario constituyen un arquetipo rector de vigencia indiscutible. En relación con este perfil, se inscribe la obra de Rama en el terreno de la crítica literaria, analizada detenidamente, en cuanto a sus instrumentos teóricos y metodológicos, en los trabajos de Leenhardt y de Cândido.

LA CONSTITUCION DE LA NOVELA HISTORICA*

por María Sara Frutos

En este nuevo acercamiento teórico a la novela histórica, Noé Jitrik se propone definir sus rasgos fundamentales. Lo hace a través de un método analítico, con líneas de pensamiento que parecen encadenarse por azar pero que, sin embargo, están cuidadosamente enlazadas: rodea a su objeto, descubre de un modo paulatino sus posibilidades, lo circunscribe a determinadas coordenadas históricas y profundiza en la retórica de su discurso. Así, la novela histórica no es vista como el producto circunstancial de la genialidad o la creatividad de un escritor, sino como la "culminación o máxima realización de lo que es novelar", es decir, como "la novela por excelencia".

El estilo es didáctico y, en tal sentido, ciertos rasgos no evitan la faceta docente del autor. Así, el trabajo redonda en preguntas retóricas y en aclaraciones de conceptos; retoma las definiciones a las que se llegó para hacer partir desde allí nuevos análisis; nunca abandona al lector, sino prefiere involucrarlo en las afirmaciones más importantes.

El estudio se divide en cuatro partes, de las cuales la fundamental y, acaso, más original es la cuarta. Sin embargo, ninguna de ellas puede leerse cabalmente por separado a causa del método de entrelazamiento de conceptos antes mencionado. La primera parte, "Un acercamiento teórico a la noción de 'novela histórica'", realiza, como el título anticipa, un análisis del concepto para deslindar sus rasgos más notorios. Es curioso apuntar que, si bien en el subtítulo del libro aparece la palabra "género" sin cuestionamiento, al comenzar el análisis se pone en duda la categorización. Sin embargo, aunque Jitrik señala que "se trataría de entrar en esa especie, que algunos consideran 'género', denominada 'novela histórica'", luego se abandona el problema de si la especie "novela histórica es un género o no lo es".

* Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995.

En cambio, el análisis específico comienza por la aparente contradicción que existe en la denominación "novela histórica", lo cual constituye un oxímoron. El término "novela" remite al orden de la invención, de la ficción y, por lo tanto, de algún modo, a la "mentira". Mientras que el calificativo "histórica" nos conduce al orden de los hechos, de la historia, que implicaría "verdad". Sin embargo, esta verdad no es científica, sino que deviene de una racionalidad, de una explicación de los hechos que tiene un sentido. El acuerdo entre la verdad y la mentira (que sería un escándalo lógico, aclara Jitrik) se explica por la figura retórica del oxímoron: un calificativo que, aunque en apariencia contradice aquello que califica, lo convierte, en lugar de negarlo, en un término mucho más rico desde el punto de vista del significado. Si el elemento histórico aporta la materia y el fundamento, la ficción se favorece, ya que tradicionalmente se le ha exigido verosimilitud.

Ahora bien, cualquier novela - señala Jitrik - refiere determinado tipo de saber "ya sabido", que el autor, en el caso de la novela histórica, entiende autorizado por la configuración de un imaginario social. Éste se mueve por dos pulsiones o tendencias: un deseo de reconocerse en un proceso histórico cuya racionalidad no es clara (¿qué pasó?) o la necesidad de definir la identidad (¿quiénes somos?). El autor encuentra estas pulsiones, que suponen la idea de crisis, en el romanticismo europeo, el cual, a su vez, acompaña los procesos latinoamericanos posteriores a la independencia, que permiten el surgimiento de la novela histórica en América Latina.

En la segunda parte, "La experiencia preliminar", el autor examina de dónde surge lo que consideramos hoy la novela histórica. Sin embargo, más que antecedentes, son, quizás, modos por los que la literatura se relacionó con la historia en determinados momentos y que servirán para explicar ciertos mecanismos constitutivos del objeto en cuestión. Entonces, si bien ubica los inicios de la expresión literaria de lo histórico en la antigüedad, propone tres momentos: el teatro isabelino y la obra de Shakespeare, que fuerza el sentido de la historia para advertir sobre un futuro problemático y que da un carácter trágico a sus héroes (de allí una intención didáctica); el enciclopedismo francés, que produce un interés muy marcado por lo otro para entender lo propio y hacerlo entrar en una continuidad lógica de la historia occidental; y el Siglo de Oro español, que tiende a hacer de la historia un mito o a armar un sistema de alusiones políticas fuertes que se vinculan con la historia inmediata.

Si en la primera parte el autor señala qué es la novela histórica y en la segunda de dónde surge, en la tercera parte, "Su condición romántica y la transgresión

de los límites", intenta encontrar una línea que vaya desde las primeras novelas históricas hasta las que se escriben en la actualidad, a partir de un concepto amplio de escritura como un proceso que abarca varios planos. "Sus formas son diferentes, no un modo básico de construcción", escribe Jitrik. Este modo básico de construcción es un "modelo", que se impone oportunamente en Latinoamérica, porque responde a una necesidad cultural de búsqueda de identidad (de allí su condición romántica).

Por un lado, Noé Jitrik busca responder a interrogantes sobre la novela histórica en general, en Europa y en Latinoamérica. Pero en muchos casos, el modelo europeo sirve para explicar, contrastar y deslindar la novela histórica latinoamericana. Aunque no lo manifiesta así, su interés fundamental parece querer situar la novela histórica hispanoamericana en relación con la europea y en apuntar sus características. Existe también un diálogo entrelíneas con el libro de Georg Lukács, *La novela histórica*, donde el trabajo de Jitrik funcionaría como una más amplia respuesta a la problemática de la novela histórica, ya que incluye no sólo lo europeo sino también lo latinoamericano.

Por otro lado, Jitrik advierte que toda novela histórica propone dos interrogantes básicos: qué tiene de histórica y cuáles son los recursos novelísticos propios. La primera pregunta se responde comparando lo que dice la novela (aquello que el autor denomina "referido") con los antecedentes históricos (el "referente"). El segundo interrogante se corresponde con los contenidos de la cuarta y última parte del trabajo, "El discurso de la novela histórica". En ella se analizan los conceptos de referente y referido así como el de la representación y su mecánica; se explica el proceso de construcción del referido y del referente para establecer la retórica novelística e histórica, así como los procedimientos de verosimilización y su contrario; se expone sobre la finalidad de la novela histórica y sobre el contexto y el cotexto, que permiten clasificarla en novela histórica arqueológica o catártica; y, en fin, se reflexiona sobre la validez de lo histórico en ella.

Sustenta el trabajo una extensa bibliografía, que el autor menciona explícitamente en algunos casos o, en otros, alude en forma indirecta. Sin embargo, el lector que desee profundizar sobre el tema carece de un listado sistemático, ya sea de la bibliografía teórica pertinente como de las novelas históricas que se mencionan.

HACIA UNA CRITICA POLEMICA*

por Graciela Gliemmo

En otras palabras, otras historias reúne ocho artículos, producto todos de un seminario de investigación que se desarrolló en Montevideo entre 1988 y 1991 con la coordinación de Hugo Achugar. El libro está estructurado en tres partes precisas: en la primera, la más cercana al discurso teórico, Hugo Achugar y Francisco Bustamante presentan las hipótesis centrales de todo el ensayo; en la segunda, Alfredo Alzugarat, Andrea Blanqué y Ana Payotti analizan algunos textos testimoniales; en la tercera, Alfredo Alzugarat y Carla Giadrome Leites registran respectivamente, en las revistas *Casa de las Américas e Iberoamericana*, la aparición, los significados y la recepción crítica del término y del género en cuestión.

Aunque el tema convocante promete ser el testimonio, los autores se acercan a varios géneros vecinos, tales como la autobiografía, las memorias y el diario, y avanzan, de modo coincidente, sobre la masa informe de "discursos testimoniales", visualizando más bien el atributo que la posibilidad de sostener críticamente una tipología genérica. Es el propio coordinador quien elimina, en la apertura del libro, las discusiones que el testimonio como especificidad genérica presenta: con extrema rapidez, resuelve las problemáticas que hubiera sido interesante exponer y desarrollar a lo largo de la propuesta. Es por este acuerdo explícito que se homologan géneros y textos, y se elige deponer, en cierta forma, el término, para optar por una denominación más abarcadora, con la cual se pretende eliminar todo tipo de conflicto y discordancia. Hugo Achugar sostiene una imprecisión, que recorrerá todos los trabajos, y deja deslizar el motivo que lo lleva a sustituir el término «testimonio» por el de «discursos testimoniales»: "El testimonio y/o la literatura testimonial latinoamericanos -parecería más oportuna la designación genérica de discurso testimonial pues eliminaría parte de la discusión sobre este tema- han

* Hugo Achugar (comp.), *En otras palabras, otras historias*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, 1994.

estado recibiendo la creciente atención de los estratos ilustrados durante los últimos veinte años, ya a través de estudios descriptivos, ya a través de aquellos otros que intentan su definición teórica.” (p.13) Y agrega más adelante: “La noción de discurso evita todo el problema acerca de las «especificidades literarias», así como la eventual distinción entre las problemáticas categorías de «ficción» y «realidad».” (p.26)

Lamentablemente, la indefinición se convierte en el rasgo más evidente de todo el libro y, al finalizar la lectura, sólo queda claro que la autobiografía, el testimonio, las historias de vida, la crónica, el diario y las memorias tienen mucho en común, ya que en todos los casos se llevan a la letra diversas instancias del acto de testimoniar. Sin embargo, cada tipo responde a una especificidad, que tiene directa relación con el trabajo que cada escritor realiza en cada texto con el recuerdo y con la construcción del “yo” que recuerda. El libro, en su conjunto, no llega a dar cuenta de la posibilidad o no de sostener la existencia del género.

Por otra parte, queda claro que el testimonio encierra cuestiones en relación con los procesos de ficcionalización del relato y la edificación de una verdad, pero no se precisa en ningún artículo cuál es la frontera o cuáles son los alcances de este doble juego textual. El movimiento del libro parece ser el de mencionar algunos asuntos sin el objetivo de esclarecer el panorama, hecho que pone entre paréntesis la discusión de insoslayables cuestiones. Este aspecto, tal vez, determina que en los artículos abunden los planteos apriorísticos y una suerte de acuerdo implícito con el receptor del texto. Da la impresión de que se imagina también al lector de esta compilación como un letrado solidario y cómplice.

Los trabajos se limitan, en líneas generales, a ser análisis de *corpus* muy reducidos -los textos ya canónicos que se mencionan en otros ensayos críticos, textos únicos o en relación con un autor-, tan puntuales que no se avanza sobre lo ya expuesto en otras ocasiones ni se abren nuevos interrogantes. En este sentido, la actitud que se desprende es la de no polemizar sino uniformar, acordar criterios aun de manera un tanto forzada. Por esto mismo, la consideración de una parte del género testimonial -aquella que surge como producto de una mediación- lleva a plantear, para el conjunto genérico, una serie de afirmaciones que tienen su origen en recortes parciales.

Entrada en materia

El punto en el que el ensayo se vuelve interesante se presenta como una paradoja: el intento de limar diferencias, homologar criterios, acordar hipótesis, no

esconde las contradicciones que los avances teóricos del libro establecen con la segunda parte, en la que se muestran disímiles criterios de selección. Para ser más precisa: mientras Hugo Achugar propone considerar el testimonio como producto de una mediación entre un letrado solidario y un iletrado, como el registro contradiscursivo de una voz silenciada y marginal, Alfredo Alzugarat analiza el *Diario de campaña* de José Martí y Ana Payotti centra su atención en *La razón de mi vida* de Eva Perón. Afortunadamente, el libro no puede acallar las controversias, incluso a nivel intratextual.

Hugo Achugar aclara que realiza un recorte. Sin embargo, al definir, al intentar precisar, generaliza y no se detiene en establecer deslindes. Reconoce, por ejemplo, la existencia de testimonios en los que no hay intermediario, pero no se ocupa de éstos. Obvia textos que, incluso, entran con explícitas marcas editoriales dentro de la categoría (por ejemplo, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas, *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano, *Un día de octubre en Santiago* de Carmen Castillo, *Contra el agua y el viento* de Juan Almeida Bosque, entre tantos otros). Insiste en que el testimonio latinoamericano "registra el ingreso de la voz marginada, de la voz del Otro", para sostener con obstinación la categoría de "letrado solidario", pero curiosamente incluye, en el libro que coordina, ensayos sobre figuras históricas y literarias de las cuales no podría decirse que sostengan voces "silenciadas" o "marginales".

Aunque los trabajos no encaran abiertamente la problemática en torno a la figura del autor, del testimoniante y del acto de testimoniar y de escribir que el género plantea, algunos, sin embargo, arrojan dudas sobre las hipótesis más fuertes de Achugar. Por otra parte, la amplia difusión y lectura de algunos testimonios ya considerados como punto de referencia insoslayable (como es el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos o *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska), cuestionan también la afirmación de que el público lector del género testimonial esté conformado únicamente por "individuos que hablan o leen castellano, conocen historia y/o teoría política y que tienen conocimiento de parte de la literatura contemporánea": en muchos casos estos textos fueron leídos con el único fin de proveerse de información, es decir, se los lee "para saber" y no "desde un saber".

Cabe recordar que algunos testimonios se reeditaron muchas veces (por ejemplo, el libro de Elena Poniatowska antes mencionado, cuya primera edición es de 1971 y que en 1984 llega a la 43ª edición) y que fueron leídos por lectores comunes, no partir de conocimientos específicos como el histórico, el literario o el antropológico sino, justamente, para distinguir o entender episodios públicos oscurecidos por el discurso gubernamental.

A pesar de todo, el libro tiene algunos puntos prometedores: los más arrojados y menos reiterados en la suma, como imágenes escritas al pasar. Por ejemplo, la de considerar el testimonio como una narración de urgencia. ¿Qué más se podría decir sobre esto? ¿Cómo repensar la fuerza performativa del género y la relación entre escritura, distanciamiento histórico y verdad desde esta primera intuición? Otra: Alzugarat abre la probabilidad de pensar el testimonio como fragmento autobiográfico, lo que podría diferenciarlo de las memorias y de la autobiografía. Este rasgo muestra una concentración del recuerdo y del relato que no se encuentra en las memorias ni en las autobiografías, más amplias y difusas en este sentido.

Este es el nudo de una significativa diferencia que el libro jamás menciona: nacia dónde apunta la memoria y la escritura en el testimonio, en las memorias, en el diario y en la autobiografía, y qué zonas diferenciadas, no homologables se establecen, en cada caso, en la relación entre el yo que recuerda y los otros a los que se convoca y representa. ¿Qué significación arroja, por ejemplo, sobre el *Diario de campaña de Martí*, una lectura que considere este texto como un testimonio y no como autobiografía o, simplemente, como un diario? Por otra parte ¿la única función del testimonio es la de denunciar lo callado? ¿Qué fuerza específica conlleva el acto mismo de hacer memoria y dejar registro de esto?

Los saldos de una lectura

El artículo "*La razón de mi vida. Autobiografía y política*" de Payotti, por el enfoque con que se encara el texto y los datos que se comparten sobre la escritura y edición del libro, es, en cierto sentido, el que abre más posibilidades de fijar y desplegar los conflictos que el testimonio plantea por sus características como fenómeno específico. Lástima que las conclusiones a las que la autora se aproxima no se resuelvan de manera tal que replanteen las hipótesis centrales de Achugar: nuevamente la lectura se somete y el artículo termina ratificando las ideas del coordinador.

El libro que Payotti elige hubiera permitido el despliegue, la comparación y la reflexión de diversos casos de escrituras testimoniales mediatizadas. No es lo mismo el conflicto que se le presenta a Gabriel García Márquez como autor y el modo en que resuelve este problema en *Relato de un naufrago* y *Miguel Littin clandestino en Chile*, que los distintos niveles de registro con los datos de los testimoniantes y el adelgazamiento de la figura de la autora en *La noche de Tlatelolco*, o el caso muy particular de la figura del periodista-escritor en *Operación*

• *masacre* de Rodolfo Walsh. Son muy diferentes, también, *Perdido en el Amazonas* de Germán Castro Caicedo y el producto de los cinco testimonios que recoge Fernando Pérez Valdés en *Corresponsales de guerra* (Premio Casa de las Américas 1981), que plantea a su vez el problema de aquellos testimonios en los que también ofician como intermediarios diversos órganos periodísticos.

Con otras características, lo mismo ocurre con el artículo en que Francisco Bustamante relaciona el testimonio literario con el testimonio jurídico y religioso, hecho que se vuelve visible en el esquema que lo autoriza a homologar las funciones del "mediador letrado" con las del defensor o fiscal, y colocar al lector en el lugar del jurado o del juez. Así, Bustamante sujeta sus observaciones a la principal hipótesis de Achugar, que ve en el testimonio la constante calidad de denuncia y descripción de realidades silenciadas, a cargo de escritores intermediarios, con el propósito solidario de desmentir versiones tradicionales u oficiales, "aportando un enfoque propio de los dominados". Bustamante señala, además, características religiosas en los testimonios de guerrilleros, porque "pretenden la conversión de los incrédulos".

Lo más interesante del libro descansa en el terreno de lo que se vislumbra, en el margen de lo que se alude o se escapa por debajo de lo escrito: las polémicas que se ponen entre paréntesis y no pueden acallarse del todo, las problemáticas que se decide ensordecir y sin embargo reflotan constantemente, los recortes frente a la constitución de un *corpus* más heterogéneo del que se estudia, las elecciones inquietantes de los integrantes del seminario en el contexto de las hipótesis de Achugar, notables por los textos que los propios autores analizan para ejemplificar afirmaciones ajenas y que, sin embargo, cuestionan el conjunto de las conclusiones de los críticos del grupo.

Quizás el desacierto del libro sea el de aplanar, borrar las asperezas y fillos de un *corpus* que se identifica por su heterogeneidad e intentar luego la formulación de hipótesis y conclusiones sin partir de una descripción somera del conjunto y del reconocimiento de los problemas que el género esboza. Todos estos puntos podrían haber facilitado una más acertada aproximación al tema. Porque las cuestiones centrales del género "testimonio" siguen en pie: los problemas entre autor y testimoniante, la diversidad de pactos entre ambas partes o la eliminación del intermediario para hacerse cargo de la escritura (como ocurre con los testimonios escritos por sus protagonistas), la relación entre escritura y verdad, escritura y memoria, individuo y sociedad, representación y representatividad, entre los más evidentes y difíciles de suprimir.

Dadas las hipótesis ofrecidas y el enfoque de los artículos de la segunda parte sobre textos únicos, se pierde de vista, además, la posibilidad de advertir que muchos testimonios se organizan en series, porque una de las características constitutivas y determinantes del género es la de referir situaciones puntuales, a partir de la univocidad del recuerdo de voces que son, a la vez, representativas y únicas: se testimonia sobre “algo” o sobre “alguien” en particular, bajo la responsabilidad de una firma. Esto permite la producción de testimonios en cadena, como ocurre con los que surgen en referencia a acontecimientos históricos. He aquí otro punto: los testimonios que establecen polémicas entre sí a partir del registro de un mismo acontecimiento, personaje o ámbito cultural.

En definitiva, al finalizar *En otras palabras, otras historias* se sostienen los mismos interrogantes presentes al comienzo de la lectura. Sólo se alcanza a prefigurar algo así como una certeza: no es la eliminación de la polémica ni la homologación de textos y situaciones de enunciación el camino más acertado para despejar incógnitas. El regreso a los textos, la constitución de elementos comunes y la reconsideración de las diferencias que hacen que el testimonio sea lo que es y no sea, en cambio, autobiografía, memorias o diario, puede agregar una mirada nueva, abrir un camino que permita expresar algo de lo mucho que hay por decir de este género tan estudiado y que sigue apareciendo, sin embargo, como inédito.

UNA RELACION ASINTOTICA*

por Susana Cella

“La temática ‘Escritura y Revolución en España y en América Latina en el siglo XX’ encierra toda una serie de contenidos e implica una variedad de enfoques que, desde un punto de vista globalizante, incluye tanto la irrupción de nuevos sujetos del discurso y la constitución de nuevos modelos culturales, como la eventual ‘crisis’ del modelo realista en las literaturas concernidas”, estas palabras de presentación del volumen sobre el coloquio realizado en la Universidad de Poitiers en 1990 y Toulouse en 1991 sobre “Escritura y Revolución” pueden tomarse como descripción de la totalidad de los trabajos reunidos en el volumen. Distintos tipos de análisis sobre textos y autores diversos ponen de manifiesto no sólo formas posibles de tratamiento de los ejes propuestos sino también la dificultad de definir la relación entre ambos.

En este conjunto, el lenguaje poético ocupa un lugar preponderante. Se trata principalmente de estudios sobre autores vinculados con la práctica revolucionaria y/o con la poesía de guerra y la poesía social. Algunos, sin embargo, destacan ciertas problemáticas atinentes a géneros o subgéneros. Uno de los considerados, cuya vinculación con los procesos revolucionarios podría calificarse de inmediata, es el himno. Carlos Serrano lo estudia en tanto “construcción de un aparato simbólico identitario”, de “canto a” a “canto de”, en el sentido de indicar la apropiación de la palabra por parte de los nuevos protagonistas de la historia, cuyo gesto inicial es el de nombrarse a sí mismos al definirse como “*enfants de la patrie*”, “hijos del pueblo” o “pobres del mundo”. Es decir, el himno visto en una diacronía que abarca las insurgencias a partir de la modernidad: la Revolución Francesa, el anarquismo, la revolución socialista. De esta especie de vocativo, que es a la vez una declaración de existencia, surge un “nosotros”. El trabajo puede servir como punto de partida

* V.V.A.A., *Escritura y Revolución en España y América Latina en el siglo XX*. Madrid. Universidad de Poitiers/ Editorial Fundamentos. 1994.

para indagar en ese complejo deictico. El mismo gesto de vincular distintos procesos revolucionarios aparece en el trabajo de Milagros Ezquerro acerca de Gaspar Rodríguez de Francia, "heredero de la Revolución Francesa", y las circunstancias de enunciación de la novela de Augusto Roa Bastos, *Yo, El Supremo*, en una especie de búsqueda de la génesis del texto, que sigue muy de cerca los comentarios sobre el tema apuntados por el propio Roa.

En la perspectiva genérica se sitúa el estudio de Danièle Bussy Genevois, esta vez en el doble sentido de género literario y de género femenino. La autora analiza la productividad pragmática de lo que denomina "la novela rosa revolucionaria", a través del análisis de la producción de Federica Montseny y Alejandra Kolontai. En un estudio comparativo, señala diferencias ideológicas y de perspectiva, y realiza un detallado análisis de los personajes, de las escenas ejemplares, de los estereotipos, etcétera. Pero sobre todo importan las conclusiones acerca de la difusión y recepción de estas "novelas rosas": los avatares de Alejandra Kolontai en su patria (la Unión Soviética), y la recepción en España de ambas. Es decir, apunta a la eficacia que tuvieron en tanto mensaje y conformación de cierto imaginario. Fernando Moreno encara también la cuestión de las narradoras pero, en su caso, en el marco extenso de la novela de la revolución mexicana. Su hipótesis es que Elena Poniatowska y Angeles Mastretta, aportarían, en tan dilatada serie, la "diferente, complementaria, necesaria" visión femenina a una narrativa que él considera marcada desde sus inicios por el orden patriarcal. Para demostrarlo acude a las conductas, juicios y valores de las protagonistas de *Hasta no verte Jesús Mío* de Poniatowska y *Arráncame la vida* de Mastretta.

Otra problematización respecto del género literario se evidencia en el estudio de Claire Pailler acerca de los textos surgidos a partir de reportajes en el marco de la lucha revolucionaria. Así, habría una conexión entre relato de guerra, testimonio, entrevista y autobiografía, que lleva a la autora a proponer una categoría especial, "el reportaje al guerrillero", y a definirla, justamente, como "una narrativa ambigua". El *corpus* elegido le permite recorrer el proceso nicaragüense, desde Sandino a los años ochenta, y enlazar, no sólo una historia nacional, sino también situaciones semejantes que se dan en el proceso y que revierten en formas genéricas mixturadas donde la relación entrevistador/entrevistado agrega un *plus* de complejidad a la de escritura/revolución.

Marie Claire Zimmermann intenta, en el principio de su trabajo, una definición de las dos categorías a partir del vínculo particular que, en ciertos momentos, ambas alcanzan en cuanto a su operatividad inmediata. Al oponer la

permanencia de la escritura frente a su función comunicativa coyuntural, examina la posibilidad de permanencia de ciertos textos pese a surgir de un contexto histórico particular. Del extenso *corpus* que podría considerarse dentro de esta problemática, se dedica especialmente a estudiar lo que llama la producción poética de “los escritores que no pudieron más que vivir el ansia de revolución, los pre-revolucionarios”. Zimmermann se interesa así por los españoles situados entre la Revolución de Octubre y la Guerra Civil Española, es decir, la llamada generación del 27. Con las salvedades que podrían hacerse a su caracterización, interesa la categoría de “ansia”, que utiliza para definir dicha generación, contrapuesta a la categoría de práctica revolucionaria, es decir, a la concreción de un cambio radical. Efectúa entonces un análisis de los procedimientos que se ponen en juego en la estructuración de los poemas de García Lorca en *Poeta en Nueva York*: el trabajo con las cifras, las formas sintácticas negativas, las proliferantes, la utilización del verso libre extenso, las formas alegóricas, las inversiones. La hipótesis que sustenta este análisis es que la ruptura contra el sistema dominante se hace a través de las rupturas escriturarias que se evidencian en los distintos niveles de los poemas, una “palabra revolucionada”. Sin embargo, esta especie de correspondencia puede llevar a generalizaciones un poco mecánicas como la siguiente: “Siendo por esencia un trastorno, la revolución coincide con el efecto de sustitución que implica el fenómeno metaforizante ...”, donde, sin ir más lejos, puede discutirse el carácter sustitutivo de la metáfora. Quizá un aspecto más interesante sea el tratamiento del yo en relación con la multitud, tratado al pasar. Finalmente, la autora enfrenta a Gabriel Celaya y Vicente Aleixandre, para rescatar de este último la subversividad implícita de su poesía, frente al privilegio de la “función conativa” en el otro.

Los poetas de la Guerra Civil Española no dejan de estar presentes en estos trabajos, en el sentido de un contexto privilegiado donde los ejes escritura y revolución alcanzan una tensión fuerte. En algunos casos se intenta (como en el estudio de Robin Warner sobre Rafael Alberti) desprenderse del estereotipo de figura de poeta que tienen algunos de ellos, para destacar facetas singulares o también singulares procesamientos de una experiencia de vida. La equiparación entre compromiso y destierro en Alberti, por ejemplo, no deviene sin embargo una lectura simplista: se detiene en la contradicción que ambas situaciones implican en el plano escriturario, visible en el conflicto de eficacia comunicativa y alusiones, optimismo y pesimismo, en una especie de reticencia que caracterizaría esta producción poética. En el caso de la poesía de Blas de Otero, tratado por Evelynne Martín Hernández, junto con el análisis textual, se propone una hipótesis de alcance más general para este tipo de textos: la autora considera que al carácter épico atribuido en general a la poesía social, se lo debería especificar en un plano

discursivo en tanto lucha de un lenguaje contra otro lenguaje, teniendo en cuenta tanto la "posición" construida por quien enuncia, desde dónde y contra quién lo hace, así como sus estrategias retóricas.

Alain Sicard se ocupa de dos figuras centrales en la poesía moderna y también en lo referente a la problemática del coloquio: Pablo Neruda y César Vallejo. Nuevamente se pone de manifiesto la lucha contra el clisé de la crítica, a fin de ahondar en la complejidad esencial de ambos poetas. Para hacerlo Sicard opone a "revolución" un término quizá sorprendente: "involución". Con las diferencias palpables en la textualidad nerudiana y vallejana y habida cuenta también de sus respectivos desarrollos (*De Residencia en la tierra* a *Canto General*, de *Trilce* a *Poemas Humanos*, por ejemplo), Sicard habla de un movimiento que podría caracterizarse como centrífugo y centripeto: apertura hacia el mundo, el nosotros, los demás hombres y, a la vez, deseo de volver a la madre-materia, para concluir en una hipótesis que valdría la pena desarrollar: "La frustración ontológica del sujeto define la palabra revolucionaria como palabra profética y al mismo tiempo como palabra de silencio".

Como cerrando esta sucesión de trabajos sobre poetas vinculados de un modo u otro a la experiencia de la guerra civil española y a sus posturas militantes de izquierda, aparece también, casi de modo ineludible en estas cuestiones, la figura de Raúl González Tuñón. En un recorrido por su extensa obra poética, Salvador Bella define una suerte de sucesión de etapas y también de procesos coexistentes, como la presencia simultánea de poemas de tipo exaltatorio político, junto con la posibilidad de continuar el imaginario de Tuñón a través de los poemas de "Juancito Caminador". Los poemas últimos de Tuñón, como los de *El rumbo de las islas perdidas* son interpretados por el crítico como un regreso a la inicial exploración en la palabra, a partir de la complejización de la sintaxis y otros procedimientos de cambios en la versificación o la puntuación, así como por la preferencia por el mundo alusivo de Asunción Silva, de Bécquer o de Hölderlin.

Luego de una breve presentación del panorama poético del Perú en la primera mitad del siglo XX, Antonio Melis se detiene en el análisis de un poeta de la llamada "generación del 50", Alejandro Romualdo, con una propuesta más abarcativa: "intentar una definición menos epidérmica de los logros y fracasos de la poesía política". Tomando como *corpus* distintos poemas de Romualdo, Melis señala una serie de clisés propios de este tipo de poesía: "el mecanismo autoritario" a partir del uso de imperativos, de la iteración, del empleo de un futuro voluntarista, de términos abstractos, para señalar, en los propios textos del autor estudiado, la aparición de ciertos "anticuerpos" que motivarían un cambio en su poesía poste-

rior, concebida como una ruptura con el estereotipo de ese discurso (entre ellos señala especialmente el montaje y el pluringüismo). Finalmente sostiene la idea de una correspondencia entre la liberación de la palabra coincidente con las aspiraciones "humanas" del poeta estudiado.

Hay dos trabajos que encaran el tema desde la relación entre revolución y religión, detectables en el imaginario de algunos autores. En contrapunto, los dos ensayos señalan distintas posibilidades de estudiar la vinculación. Partiendo de una caracterización de los rasgos salientes de la poética de Eliseo Diego, Hervé le Corré analiza un fuerte ideologema como es la "pobreza", esencial en esta poesía, los modos de religación de la historia personal y nacional y su colocación en una teleología trascendente: "la imagen poética, por su carácter trascendental, no sólo penetra al artista, sino también a la misma historia, impulsándola en el sentido ordenado por Dios". Le Corré, a través del análisis de entidades simbólicas relacionadas por analogía u oposición, va desplegando la propuesta totalizadora de la poética del cubano; la religión tiene en este caso un papel dinámico, activo en la constitución de los textos y puede integrarse a través de sus figuras con la idea de Revolución equiparada a Redención. El trabajo de Walter Bruno Berg desarrolla la cuestión a partir de dos novelas de Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta* y *La guerra del fin del mundo*. Es interesante su concepción de "el hombre revolucionado por excelencia, es decir el 'americano'", que aparece como una consideración preliminar y no desarrollada, pero que constituye un núcleo de significación susceptible de expandirse. Sus afirmaciones acerca del carácter experimental de las dos novelas citadas o del "realista" de *La casa verde* son discutibles, habla además de una "función epistemológica" de estas novelas, es decir, un conocimiento acerca de la revolución o su posibilidad o su fracaso. La religión aparece asociada al fanatismo y opuesta a la lucidez entre cinica y escéptica de personajes como Moisés Barby Leiva, el barón de Cañabrava o "el periodista miope", portadores, según el crítico, del "mensaje de la superación de todo fanatismo". Faltaría, tal vez, indagar en esa oposición fanatismo/antifanatismo, dogmatismo/antidogmatismo operantes en el imaginario vargallosiano y sus tematizaciones de la revolución.

A partir de la figura de Roque Dalton, "tal vez uno de los poetas que más interrogaciones le dedicaron a la poesía", Claire Pailler, en otro trabajo incluido aquí, delimita un campo de reflexiones sobre la relación entre escritura y revolución, dramáticamente presentes en el poeta elegido. La "urgencia" como figura de análisis permite un acercamiento interesante a las formas poéticas desarrolladas, a sus aspectos formales y temáticos, y el carácter "narrativo", sintético y antitético, presente en los poemas, se vincula directamente con la problemática y sus riesgos, el conflicto entre la función ideológica y la poética.

Del heterogéneo conjunto brevemente presentado surge con toda nitidez la dificultad de vincular lo que podrían definirse como entidades totalizadoras: escritura, por un lado, revolución, por el otro, de ahí el título que encabeza este comentario. Es a partir de allí desde donde puede pensarse la cuestión. De hecho, en los estudios circunscriptos a una poética o un autor, la ligazón entre ambos términos aparece siempre con rasgos de indecidibilidad. Posiblemente haya que mantener este horizonte de indecidibilidad entre lo caracterizado como dos absolutos para pensar sus acercamientos o enfrentamientos. Y también quizá referir los análisis a textualidades o autores donde la cuestión aparezca menos explícita, como sucede en algunos de los ensayos, sin que esto signifique homologar revolución (social)/ escritura (revolucionada). No sólo se trata, como dicen los presentadores, de la más amplia y profunda relación entre escritura y libertad, sino también, de la siempre problemática relación entre escritura y sociedad, historia, mundo, o como queramos llamar a eso que en forma general denominamos "realidad".

DESPUES DE TORDESILLAS*

por Marcelo Bello

El género antología aparece equiparado, en la solapa de este volumen, al material que en la jerga del cine se denomina "copión": aquellas tomas que superaron una primera selección (basada principalmente en criterios técnicos) y son copiadas en laboratorio. La "torta" de filmico resultante suele exceder en más del ciento por ciento la duración estimada para la película; es en el transcurso del montaje cuando las tomas en bruto, las retomas y los planos alternativos -mermando, junto a ellos, una cantidad inestimable de variantes combinatorias en torno a un mismo asunto- son decantados obedeciendo imperativos estéticos y/o pautas mercantiles. Las 640 páginas que entrega la edición brasileña de *Vanguardas...*, piden, de ese modo, un lector cineasta: solicitan el armado de la propia aventura. Y en este caso, debido al rigor profesional de Schwartz (responsable hasta de la investigación iconográfica), ofrecen un interés adicional. Tal como ocurrió con la película *Blade Runner*, cuyas dos versiones pertenecen al mismo director, es fecundo el cotejo del texto publicado por Iluminuras y Edusp con el haz de lecturas suscitado por la versión precedente del mismo libro.

El autor aplica a su *corpus* (las letras latinoamericanas de los años veinte y treinta) un vasto trabajo de elaboración. El primer gran bloque del libro dedica secciones para manifiestos, editoriales de revistas y prefacios o paratextos diversos. Se trata de partes organizadas combinando criterios geográficos e históricos (los países promotores de los movimientos, citados respetando el orden cronológico de sus credenciales vanguardistas: Chile, Argentina, Brasil, México, Perú, Puerto Rico, Venezuela, Nicaragua) e integradas por textos que, según revelan los respectivos ensayos introductorios, adoptan la agresiva retórica de las vanguardias con el fin de partir aguas con la herencia colonial y dirimir valores en entredicho.

* Jorge Schwartz. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, manifiestos e textos criticos*. São Paulo. Iluminuras/Edusp. 1995.

La fisonomía de estos textos, surcada por líneas de tensión propias de una dialéctica de reproducción y autoexamen que pasa inadvertida para muchos de los actores sociales del periodo, ofrece un ejemplar de singular magnetismo: el "Prefacio Interesantisimo", publicado por Mário de Andrade en 1922. El ensayista, poeta y novelista de San Pablo, es dueño de una fórmula donde se interpenetran las audacias constructivas de su "desvairismo" con convicciones de más largo aliento: "Libertad. La uso: no abuso. Sé sujetarla en mis verdades filosóficas y religiosas". *Interesantisimo*, subrayo yo, especialmente si nos atenemos a una definición de Antonio Cândido retomada por Bella Josef en su artículo "*Modernismo brasileiro: Vanguarda, carnavalização e modernidade*": "Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, (...) eran, en el fondo, más coherentes en relación a nuestra herencia cultural que a la de ellos" (en *Revista Iberoamericana*, 118-119, enero-junio 1982, p. 109).

Las secciones del segundo gran bloque, ordenadas temáticamente, rastrean el binomio estética - ideología en tres vertientes: los "ismos", las tensiones ideológicas y la cuestión de la identidad.

Hasta aquí prevalecen los mismos criterios que regían la organización de materiales en la edición española de Editorial Cátedra. Pero, internándonos en esta propuesta, descubrimos nuevos afluentes: el autor no se limita a incorporar textos (por ejemplo, una *Antología* de Oswald de Andrade) o a exhumar otros textos omitidos en el índice anterior (por ejemplo, "*A revolução da Anta*" de Plínio Salgado). Además, profundiza la tarea crítica, al incluir un capítulo publicado originalmente bajo el título "*As linguagens imaginárias: Nwestra Aventura Bangwardista*" (en la *Revista de la Universidad de San Pablo* del verano de 1992) y al ampliar tanto la bibliografía como el glosario.

El cambio del subtítulo español (*Textos programáticos y críticos*) resulta, en este marco, por demás sugestivo. Destacar las polémicas comporta una mirada transversal; el nuevo subtítulo hace olas sobre el afán de inventario que definía el libro anterior. Tiende nexos entre debates que no pueden ser encasillados por mero espíritu de geometría. Ni despachados con frases del tipo "las vanguardias fueron nacionalistas y cosmopolitas", suturas a la violeta que el prólogo de Alfredo Bosi -trazando un breve glosario de "conjunciones resbaladizas"- se encarga de conjurar.

Schwartz inscribe preguntas típicas de la vanguardia (preguntas sobre lo nuevo, la lengua, la identidad nacional, la autonomía del arte) en la amplia unidad del proceso social latinoamericano. Y facilita la conexión de materiales en este nuevo contexto. Para lograrlo hay un fluido dispositivo que vincula la ajustada tarea

de comentarista desplegada en los ensayos introductorios, las notas al pie y las ilustraciones. Es tarea del lector seleccionar recorridos y/o peregrinajes. Por ejemplo, si se siente a sus anchas con Oliverio Girondo, podrá ir desde su famosa instantánea del cerebro de Ramón Gómez de la Serna (p. 71), cuya textura ya pregona la sed de galope martinfierrista, hasta una derivación inaudita: el poeta argentino, por ser el feliz poseedor de "una bella escultura africana", se cuenta entre los "hispanoamericanos" que cita su par español como precursores del negrismo (Nota 1 de p. 579).

La nota, por trivial que parezca, ofrece una coalición interesante: ratifica el tino del autor en no haber incluido este "ismo" en la sección destinada a las escuelas de vanguardia y hace boyar el contenido de dos pasajes aparentemente incompatibles:

a) Cita de Mariátegui (perteneciente a su célebre trabajo sobre nativismo e indigenismo) que traza coordenadas donde, por fatalidad geopolítica, hasta los artistas que exploran temas indígenas por exotismo llevan a cabo una obra política y económica de reivindicación (p. 562) y b) Cita de Vallejo (p. 29), acápite de violencia proverbial, que desenmascara un comportamiento concomitante a la situación neocolonial: una arqueología y un folclore revestidos de "sociología barata" que, en provecho de pusilánimes, alimentan un voyeurismo por lo exótico y lo marginal.

¿Cómo saldar el debate que insinúa el contraste de a y b? Un pensamiento faro, felizmente, nos evita encallar en antinomias: "*A poesia bebe no poço da memória e da visão, mas o poeta modula a sua frase na pauta surpreendente do imaginário para onde confluem as percepções da vigília cotidiana e os sonhos de um vivido sem margens precisas*" (La frase pertenece al prólogo de Bosi. Por haber visto malograda su traducción en la edición de Cátedra, opto por reproducirla en portugués).

Esa indeterminación de los márgenes, extrapolada con la idea manifiesta de socavar el "Muro de Tordesillas cultural" que fue erigido cinco siglos atrás, adquiere proporciones de utopía. En la "ingeniería" de *Vanguardas...* se han congregado figuras e instituciones que enaltecieron y encaminaron el objetivo, declarado por Schwartz, de tender puentes culturales. De Brasil, Antonio Cândido, de Bella Jozef. Alfredo Bosi, Aracy A. Amaral y Tânia Franco Carvalhal (referentes que enriquecieron la tesis de libre docencia defendida ante la Universidad de San Pablo); de diversos lugares, Inés Azar, Daniel Balderston, Neide M. González, Peggy Liss, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo. A ellos debe sumarse la generosidad de una decena de coleccionistas y la tarea de un nutrido equipo de traductores.

EL ESCRITORIO DE MANUEL PUIG*

por Miguel Dalmaroni
 Universidad Nacional de La Plata

“Terminarán por publicar sus notas de lavandería y desechos del género ‘he olvidado mi paraguas’”, escribió Derrida en *Espolones. Los estilos de Nietzsche* (Valencia, Pre-textos, 1981). El segundo par de comillas le pertenece: pretende citar allí (de segunda mano, porque él asistió al episodio pero, arteralmente, no conserva “el menor recuerdo de ello”) a un “hermeneuta que, de paso, pretendía ridiculizar la publicación de todos los inéditos de Nietzsche”. Mediante la mofa, Derrida cifra en su no-lectura de un fragmento como ese, una conocida teoría contra las morales filológicas o hermenéuticas de la *obra* y de sus fronteras firmes: la escritura como aquello que se sustrae “a toda cuestión hermenéutica segura de su horizonte”, como el lugar donde “la forma ontohermenéutica de la interrogación muestra su límite”.

La crítica genética, se sabe, no quiere seguir impulsos tan rotundos como el de Derrida en contra de la interpretación y, por el contrario, se propone reconstruir: busca entre las boletas de lavandería los rastros de un itinerario escondido - “el proceso creativo” lo llama José Amícola, compilador de este libro- y tras la tarea estrictamente filológica (el establecimiento de esos “pre-textos”) explora hipótesis interpretativas: no tanto lecturas del todo novedosas, como nuevas justificaciones -o correcciones, o refutaciones- de aquellas que el debate crítico ya ha formulado sin la luz que esta clase de escritos arrojaría. Para eso, esta compilación de *Los manuscritos iniciales para La traición de Rita Hayworth* se apoya en dos precedencias: por una parte, la minuciosidad del propio Manuel Puig por conservar hasta sus notas más formularias e *insignificantes* de un modo que, además, se acerca más

* José Amícola (Editor). Graciela Goldchluk, Roxana Páez y Julia Romero. *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Ediciones Especiales de la Revista *Orbis Tertius*, n.º 1. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de La Plata). 1996.

al orden y a la previsión que al azer (aunque muchas de esas notas -lo atestiguan los facsímiles que prodiga este libro- hayan sido tomadas en boletas, sobres de correspondencia rasgados, restos de papel); por otra parte, el programa de investigación para la crítica genética de la francesa Almuth Grésillon, y sobre todo algunos trabajos pioneros en Latinoamérica como el de Ana María Barrenechea, de entre los pocos de este género que se cuentan y a los que debe sumarse este libro. La "Introducción" del compilador declara ese marco teórico-metodológico, que se combina con el concepto de "comienzos" acuñado por Edward Said en razón de tratarse de manuscritos previos o preparatorios de la primera novela de Puig. La lectura de Said permite, además, replantear como un renovado objeto de estudio la "intencionalidad" del autor, a la vez que guía la reconstrucción de los inicios escriturarios de Puig como "viraje" del guión cinematográfico a la novela, y como traducción de idas y vueltas entre el inglés de Hollywood y la lengua materna del escritor. Para eso resulta fundamental la inclusión en este libro del hasta hoy desconocido dactilograma "Pájaros en la cabeza", el monólogo con "la voz de la tía" que Puig mentara tantas veces como el texto generador de la novela y que luego no incluyera en la versión final édita.

El volumen presenta además los siguientes materiales de Puig: tres guiones cinematográficos de fines de la década del cincuenta (es decir, previos a la escritura de *La traición* y de cierta relevancia en su génesis); una serie de pre-textos presentados bajo el título general "Apuntes marginales manuscritos" ("Anotaciones en Collage", "Bloc de Notas" y "Esquemas Narrativos"), garabateados como breves constelaciones de apuntes, en gran medida alrededor de nombres de personajes. Se presentan luego los dactilogramas de los capítulos 1 y 16 de *La traición*, y finalmente el borrador de la carta que Puig enviara a Rita Hayworth solicitándole autorización para usar su nombre en el título de la novela. Las notas al margen con que van acompañados cada uno de los manuscritos trazan el recorrido de la crítica genética: del examen filológico a la conjetura interpretativa (y de allí, entonces, al debate crítico), del establecimiento de los pre-textos al ensayo de recuperación del proceso de génesis del texto como lo no dicho de esos materiales.

Además de la copiosa bibliografía de y sobre Manuel Puig que cierra el volumen, se incluyen tres trabajos críticos que organizan y amplifican la tarea de interpretación iniciada en las notas marginales. En "Dactilogramas: la escritura íntima" Roxana Páez se propone explorar "cómo el que escribe constituye su alteridad, objetualiza su propio yo como otro" (p. 437), a la luz de las reflexiones de la teoría sobre todo francesa en torno a la autobiografía y a problemas conexos (Lejeune, Blanchot, Deleuze, Lacan, Barthes, Paul De Man, pero también Nora Catelli, Jorge Panesi, Nicolás Rosa, Arturo Carrera, entre otros, pueblan las notas

al pie de su artículo). La descripción de lo que va de los manuscritos y dactilogramas a la novela edita como diferencia y diseminación de las voces parece central en la propuesta de Páez. Esa caracterización reaparece en el siguiente estudio, "Del monólogo al estallido de la voz", de Julia Romero: desmembramiento, diseminación, estallido, dispersión y distensión rizomática dibujan una misma metáfora de lectura, pero pensada aquí como lo que se produce por la doble relación de los textos puigianos con categorías como *gender* y *genre*: rol sexual y narración cinematográfica, "Mitología filmica y mitología doméstica superpuestas pero que revelan la disgregación", porque mientras "El cuerpo de la novela [...] diseña la imagen de un cuerpo de mujer" (...), "El género literario remite al género como constitutivo de la identidad, de modo que subvierte la organización textual y sexual asegurada por la hegemonía del modelo burgués" (p. 454-455). En esa lógica de lectura se integran reflexiones de interés acerca de la intervención de otros dos géneros en la escritura de Puig, el terror y el melodrama, y desde allí se proyectan finalmente algunas hipótesis acerca de la imagen de escritor que Puig construye durante sus comienzos y de su inserción en el campo literario. Del último trabajo, "El gran imaginador", de Graciela Goldchluk, interesa, además de la soltura ensayística que logra mantener casi durante todo su curso, la clase de propósito crítico que lo anima: dar por consensuada la tesis acerca del nivel del discurso de *La traición* (el estallido, la "sobrebundancia de relatos superpuestos") y "proponer una lectura que privilegie la historia, o las historias", "qué es lo que se dice o se escribe". La respuesta de Goldchluk tiene la forma de un ideograma, una crítica de la doxa, pero que además ofrece la posibilidad de retornar con ella del nivel de la "historia" al de la escritura: desde "Pájaros en la cabeza", el pre-texto generador, lo que se cuenta es lo mismo que ejecuta la escritura de la novela: Mita gasta palabras, dinero, relatos y relatos de relatos; la novela narra, entonces, "el pecado original del gasto [lingüístico, narrativo, económico] calificado como vicio" (p. 472).

Pre, post o antiderridiano -poco importa- en la medida en que edifica argumentos para apoyar la atribución de sentidos y legibilidades a esos papeles desempolvados, el libro de Amicola parece afirmarse no sólo en la definitiva utilidad erudita de su empeño, sino también en la implícita posibilidad, más resistida que otorgada pero presente, de una lectura meramente celebratoria y *voyeurista* -viciosa, literaria y por qué no, entonces, también puigiana- de esos restos en algún caso (como querría Derrida) casi meramente *restantes*, y en cuya condición de tales más de un lector ha sospechado el modo en que Manuel Puig interviene en la literatura. Esa tesis también está presente en alguno de los trabajos críticos incluidos aquí: la obra edita de Puig no sería, en todo caso, menos irre recuperable que estos materiales recuperados de entre los cajones de su escritorio. Porque aunque alguna de las colaboradoras se interese en denegararlo ("No son

objetos de culto, fetiches, sino objetos culturales..." -p. 437), la crítica genética vive también (aunque no se justifique institucionalmente por eso) de una perversión que Ana María Barrenechea escenifica en la contratapa con todas las letras: "José Amicola y sus colaboradoras [...] abren (entre-abren) un cofre de tesoros vertiginosos: los papeles de Manuel Puig".

DIALOGO ABIERTO: AMERICA LATINA/ CULTURA Y MODERNIDAD*

por Susana Santos

Descifrar el enigma, tarea humana por excelencia, como ejemplifica el clásico Edipo griego, importa la posibilidad de los pueblos de reconocerse como tales, ya sea en su interioridad o en el afuera, el espacio exterior que conforma la cultura. Dar cuenta de esta experiencia sólo es posible por el lenguaje, pero el mismo se encuentra atravesado - a la vez que objetivado - por relaciones de poder. Lucha de interpretaciones, las mismas trizan el espejo ilusorio que, individual o colectivamente, el sujeto construye para sí.

América Latina: cultura y modernidad, del sociólogo chileno José Joaquín Brunner, explora el territorio de la modernidad de nuestra región movido por el reto de la identidad que puede tornarse enigmática. Signado por la convicción de que el ejercicio de pensar y hablar - núcleo irreductible del quehacer intelectual - está sujeto a la incertidumbre, al ir y venir entre argumentos inconclusos, entre significados que no cierran, cuando nunca más se pretende estar en posición de decir la última palabra, el autor expone diversas interpretaciones y la suya propia organizando la exposición a partir de preguntas medulares.

¿Es posible sistematizar nuestras culturas en un relato que escape a los supuestos ordenadores (ya sea los ya abandonados positivistas o la conciencia individual -Berger y Luckmann- o como equilibrio nacido de las interacciones -Goffman-? Tal es la inquietud que parece ordenar el deseo de Brunner. Su respuesta no omite la duda. Inaugura así su cuestionamiento a la racionalidad única y enfatiza, en consecuencia, la pluralidad de opciones.

* José Joaquín Brunner. *América Latina: cultura y modernidad*. México. Grijalbo. 1992.

Brunner, a lo largo del ensayo, expone diversas propuestas a modo ilustrativo, incluyendo la suya propia. Enumera, por ejemplo, las consideraciones de Octavio Paz, que acerca una definición de nuestra cultura en analogía con el pensamiento occidental europeo hegemónico (“... no tuvimos ningún Kant, Hume, Voltaire, Diderot...”); las de Ángel Rama, en cuanto entiende el concepto operativo de la cultura tradicional para la emergencia de la modernidad en América Latina; las de Martínez Estrada, para quien la cultura es la máscara de la civilización y la Naturaleza lo verdadero y lo real; también las visiones de América Latina como “relatos macondianos”, las máscaras impuestas por las sucesivas modernizaciones que recubren un fondo mestizo, barroco y cristiano. En fin, el autor propone la hipótesis de que la cultura de la región ha terminado de constituirse como una constelación más de la modernidad occidental alrededor de los años cincuenta.

Si bien en Europa el proceso de modernización ocurre en el plano material de los cambios políticos, económicos, sociales y culturales antes que en la razón abstracta (la separación entre razón e historia en el desarrollo capitalista fue señalada por Carlos Marx), en América Latina -observa Brunner-, la modernización nace de su proceso y no de su discurso, que apenas alcanza a un pequeño grupo de “iluministas” (ya que la emergencia de ciertos acontecimientos y figuras, valga como ejemplo la Reforma Universitaria de Córdoba o José Carlos Mariátegui, no produjeron cambio estructurales).

Los puntos esenciales considerados por Habermas respecto de la erosión de la subjetividad (instancia constitutiva de la explicación filosófica hegeliana de los tiempos modernos, esto es: individualismo, derecho a la crítica, autonomía de la acción, filosofía idealista), también se producen en América Latina con suerte variable. Este proceso de incorporación a la modernidad en nuestra región significa dejar atrás a la ciudad letrada e integrarse con las diferencias y con la unicidad de una matriz común: la escolarización, la comunicación televisiva, el consumo continuo de información, la necesidad de vivir conectado con la ciudad de los signos. Los hombres y las mujeres comienzan a acceder a una ciudad-laberinto, a las mismas formas de comunicación, aunque los significados tengan valor de reconocimiento y de cambio difícil.

La modernidad, modo peculiar de experiencia vital, tal vez condensada en la frase del *Manifiesto Comunista* que titula el ensayo de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, que Brunner frecuenta una y otra vez, centraliza un fuego cruzado de debate. En este caso, como en el anterior respecto de las explicaciones sobre la modernidad de la cultura latinoamericana, el ensayista recorre diferentes posiciones, tales como la neoconservadora de Peter Bürger o la

propuesta de renacimiento religioso de Daniel Bell. En relación con la postura posmodernista entendida como radicalización de la crítica a la modernidad, señala, entre sus rasgos notables, el riesgo de un vacío de significado (manifiesto en el caso de los grandes relatos, en la obsesión epistemológica por los fragmentos y fracturas, en la preocupación por los movimientos marginales, en el dominio del *pastiche*, en el rechazo ontológico al sujeto tradicional). Tal perspectiva hace presente a Habermas respecto de la reapropiación social de los ámbitos automatizados y a Anderson en cuanto al horizonte cerrado opuesto al de Berman, que es el de la revolución permanente.

Si en el ámbito latinoamericano, la modernidad aparece más como una fascinación ideológica por un modelo externo, que como producto de dinámicas endógenas, ¿puede una demanda que no es culturalmente autónoma en un mercado internacionalizado de mensajes y bienes culturales, regirse con autonomía y anclarse además en la tradición y las creencias de la cultura interna? Y, también: ¿cómo integrar el racionalismo cultural técnico e instrumental, que permea la vida social y la racionalidad comunicativa, perturbadas por esa escasez de sentidos que deben ser reemplazados por valores consumibles?

Tales interrogantes formulados por Brunner llevan al reconocimiento de la "realidad" fragmentada y de la participación segmentada en ese mercado mundial de mensajes y símbolos (cuya gramática subyacente es la hegemonía norteamericana sobre el imaginario de gran parte de la sociedad): *participación diferencial* según códigos locales de recepción grupales e individuales. Y el desmembramiento, la deconstrucción de la cultura occidental semejante al "collage", motivo caro para Monsiváis como índice de los tiempos, algo que tiene sentido fuera de lugar, arrancado de contexto, injertado en una cultura-otra.

En América Latina, señala el ensayista, el motor de la modernidad - el mercado internacional - provoca y luego refuerza un incesante movimiento de *heterogeneidad* de la cultura. Pone en juego, estimula y reproduce una pluralidad de lógicas que actúan entrecruzándose. Lógicas que, desde una visión eurocéntrica e iluminista, llamaríamos *modernas*: la secularización, el avance de la racionalidad formal, la burocratización, la individuación, la futuridad, la alienación; y lógicas del imaginario colectivo, trabajadas desde la memoria local y los medios masivos de comunicación.

Las propuestas de modernización que no asumen como dato central de su operación eficaz esa heterogeneidad cultural en la que están llamadas a materializarse, se condenan a sí mismas a permanecer en el terreno del voluntarismo ideológico.

Por otra parte, Brunner revisa las políticas culturales y recorre los modos del Partido Socialista Obrero de Hungría en los setenta, los modelos Lenin de los años veinte, el modelo gramsciano o de competencia ideológica, la modificación que introduce Tagliato y luego Napolitano en el PCI; los fascistas y las culturas de mercado. Previene que en los casos mencionados la cultura opera como objeto de la política.

En este sentido, señala en el campo latinoamericano dos tradiciones conceptuales: la aristocrática, que enfatiza al espíritu en desmedro de la civilización, y la que sostiene la reproducción material de la cultura. Ambas revelan que la política se desentiende de la cultura al aceptarla desde una visión instrumentalista del poder.

La propuesta de Brunner respecto al vínculo entre política y cultura consiste en la posibilidad de establecer una nueva relación asentada en la creación de políticas culturales cuyo fundamento radique en la libertad creadora. Este diseño se focaliza en el ámbito de la democracia *"... arreglo incierto de intereses, avance por negociaciones, marcos de consenso cambiantes, sistemas de incertidumbre hacen posible las reformas, aún las más profundas. No las asegura, las hace posible por el juego de las mayorías, acuerdo y conflicto, persuasión eficaz..."*

Puntualmente en la tradición conceptual de izquierda, Brunner supone una izquierda no tradicional o postrevolucionaria: de lucha y de profundización del socialismo. Socialismo secularizado que valora la libertad de conciencia individual, la comunicación abierta, la condicionalidad de las ideologías. Es decir que la propuesta se centraliza en el proceso de superación de la tradición cultural, no en su desprendimiento. Así resulta que toda tradición es una reproducción construida del pasado, que combina elementos seleccionados y los vuelve por su persistencia en una continuidad socialmente reconocida. Hay que encontrar los elementos de una nueva continuidad que permita mantener, pero modificándola, la conciencia histórica y los rasgos de identidad que a ella se asocian.

Los capítulos finales del ensayo, escritos antes de la vuelta a la democracia en su país, giran alrededor de la encrucijada cultural de Chile, en algunas zonas pensada desde una Latinoamérica atravesada por la modernidad y, en otros aspectos, puntualizando las relaciones entre política y cultura enmarcadas en el punto preciso del autoritarismo.

Si la política ha moldeado decisivamente la sociedad chilena contemporánea, esta se ha vivido experimentalmente a sí misma como un producto del

imaginario político de los grandes dirigentes. En dos décadas ha sido el objeto de tres sucesivos "inventos" políticos -1964: revolución en libertad, 1970: revolución socialista, 1973: golpe militar- cada uno sobreponiéndose sobre el anterior, al que de entrada negaba radicalmente.

¿Cuál es el verdadero Chile?: la pregunta de Brunner resuena en todos los países de Latinoamérica. Tal vez, esa frágil materia suspendida de la identidad, cantada e inventada por los poetas, que se construye a partir de mitos y fragmentos ideológicos, deseos y ruinas, retóricas. Tal vez, una cultura que devuelve su imagen trizada en la que se juega sus límites y su oportunidad histórica para la democracia. Espejo que refleja la pluralidad de identidades: pluralidad que es, a la vez, desgarramiento y unidad.

EN TORNO A LA LEGITIMIDAD DE UN ORIGEN*

por Khédija Gadhoum

Mito y archivo. Dos conceptos fundadores de la narrativa latinoamericana moderna que parecen empalmarse perfectamente con *escritura y autoridad*, otros conceptos desarrollados anteriormente por el mismo autor en su obra *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (University of Texas Press, Austin, 1985). La cuestión de los orígenes de la narrativa latinoamericana moderna, su evolución y su relación con otros géneros considerados "no literarios" (cartas de relación, diarios de viajeros y tratados científicos y etnográficos, entre otros), constituye el aporte más valioso de este estudio. Según la hipótesis de Echevarría, la novela latinoamericana moderna es producto de un *archivo* cuyo origen remonta a los primeros mitos fundadores y cuyo desarrollo se ha ido matizando por tres discursos "hegemónicos" apoyados por sus respectivas disciplinas:

1. El discurso legal durante el período colonial.
2. El discurso científico durante el siglo XIX hasta la crisis de 1920.
3. El discurso antropológico durante el siglo XX hasta la publicación de *Los Pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier y de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.

El objetivo principal del discurso colonial español era fundar ciudades letradas en medio de la selva americana y documentar, mediante una retórica notarial, dichas fundaciones. De esta manera, los Habsburgos lograron convertir aquella selva en un documento legal del Archivo de Indias y, por ende, legitimar su propia política expansionista. En este sentido, conviene recordar que la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Antonio de Nebrija, no era sino otro archivo que

* Roberto González Echevarría. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Great Britain. Cambridge University Press. 1990.

sintetizaba la hegemonía lingüística y política del primer estado moderno europeo en América.

La canonización de la retórica notarial, durante y después del siglo XVI, se fue oficializando a medida que se producía la circulación de crónicas, relaciones y otros documentos testimoniales relacionados con la historia del nuevo mundo. *Comentarios Reales de los Incas* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega es, según Echevarría, una de las primeras obras que logra heredar el legado de *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599), *La pícara Justina* (1605) y *El buscón* (1626), entre otros, para crear (o reproducir) el género picaresco en América Latina. Por otro lado, estos textos confirman otra vez más la hipótesis principal del estudio respecto al origen de la ficción latinoamericana, la auctoritas, la autoridad, y la legitimidad del discurso legal. Hipótesis que Cervantes había planteado anteriormente en sus *Novelas ejemplares* (1613), donde incitaba al lector, en calidad de juez, a interpretar los textos y determinar su validez y su autenticidad.

Con la aparición de *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento y *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, la narrativa latinoamericana vuelve a recuperar su autonomía y legitimar su poder. En su búsqueda del origen e historia de aquel "otro interno" (*the Other Within*), algunos escritores como Sarmiento, Cortázar y Conselheiro optaron por seguir el modelo de análisis científico de los viajeros europeos del siglo XVIII, cuyo objetivo era "explorar" la naturaleza e indagar en el origen de la historia y el ser latinoamericanos. A partir de este contexto, Echevarría considera *Facundo* como un tratado sociológico toquevilliano de la cultura argentina, una investigación filológica de la literatura argentina y un panfleto político contra la dictadura de Juan Manuel Rosas. *Os Sertões* es otra obra de laboratorio que propone representar la historia de Canudos (Brasil) y sus conflictos, mediante el uso de una retórica compleja y propensa a la clasificación, el asombro, la sublimación y la distorsión. Ahora bien, tanto en la primera obra como en la segunda, se evidencia un intento de unir escritura y archivo; sin embargo, la nueva retórica positivista no deja de ser un *proceso dialéctico de imitación y de extorsión* (p. 97) igual que la retórica legal anterior, pues al "preservar" una historia dada, la misma retórica también la transfigura.

El tercer pilar del estudio de Echevarría es el discurso antropológico occidental y su influencia en la narrativa latinoamericana del siglo XX. El declive del positivismo y el determinismo científico europeo trajo consigo un nuevo comienzo en el continente: se corrió el velo sobre la violencia colonial y se reclamó, en cambio, un nuevo planteamiento de los contextos ideológicos nacionales. El "otro" y su cultura se convierten en el centro y origen del discurso nacional y las

ficciones de archivo (*archival fictions*) empiezan a proliferar y nutrirse de los archivos de datos antropológicos que, en realidad, constituirían el origen legal de la narrativa latinoamericana. *Los de abajo* (1915-24) de Mariano Azuela, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *Macunaima* (1928) de Mário de Andrade, el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940) de Jorge Luis Borges, *¡Ecué-Yamba-O!* (1933), *La Música en Cuba* (1946) y *Los Pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, *Rayuela* (1966) de Julio Cortázar y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, son algunos ejemplos de ficciones de archivo, un género narrativo híbrido en el que se mezcla literatura con investigación antropológica / etnográfica. Los autores de estas obras suelen abordar el tema de los mitos (relatos sobre los orígenes) y suelen escribir a partir de una economía narrativa determinada por la metodología antropológica y la perspectiva cultural autóctona. Entre los recursos que caracterizan esta economía, cabe mencionar la intertextualidad, la retórica autorreflexiva y la multiplicidad al nivel semántico, semiótico y hermenéutico.

Volviendo a la polémica discusión sobre origen, archivo, escritura y autor (-ial/-idad), Echevarría sostiene vehementemente que *Los Pasos perdidos* y *Cien años de soledad* son, por excelencia, las dos novelas fundadoras de archivo (*founding archival novels*) de la literatura latinoamericana contemporánea, pues ambas fundan y archivan historias "originales" que relatan viajes hacia los orígenes de la historia y los comienzos de la escritura.

El presente estudio no pretende ser exhaustivo, confiesa el autor en el umbral de su obra. Está pensado, en realidad, como un ensayo o, mejor dicho, un experimento de un *amateur* de la teoría y de la crítica literaria. Tal vez, por ser así, habría que interpretarlo como una nueva lectura de las ficciones más representativas (con todo el riesgo que implica la inclusión de algunas a expensas de otras) de la narrativa latinoamericana durante tres etapas claves de su historia. Para desarrollar su hipótesis sobre la fundación y evolución de las ficciones de archivo, el autor acota a algunos teóricos importantes de la novela como Auerbach, Frye, Booth, Lukács, Bajtin y los estructuralistas y post-estructuralistas franceses.

Sin *mito* y sin origen, acaso no hubiera existido la escritura de un *archivo* propio; sin este archivo, no hubiera sido posible escribir la historia latinoamericana, y sin escritura/ficción no se hubiera podido re-crear mitos e inventar otros nuevos para América post-oral. Entonces, ¿dónde estriba el origen de esta polémica? Detengámonos en estos últimos planteos del autor:

a) ¿Es la escritura latinoamericana un simulacro de la retórica europea?, ¿dónde comienza el origen de cada uno?,

-
- b) En caso de "vacíos" o cortes históricos, ¿cómo podríamos completar el archivo?, o ¿sería inevitable llenar aquel vacío, dado que es el origen fundador de todo archivo?
- c) Por consiguiente, ¿estarían condenadas las ficciones de archivo a volver a aquel lapsus porque constituye su único origen? (185)

Ahora bien, si una narrativa logra separarse de su archivo es posible que genere otra con otro origen. Con estos interrogantes Echevarría concluye su propuesta, aunque el final permanezca abierto, tal vez para otros comienzos y otras lecturas.

DEBATE SOBRE LA INTERPRETACION Y SUS LIMITES*

por Gustavo Lespada

Resultado de las conferencias Tanner de Clare Hall (Cambridge) realizadas en 1990, este volumen compilado y prologado por el profesor Stefan Collini, contiene las tres intervenciones del semiólogo italiano, pero además -y esto es lo que potencia el interés de los temas tratados por Eco- la ponencia de Richard Rorty que polemiza con sus planteos, la exposición de Jonathan Culler que polemiza con ambos, un texto de Christine Brooke-Rose centrado en la relación de la historia y la narrativa y, como cierre, la intervención final o "Réplica" de Umberto Eco. Intentaremos, a continuación, hacer un sucinto esbozo de los ejes fundamentales del debate.

En su primera conferencia ("Interpretación e historia"), con la intención declarada de demostrar que los textos contienen en sí mismos ciertos límites a las interpretaciones, Umberto Eco realiza un didáctico recorte de la historia de los significados y los desciframientos, ilustrando las operaciones interpretativas de las culturas fundacionales de la civilización occidental. Deambulando por el clasicismo griego y por el latino, por la hermenéutica religiosa y el gnosticismo, Eco establece filiaciones ideológicas con muchas teorías contemporáneas, sobre todo con aquellas "orientadas hacia el lector", hasta conformar una provocativa lista de rasgos y caracteres heredados del hermetismo antiguo.

El autor de *Obra abierta y Lector in fabula* señala: "afirmar que la interpretación es potencialmente ilimitada no significa que la interpretación no tiene objeto y que fluye sólo por sí misma". De ese modo, se opone a los publicitados planteos a favor de la "mala lectura" (*misreading*) de Harold Bloom -sin nombrarlo-, ya que para el piemontés entre la intención del autor (inaccesible e irrelevante)

* Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña. Cambridge University Press. 1995 (traducción española).

y la intención del intérprete (énfasis del pragmatismo y de las teorías de la recepción), existiría una tercera posibilidad: la intención del texto. Es decir, la propuesta de Eco repondría cierta propiedad, o bien cierta presencia del producto escriturario que, de alguna manera, habrá de condicionar la pertinencia de las posibles lecturas o interpretaciones.

En "La sobreinterpretación de textos" -segunda conferencia-, Eco ejemplifica la "interpretación paranoica" al analizar una obsesiva e infundada lectura rosacruz del Dante, realizada por un oscuro crítico del siglo XIX, Gabriele Rossetti. Pero a la hora de denunciar los excesos interpretativos, si bien anteriormente había desacreditado la analogía como principio de "la lógica de la semejanza" propia de la semiosis hermética (algo se convierte en signo de otra cosa en virtud de su semejanza y viceversa), Eco establece cierta analogía entre el desacreditado Rossetti y el análisis de un poema efectuado por Geoffrey Hartman, un crítico contemporáneo ligado al desconstruccionismo. Con arte de equilibrista, Eco llega a sostener que la *intentio operis* no aparece en la superficie textual (¡oh, insoslayable hermenéutica!): "Hay que decidir verla. Así sólo es posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector. La iniciativa del lector consiste básicamente en hacer una conjetura sobre la intención del texto." Y vuelve a insistir con lo de "respetar al texto".

En su tercer conferencia Eco exhibe su interioridad de narrador, al defender su derecho de autor -aunque, aclara, en tanto lector- a opinar sobre su propia obra y sobre las lecturas críticas que sus novelas han suscitado. La endeble fundamentación al respecto aparece, sin embargo, bien sazonada con sabrosas anécdotas de la cocina de *El nombre de la rosa* y de *El péndulo de Foucault*.

De modo predecible, el pragmatismo de Richard Rorty se opone a la distinción entre "interpretación" y "uso" de los textos. Rorty parte astutamente de la propia afirmación de Eco acerca de que el texto es un objeto que la interpretación construye en su afán circular de validarse a sí misma. Sostendrá, entonces, que "la coherencia de un texto no es algo que éste tenga antes de ser descrita", exhortando a dejar de lado la indagación ocultista de la semiótica sobre la "naturaleza" o el funcionamiento de los textos (por carecer de finalidad) y proponiendo, en cambio, una "crítica no metódica" o "inspirada", que libere otras lecturas, intenciones u obsesiones productivas. No puede existir una "intención del texto", afirma tajantemente Rorty, ya que las intenciones corresponden a los intérpretes en función de sus diversos propósitos. Esto nos recuerda lo que decía Bajtin acerca de que el observador forma parte del objeto observado.

Jonathan Culler asume el rol de acudir "En defensa de la sobreinterpretación", rescatando el exceso: "la interpretación, como la mayoría de las actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es extrema". Siendo así tienen "una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad que si luchan por permanecer 'sanas' o moderadas". Por otra parte, Culler pone en evidencia la fascinación de Eco por la búsqueda hermética y aquellos a quienes llama "adeptos del velo".

La convincente disertación al respecto obligará a Umberto Eco a reconocer en la intervención de cierre que "incluso la sobreinterpretación es fructífera". Culler sugiere reemplazar los opuestos "interpretación-sobreinterpretación" por otra dupla a su entender más adecuada: comprensión y superación. El primer término (la comprensión) tiene el alcance del "lector modelo", en tanto actividad orientada hacia las cuestiones y planteos en los que el texto insiste; en cambio, el segundo (la superación) consistiría en hacer otras preguntas que el texto no plantea, sosteniendo la innegable productividad y originalidad de los contextos interpretativos cuyos límites, aunque funcionan recursivamente, ser prefijados.

En respuesta al desprecio manifestado por Rorty hacia los estudios semióticos sobre el funcionamiento de los textos literarios, Culler observa agudamente que desarrollar una comprensión sistemática de los mecanismos y estrategias semióticas sirve para hacer un uso mejor, más pertinente y exhaustivo de los textos, a la vez que realiza algunas precisiones sobre los postulados desconstruccionistas, como la sujeción del sentido al contexto. Aclara, no obstante, que se trata de un contexto en perpetuo devenir, ilimitado, "de forma que lo único que no podemos hacer es poner límites".

Fuera de la polémica y con los ejemplos de Salman Rushdie, Carlos Fuentes y las novelas de Eco entre otros, Christine Brooke-Rose despliega un texto en torno a la idea de la narrativa como producción de mundos alternativos, como "historias-palimpsestos" que cumplen la función de expandir nuestros horizontes culturales, en un enfoque casi enfrentado, simétrico, a los planteos de Hayden White acerca de la ficcionalización del discurso historicista.

En su "Réplica" Eco se empeña en señalar fundamentalmente sus diferencias con Rorty, defendiendo el análisis semiótico al afirmar que el conocimiento acerca de cómo funciona un texto dependerá de la pertinencia de la interpretación. Pero si bien es cierto que "un texto permanece como parámetro de sus interpretaciones aceptables", no es menos cierto que esa aceptabilidad también nos remite a un contexto, siempre variable, siempre en expansión.

RELECTURA DE JUAN RULFO*

por María Elena Bitonte

Gustavo Fares ha dedicado ya varias publicaciones al análisis de la producción de Rulfo: sobre todo para explorar la noción del espacio en el texto y comentar la polémica suscitada entre las concepciones críticas "regionalistas" y "modernistas", conceptos que serán, de alguna manera, ejes de su análisis y que remitirán luego a "nacionalismo" (relacionado con la tierra y el origen) y a "cosmopolitismo" (relacionado con lo nuevo y con la técnica).¹ Este libro retoma, precisamente, aquellos planteos, aunque de manera general. No pretende agotar un aspecto determinado de la narrativa de Rulfo, sino que se propone desde el comienzo como "una introducción general a la obra del escritor mexicano". Como visión global, entonces, obligará al lector prudente, a cuestionar en principio el punto de mira y, luego, los objetos que quedaron emboscados en ese panorama.

Los análisis de la narrativa de Rulfo fueron en su mayoría sociológicos o estructurales y, en algunos casos, inclinados al análisis biográfico. Uno de los méritos del texto de Fares radica en que, además de ofrecer una valiosa bibliografía, comenta los aspectos más frecuentados por la crítica (por ejemplo, los vínculos con la revolución mexicana, las nuevas técnicas narrativas, el espacio, el tiempo y el lenguaje) y, al considerarlos, enumera las ideas más originales. Entre ellas, destaca la interpretación del papel del artista como *medium* en la difícil relación entre una base realista y una superficie anti-realista en los textos de Rulfo, como observó Blanco Aguinaga; la hipótesis, sugerida por Angel Rama y retomada por R. Echevarría, de que la antropología funciona como "metanarrativa" de la novela latinoamericana; el planteo de Dixon acerca de la especularidad como rasgo repetido en los distintos niveles del texto; las consideraciones del propio Rulfo sobre la oralidad y la escritura, que evidencian una peculiar concepción del lenguaje y

* Gustavo Fares, *Juan Rulfo*. Buenos Aires, Almagesto, 1994.

de la narrativa. El capítulo dedicado al "referente espacial" podría despertar en el lector los más velados deseos exotistas, ya que describe los diferentes lugares en donde los críticos imaginaron Comala.

Al análisis de los textos se agrega una cronología de "los hechos más significativos" de la vida del autor. El criterio de esta yuxtaposición se explicita en la Conclusión: para "entender mejor" es necesario empezar por un "breve esquema biográfico". Así, no deja de ser sugestivo observar hasta qué punto la producción literaria se ve reflejada en la biografía del autor. En este punto debemos interrogar seriamente cuál es el rol autoral para esta crítica, ya que desde el título mismo del libro comprobamos que se subraya el nombre del autor. Desde el principio, es el autor el que nos abre las puertas del texto y quien nos señala el camino. De ese modo, el Autor funciona como instancia de legitimación, cuyo juicio es capaz de avalar o recusar el del crítico. El planteo resuelve rápidamente, por ejemplo, la cuestión de "las influencias", toda vez que dirige la pregunta hacia el autor y admite su respuesta como única prueba fehaciente. Rulfo también es convocado para corroborar la existencia de aquellas dos fuentes de alimentación del texto, mencionadas arriba, la *telúrica* o *regionalista* y la *cosmopolita* (p. 15, p. 35); o para afirmar que el lenguaje de los textos es el idioma de Jalisco, su pueblo natal, sin perjuicio de que la "mexicanidad" se universalice y que, paradójicamente, el lenguaje sea entendido como autorreferencial o no-mimético (p. 17, p. 44 y ss.).

La apelación al autor también resuelve que Jalisco se convierta, entre otras posibles versiones, en el referente geográfico de *Pedro Páramo* y de otros relatos, en virtud de que "es éste un espacio real, ubicado en una región determinada de México, una de las que Rulfo mejor conoce" (p. 19) aunque "no meramente referencial" sino "un lugar imaginado a partir de elementos reales que Rulfo vivió" (p.20). Tanto el lenguaje como el espacio, tanto el tiempo como el contexto, son concebidos como entidades extralingüísticas cuya presencia está siempre ahí, como paradigma a partir del cual se construye otro mundo, ficticio o literario.

En suma, la incidencia del Autor se vuelve casi devastadora cuando, por ejemplo, se le atribuye la capacidad de "manipular" el discurso al dirigirlo de acuerdo con su criterio, monopolizándolo a tal punto que siempre su ideología "habla" por boca de los personajes, anulando así toda posibilidad de *polifonía*:

...parece que lo oído, o lo leído, es un conjunto de objetos, una polifonía que se muestra en un espacio puesto aparte por la ideología dominante para mantener una cierta ilusión de comunidad precapitalista. Así, la polifonía de voces de la novela es manipulada para garantizar que la misma refleja un discurso

no autoritario (...) No obstante, aún cuando las palabras parecen moverse en un discurso no-autoritario, la autoridad entra por vía de unidades mayores: frases enteras, regionalismos escogidos por el autor, silencios, repeticiones. (p. 28)

Otro de los aspectos a considerar es la validez de la dicotomía que Fares plantea entre *texto* y *contexto*, oposición que por momentos parece tajante y, por momentos, difusa. Cuando desde el comienzo se delimitan, por un lado, ciertas temáticas reiteradas (vinculadas tanto con ciertas circunstancias históricas como también con la *novela regionalista* precedente) y, por otro, las *nuevas técnicas narrativas*, parece entenderse la técnica como un telón detrás del cual se representa siempre lo mismo. La cuestión se plantea en términos de una antítesis. Lo que atañe al *contenido* es vinculado con el origen, la tierra y la nación, es decir, como sustrato de los procedimientos estéticos o formales; las *técnicas* parecen aisladas en condiciones de laboratorio y, por lo tanto, son a-históricas y por ello es muy difícil restituir las al texto:

"Mientras esta (la novela de la revolución) está relacionada con el regionalismo como movimiento literario, las obras que se producen a partir de los años cuarenta pueden considerarse parte de un movimiento diferente en tanto las innovaciones que proponen son demasiado radicales para hacerlas pertenecer a la novela de la tierra, aun cuando sus temas sean parecidos (...). El otro rasgo destacable (...) es la incorporación de técnicas narrativas no convencionales, novedosas para la época, para tratar temas ya ampliamente incorporados a la literatura mexicana" (p. 15 y 16).

No es fácil deducir la concepción del contexto que maneja Fares, cuando reúne, a la vez, la influencia de antecesores literarios en el nivel temático, las influencias extranjeras en el nivel de los procedimientos, las vivencias personales del autor, las circunstancias histórico-sociales y la autorreferencialidad, como entidades autónomas cuya relación con el texto no acaba de ser aclarada.

El planteo podría resumirse en lo siguiente: la revolución, la guerra cristera, así como las tradiciones y costumbres populares que están en el Origen, son "una excusa" que utiliza Rulfo para darse a los juegos con el lenguaje (p. 179). Y sería precisamente esto lo que lo diferencia de los escritores *regionalistas*, enredados en su propio afán didáctico y moralizante. Lo cual, nuevamente, genera una falsa disyuntiva entre arte e ideología.

La separación de dos órdenes, podríamos decir, es el eje del análisis. Ya sea de manera general o en el enfoque de cada elemento en particular, aparece una

misma disyuntiva, en sus diferentes variedades: *texto-contexto*; *forma-tema*; *texto en sí-historia de México*; *expresión literaria-contenidos sociales*; *creación artística original-referente*; *cosmopolita-telúrica*, todas las cuales podrían resumirse en la ecuación *tierra = materia/ técnica = forma*. Escribe Fares:

Estas dos tendencias presentes en la narrativa latinoamericana, se encuentran asimismo en los distintos elementos que componen la obra de Rulfo. Quiero hacer uso de las mismas para analizar tres momentos que ayudan a entender la obra y a interpretarla: la lengua, el tiempo y el espacio. En cada uno de estos momentos están presentes las dos tendencias citadas; la telúrica, en elementos reales de Jalisco, como es el habla de la región, las circunstancias de la revolución mexicana y de la guerra cristera, y a través del espacio jaliscense, mientras que la cosmopolita se presenta mediante las innovaciones que Rulfo introduce en los campos lingüístico, temporal y espacial. (p. 43)

Leer la narrativa de la revolución mexicana como antecedente de la producción de Rulfo, donde lo que cambia son los procedimientos, podría impulsar una lectura de sus textos como parodia. Sin embargo, no es éste el camino que elige Fares, quien al hablar de las técnicas de la nueva novela, pone el acento en su capacidad de opacar el sentido que, a través de los recursos realistas del regionalismo, se presentaba como transparente. Por eso, la eclosión de las nuevas técnicas vuelven autorreferencial el discurso narrativo. Lo notable es que esas técnicas no son entendidas como una renovación de procedimientos genuinos, sino como el resultado de una importación extranjera. De ahí la oposición *regionalista/nacionalista-cosmopolita/innovación técnica*:

A esta tradición telúrica, emparentada con el ambiente mexicano, se agrega la cosmopolita relacionada con la literatura norteamericana, con autores como Henry James, Joseph Conrad, Virginia Woolf, y con la obra de algunos escritores suizos de lengua francesa con C.F. Ramuz y Jean Giono, además de los escandinavos, que el propio Rulfo reconoce como influencias importantes (p. 36).

Por último, otro aspecto a destacar, está relacionado con el papel del lector. Más allá del rol eminentemente activo, señalado ampliamente por la crítica, es interesante (sobre todo en *Pedro Páramo* y en virtud de su estructura fragmentaria) la idea del texto como "borrador permanente". Un borrador cuya versión final se arregla de acuerdo con la particular articulación que cada uno haga de las partes. El hecho parece ser especialmente conflictivo a la hora de tomar decisiones editoriales y para los críticos empeñados en "desentrañar" cuál de todas las ediciones corresponde al tan preciado original. Los entreveros que ilustran esta situación

pueden ser objeto de una amena lectura (III, B, 2a).

Otra función deparada al lector es la de cambiar la realidad. Fares advierte que otro modo de crear un universo diferente al de las narraciones ocurre si el lector halla en el texto "un incentivo para iniciar un cambio en las condiciones de vida que acaba de presenciar. esta vez en el mundo de los hechos y no en el de la literatura" (p. 64). En efecto, los recursos técnicos utilizados por Rulfo serían, a diferencia del estilo realista, peculiarmente efectivos para suscitar en el lector una actitud movilizadora: "Las operaciones llevadas a cabo a nivel estético por el autor, en colaboración con el lector, hacen posible que las narraciones sirvan para instar a efectuar cambios a otros niveles en la realidad (...) mediante su gesto estético, Rulfo abre una esperanza de cambio y de futuro" (p. 24). Expresada con verdadero optimismo, esta concepción de la literatura afirma la posibilidad de compensar en la vida real las miserias de la ficción.

NOTAS

- ¹ Gustavo Fares, *Imaginar Comala: el espacio en la obra de Juan Rulfo*, New York, Peter Lang, 1991.
"Juan Rulfo: crítica reciente", en *Revista Iberoamericana*, 184-149 (julio-diciembre 1989), pp. 989-1003.
"Pedro Páramo, ¿novela regionalista?", *Osamayor: Graduate Student Journal*, (Department of Hispanic Languages & Literatures, University of Pittsburgh) 1.1 (April 1989), pp. 3-17.
"Un sentido del espacio en Pedro Páramo y en Rufino Tamayo", *Imprévue* 1 (1988) pp. 953-963.



UNA CIUDAD YUXTAPUESTA*

por Laura Estrin

En su libro sobre *Copi*, César Aira asegura que “el Uruguay es el *locus* del realismo argentino, la escena donde se representa la realidad de la Argentina -que no se representa en la Argentina, la patria por excelencia de la representación. El Uruguay es una Argentina miniaturizada, es decir objeto artístico *a priori*.” Quizás Punta del Este no escapa a este carácter: una ciudad que puede ser entendida como metáfora y naturalización, a la vez producto y producción de un sistema-espectáculo montado durante las últimas décadas en el Río de la Plata. En este ensayo, Américo Cristófalo analiza lo que llama ese “doble patetismo, una representación que representa lo representado”; estudia una ciudad, el mapa de un poder y su historia en los efectos de un presente brillante y vacío; confirma que no hay historia política posible del individuo, del sujeto, en la sociedad del espectáculo.

La primera página de este libro se adelanta, crítica y políticamente, como un “deber ser”: lo literario o, mejor, lo poético -luego aparecerán Baudelaire, Artaud y Kafka-, dará su batalla contra el espectáculo en *Punta del Este. La política excluyente*. A la vez, los epígrafes-manifiestos pueden interpretarse como una voluntad de pre-visión donde la crítica se presenta, a veces, desde la literatura misma (el texto posee un preámbulo general de Onetti sobre Santa María; el primer capítulo, “Adelantados y accionistas”, lleva un epígrafe de Rodó). En este libro se ofrece una lucha ética, de moral intelectual, del mismo modo que una fuerte y amplia determinación, temporal y espacial, recorre el intento de leer en una ciudad la perversión total y unitaria de la historia política, social y cultural del presente.

En un aspecto, el autor lee la ciudad como situación, como posición. Crítica geográfica: “Ese suelo carente de fertilidad representa ser sede de la nada”, escribe.

* Américo Cristófalo. *Punta del este. La política excluyente*. Colección Armas de la crítica. Buenos Aires. América Libre. 1996.

La nada del pasado garantiza la ocupación del futuro. Los adelantados de Punta del Este, luego de pensar en astilleros, en saladeros y en compañías pesqueras, eligieron el turismo. Pero también la crítica de Américo Cristóbal intenta ocupar esa ciudad ilusoria o "esterilizada del otro" (en el invierno, en la falta de dependencias oficiales, en el desierto original que no dudó en un Corán de camellos para el arenoso Maldonado) con una propuesta estilística: "Una vez ahí, donde estamos, es el estilo -incomprobables tonos de la verdad en el lenguaje- el campo donde se practica el duelo... No es en los temas donde se experimenta la concesión. Es en el tono". Por eso este tono debe ser poético, todo lo contrario de una "economía del estilo" adecuado. Necesaria negación de la idea burocrática de una crítica pertinente para presentar una política de la exclusión.

Política excluyente o totalitaria, retratada fidelísimamente en una ciudad que concentra lo que es imposible decir. Las vacaciones o el turismo promueven "deportaciones felices", una "deportación moderna del cuerpo", nunca el viaje, la experiencia. Porque el cuerpo ingresa en una etapa donde la historia ya no ejerce, como observa el autor, sus poderes "ahí donde la experiencia deviene repetición e imposibilidad. Es preciso que el cuerpo permanezca en estado de imagen". Ciudad donde no hay policía, salvo la caminera o la de tránsito; ciudad donde, paralelamente, el cuerpo de la puta no tiene lugar "acaso porque todo ahí es prostitución" y, en consecuencia, al estar todo *sometido y corrupto* no hay vigilancia ni comercio sexual individualizado.

Guy Debord (cuyo pensamiento es seguido de cerca por Américo Cristóbal en su ensayo) sostiene que el espectáculo es un modo relacional, un orden funcional que traiciona todo estatuto temporal y espacial primero, impidiendo un análisis como sistema negativo y, por lo tanto, impide su acercamiento por polaridades, dualidades, para luego pretenderse como *la realidad*. Por lo tanto, todo acercamiento crítico se verá obligado a una recuperación de la historia y de la geografía partiendo, por ejemplo, de la cronología. En esta obra se parte de la colonización del Cabo del Buen Deseo o Cabo de Santa María, tal como lo llamaron en el siglo XVI Américo Vesputio y Juan Díaz de Solís, para finalizar en la actual Punta del Este. Para después constituir una topografía política, ideológica, ensayo topológico del poder, no crónica ni sociología -dicho esto explícitamente-: "...¿hay un relato posible de Punta del Este?...", pregunta dos veces el libro.

El *situacionismo* (vanguardia organizada y liderada por Guy Debord hacia 1957) pudo pensarse como estilística localizada, modo que permite la apuesta de lectura de *Punta del Este. La ciudad del espectáculo*. Elección de objeto en la pertinencia que da la teoría: una ciudad es la sociedad del espectáculo argentino;

mientras que, en ese mismo sentido, los medios de comunicación de masas deberán ser entendidos como signos (reproductores, en el mejor de los casos) de esa misma cultura sin afuera. Allí se asegura: "Las vacaciones son también premio y reproducción de la industria. El balneario arranca, se acciona en el *zapping* de los días clave, el primero de enero, por caso". El espectáculo universaliza una forma del nacionalismo de los países centrales y también de los países pobremente pensados y administrados por los hoy gobernantes rioplatenses.

Pero si el espectáculo puede verse en su totalidad en una ciudad balnearia cerrada, elitismo pragmático propio de este mismo sistema, es porque el show es total o totalitario: la compleja *ética responsable* leviniana y la particular *comprensión* del totalitarismo de Hannah Arendt, concurren perspicazmente a explicar zonas de esta tautológica y paradójica política, es lo que no es y lo que es, situación, política vuelta fiesta. Pues durante el espectáculo lo diferente es lo mismo, su lógica cubre todo hecho distinto, no hay ajenidad en la cultura del espectáculo, casi todos terminan, por lo menos, en "Hora Clave" (el programa periodístico de Mariano Grondona) o en "Biquini Uno" (el balneario del empresario Macri en Punta del Este). Paradoja inclusiva de aparentes disyunciones o, en términos del propio Guy Debord, divisiones, separaciones o dobleces. Lo que parece contradictorio es unitario: Punta del Este es *la mansa y la brava*, pero también sus permanentes y sucesivas fundaciones y peregrinaciones impuestas por el desierto, la economía o la moda (del Faro a Punta Ballena en las décadas del sesenta y del setenta y del Hotel-Casino San Rafael a la Barra de Maldonado en las de los ochenta y los noventa).

"La ciudad es el ambiente de la historia porque es, al mismo tiempo, conciencia del pasado y concentración del poder social que hace posible la empresa histórica", escribió Debord. En esa dirección, Cristóbal propone hacer una historia crítica de Punta del Este, que es una historia económica argentina, que es una historia política del presente más feroz, que es una historia familiar: de la familia Lafone (primeros dueños de la zona y de las islas adyacentes), de la familia Lussich o Liksic (primeros empresarios, forestadores y constructores), de la familia Alsogaray (primeros y actuales propietarios de un piso en la primera torre edificada en Punta del Este: Vanguardia). En este sentido, dice Américo Cristóbal: "El tejido urbano de Punta del Este puede entenderse como relato económico general de la burguesía argentina contemporánea, dueña del noventa por ciento de las propiedades. Punta del Este es una construcción excedentaria". Historia *brutal* (adjetivo cuyo uso es constante y muy pertinente en este ensayo), historia de un acontecimiento, el espectáculo, que para constituirse debe anular la historia como objeto, como memoria y como conciencia crítica. Es decir, volverse pseudo-sociedad y pseudo-cultura (la de Carlos Paz Vilaró en Casapueblo o la de Sebrelí en "La Academia

del Sur", al dictar cursos sobre Historia del Arte para Mirtha Legrand, entre otros), máscaras que apropia rápidamente la sociedad del espectáculo. Porque la sociedad del espectáculo es bárbara, obscena, brutal y bruta, se muestra en su desfachatado deseo total y, por eso, banal. Historia espectacular de Punta del Este, historia de lo visible, crítica del mirar: pervertidos el tiempo y el espacio, el *showes* sólo el instante veloz de una mirada. Ciudad que si alguna vez atrajo a Darwin, hoy, olvidada de su historia verdadera, convoca y evoca el mundo televisivo de Tinelli.

El excelente ensayo de Américo Cristóbal hace pensar que *nos usaron la guerra*: la Guerra del Golfo se vivió metafórica y, también, metonímicamente (sabemos, por este libro, que fue un "pato empetrolado" y que ese verano se vio la guerra travestida en juegos de playa). También hace pensar que *nos usaron la crítica*: el espectáculo se hace cargo *hasta* de su propia lectura (lo decimos con la convicción de que hoy la crítica es un lugar vulnerado: la usan todos, la usan ellos...). *Punta del Este. La política excluyente* repite aquello que señaló Debord: "la crítica que trasciende el espectáculo debe saber esperar", tal como espera la poesía, ese contradiscurso generalmente olvidado, en la crítica actual.

VOCES DE ESCRITORES LATINOAMERICANOS*

por Carlos Battilana

Este libro recoge entrevistas realizadas a trece escritores latinoamericanos que se elaboraron entre los años 1990 a 1994. Los escritores entrevistados son: Carlos Monsiváis, Carlos Thorne, Margo Glantz, Augusto Monterroso, Alfredo Bryce Echenique, Jorge Edwards, Carlos Fuentes, Juan José Hernández, Fernando del Paso, Andrés Rivera, Elena Poniatowska, Juan Zapata Olivella y Luisa Valenzuela. Estas versiones (muchas de ellas amplían las entrevistas publicadas originalmente en periódicos y revistas) tienen un eje que les otorga una particular cohesión: construyen un mapa del estado de la cultura de América Latina. Las distintas voces aquí congregadas contribuyen a elaborar perspectivas sobre las relaciones entre la literatura y la sociedad, la construcción de la imagen de escritor, los modos en que producen sentido el discurso histórico y el discurso literario, las matrices características que constituyen el cuerpo de la literatura latinoamericana, los rasgos de la producción escrita por mujeres y los lazos entre la política y la cultura en nuestros países.

Las preguntas formuladas por Graciela Gliemmo (crítica, investigadora y docente universitaria) revelan abundante información y un amplio conocimiento del campo cultural latinoamericano. El libro contiene, en cada entrevista, áreas temáticas y una breve mención acerca de las circunstancias en que se desarrollaron las distintas conversaciones. En la "Introducción" Gliemmo reflexiona acerca de la entrevista como especie dialógica, sobre la cual advierte que convoca "a un yo y a una intimidad que parece infranqueable, difícil de quebrantar y que, por la modificación de un espacio y un circuito de comunicación, se vuelve pública" (pp.9-10). Luego, agrega que el ejercicio de la entrevista supone "disponerse a escuchar al otro, deponer por un instante el propio saber y provocar que el entrevistado suelte su pensamiento" (p.10).

* Graciela Gliemmo. *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires. Beas. 1994.

La memoria es una construcción individual y social al mismo tiempo. Los diversos entrevistados dejan entrever el recuerdo personal al meditar acerca de su propia vida y de su propia obra. A la vez, cuando se refieren a acontecimientos literarios, históricos o sociales latinoamericanos, inscriben en su discurso un relato que abarca una mirada acerca de lo colectivo. Acordar o disentir sobre referentes comunes indica que, en su insistencia, éstos son significativos para la comunidad en general y también, particularmente, para la comunidad intelectual. Como red de discursos, palabras y declaraciones, la memoria erige una sintaxis de lo diverso, que se fragua en la conciencia personal y que, muchas veces, se sostiene como narración central de una sociedad. Sobre esta materia se apoya este libro, que pretende conducirnos también a lo singular de la escritura de cada entrevistado, a desvíos que, en su variedad, la ficción está dispuesta a brindarnos. Cada escritor es un ejemplo de esta inmensa posibilidad.

Maneras de la atención y del intercambio, estas entrevistas se convierten en un espacio que convoca numerosos tópicos, con una coherencia de registro basada en la oralidad. El carácter oral demanda la cercanía y, de algún modo, cierta confianza entre los interlocutores. Esto beneficia el trabajo, pues hace posible que los escritores reseñen aspectos no tan difundidos de sus experiencias y de su pensamiento.

La literatura establece con la sociedad vínculos que le arrojan un valor reflexivo y, al mismo tiempo, un valor premonitorio respecto de los nudos y enigmas que la componen. Desde este punto de vista, posee un cierto carácter epistemológico. Una consideración del narrador chileno Jorge Edwards parece condensar muchas de las afirmaciones vertidas en las entrevistas acerca de las proyecciones culturales, los atributos y la significación de la literatura: "La literatura introduce coherencia y le da sentido a las cosas. Permite comprenderlas (...). El escritor, en ese sentido, ayuda a entender" (p. 93).

La evocación como forma de discurso organiza identidades y trayectorias. Este libro imprime una *huella* en la memoria que tiene una precisa dirección: favorecer la comprensión literaria, cultural y social de América Latina en su carácter homogéneo y en su perfil múltiple.

DISCUSIÓN

DISCUSION

La presente sección es un espacio abierto a las polémicas y los debates intelectuales. Por su propia naturaleza, admite, junto a la irrestricta libertad de interpretación que ejercen los autores, la exclusiva responsabilidad por los juicios vertidos. Por consiguiente, tendrá cabida el derecho a réplica.

En este número publicamos el fundamentado ensayo de Annick Louis sobre el volumen *Jorge Luis Borges en Revista Multicolor*. La autora se ha especializado en la literatura de Borges y, en particular, ha estudiado el período de los años treinta a los que hace referencia en su trabajo.

El *Debate sobre la barbarie* parte de una excepción a la regla del derecho a réplica. Dado el importante retraso que, por circunstancias ajenas a nuestra voluntad, tuvo la aparición de este número y, dado que se trata de uno doble, hemos preferido, *sólo por esta vez*, adelantar la respuesta de María Rosa Lojo al artículo de Alejandra Laera sobre su libro. Cabe aclarar que la profesora Laera desconoce los contenidos de esa respuesta y se reserva, luego de la publicación de este número, su derecho a réplica. Por cierto, el debate podrá continuar en los números siguientes si las autoras lo consideran pertinente.

INSTRUCCIONES PARA BUSCAR A BORGES EN LA REVISTA MULTICOLOR DE LOS SABADOS, SUPLEMENTO LITERARIO DEL DIARIO CRITICA

por Annick Louis
École des Hautes Études en Sciences Sociales (E.H.E.S.S.), Paris

*Borges en Revista Multicolor: Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*¹ participa de un movimiento de recuperación de lo que aparece como la "obra secreta" de Borges, que comienza cuando Borges decide (o acepta) la inclusión de una serie de textos nunca antes publicados en volumen en la versión francesa de las *Obras Completas* de La Pléiade.²

Para los lectores de Borges en castellano, esta recuperación de una zona oculta de la obra de Borges se inicia con la publicación de los textos aparecidos en la revista *El Hogar* entre 1936 y 1939 bajo el título *Textos cautivos*.³ A partir de entonces, la idea de la existencia de una obra secreta no ha dejado de difundirse, aunque la extensión real de ésta es, para la mayoría de los lectores, difícil de precisar.

En principio, la reedición de los tres primeros volúmenes críticos de Borges, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, realizada en 1994 por Seix-Barral, también forma parte de este movimiento de recuperación de escritos. Estas reediciones comparten además con *Borges en Revista Multicolor* otra característica: la de presentarse desprovistas de un estudio crítico serio. Se diferencian en cuanto los volúmenes tenían ya una existencia anterior.

El retorno de textos abandonados por Borges en sus soportes originales plantea una serie de problemas que se inscriben de modos variados en las ediciones mencionadas. Fundamentalmente, pone de manifiesto la ausencia de una reflexión crítica y rigurosa sobre este fenómeno, fuera de las notas de diarios y revistas que celebran o critican la aparición de "nuevos Borges". Los escasos y generalmente pobres debates se han limitado esencialmente a dos problemas. Por un lado, se cuestiona la calidad de la obra que Borges prefirió -al menos durante una época de

su vida- no editar o no reeditar en volumen, retomando así el argumento con el cual el mismo Borges justificaba sus selecciones. Por otra parte, la aparición de estas ediciones ha dado lugar a una serie de discusiones acerca de la legitimidad de un accionar que parece contradecir la voluntad del autor. Luego de la muerte del escritor, dada su condición de heredera de los derechos de autor sobre la obra de Borges, María Kodama ha sido la principal promotora de estas ediciones; y los debates se deslizan a menudo hacia el terreno de los rencores personales, y resultan, muchas veces, de simpatías o rechazos hacia su persona.

La falta de documentos que permitan saber si Borges mismo hubiera reeditado hacia el final de su vida los numerosos escritos que antes había descartado, lleva a María Kodama a justificarse una y otra vez, en prólogos y entrevistas; para ello recurre permanentemente a declaraciones y opiniones del escritor, acudiendo a él como una fuente de autoridad. La consecuencia más interesante parece ser la dificultad de conciliar una concepción del autor en la cual éste encarna una autoridad invariable e incuestionable y ciertas concepciones y prácticas de Borges que proponían una subversión de esta noción.

En este sentido, resulta curioso que la propuesta de María Kodama en el "Prólogo" a *Borges en Revista Multicolor* coincida en parte con las interpretaciones de la crítica que se ocupó hasta ahora de aquello conocido bajo el título de "obra temprana" de Borges. Dichos textos son presentados como el espacio de formación de la obra del "Borges maduro"; en la obra de juventud se encontrarían los gérmenes, las matrices. Sus "obras mayores" serían, por lo tanto, otras: las que corresponden al período que se inicia en los años cuarenta. La producción del "joven Borges" aparece así como un espacio de constitución de un proyecto que alcanzaría su verdadera eficacia y calidad en escritos posteriores.

El texto se ve así despojado de su especificidad literaria, para transformarse en un mero documento, antecedente o borrador. Este tipo de interpretación es incompatible con dos principios sostenidos por Borges: el cuestionamiento de la existencia de una jerarquía entre las obras en función de una progresión cronológica y el rechazo de las nociones de borrador y texto definitivo. A partir de estos conceptos, Borges desmistificó el carácter "definitivo" de la forma impresa, al cual alude el famoso epígrafe de *Discusión*: "Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas. (Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*, 60)".

Precisamente en los años treinta, Borges escribe una serie de textos que reenvían a esta problemática; el más famoso es probablemente "Las versiones homéricas". Por otra parte, la organización de su producción en el interior de las

primeras *Obras Completas*, editadas por Emecé en nueve tomos entre 1953 y 1960, reniega de la cronología, descartando la posibilidad de determinar la calidad de una obra en función de la fecha de su producción. No existe un borrador de un texto definitivo, sino un borrador de otro borrador y toda organización de textos resulta de un montaje artificial y voluntario. Al mismo tiempo, las primeras *Obras Completas* dividen de hecho la producción borgiana hasta 1960, según el criterio de ese momento del propio Borges, en "obra reconocida" y "obra secreta". Parece difícil determinar en qué medida los lectores de la época fueron conscientes de este *tour de force* realizado por Borges; pero es probable que una gran parte de los lectores de estas *Obras Completas* conociera y/o recordara textos que no se encuentran en ésta. Borges volvería continuamente sobre esta selección, incluyendo algunos escritos y corrigiendo otros en las diversas reediciones.

Sin duda Borges no es el único escritor en haber operado selecciones sobre su propia obra a la hora de editar su producción, selecciones diferentes al enfrentar cada nueva edición. Pero en su caso las estrategias usadas se caracterizan por estar acompañadas de una reflexión sobre esta práctica y por el hecho de traducir en términos formales los principios que la rigen. Existe además una relación entre los principios literarios que organizan su producción y este proceso de selección.

La aparición de "nuevos Borges" plantea en algunos casos otro problema. Cuando no se trata de reedición de volúmenes, la edición de los textos implica el pasaje de éstos de un tipo de soporte a otro: de la forma revista o suplemento literario a la forma libro. Hasta hoy, se cuenta con dos ediciones de este tipo: la de los textos de *El Hogar* y los de la *Revista Multicolor de los Sábados*, pero es evidente que el material aún no reunido en volumen puede dar lugar a varios libros más.⁴

Arrancado de su contexto original de publicación, el texto deviene el centro de un trabajo de creación de un nuevo contexto. En este sentido, hay que señalar que Borges parece haber tenido una conciencia particularmente aguda de los procesos a los que es sometido un texto al ser objeto de un tal desarraigo. El pasaje de la forma revista a la forma libro, o el de una revista a otra, se acompaña de una reflexión sobre los diferentes medios, y sobre las diferencias entre estos medios; en cuanto a sus propios textos, la preocupación por crear una nueva situación de recepción y un talento particular para la creación de nuevos contextos para sus escritos parecen haber caracterizado este proceso. El pasaje de una parte de los textos publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados* al volumen y la construcción en base a ellos del libro *Historia Universal de la Infamia* pueden servir para ejemplificar la atención permanente del escritor por la organización de los volúmenes. La selección operada continuamente sobre su propia producción constituye un indicio del mismo problema.

Tareas de un director

La participación de Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados* plantea, además de los problemas mencionados, un cierto número de dificultades específicas.

En primer lugar, el hecho de tratarse de un material parcialmente retomado por Borges en diversos volúmenes. La edición de *Atlántida*, aunque se propone rescatar los textos inéditos que Borges escribió para el suplemento literario del diario *Crítica* entre 1933 y 1934,⁵ no permite apreciar el trabajo hecho por Borges. En primer lugar, porque no detalla las condiciones específicas de publicación de los textos; en segundo lugar, porque separa fragmentos de textos publicados juntos; en tercer lugar, porque no especifica cuáles son los textos efectivamente firmados por Borges. Por otra parte, esta edición no incluye el material ya editado en volumen, de modo que no permite comparar versiones ni apreciar el trabajo realizado por el escritor sobre el material publicado en la *Revista Multicolor de los Sábados*, es decir que al lector de *Borges en Revista Multicolor* le está vedada la posibilidad de constatar el sistema de reciclaje y contextualización a que son sometidos los textos.

Pero esta edición resulta en parte de una serie de problemas suscitados por la *Revista Multicolor de los Sábados*; en efecto, más allá de las variantes textuales, la diagramación de las páginas, la ilustración y la organización del suplemento plantean una serie de problemas respecto al rol de Borges en dicho suplemento.

Los pocos estudios dedicados a la *Revista Multicolor de los Sábados* recuerdan que Borges era codirector de ésta y que ocupó dicho cargo gracias a la sugerencia de Petit de Murat, que trabajaba para *Crítica*; al menos así lo afirma éste último en su libro, *Borges Buenos Aires*.⁶ En cuanto a las declaraciones del propio Borges, no permiten determinar su rol y su influencia, ya que en los reportajes y entrevistas, suele mostrarse vago, impreciso y deliberadamente equívoco. Probablemente *Borges el memorioso* sea el libro en el que brinda más detalles acerca de su trabajo.⁷

Los trabajos sobre el tema pueden clasificarse según dos estrategias diferentes:

La primera consiste en recorrer la *Revista Multicolor de los Sábados* provistos de una frontera imaginaria, pero estricta, entre los textos de Borges y "el resto de la revista". A partir de las bibliografías existentes, pueden identificarse los textos firmados por Borges y aquéllos retomados en *Historia Universal de la Infamia*, cuyo índice funciona entonces como una guía para la búsqueda en un material de dimensiones importantes. La mayoría de los críticos que se ocuparon

de la *Revista Multicolor de los Sábados* se limitan a este uso del material; sin embargo, no dejan de señalar que la presencia de Borges puede detectarse fuera de los textos firmados en la elección de ciertos escritores y de ciertos temas. Es la estrategia elegida por Jorge B. Rivera en "Los juegos de un tímido. Borges en el suplemento de *Critica*" primer artículo dedicado al tema,⁸ y retomada por Raquel Atena Green,⁹ así como por biógrafos como Rodríguez Monegal,¹⁰ Salas¹¹ y Bernès. El carácter fundacional del artículo de Rivera resulta evidente al recorrer los demás estudios.

La segunda actitud es la elegida por *Borges en Revista Multicolor*. Con respecto a los trabajos mencionados, *Borges en Revista Multicolor* tiene el mérito de haber percibido la existencia de un fenómeno que un recorrido de la *Revista Multicolor de los Sábados* pone en evidencia, aunque la resolución que propone para éste en la forma editorial sea burda y altamente cuestionable.

Esta edición no reflexiona sobre la presencia de Borges en el suplemento, pero la organización del volumen y la selección de textos traducen un efecto creado por su lectura. La profesora Irma Zángara cede a la tentación de buscar a Borges fuera de los límites trazados por la firma o la identificación de textos por el mismo escritor, atribuyendo a Borges una serie de textos sin poder justificar su actitud a través de archivos o documentos fehacientes. Propone en cambio una serie de vagas asociaciones temáticas o de relaciones onomásticas para justificar su elección, que pueden provocar en el lector alternativamente, accesos de furia o carcajadas. En cuanto a la traducciones, los textos de los autores presentes de manera recurrente en escritos o en declaraciones de Borges le son atribuidos automáticamente.

El causante de semejante cacería de inéditos en la *Revista Multicolor de los Sábados* parece ser, al menos en parte, Petit de Murat, quien en *Borges Buenos Aires* escribe: "A veces una señorita que nos habla aparte y que necesita algún dinero, porque anda sin trabajo. Le aceptamos un cuento. Borges o yo lo tomamos publicable. Sería bueno tener la capacidad de recordar de "Funes el memorioso" y establecer largas parrafadas que Borges escribió a tambor batiente, tratando - tarea imposible - de disimular su original estilo." Sin embargo, atribuir a Borges cada texto firmado por un desconocido que contiene una referencia que se encuentra en algún momento de la obra del escritor, es una actitud que sólo puede justificarse por el deseo de ver su nombre asociado al descubrimiento de "nuevos Borges" o por un objetivo meramente comercial. Por otra parte, dado el carácter abundante de la bibliografía borgiana inédita no reunida en volumen, la búsqueda desesperada de inéditos parece poco pertinente.

Es, en cambio, indiscutible que sobre la *Revista Multicolor de los Sábados* parece planear “la sombra de Borges”. Ciertos fragmentos, ciertas frases, (y nunca textos íntegros) producen una impresión de lectura particular, y recuerdan a Borges. Probablemente, el exceso de textos y traducciones que la profesora Irma Zángara atribuye al escritor es una consecuencia de esta impresión de lectura. Es evidente, sin embargo, que no justifican semejante edición. El ejemplo más evidente de las atribuciones erróneas de Zángara es, sin duda, el de “Hermanos enemigos” firmado por Andrés Cortés; este nombre es considerado como un seudónimo, y en efecto lo es, pero no de Borges. La razón por la cual le es atribuido es porque presenta cierto parecido con “La intrusa”; la escritora francesa Andrée Husson, quien firmaba sus textos André Cortés, se ve así privada de la paternidad de su texto. Pero reconocer la autoría de Husson implica la necesidad de pensar la relación entre “Hermanos enemigos” y “La intrusa” en otros términos, recurriendo a conceptos como la reescritura, el plagio o la versión.

Por otra parte, la inclusión forzada (no figura en el índice) de la historieta “Peloponeso y Jazmín” en la primera parte, “Obras” (pp. 149-150), traduce claramente la confusión despertada por la *Revista Multicolor de los Sábados* en la profesora Irma Zángara, así como la necesidad de clasificar los textos en categorías tradicionales como la de autor y de traductor. Según la lógica de *Borges en Revista Multicolor*, ésta debería encontrarse en la tercera parte “Traducciones”, ya que ella misma señala que se trata de la traducción de “Alley Oop”, del norteamericano Vincent Hamlin.¹²

Las dos actitudes descritas comparten, sin embargo, algunas características. Por un lado, cuando perciben la “mano” de Borges en la selección de autores, son víctimas de un error de perspectiva. Varios escritores que eran famosos y conocidos por el gran público (y sin duda por el público de *Crítica*, tal como se puede comprobar fácilmente recorriendo las páginas del diario) son menos conocidos hoy; muchos lectores han llegado a ellos a través de Borges. Es el caso de Chesterton, Bernard Shaw, Conan Doyle, Pirandello, O. Henry, Kipling, escritores que hoy suelen aparecer como “borgeanos”. Pero esta perspectiva del lector contemporáneo no justifica el hecho de atribuir a Borges la elección y/o la traducción de cada texto de estos autores publicado en la *Revista Multicolor de los Sábados*.

En segundo lugar, estas dos actitudes frente al suplemento comparten también cierta falta de interés, y aun cierto desprecio, por el soporte original, que sólo parecen poder rescatar como una publicación de mala calidad en la cual Borges hubiera tratado de poner al alcance de un lector poco culto, “popular”, textos pertenecientes a la llamada “cultura alta”. En la medida en que para probar esto,

acuden a nombres como Bernard Shaw o Chesterton este "rescate" resulta paradójico. Pero es el único argumento que les permite reivindicar la tarea de Borges en un medio "popular" de tan mala reputación. Es evidente, por otra parte que solamente la idea de que el suplemento es una revista de baja calidad porque pertenece al diario *Crítica*, puede explicar la indiferencia de la crítica especializada por semejante material.

Una vez descartados estos dos prejuicios, surge una nueva cuestión: si los temas y los autores presentes en la *Revista Multicolor de los Sábados* no responden necesariamente a la presencia de Borges, ¿en qué consiste la originalidad del trabajo realizado por el escritor?

El nacimiento de un pasaje

La *Revista Multicolor de los Sábados* parece haber sido el resultado de la necesidad de crear una nueva situación de recepción para una serie de tendencias que ya existían en el diario *Crítica*.

Su creación implica la apertura de un espacio en el cual pueden ser desarrollados elementos que caracterizaban al diario. Por un lado, la técnica permitía explotar las capacidades de un equipo de dibujantes editando su producción en colores; por otro, el tono literario que tienen algunas secciones gracias a la presencia de escritores-periodistas; finalmente, ciertas tendencias del diario, como la pintura social y el testimonio de época. Botana parece haber percibido las posibilidades de su equipo; y no era el único en haberlo hecho.

Unos años antes, la revista *Martín Fierro* publicaba un elogio al *Crítica Magazine*, señalando lo que el equipo podría lograr "siempre que una dirección inteligente, alerta, se decidiera a utilizar tan excelentes elementos".¹³ De este modo, algunas secciones, por ejemplo "El Otro Lado de la Estrella" de Raúl González Tuñón, y algunos "géneros" cultivados por el diario, como el reportaje, la biografía de escritores o de hombres célebres, el relato autobiográfico de criminales, la crónica de barrios, de villas y de personajes de la ciudad, se desplazan del diario al suplemento. Es sabido que un cierto número de escritores que habían participado de los movimientos de vanguardia, como Pablo Rojas Paz, Raúl González Tuñón, Horacio Rega Molina, Nicolás Olivari. Córdova Iturburu, trabajaban en la época para *Crítica*; Borges reencuentra además a algunos compañeros de otra militancia, la del "Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes", como José de España, Horacio Rega Molina, Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz y el mismo Petit de Murat.¹⁴

Dado que *Crítica* ya contaba con la técnica necesaria, con los ilustradores y con una parte importante de los escritores ¿cuál fue el rol que vino a ocupar Borges?

Si algo parece haber aprendido Borges en su experiencia de vanguardia es que una revista no puede ser el resultado de un conjunto de prácticas literarias y gráficas, de la reunión de un grupo de intelectuales, aunque éstos sean buenos escritores y tengan las mejores intenciones. Hace falta algo más: una voluntad, una concepción de lo que es una revista literaria, una conciencia aguda del público al cuál se dirige, una concepción de la relación texto-imagen, el establecimiento de una relación con el marco de publicación. *La Revista Multicolor de los Sábados* puede ser pensada como una totalidad, fuertemente marcada por el marco en el cual se edita, el diario, pero que propone al lector un nuevo pacto de lectura.

En otras palabras: Borges nombrado director (codirector) de la *Revista Multicolor de los Sábados* se encuentra frente a una tarea monumental. Ponerse al frente de un equipo mixto (escritores, dibujantes, tipógrafos; el hecho de conocer ya a una parte importante de los escritores no altera la realidad de encontrarse frente a un equipo que trabajaba en el diario antes de su llegada) y dar forma a su suplemento, es decir: diferenciarlo a la vez del diario y de los suplementos literarios de otros diarios de la época.

En cuanto a los testimonios de Petit de Murat y de Borges sobre el trabajo en *Crítica*, permiten plantear dos tipos diferentes de tareas. Por un lado, existe un trabajo tradicional de colaborador y de escritor: pedir colaboraciones, seleccionarlas, escribir algunas, traducir. Pero también hay otras tareas: sugerir las ilustraciones y corregir en los talleres.

Borges tuvo entonces, en la *Revista Multicolor de los Sábados*, una serie de roles que no llevan siempre una firma. En este sentido, es necesario señalar que la tarea de director es anónima; en ningún ejemplar se encuentran los nombres de los directores. Y no es la única tarea anónima: una sola traducción está firmada. Sin embargo, la tarea de corrector es la que parece generar más confusiones, ya que no se trata exclusivamente de una corrección de orden tipográfico, lingüístico o gramatical; resulta evidente que ciertos textos fueron objeto de una corrección de estilo y lexical. Petit de Murat usa la expresión "tomar publicable un texto" para describir esta tarea; la expresión no permite evaluar la extensión del trabajo realizado, pero denuncia una adaptación de los textos de escritores desconocidos o no profesionales.

Aún cuando parece imposible determinar el alcance del trabajo de corrección realizado, un estudio que pretenda decidir si los textos fueron escritos por Borges

o no, resulta menos interesante que un análisis de las consecuencias de este fenómeno. Si esta presencia de un "Borges corrector y/o traductor" no autoriza a atribuirle textos de otros escritores menos conocidos incita, sin embargo, a una reflexión sobre la noción de autor. A una reflexión y a un cuestionamiento que se encuentran, bajo otras formas, en los relatos publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados* bajo el título "Historia Universal de la Infamia", así como en el montaje de los textos aparecidos en este medio que constituyen la edición en volumen de *Historia Universal de la Infamia*.¹⁵

Así, la lectura de la *Revista Multicolor de los Sábados* permite percibir ciertas recurrencias, comunicaciones internas y vasos comunicantes, que crean la impresión de una marca, una firma que reemplazaría la inscripción de los nombres de los directores en la tapa. Por un lado, lo que se podría llamar la falta de señalización, traduce una concepción del público al cual se dirige el suplemento. Las páginas no tienen puntos de referencia ni secciones más o menos estables; las pocas que existen se publican tan espaciadas que parece difícil que un lector de la época las pueda recordar, ya que la *Revista Multicolor de los Sábados* era semanal. El lector tiene así la impresión de que ningún orden perdura más allá de un par de números y que debe volver a empezar la exploración con cada entrega. El suplemento postula entonces la necesidad de un lector activo, capaz de crear su propio recorrido de las páginas.

Por otra parte, las ilustraciones orientan la lectura y determinan la organización de la página, proponiendo un género al escrito. En este sentido, puede decirse que la relación texto-imagen traduce un trabajo de puesta a prueba de las expectativas genéricas del lector, ya que en general no hay ningún tipo de analogía estilística entre el relato y la ilustración.

Son más las características de la *Revista Multicolor de los Sábados* que reenvían a los principios literarios del Borges de la época. El trabajo de lectura del diario, del discurso y las estrategias de éste, que muchas veces linda con la parodia, constituye uno de los elementos más notables. De este modo, el suplemento retoma, recrea y parodia los tonos y las tendencias del diario; también coquetea con el lector, con sus expectativas, con sus costumbres, aprovechando para proponerle otra cosa que aquella que encuentra en el diario.

En este sentido, es necesario señalar que a pesar del éxito obtenido por la frase: "Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias.",¹⁶ con la que Borges caracteriza su producción narrativa de la *Revista*

Multicolor de los Sábados, en ésta no es posible encontrar ningún rastro de dicha timidez. En cambio, resulta evidente la apropiación violenta de un espacio puesto a disposición de escritores y dibujantes, regentados por Borges. En la *Revista Multicolor de los Sábados*, se inscriben las preocupaciones literarias de un grupo y una época, entre las cuáles sobresalen aquéllas que caracterizan al Borges de los años treinta.

Por último, es necesario recordar que la *Revista Multicolor de los Sábados* es el soporte cuyas características y modalidad de trabajo producen en Borges un pasaje a la narración, género que no había explorado más que fugazmente antes de 1933. Pero un rescate del suplemento en función exclusivamente de este fenómeno excluiría la posibilidad de estudiarlo como una totalidad con un funcionamiento propio y de valorizar su calidad así como su especificidad.

Más allá de la caza de brujas

Un rastreo de la presencia explícita de Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados* parece imponerse.

En primer lugar, están los textos firmados: Jorge Luis Borges, es decir:

- "Historia Universal de la infamia: El Espantoso Redentor Lázarus Morell", año 1, n° 1, p. 3, 12-8-1933, ilustrado por Premiani.
- "Historia Universal de la infamia: Eastman, el proveedor de iniquidades", año 1, n° 2, p. 7, 19-8-1933, ilustración de Guevara.
- "Historia Universal de la infamia: La viuda Ching", año 1, n° 3, p. 3, 26-8-1933, ilustración de Pascual Güida.
- "Historia Universal de la infamia: El impostor inverosímil Tom Castro", año 1, n° 8, p. 1, 30-9-1933, ilustración de Parnagnoli.
- "Historia Universal de la infamia: El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", año 1, n° 18, p. 5, 9-12-1933, ilustración de Parnagnoli.
- "El rostro del profeta", año 1, n° 24, p. 6, 20-1-1934, ilustración de Pedro Rojas.
- "El puntual Mardrus", año 1, n° 26, p. 8, 3-2-1934, ilustración de Pascual Güida.
- "Las 1001 noches", año 1, n° 31, p. 5, 10-3-1934, ilustración de Pascual Güida.
- "Dos antiguos problemas: El mentiroso, El cocodrilo, El puente, El adivinador", año 1, n° 40, p. 5, 12-5-1934, ilustración de Parnagnoli.
- "La cuarta dimensión", año 1, n° 51, p. 4, 28-7-1934.

Los textos firmados con las iniciales: J. L. B., es decir las notas bibliográficas, presentadas bajo el título "Bibliografía", con excepción de las dos últimas que se publican de maner autónoma y acompañadas por una ilustración.

"Radiografía de la pampa", por Ezequiel Martínez Estrada, año 1, n° 6, p. 5, 16-9-1933.

"Paulo de Magalhães, Versos", año 1, n° 7, p. 7, 23-9-1933.

"Arturo C. Schianca: Historia de la música argentina", año 1, n° 9, p. 8, 7-10-1933.

"V. Rossi: Desagravio al lenguaje de Martín Fierro", año 1, n° 11, p. 7, 21-10-1933.

"Baron de la Roche: Se alquila - Poesías", año 1, n° 12, p. 2, 28-10-1933.

"Roberto Ledesma: Transfiguradas", año 1, n° 14, p. 8, 11-11-1933.

• "Norah Lange: 45 días y 30 marineros", año 1, n° 18, p. 5, 9-12-1933.

• "F. R. Villamil: Caracol marino", año 1, n° 20, p. 5, 23-12-1933.

• "Riveiro Couto: Noroeste e outros poemas do Brasil", año 1, n° 21, p. 3, 30-12-1933.

• "Ildefonso Pereda Valdés: Música y acero", año 1, n° 26, p. 4, 3-2-1934.

• "Eduardo Schiaffino: La pintura y la escultura en la Argentina", año 1, n° 31, p. 7, 10-3-1934.

• "Don Segundo Sombra en inglés", año 2, n° 53, p. 5, 11-8-1934, ilustración anónima.

• "Arturo Capdevila: Tierra mía", año 2, n° 54, p. 6, 18-8-1934, ilustrado por Pascual Güida.

"Eddington - Expansión del Universo" y "Pío Baroja, Los visionarios", año 1, n° 10, p. 2, 14-10-1933, aparecieron sin firma, así como "Henry Bergson: Las dos fuentes de la moral y la religión", año 1, n° 8, p. 4, 30-9-1933.

Dos textos se publican bajo seudónimo: "Hombres de las orillas", año 1, n° 6, p. 7, 16-09-1933, firmado "F. Bustos", ilustrado por Sorazábal, y "Confesiones: Dreamtigers, Los espejos velados, Un infierno, Las uñas.", firmado "Francisco Bustos", último escrito de Borges aparecido en la *Revista Multicolor de los Sábados*, año 2, n° 58, p. 7, 15-9-34, ilustración de Parpagnoli.

Los textos siguientes pertenecen a la categoría de textos que son anónimos en el suplemento pero que devienen textos de Borges en el pasaje al volumen:

• "El brujo postergado", presentado como proveniente "Del 'Libro de Patronio'", año 1, n° 4, p. 8, 02-09-1933, ilustrado por Rodríguez Molas.

• "El espejo de tinta", año 1, n° 8, p. 3, 30-09-1933, ilustrado por Güida.

• "La cámara de las estatuas", que es dado como "Traducido de un texto árabe del siglo XIII", año 1, n° 17, p. 5, 12-12-1933, ilustración de Pedro Rojas.

• "Un teólogo", que "es obra de Manuel Swedenborg" y "Dos que soñaron", anónimo, año 1, n° 46, p. 2, 23-06-1934, presentados juntos y ambos ilustrados por Parpagnoli.

El nombre de Borges se encuentra en otro lugar, que marca un rol diferente del escritor en el suplemento: en compañía del de Ulyses Petit de Murat como traductor de la obra de teatro de Eugene O'Neill, cuyo título español es "Dónde está marcada la cruz", año 1, n° 48, p. 4-5, 7-7-1934, ilustración de Rechain, única traducción firmada.

Las iniciales sirven también de firma al epígrafe de un relato de Santiago Dabove, "Presencia", año 2, n° 60, p. 4, 29-9-1934. Se trata de la frase: "Los espejos y la paternidad duplican al hombre.", una de las variantes de la célebre cita de Borges; falta el adjetivo "abominable", a pesar de que se tratase un relato fantástico con el que no desentonaría.

En la sección "Los que escriben para Crítica, revista Multicolor", anónima, que se encuentra en algunos números, Borges figura en el número 18, p. 7, correspondiente al 9 de diciembre de 1933. Es presentado de la siguiente manera: "Jorge Luis Borges nació en 1899. Sus últimos libros son Evaristo Carriego, Discusión y Los kennigar. Es porteño. Realizó sus estudios en Europa." (se conservan las erratas).

Una comparación entre *Borges en Revista Multicolor* y la ficha presentada permite una serie de conclusiones acerca de las concepciones a las que responde esta edición.

Los textos firmados por Borges aún no editados en volumen son esencialmente notas bibliográficas. La organización de *Borges en Revista Multicolor* presupone que dicho género no justifica de por sí una edición y parece, por lo tanto, ser percibido como un género "menor".

Por otra parte, la decisión de no incluir los textos ya publicados en volumen constituye un índice de la intención poco rigurosa de la edición, que está evidentemente dirigida a un público amplio interesado en la obra de Borges, no necesariamente especializado en la literatura. Los responsables de ella manifiestan poco respeto hacia dicho público al suponerlo capaz de confiar en el tipo de argumentos propuestos para justificar el corpus. Dado que la *Revista Multicolor de los Sábados* es de difícil acceso (hasta ahora la única colección (casi) completa identificada es la de Biblioteca Nacional Argentina) la confusión creada por la presentación de los textos dificulta además la tarea de investigadores y críticos interesados en el tema.

En cuanto a la elección de la hermosa foto de Sara Facio para ocupar la contratapa, también reproducida en el interior de *Borges en Revista Multicolor*,

convoca una imagen del escritor opuesta a la que surge de una lectura de la *Revista Multicolor de los Sábados*. No sólo porque retrata al Borges de más de treinta años después sino también porque lo muestra en la Biblioteca Nacional, empleo tradicionalmente más prestigioso que el trabajo para *Crítica*. Ilustra otro período de la vida del escritor, menos "turbio" y más marcado por el reconocimiento de instituciones oficiales; participa, además, de cierto culto del autor.

De este modo, es posible apreciar cómo desde la elección misma de la imagen fotográfica *Borges en Revista Multicolor* erradica las características específicas del trabajo de Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*: una tarea grupal, un trabajo sobre el marco mismo de la publicación, un trabajo subversivo sobre los géneros literarios, la parodia, la recuperación y la apropiación de recursos, tonos y relatos "populares". Estas características se encuentran, además, estrechamente relacionadas con el descubrimiento, por parte del escritor, de una zona de productividad narrativa.

La elección de esta imagen traduce, por lo tanto, una concepción del suplemento así como la incapacidad de abandonar los prejuicios que rodean la *Crítica*. Todo el volumen demuestra la imposibilidad, por parte de los responsables de la edición, de hacer frente a un material que propone el cuestionamiento de categorías tradicionales como la noción de autor, la concepción del público, la separación tajante entre "cultura alta" y "cultura popular", el concepto de ilustración de un texto y el del género literario.

Breve ficha de la *Revista Multicolor de los Sábados*

Título:	<i>Revista Multicolor de los Sábados</i> , suplemento literario en colores del diario <i>Crítica</i>
Periodicidad:	semanal
Fechas de aparición:	12 de agosto de 1933 al 6 de octubre de 1934
Cantidad de números:	61 ¹⁷
Formato:	58 × 45 cm
Cantidad de páginas:	8
Precio (del diario):	10 centavos
Directores:	Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat
Director del diario:	Natalio Botana

NOTAS

- ¹ Investigación y recopilación a cargo de Irma Zángara; Prólogo de María Kodama. Buenos Aires, Atlántida, 1995.
- ² Jorge Luis Borges, *Oeuvres Complètes* (Collection "La Pléiade", 400). Notes et variantes par Jean Pierre Bernès. Paris, Gallimard, 1993.
- ³ Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Edición de Enrique-Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires, Tusquets, 1986. En el Prólogo, Sacerio-Garí afirma que la decisión de incluir algunas de las colaboraciones de *El Hogar* en la edición de La Pléiade permitió dar forma definitiva al proyecto que él y Rodríguez Monegal tenían desde hacía tiempo.
- ⁴ En lo que respecta a *Textos cautivos* se trata de una selección cuyos criterios parecen difíciles de establecer.
- ⁵ Para más información sobre el suplemento, ver la ficha sobre la *Revista Multicolor de los Sábados* al final de este artículo.
- ⁶ Ulises Petit de Murat, "Tiempos de Crítica", en *Borges Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980, pp. 135-150.
- ⁷ *Borges el memorioso*. Conversaciones con Antonio Carrizo. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ⁸ Jorge B. Rivera, "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de Crítica", *Crisis*, a.4, 38, Buenos Aires, mayo-junio 1976, pp. 20-27. Reeditado en: Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 181-196.
- ⁹ Raquel Atena Green, *Borges y la "Revista Multicolor de los Sábados": cómplices en la literatura y en la infamia*, Ph.D. thesis, Bryn Mawr, Pa.: Bryn Mawr College, 1990. Esta tesis contiene además un índice de escritores de la *Revista Multicolor de los Sábados*.
- ¹⁰ Emir Rodríguez Monegal, *Borges: una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ¹¹ Horacio Salas, *Borges. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1994.
- ¹² La inclusión de la historieta puede ser una consecuencia de mi artículo "Cuando Borges escribía historietas", aparecido en el suplemento "Primer Plano" de *Página/12*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1994, pp. 1-3. La Profesora Irma Zángara olvida explicitar la bibliografía en la que se inspira.
- ¹³ *Martín Fierro*, segunda época, a. 4, 41, Buenos Aires, 28 de mayo de 1927, p. 8.
- ¹⁴ Horacio Salas, "Borges Yrigoyenista", en *Desmemoria*, 3, Buenos Aires, abril-junio 1994, pp. 49-54. El "Comité" fue fundado en 1927; sus declaraciones aparecían en *Crítica*.
- ¹⁵ El ejemplo más interesante de la práctica de corrector es, sin duda, el texto del dibujante Pascual Güida "La última bala", ilustrado por él mismo (a. 1, 49, Buenos Aires, 14 de

julio de 1934, p. 6). El tema del relato, un duelo, puede relacionarse con una zona de la producción de Borges. Pero la noción de corrección permite una emancipación de todo debate sobre la cuestión autoral. Este relato participa además de un fenómeno de pasaje a la escritura de algunos de los dibujantes del diario. En este sentido, hay que señalar que David Alfaro Siqueiros publica tres cuentos; Pedro Rojas, dos; Parpagnoli, uno. Cada uno de estos textos, así como el de Guida, fue ilustrado por su autor. En cuanto a la profesora Irma Zángara, parece ignorar esta práctica de los dibujantes y, dada cierta similitud temática, opta por atribuir el texto a Borges.

- ⁶ Jorge Luis Borges. "Prólogo a la edición de 1954", *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1954. La frase forma parte de las estrategias de presentación del volumen en la edición de las *Obras Completas*.
- ¹⁷ Según afirma José Gilardoni en *Borgesiana*, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1989. la *Revista Multicolor de los Sábados* habría tenido 64 números. La existencia de los tres números que no se encuentran en la Biblioteca Nacional no ha podido ser confirmada hasta ahora.

LOS BARBAROS ARGENTINOS*

por Alejandra Laera

La cuestión de la barbarie ha sido una de las obsesiones de los escritores argentinos del siglo pasado. Los sujetos bárbaros fueron diseñados por una mirada que, desde el espacio de la autoproclamada *civilización*, intentaba al mismo tiempo definir a sus portadores por la diferencia con el *otro* -los indios o los gauchos, por ejemplo-. Fuertemente ligado a la búsqueda de una imagen de la identidad nacional, el tratamiento de la barbarie excedió la tematización sociológica, para convertirse en un instrumento literario, político y económico que posicionaba a los dueños de la letra en el espacio de la nación. La barbarie, entonces, ya no sería una condición sino una operación discursiva producida desde la ciudad letrada: la *barbarización*.

El libro *La "barbarie" en la narrativa argentina del siglo XIX* (Buenos Aires, Corregidor, 1994) fue escrito por María Rosa Lojo como consecuencia de su investigación para el CONICET. En él expone los resultados parciales de su proyecto, que anuncia completar en un segundo volumen sobre el siglo XX. Probablemente debido a esta situación de producción específica -para la cual la exhibición de la metodología es fundamental- Lojo organiza su análisis en tres capítulos claramente delimitados: "los discursos teóricos" (descripción sucinta de algunas concepciones historiográficas), "los textos" (*Facundo*, *Amalia*, "El matadero" y *Una excursión a los indios ranqueles*), "Balances y perspectivas" (comentario de otros textos alusivos, como *Juan Moreira* o algunas novelas de Cambaceres). La tripartición le da a la lectura un ordenamiento que posibilita abordar la problemática de la barbarie yendo de lo general a lo particular: primero, la teorización, y después, el análisis textual. Pero, a la vez, dificulta el tránsito fluido entre la teoría y los textos, a partir del cual se potencia el trabajo crítico.

De hecho, el capítulo dedicado a los discursos teóricos es introductorio del análisis de los textos literarios, dando cuenta del soporte bibliográfico de la investigadora así como de su criterio de selección. Dentro de este siglo, los planteos de Fernand Braudel, Juan José Sebreli, Brett Easton Ellis, Alain Finkielkraut, son

descriptos con claridad aunque aceptados parcialmente; en cambio, es el modelo mítico de René Girard el que adopta la autora, dado que propone “ciertas pautas teóricas extraordinariamente aplicables a toda la novelística argentina que ha planteado la cuestión de la barbarie”. La caracterización está definiendo un modo de operar de la crítica literaria, cuya puesta en práctica se observa en los capítulos posteriores.

En términos generales, la hipótesis central de Lojo es que la barbarie está representada por un héroe que se convierte finalmente en modelo antropológico nacional, cuyo sujeto por excelencia es el Facundo diseñado por Sarmiento en 1845. Entre el caudillo sarmientino y los indios ranqueles de Mansilla, el recorrido de Lojo señala las diversas valoraciones de ese sujeto, que van de la negatividad a la humanización, según los autores y el tipo de recorte de la barbarie que realizan. Se podría agregar, de todos modos, que las distintas representaciones de la barbarie emergen de una coyuntura particular en cada caso: el análisis del rosismo en Sarmiento, Mármol y Echeverría, o el posicionamiento crítico con respecto al poder nacional, en Mansilla. Es decir, la condición de bárbaro -como modo de nombrar al otro- no está más allá de cada una de sus configuraciones -a la manera metafísica-, sino tanto en el entramado discursivo de quienes designan como en el imaginario social, que se potencian recíprocamente, y que dan lugar al proceso de barbarización.

Por lo mismo, algunos de los momentos más interesantes del libro están ligados a la lectura de la barbarie como un dispositivo de productividad textual: la escritura es bárbara (Sarmiento) o la barbarie contamina la retórica de la civilización (Echeverría, Mármol). En el proceso de identificación o de contaminación entre los sujetos letrados y los sujetos bárbaros, podría encontrarse el mecanismo para desarticlar tanto esos lugares rigidamente asignados como los discursos unívocos sobre el otro.

A través del análisis textual de los libros elegidos -desde ya, emblemáticos- Lojo propone una tipología de la barbarie, para la cual considera diferentes perspectivas (sociológica, antropológica, etc.). Entonces, si en el *Facundo* la barbarie aparece como la “poesía de lo original/originario”, en *Amalia* es la representación de la “anti-naturaleza”, mientras “*El matadero*” exhibe la “estética de la mezcla” y *Una excursión a los indios ranqueles* plantea la barbarie como un viaje hacia la interioridad.

El juego de desplazamientos conlleva por momentos un juicio de valor que oscila entre lo estético y lo sociológico. El caso de *Amalia* es ejemplificador:

"Pensada a partir del modelo fundador de *Facundo*, la lectura de *Amalia* -obra menos compleja, en tanto menos contradictoria- permite varias constataciones inmediatas. En primer lugar, *Amalia*, a diferencia de la rica indefinición genérica del *Facundo*, es caracterizable, sin mayor esfuerzo, como una novela del siglo XIX." Independientemente del acuerdo acerca de la dimensión literaria del libro de Sarmiento y del impacto sobre gran parte de la literatura argentina, parece necesario discernir el logro estético de sus alcances sociológicos, especialmente si la comparación con *Amalia* radica en el género. En todo caso, su caracterización *sin mayor esfuerzo* como *novela* está perdiendo de vista el carácter fundacional del texto de Mármol. Que la hibridez genérica de *Facundo* sea su "plus" estético no debería ser un supuesto sino una hipótesis de lectura. Seguramente, la propuesta de Lojo de *Amalia* como "reconocimiento de tópicos" y ya no como "conocimiento" a la manera de *Facundo*, podría vincularse con el planteo inicial dándole una perspectiva distinta a la del género.

Si pensamos en Lucio V. Mansilla, esto se hace evidente en la confrontación de su libro *Una excursión a los indios ranqueles* y los discursos sobre la cuestión indígena proclamados en el Senado una década después. La discontinuidad entre ambos géneros pone de relieve dos puntos de vista en principio irreconciliables sobre la barbarie. Así, el "camino hacia la plenitud" que María Rosa Lojo desanda en su lectura de *Una excursión...* podría ser revisado a partir de la incorporación al *corpus* de la oratoria política de Mansilla, donde propone una práctica ofensiva contra los indios.

En relación con lo anterior, es importante aclarar que el recorte hecho por Lojo para leer la barbarie está anclado en la búsqueda del tema en cada uno de los libros y en su formulación textual; de ahí que no avance hacia otras zonas frecuentadas por estos escritores donde también puede leerse la configuración de la barbarie. No se trata, por lo tanto, de un enfoque que podría todavía completarse o que es parcial en relación con la propuesta inicial, que Lojo cumple satisfactoriamente; en *La "barbarie" en la narrativa argentina* se trata de una concepción de la crítica literaria -y de la literatura- para la cual los textos son autosuficientes y el crítico tiene la función de revelar la matriz que fundamenta la elección del *corpus*. En este sentido, disentimos con la confianza excesiva en la letra: discutir, confrontar, buscar la contradicción, en lugar de corroborar, aplacar y homogeneizar.

Por otro lado: ¿se puede ser neutral cuando se habla de la barbarie? ¿Se puede -como crítico de la literatura argentina- estar al margen del debate cultural que se produjo durante todo el siglo pasado (y aún después) acerca de lo bárbaro? Lojo intenta ubicarse en un lugar intermedio: no puede oponerse a la barbarie (en tanto

representa una parte de lo nacional) pero tampoco quiere discutir con Sarmiento. Así, se concilia el afán humanitarista por los otros con el respeto a las autoridades. Este tipo de abordaje conlleva, por lo pronto, un borramiento: la despolitización de la categoría de barbarie. La postulación de un humanitarismo laxo borra la lectura política de los textos. Así, la dimensión de la categoría de barbarie -que compromete cuestiones como el despojo, el aniquilamiento o la relación del Río de la Plata con Europa- se adelgaza, además, en la aplicación del modelo de René Girard a cada caso (el mito, el héroe, el chivo expiatorio). Podríamos creer entonces que la barbarie opera siempre con el mismo mecanismo (leído como analogía entre textos, como oposición o inversión, y nunca como diferencia), presunción riesgosa que nos haría leer lo que es un supuesto crítico como la textualidad más o menos homogénea producida en el consenso de los letrados argentinos.

UNA LECTURA RIESGOSA

por María Rosa Lojo

Motiva estas líneas el comentario bibliográfico de la Prof. Alejandra Laera ("Los bárbaros argentinos") a mi libro *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Desglosaré la mencionada crítica en varios párrafos con el objeto de poder argumentar ordenadamente y responder a las cuestiones que se van planteando en forma puntual.

1. Análisis del primer capítulo o parte del libro.

Laera subsume el contenido de "Los discursos teóricos", primer capítulo, en el paréntesis "descripción sucinta de algunas concepciones historiográficas". Más abajo, apunta: "Dentro de este siglo, los planteos de Fernand Braudel, Juan José Sebrelli, Bret Easton Ellis, Alain Finkielkraut, son descritos con claridad, aunque aceptados parcialmente; en cambio, es el modelo mítico de René Girard el que adopta la autora...".

Advertiré primero, como se desprende de los mismos nombres que cita luego Laera, que no me refiero solamente a "concepciones historiográficas". De los autores mencionados -apenas unos pocos de entre los que se abordan en el capítulo- sólo Braudel es en realidad historiador. Bret Easton Ellis es un novelista, y Juan José Sebrelli, como es de amplio y mediático conocimiento, un pensador vernáculo. Por lo demás, Laera omite en su comentario todo un extenso apartado -posterior al análisis de estas propuestas ya citadas- que se titula "Algunas teorías argentinas sobre la 'barbarie'", donde se examina un amplio abanico de reflexiones muy dispares en torno a esta problemática. Juan Bautista Alberdi (en su diatriba con Sarmiento), Ezequiel Martínez Estrada, H.A. Murena, Bernardo Canal Feijóo, Fermin Chávez, Juan José Saer y Graciela Scheines figuran entre los autores que me pareció importante incluir y que constituyen parte sustancial del capítulo.

En cuanto a René Girard, cabe señalar que no sustenta ningún "modelo mítico" de interpretación de la literatura. Mal podría hacerlo, puesto que no se trata

de un miembro de una sociedad arcaica, participante de un "estado de conciencia mitológica", sino de un pensador francés, doctor en Filosofía y Letras, que dicta cátedra actualmente en la Universidad de Stanford (USA). Girard no ha generado, por cierto, una concepción mítica del mundo ni de los textos, sino que ha elaborado, desde la crítica literaria y el enfoque filosófico-antropológico, un *pensamiento sobre el mito*. Y precisamente, la reflexión girardiana está dirigida nada menos -y valga la paradoja- que a *desmitificar* los mitos. ¿Qué es lo que Girard desmitifica? Pues desarticula las hipótesis míticas² que enmascaran la violencia interna de las sociedades haciéndola provenir de una supuesta cólera divina externa a ellas, cuando su origen es, en cambio, lamentablemente "humano, demasiado humano". Además de las páginas que le dedico a Girard en este libro, remito, para una mejor visión del pensamiento girardiano, al artículo que escribí para el *Diccionario de pensadores contemporáneos*, publicado por la editorial Emecé en Argentina (1994) y recientemente, por la misma casa editora, en España (1996). Por supuesto, siempre la mejor lectura serán los libros del mismo autor, ampliamente citados en ambas publicaciones.

En segundo lugar, que yo sostenga que en los textos de Girard -me refiero en particular al análisis de los mecanismos del deseo en la novela moderna desplegado en *Mentira romántica y verdad novelesca*- existen "pautas teóricas extraordinariamente aplicables a toda la narrativa argentina que ha planteado la cuestión de la barbarie", no significa en modo alguno que dichas líneas de trabajo -inspiradoras y fecundas por cierto- vayan a ser asestadas a los textos de manera rígida y mecánica, ni menos aún en forma exclusiva y sin atender a la peculiaridad de cada escritura y a las circunstancias socio-históricas y políticas de su producción, como parecen insinuar las palabras siguientes, leídas en el contexto de toda la bibliográfica: "La caracterización está definiendo un modo de operar de la crítica literaria, cuya puesta en práctica se observa en los capítulos posteriores." Considero obvio el derecho de todo crítico a tener en cuenta postulaciones teóricas de cualquier orientación (desde Bajtín a Lacan, desde Ricoeur a Kristeva, desde Girard a Derrida), sin que esto signifique omitir la consideración de los otros aspectos arriba mencionados. Mi itinerario, por lo demás, no partió de la lectura de Girard para volcarse luego, desde allí, a los textos argentinos. Una mera cuestión de orden expositivo, como la misma Laera reconoce, me llevó a referirme a Girard con anterioridad al análisis textual. Ya conocía, como lectora hedonista y como crítica (tampoco ambas cosas se excluyen, la crítica es una forma del placer) la literatura argentina del siglo XIX, cuando me encontré con la lectura girardiana -polémica y revolucionaria, a mi juicio- de una problemática universal a la que no escapaba la nuestra. En la Argentina del siglo XIX, hubo, por supuesto, bandos políticos que se disputaron el poder encarnizadamente, hubo vencedores y vencidos, unitarios y

federales, *wincas* y aborígenes, lucha de clases y lucha de géneros, pero también hubo complejos de Edipo, procesos deseantes, estructuras rituales de inculpación y veneración, chivos expiatorios. Toda esta realidad es importante y amerita ser tenida en cuenta con la mayor riqueza posible de instrumentos teóricos, que, lejos de interferirse o anularse, colaboran en la indagación.³ Esto no impide que un crítico, si así desea hacerlo, tenga derecho a privilegiar o destacar un aspecto de esa compleja realidad para su análisis particular.

2. Análisis de la segunda y tercera parte: "Los textos", y "Balances y perspectivas".

Texto de Laera: "En términos generales, la hipótesis central de Lojo es que la barbarie está representada por un héroe que se convierte finalmente en modelo antropológico nacional, cuyo sujeto por excelencia es el Facundo diseñado por Sarmiento en 1845."

No es ésta la "hipótesis central" de mi trabajo, que no parte de una idea previa, sino de la constatación de una problemática obsesiva, la de "civilización" y "barbarie" que recorre nuestra literatura. Mi trabajo se armó, no sobre certezas, sino sobre preguntas: ¿de qué se habla cuando se habla de "lo bárbaro", de "los bárbaros"? ¿cómo se representa la "barbarie"? ¿cómo se la articula verbalmente?, ¿cómo construye cada texto esta representación?. Para responder a estas preguntas, o para volver a plantearlas, dediqué un subcapítulo a cada uno de los cuatro textos fundamentales seleccionados, y luego me referí a algunos otros textos de fin de siglo, como las novelas de Cambaceres (que dan cuenta de la aparición del "bárbaro" inmigratorio en un contexto sociopolítico que ha cambiado), o el *Juan Moreira* de Gutiérrez, reunidos en mis consideraciones del último capítulo, que la reseña aquí comentada directamente omite y pasa por alto.

El héroe al que se refiere Laera se diseña recién en las postrimerías, en tanto decantación de todo un proceso histórico que concluye provisoriamente con la paradoja de canonizar al gaucho (ver pág. 182), al "bárbaro" de la montonera, poco menos que como prócer y precursor de la civilización, -así lo hará Lugones en diversos lugares de sus conferencias de *El payador* -.

Texto de Laera: "Se podría agregar, de todos modos, que las distintas representaciones de la barbarie emergen de una coyuntura particular en cada caso: el análisis del rosismo en Sarmiento, Mármol y Echeverría, o el posicionamiento crítico con respecto al poder nacional, en Mansilla."

Entiendo que no es necesario agregar nada, pues todas estas consideraciones han sido incluidas, detalladamente, en mi texto crítico, tanto el rosismo en Sarmiento, Mármol y Echeverría, como el cuestionamiento con respecto al poder nacional en Mansilla. Ello es sencillamente inevitable, si es que uno quiere referirse a las obras de estos autores, transidas por el discurso beligerante con respecto al rosismo, en los tres primeros casos, y con respecto a la política sarmientina, en el caso de Mansilla.

Texto de Laera: "Es decir, la condición de bárbaro -como modo de nombrar al otro- no está más allá de sus configuraciones -a la manera metafísica- sino en el entramado discursivo de quienes designan como en el imaginario social, que se potencian recíprocamente, y que dan lugar al proceso de *barbarización*."

En todos los casos, mi lectura emerge de las preguntas que provocaron y motivaron continuamente este trabajo y que mencioné arriba: ¿de qué se habla cuando se habla de "lo bárbaro", de "los bárbaros"? ¿cómo se representa la "barbarie"? ¿cómo se la articulaverbalmente?, ¿cómo construye cada texto esta representación?. A partir de las configuraciones *que del mismo texto emergen*, se postula, cuando es pertinente, la posibilidad de leer estas configuraciones existentes *también* desde el enfoque filosófico-antropológico girardiano.

Texto de Laera: "A través del análisis textual de los libros elegidos -desde ya, emblemáticos- Lojo propone una tipología de la barbarie, para la cual considera diferentes perspectivas..."

No se trata, estimo, de una "tipología", sino de señalar la configuración de la "barbarie" que, desde mi lectura, aparece como predominante en el texto.

Texto de Laera: "El juego de desplazamientos [¿cuáles?] conlleva por momentos un juicio de valor que oscila entre lo estético y lo sociológico [¿cuándo?, ¿en cuántos lugares?] El caso de *Amalia* es ejemplificador: 'Pensada a partir del modelo fundador del *Facundo*, la lectura de *Amalia* -obra menos compleja, en tanto menos contradictoria- permite varias constataciones inmediatas. En primer lugar, *Amalia*, a diferencia de la rica indefinición genérica del *Facundo*, es caracterizable, sin mayor esfuerzo, como una novela del siglo XIX.' Independientemente del acuerdo acerca de la dimensión literaria del libro de Sarmiento y del impacto sobre gran parte de la literatura argentina, parece necesario discernir el logro estético de sus alcances sociológicos, especialmente si la comparación con *Amalia* radica en el género. En todo caso, su caracterización *sin mayor esfuerzo* como *novela* está perdiendo de vista el carácter fundacional del texto de Mármol. Que la hibridez genérica del

Facundo sea su "plus" estético no debería ser un supuesto sino una hipótesis de lectura. Seguramente, la propuesta de Lojo de *Amalia* como "reconocimiento de tópicos" y ya no como conocimiento a la manera de *Facundo*, podría vincularse con el planteo inicial dándole una perspectiva diferente a la del género."

Llama mi atención, en principio, que Laera dedique un extenso párrafo a breves consideraciones preliminares quizá opinables, pero que luego no inciden demasiado en el minucioso análisis de la novela misma, al que la crítica no hace referencia.

Mi propósito no fue operar una devaluación estética de *Amalia*, a la que reconozco su carácter de texto fundador (lo digo incluso en el primer capítulo del libro: "Cuatro clásicos del siglo pasado: Sarmiento, Mármol, Echeverría y Mansilla, plantean en páginas fundacionales una cuestión que obsederá también al siglo XX", p. 40), aunque no sea cronológicamente, la primera novela argentina.

Considero que el *Facundo* es "fundador" en otro sentido (y los motivos se explicitan en diversas partes de mi libro) porque, de alguna manera, funda y asienta, en el imaginario colectivo, proyectándose incluso hacia un horizonte de recepción que trasciende las fronteras nacionales, las constelaciones representativas del gaucho y de la pampa. En tal respecto hay un "conocimiento", un "des-cubrimiento", una "invención" (hallazgo, encuentro) de algo que después se hará tópico. Y es invención también en otro sentido, si se piensa que Sarmiento no conocía ni las pampas ni Buenos Aires cuando escribe su obra desde Chile. Invención paradójicamente basada en otros libros, en los relatos de los viajeros ingleses, pero con la cual él aspiraba a situarse (y esto lo expongo en el apartado "La 'barbarie' como productividad en la escritura sarmientina") como ese gran "romancista americano" que ha hecho de la pampa argentina un mito poético: "...y la Pampa argentina es tan poética hoy en la tierra como las montañas de la Escocia diseñada por Walter Scott."

En este sentido también, el logro estético se entrama con sus alcances sociológicos, y todo ello se entrelaza con la cuestión del género, precisamente porque las ambiciones del *Facundo* como configuración textual son amplias y difusas, totalizadoras. No sólo aspira a "encantar", a fascinar poéticamente con sus personajes autóctonos y sus estremecedoras aventuras -sucesos dignos de la "pluma del romancista"-, sino a informar, a explicar, a *interpretar intelectualmente*, con su sociología *sui generis*, la realidad nacional. De algún modo se postula como una suerte de "enciclopedia de la vida argentina" (y también de la América del Sur, de la sociedad hispano-criolla). La amplitud de la propuesta sarmientina, su voracidad, su movilidad, podrían haber terminado también en un gran fracaso, estético y

sociológico. No fue así. Ese “libro extraño, sin pies ni cabeza, verdadero fragmento de peñasco que se lanzan a la cabeza los titanes” alcanzó una inmensa repercusión, en el público culto, y también en el iletrado y popular (*Facundo* ha llegado, dice Sarmiento, a “los campamentos del soldado i a la cabaña del gaucho, hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe.”); tanto la literatura como la teorización político-ideológica abrevan en él, y así las posibilidades de recepción que preveía o preparaba su estructura genérica abierta se van realizando en variedad y plenitud. Frente a esta obra múltiple, podemos ver a *Amalia* como una obra más simple, menos compleja y proteica, más ajustada al *canon* de la novela decimonónica, sin que ello signifique disminuirla estéticamente por una cuestión de género. Un cuento de Horacio Quiroga no es “peor” que una novela de Proust, no “vale menos”. Se trata de dos obras diferentes, cada una a su manera, valiosa. Por lo demás, la indefinición del *Facundo*, potencialmente rica, era, como lo señalo *supra*, un arma de doble filo, que podía resultar tan peligrosa como estéticamente productiva. De algún modo, estimo, fue una condición necesaria, pero no suficiente, tanto para el logro estético como para los alcances de todo tipo que tuvo luego su recepción.

Texto de Laera: “el ‘camino hacia la plenitud’ que María Rosa Lojo desanda en su lectura de *Una excursión...* podría ser revisado a partir de la incorporación al *corpus* de la oratoria política de Mansilla, donde propone una práctica ofensiva contra los indios”.

Repetidas veces se ha señalado (Viñas, Sosnowski, Biagini, Caillet-Bois) el giro en la posición de un Mansilla aparentemente convertido al roquismo. La biografía de Mansilla me es bastante bien conocida, a tal punto que lo hago protagonista de una novela de mi autoría, *La pasión de los nómades* (Buenos Aires, Atlántida, 1994), donde un tribunal de ranqueles *post-mortem* no dejará de echarle ácidamente en cara sus inconsecuencias y sus fluctuaciones irritantes, tanto que si el 19 de agosto de 1885 afirmaba en la Cámara de Diputados que el indio era “orgánicamente refractario a la civilización”, el 24 de agosto del mismo año despotricaba, en el mismo lugar, contra la “civilización sin clemencia”.

Pero este giro de Mansilla no anula ni invalida su experiencia, ni su escritura de 1870. No vuelve menos creíble *Una excursión a los indios ranqueles*. Sostener esto sería un sofisma equivalente, *mutatis mutandis*, al de suponer que en un matrimonio no hubo jamás amor ni pasión, porque quince años más tarde se produzca un divorcio. Por lo demás, ésta no es la última vuelta de tuerca en la relación Mansilla/ranqueles, que se prolongó, virtualmente y pese a negaciones, olvidos y distancias, toda su vida. En este sentido, resulta muy interesante el

testimonio de Miguel Ángel Cárcano (h.) (ver *El estilo de vida argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1969), que describe a un Mansilla ya viejo, llorando sobre los despojos del poncho que Mariano Rosas le obsequiara en las tolderías (a pesar de estar guardado en una caja envuelta con cintas de seda, las polillas habían agujereado la prenda en múltiples lugares). Antes de enfrentarse con el poncho arruinado, Mansilla ha prometido contarle “cosas que no he referido en mi excursión, cosas que no pueden contarse a nadie, aunque sean reales y hayan sucedido, cosas que demostrarían la incapacidad y crueldad de nuestros militares para dominar al indio, cosas increíbles que echarán por tierra la reputación de alguno de nuestros grandes hombres...” (*op.cit.*, 28) Ante el choque de encontrar al poncho deteriorado (“único objeto que me queda de aquella gran amistad y extraordinaria empresa...”, “la prenda que más quiero”) Mansilla se derrumba emocionalmente, según el relato de Cárcano, y su promesa de quebrar el silencio queda trunca.

Más allá de la apelación a lo sentimental que pueda existir en este testimonio, creo que la “cuestión ranquel” no se cerró nunca para Mansilla, y que no pueden tomarse sus errátiles actitudes parlamentarias como su última posición.

Texto de Laera: “...en La “barbarie” en la narrativa argentina (siglo XIX) se trata de una concepción de la crítica literaria -y de la literatura- para la cual los textos son autosuficientes y el crítico tiene la función de revelar la matriz que fundamenta la elección del corpus. En este sentido, disintimos con la confianza excesiva en la letra: discutir, confrontar, buscar la contradicción, en lugar de corroborar, aplacar y homogeneizar.”

Los críticos literarios, al menos por lo que tengo entendido, nos ocupamos de textos, que son “autosuficientes”, en tanto la textualidad es un tejido de signos ideológicos, impregnados y traspasados por valoraciones sociohistóricas. La historia, el mundo, la vida social, no están “más allá”, “afuera” de los textos y de la letra, sino *adentro*, en la letra misma, y en esto concuerdo decididamente con la concepción de Mijaíl Bajtín.⁴

No comprendo, por otro lado a qué se refiere Laera cuando habla de “corroborar, aplacar y homogeneizar”. Todo mi trabajo crítico tiende, justamente, a exhibir y resaltar las contradicciones internas, la profunda ambivalencia de los que están proyectando racionalmente la “barbarie” sobre el otro, el adversario. cuando los movimientos emocionales de la escritura y las figuras del imaginario están adhiriendo afectivamente a lo que por otra parte se rechaza. Y en lo que hace a la relación de los textos entre sí, no he dejado de marcar en ningún momento, las diferencias de posición, al tiempo que las afinidades.

Texto de Laera: De aquí hasta el final del comentario.

Las objeciones de Laera apuntan a la supuesta "neutralidad" en que se colocaría mi trabajo crítico, que "no puede oponerse a la barbarie (en tanto representa una parte de lo nacional) pero tampoco quiere discutir con Sarmiento. Así, se concilia el afán humanitarista por los *otros* con el respeto a las autoridades." Para Laera, mi lectura *despolitiza* la categoría de barbarie con la "postulación de un humanitarismo laxo". La dimensión de la categoría de barbarie se "adelgaza" "en la aplicación del modelo de Girard a cada caso", haciendo creer que la barbarie "opera siempre con el mismo mecanismo (leído como analogía entre textos, como oposición o inversión, y nunca como diferencia)".

He comprendido mi trabajo crítico no como una proclama personal de adhesión o repudio a los programas políticos e intereses económicos que disputaron en la arena argentina del siglo XIX, sino como una provocación a los textos para que hablen, revelen, muestren, la violencia interna del choque cultural y sociopolítico y los mecanismos por los cuales se nombra al adversario como *otro* (el repudiable, el diferente) al tiempo que en un nivel distinto se produce una identificación (a veces exaltadamente emocional y estética, a veces rechazada, secreta y vergonzante). En ningún momento he tenido en cuenta criterios de autoridad que incidan en forma de "respeto" o "veneración" por figuras canonizadas, pero me resisto asimismo a considerar -puerilmente- el escenario del siglo XIX como un campo de batalla donde pelean los "buenos" y los "malos", operando sobre los textos y los autores forzadas simplificaciones que los colocarían en uno o en otro bando.

No creo que este tipo de abordaje "despolitice" la categoría de "barbarie", que es, por supuesto, entre otras cosas, unacategoría ineludiblemente política, y así se la enfoca también en los análisis efectuados en mi libro, que siempre contemplan diversos registros. Confieso no entender a qué se refiere la prof. Laera cuando habla de "humanitarismo laxo" (¿qué será el "humanitarismo tenso" o "apretado"?), gracioso calificativo más aplicable a un miembro del Ejército de Salvación, que a uno de la Carrera del Investigador del CONICET (sin perjuicio de que, entre ambas instituciones, quizá el Ejército de Salvación sea mucho más útil). Pero aún no me he enrolado en dicha liga filantrópica ni abrigó intenciones redencionistas; me he limitado a mostrar, en el *corpus* seleccionado, el funcionamiento de los prejuicios y los mecanismos discriminatorios, así como la ambivalencia, el doble mensaje de rechazo y fascinación implícito en la denigración y el anatema. Mecanismos discriminatorios, prejuicios, y dobles mensajes que siguen operando en la sociedad actual, con otros nombres, y aun entre intelectuales.

Por lo demás, el modelo de Girard (al que Laera adjudica curiosas facultades "adelgazantes") no se aplica "en cada caso", sino donde cuadra (no funciona, por ejemplo, en el texto de Mansilla, donde hay -en cierto modo- una "suspensión" de la violencia que cede ante las negociaciones de la palabra, de uno y otro lado), y, cuando se apela a él, vuelvo a decirlo, de ninguna manera se hace como herramienta exclusiva y excluyente, ni supone por mi parte, reducir los hechos a una única causa o estructura monista de lo real histórico.

Temo advertir, por cierto, en la persistente reacción de la reseñadora ante nociones como "mito" o "metafísica", una actitud lamentablemente afin a la de quien dijera "cuando escucho la palabra 'cultura' saco el revólver". No por negarlos, el mito y la metafísica van a dejar de existir como realidades culturales (o en el caso de la metafísica, como legítima postura de especulación intelectual). Creo que se opera desde una mirada estrecha, simplificadora, y en definitiva, autoritaria, cuando se objeta o descalifica la posibilidad de que un texto sea vinculado productivamente con estructuras míticas -siempre que así lo permita su propia configuración interna-, como si estos vínculos fuesen necesariamente falsos o espurios, o tuviesen la inexplicable virtud de anular cualquier otro tipo de lectura.

Entiendo, asimismo, que la pluralidad de enfoques teóricos beneficia a los medios académicos y que un trabajo de investigación merecería ser aquilatado y valorado por el nuevo ángulo que desde su particular punto de mira pueda imprimir a la consideración de una problemática. Resulta tristemente empobrecedor y prejuicioso el rechazo de determinadas posturas teóricas que no se comparten, descartándolas sin más, en la creencia de que no realizan aporte válido alguno y que todos los críticos "debieran" leer los textos en una determinada dirección, generalmente la dirección hegemónica en un medio universitario o una cátedra.

Creo, finalmente, que la formulación de lo general no está reñida con la de lo particular, ni la constatación de las similitudes con la de las diferencias. Cualquier formulación teórica de cualquier indole (desde el complejo de Edipo hasta la lucha de clases), se basa en la percepción de lo recurrente, sin que ello conduzca a negar peculiaridades y singularidades; menos que nadie podría hacerlo un crítico, que se ocupa en especial de individuos singulares: los textos literarios.

Tampoco -concluyo- centrarse en el texto supone anular o ignorar lo extratextual que está imbricado, aludido, comprometido, configurado en los signos ideológicos del texto mismo, que son también signos apelativos y comunicativos, dirigidos por un ser humano a otros, para moverlos y conmoverlos.

Caer en la trampa de éstas y otras falsas dicotomías (la de “civilización” y “barbarie” no es la menor de ellas) es lo que me parece verdaderamente riesgoso como “supuesto crítico” para abordar el trabajo sobre los textos.

NOTAS

- ¹ Cfr. Lotman y Uspenskij (“Mito, nombre, cultura”, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979) donde señalan la imposibilidad de recuperar al mito como “conciencia mitológica” (de la que si participan en cambio las sociedades arcaicas) en nuestras sociedades modernas o postmodernas. El propósito de Girard, por lo demás no es el infructuoso intento de retornar a esa conciencia, sumergiéndose en ella, sino por el contrario, ir más allá, fisurarla, mostrar sus estrategias de ocultamiento de los fenómenos humanos de la violencia y el deseo.
- ² Para Girard, esas hipóstasis míticas serían comunes a todas las culturas, lo cual es una hipótesis filosófico-antropológica a discutir, pero legítima como tal hipótesis.
- ³ Remito, para esta cuestión, al libro de Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- ⁴ Una excelente exposición de las posiciones del grupo Bajtín al respecto puede leerse en el libro de Elsa Drucaoff, *Mijail Bajtín: la guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagesto, 1996; “Formalistas contra marxistas: una pelea mal planteada”, pp. 64-68.

LECTURAS

“¡EVITA VIVE!”

(La construcción de la inmortalidad de Eva Perón)

por *Martín Kohan*

El lugar espectral en el que quedó situada la figura de Eva Perón bien puede caber entre dos de las consignas que se multiplicaron en los primeros años de la década del setenta: la primera, que se inscribía en las paredes de la ciudad, enfatizaba: “Evita vive”; la segunda, que se cantaba, matizaba desde los verbos: “Si Evita viviera, sería montonera”. El título de una publicación que circulaba entonces (“Evita montonera”) borraba los matices al borrar los verbos, y volvía a la certeza del “Evita vive”. Esta formulación, que puede leerse como “la muerta vive”, tiene su reverso igualmente tajante en la consigna antiperonista que, después de julio de 1952, alentaba: “Viva el cáncer”, y que parece funcionar oponiéndole al sintagma la muerta vive, el sintagma inverso: viva la muerte.

Eva Perón es, como se sabe, una de las figuras inmortales en la cultura argentina. Esa inmortalidad se constituye a través de diversos mecanismos que entrecruzan sobre el cuerpo los signos de la vida y los signos de la muerte. El hecho mismo de morir se resignifica, y en lugar de ser un pasaje de la vida a la muerte, se convierte en un pasaje de la vida a la inmortalidad, es decir, a una forma de lo vital intensificada y definitiva. Se dice que el 26 de julio de 1952, a las 20:25, Evita -según el insistente machacar radiofónico- “entró en la inmortalidad”, en el mismo sentido en que, en uno de los momentos fundacionales de la saga de héroes argentinos, Cabral su vida rinde, haciéndose inmortal.

La constitución de lo inmortal resulta entonces de una doble impregnación entre vida y muerte en la representación del cuerpo del héroe o del santo; los relatos sobre la agonía y la muerte de Evita, y sobre los avatares de su cuerpo ya muerto, multiplican esos mecanismos de representación y conforman un caso paradigmático de santificación e inmortalización, en el mismo plano en que se inscriben el máximo héroe nacional argentino, José de San Martín, y el máximo héroe de la cultura de masas en Argentina, Carlos Gardel: el primero pervive en la eternidad de las nieves cordilleranas; el segundo al ser, no ya cisne que canta mejor al morir, sino zorzal que canta mejor después de muerto.

La literatura argentina da cuenta de ese tramo decisivo de su relato de lo político que es la inmortalización de Evita, en momentos y desde mecanismos literarios diversos, que van de Borges a David Viñas, de Rodolfo Walsh a Tomás Eloy Martínez, de Mario Szychman a Abel Posse. Pero hay una primera operación respecto de Evita que se pone en juego antes que en las ficciones, y que se arma entre dos textos autobiográficos: *La razón de mi vida*, que Eva Perón no escribe pero que sí firma, y *Eva Perón. La verdadera historia contada por el médico que preservó su cuerpo*, que el doctor Pedro Ara no titula pero sí escribe. Libros testimoniales, relatos de quienes tienen derecho, por su protagonismo, a decir yo, en uno y otro texto se introducen los elementos fundamentales que, a partir de la materialidad del cuerpo (vivo o muerto), servirán para la conformación de la figura fantasmal de la inmortalidad. Ese giro hacia lo eterno se plasma en la literatura con la mayor amplitud y complejidad, pero encuentra sus materiales básicos en el relato que (por atribución) hace Evita de sí misma y de su propia vida, y en el relato que hace el doctor Ara de su propia vida y de Evita muerta.

Como relato de sí, *La razón de mi vida* es un libro extraño: se basa en la autoanulación. No se es sino por Perón y para Perón, no se existe sino por y para la causa peronista. El propio cuerpo queda definido en estos mismos términos: es en el cuerpo donde se registra, como padecimiento, la injusticia de la desigualdad social, y es donde se registra también, como debilidad y falta de fuerzas, la dimensión de la lucha a sostener. "Nunca pude pensar, desde entonces, en esa injusticia sin indignarme -se dice en *La razón de mi vida*-, y pensar en ella me produjo siempre una rara sensación de asfixia, como si no pudiendo remediar el mal que yo veía, me faltase el aire necesario para respirar" (pág. 18). La injusticia social atraviesa así el cuerpo mismo, con las formas propias de la agonía. Convertida en asfixia, la indignación ante la injusticia social funciona como promesa de inmolación: el cuerpo que se asfixia ante el solo pensamiento de lo injusto y del mal se convierte en una promesa de ofrendar la vida por la causa de los humildes (es decir, de dar "la vida por Perón"), y remite ya la corporalidad a un plano de trascendencia: el cuerpo de Evita es, ante todo, y literalmente, un cuerpo social.

Pero hay en *La razón de mi vida* un motivo recurrente en la definición de lo corporal que permitirá su posterior sublimación en la inmortalidad, y es la imagen del corazón. El relato de Evita se sostiene en la proliferación cardíaca: es un despliegue múltiple de los sentidos posibles del corazón. El corazón define metonímicamente al cuerpo todo, y lo sitúa en los diversos planos de significación de las experiencias y de la vida.

El corazón representa, en primer lugar, a la vida misma; por eso dice Evita de Perón que es el "señor absoluto de mi corazón y de mi vida" (pág. 51). El corazón

es la vida, y dar el corazón es dar la vida misma. Estamos, como se ve, en el registro del bolero y del tango sentimental. El corazón es el lugar de los sentimientos, por contraste con la cerebralidad, que es propia del hombre; la felicidad o la pena residen en él, aunque siempre en una dimensión social; incluso el casamiento con Perón (definido como "la unidad de nuestros corazones" [pág.54]) adquiere la condición de sentimiento político, algo así como aquella asfixia frente a la injusticia social, en la medida en que para Evita no es posible distinguir el amor a Perón y el amor a su causa; "todo es un solo amor" -dice-, y ese amor se aloja en el corazón ganado por la causa del pueblo (pág.55).

El corazón guía la acción política de Evita: la realidad de los pobres es una "marca dolorosa" (pág.24), una herida en el corazón; dedicarse a las obras es poner el corazón; recibir a los pobres es abrirles las puertas del corazón; los derechos de la mujer se llevan en lo más íntimo del corazón; entregarse a la causa del pueblo es salir a la calle y ofrecerle al pueblo el corazón. El universo sentimental del bolero se traslada así a la acción política, menos por politización del orden sentimental que por sentimentalización del orden político; esa acción política, que nace como experiencia del dolor en el cuerpo, se sublima en la sublimación del cuerpo, que es el corazón.

No se trata, sin embargo, tan sólo de sentimientos, sino también de presentimientos; la guía del corazón se convierte en corazonada, y el universo femenino queda definido -de forma tan típica como previsible- por la intuición. El corazón es igualmente el lugar de la memoria y de la subconciencia, y es el lugar de los secretos; si en los labios puede haber hipocresía, en el corazón reside siempre la verdad. El corazón asegura la sinceridad y la autenticidad, de allí que *La razón de mi vida* comience diciendo: "Este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón" (pág.7), que es el mismo sentido en que se habla en la marcha peronista de "un grito de corazón".

Esta extensa proliferación de imágenes del corazón a lo largo de *La razón de mi vida* acaba por constituir el lugar del cuerpo y de la vida; el corazón representa al cuerpo con vida, y dañar la vida es -como en los boleros- dañar el corazón. Pero el corazón tiene aún otro sentido, a la vez opuesto y complementario a éste, que es el de representar (también en este caso, por metonimia) al cuerpo muerto. Un cadáver puede también ser designado por la sola mención del corazón; así lo hizo San Martín, por ejemplo, al expresar en su testamento la voluntad de que su corazón reposara finalmente en Buenos Aires.

El corazón, siendo el signo mismo de la vida, del cuerpo vivo, equivale luego al cadáver, a todo el cuerpo muerto. Allí se define, por lo tanto, una forma del pasaje

de la vida a la muerte; pero ese pasaje se convierte en paso a la inmortalidad en la medida en que se homologue -y así se hace en *La razón de mi vida-* al corazón con el alma. El alma remite a la eternidad, pero disociándose del cuerpo, que es lo que muere. Sólo que la inmortalización de Evita no está disociada de su cuerpo, desde el momento en que se procuró eternizar el cadáver y evitar la descomposición que sigue siempre a la muerte. La inmortalidad es la del alma, desde luego, como corresponde al mito cristiano, pero la inmortalidad de Evita consiste también en inmortalizar el cuerpo. Ese doble carácter lo permite el corazón, que no por nada es una invocación que atraviesa todo el libro de Evita: el corazón es el cuerpo vivo, pero también habrá de ser el cuerpo muerto, y por encima de todo, es el alma; pero no ya un alma incorpórea, sino un alma a medio camino -como el corazón mismo- entre lo corpóreo y lo incorpóreo, y por lo tanto, en esa zona intermedia entre la vida y la muerte que es donde se constituye la figura inmortal.

Eva Perón aspiraba, como todo el que se precie, a la inmortalidad, pero con una concepción de la trascendencia más bien convencional: "una mujer alcanza su eternidad y su gloria y se salva de la soledad y de la muerte dándose por amor a un hombre" (pág.53). Siendo ese hombre Perón, el amor es, como quedó dicho, amor a la causa peronista, y de allí proviene el otro camino hacia lo eterno, que es la salvación por las obras: "la causa de Perón me glorifica y, dándome la fecundidad de su vida, me prolongará en la eternidad de las obras que por él realizo y que seguirán viviendo como hijas mías, después que yo me vaya" (pág.53).

Sin embargo, si Evita se vuelve inmortal es a través de un mecanismo menos frecuente y más complicado, que tiene que ver con la reconfiguración simbólica de su cuerpo. En estas sucesivas representaciones del cuerpo de Evita hay una primera instancia que es la de la enfermedad y, luego, la agonía. Por eso es significativo que Evita exprese en términos de enfermedad y sufrimiento físico la experiencia social de la desigualdad y la pobreza. A esto sigue la cuestión de la debilidad o de la fuerza con que se asume la lucha en contra de esos males, y si bien Evita en algún punto confiesa: "me siento débil", o "son tan pocas mis fuerzas" (pág.173), hay una formulación menos quejosa y más consistente que aparece en la página final de *La razón de mi vida*: "Yo sé que, como cualquier mujer de pueblo, tengo más fuerzas de las que aparento tener y más salud de la que creen los médicos que tengo" (pág.250). Evita revierte dos lugares concretos de una presunta debilidad, el del género y el de la clase (mujer y pueblo), y afirma, por el contrario, su fuerza, en términos que refutan la apariencia externa y las creencias de los médicos. Si en la superficie exterior acaso se advierten signos de debilitamiento, Evita señala la importancia de lo verdadero, que es -se diría: al igual que el corazón- lo interior: la fuerza y el vigor que la sostienen desde adentro.

Esta imagen de la salubridad es extraña para alguien que, como Eva Perón, moriría de cáncer, que es una enfermedad que avanza precisamente por corrosión interna, y que existe como daño en el interior del cuerpo antes que como manifestación que pueda resultar perceptible desde la exterioridad. Aun así, aquella frase desafiante que Evita lanzaba hacia el final de su libro, y que se dirigía a los médicos en particular, remite por oposición a algunas observaciones del doctor Pedro Ara.

Ara ocupa, como médico, una posición particular en relación con Evita; en lugar de ser quien debió preservar su salud, es decir, preservar la vida en su cuerpo vivo, Ara fue quien debió preservar el cadáver, es decir, preservar los signos de la vida en su cuerpo muerto. Ara subraya una y otra vez que su trato con Eva Perón mientras ella estuvo viva fue mínimo, casi nulo: a él sólo le tocó el trato con la muerte. Su única oportunidad de aproximarse a ella en vida ocurrió el 17 de octubre de 1951, cuando fue invitado a la Casa Rosada para presenciar la correspondiente manifestación popular en Plaza de Mayo. Ya para entonces circulaban rumores sobre el deterioro de la salud de Evita; Ara atiende al discurso que ella dirige a la multitud aquel día, desde la proximidad, en el propio balcón de la Casa Rosada, a través de un exclusivo interés médico: "Ese era el momento que, impaciente, esperaba yo como aficionado a la Medicina" (pág.43).

Esta escena se convierte, para Pedro Ara, en una prueba de resistencia, una observación clínica de la manera en que habrían de predominar en el cuerpo de Evita los signos de la fortaleza o los signos de la debilidad. Evita demuestra -como se observaría tantas veces- una gran capacidad para resistir y sobreponerse; pero el aficionado a la medicina es quien puede distinguir la apariencia de las manifestaciones exteriores, de los síntomas que ese cuerpo expresa desde su interioridad: "Tal vez no se le note el cansancio; pero yo estoy aquí para ver su disnea y hasta para ver su pulso saltando bajo la fina piel de su delgado cuello..." (pág.54). La piel de Evita se vuelve transparente a los ojos del médico, quien queda así en condiciones de superar la escisión de interioridad y exterioridad. Evita oculta los signos de la agonía, disimulando como lo haría tantas veces; pero no hay modo de disimular frente a quien -como Ara- está ahí, mira de cerca, atraviesa los signos de la exterioridad del cuerpo y advierte la agonía interior.

Esta es la única ocasión en la que el doctor Ara puede ver a Evita viva, y en ella se define decisivamente una manera de significar la visión de ese cuerpo: Ara advierte los indicios de la enfermedad por debajo de la apariencia vital; Ara logra ver, en el cuerpo vivo, los signos de la muerte. Ya no se trata, como se decía en *La razón de mi vida*, de un cuerpo que parece débil pero que por dentro está fuerte, sino

de un cuerpo que parece resistir, pero que por dentro agoniza. Esta percepción circunstancial del cuerpo de Eva Perón en vida por parte de Pedro Ara, condicionará la representación de ese mismo cuerpo, ya muerto, cuando Ara trate con él, no ya en una escena política de carácter público, sino en la cientificidad de su laboratorio privado. Sobre esa secuencia de vida, agonía y muerte se constituirá el pasaje a la inmortalidad.

La agonía es, entonces, la presencia de los signos de la muerte en el cuerpo todavía vivo. La muerte ya no es el pasaje instantáneo que se expresa verbalmente al decir murió, sino un proceso prolongado que se concibe como un irse muriendo. En la duración de esa agonía se produce un primer entrecruzamiento entre la vida y la muerte, que sostendrá luego el relato del pasaje a la inmortalidad. El doctor Ara vuelve a advertir esta cuestión en otra aparición de Evita en el balcón de la Casa Rosada, el primero de mayo de 1952, ya no bajo una mirada directa, sino estudiando en este caso las fotografías reunidas en un archivo por el doctor Mendé. Evita estaba, según dice Ara, "ya más muerta que viva" (pág. 110).

Si la agonía es, como decimos, la presencia de la muerte por debajo de la apariencia de vida, la muerte propiamente dicha -la del 26 de julio de 1952- se convierte, paradójicamente, en liberación de la muerte. El sufrimiento pasa a ser descanso, el suplicio es ahora reposo. Este es el punto en el que se convoca al doctor Ara, ya para el propósito específico de la preservación definitiva del cadáver de Eva Perón. Pedro Ara, que antes supo ver a la muerte por debajo de la superficie de vida del cuerpo con vida de Eva Perón, deberá dar ahora una apariencia de vida a su cuerpo muerto: ese cuerpo será ahora incorruptible y eterno, y Evita, en el sentido más amplio, será ahora inmortal.

El doctor Pedro Olivares, quien prologa el testimonio de Ara en su reciente publicación por Editorial Sudamericana, define con nitidez el sentido preciso de esta clase de tratamientos para con los cadáveres: "es necesario -dice- que el cuerpo refleje no la fisonomía de los muertos con huellas de sufrimientos sino la expresión de eterno reposo y de una serena placidez" (pág. 9). El tratamiento consiste, por lo tanto, en borrar del cadáver las huellas de la muerte (se entiende por muerte tanto los padecimientos de la agonía como el doloroso desencajarse del momento final, por eso es importante que Ara destaque en las notas de su diario la opinión del doctor Finochietto, de que el cuerpo tiene mejor expresión después de su trabajo que en el día de la muerte).

Frente al cadáver de Evita, en el momento de su tarea específica, el doctor Ara se plantea la misma cuestión que en aquel 17 de octubre de 1951, cuando se

aproximó a ella viva por única vez: cuánto podrá resistir el cuerpo. Aquella prueba de resistencia consistía, al igual que ésta, en hacer que el cuerpo mantuviera la apariencia exterior de vitalidad, aunque desde adentro avanzara la muerte (en el primer caso, por la enfermedad; ahora, por la descomposición que es natural en cualquier cadáver). Ara, que en aquella circunstancia fue quien pudo -con mirada de radiólogo, más que de médico- anular la opacidad corporal y advertir lo que se manifestaba en el interior, es el indicado ahora para hacer que Eva Perón resulte, incluso en la materialidad de su cuerpo, eterna y definitiva. En aquella escena del balcón de la Casa Rosada, Pedro Ara miró un cuerpo vivo pero, de algún modo, vio ya un cadáver; ahora es él, por lo tanto, quien dispone de un cadáver, y debe tratar de darle el aspecto de un cuerpo vivo.

Al borrar del cuerpo de Evita las huellas de la muerte, lo que se logra, en efecto, es que parezca dormida: "Según espontáneos informantes, al abandonar la capilla ardiente solíase coincidir en que Evita parecía dormida" (pág.79). La observación recurrente en el libro de Ara de que Evita parece dormir, o de que duerme, remite a un episodio del 18 de julio de 1952, y que Ara define significativamente como una prueba de "sobrehumana vitalidad" (pág.54) (es decir, de una capacidad de vida que está por encima de la de los humanos). A media tarde del día 18, Evita entra aparentemente en coma, y ya para nadie quedan esperanzas. Y sin embargo, en la madrugada del día siguiente, Evita "abrió los ojos, ordenó enérgicamente que le quitaran de delante los inhaladores de oxígeno, pidió café, comenzó de nuevo a conversar, a dar órdenes y a sufrir" (pág.56). Evita está dormida, pero parece muerta; la tarea de Ara es hacer que, ahora que está muerta, parezca dormida. El relato de lo ocurrido el día 18 refuerza el efecto de inmortalidad que produce el tratamiento de preservación del cuerpo que ha aplicado el doctor Ara. El hecho de que Evita parezca dormida hace lugar a la promesa de que en algún momento pueda despertar. Su "sobrehumana vitalidad" la pone más allá de los términos de la muerte; el doctor Ara traslada esta condición a la propia materialidad del cuerpo, al conservarlo definitivamente incorruptible. Evita duerme; puede, por lo tanto, volver a despertar.

Esta esperanza se apoya también en cierto tipo de representación de la figura de Evita que aparece, por ejemplo, en la portada de un libro de lecturas de segundo grado de Editorial Luis Lasserre. Allí se ve a Evita vestida con una especie de larga túnica celeste, o celestial, bajo la cual su cuerpo a la vez se distingue y se desvanece; dos niñas juegan, felices, en torno a ella, sabiéndose acaso las únicas privilegiadas. Dos estrellas refulgen en la figura de Evita: una en su frente, otra en el extremo de su varita mágica, que ella eleva sobre la cabeza de una de las niñas en un gesto de bendición con resonancias cristianas. El libro se llama *El hada buena*. Evita se eleva

al plano de la vida eterna, Evita resulta inmortal, tanto por asociación con la resurrección cristiana y por las historias de santidad, como por impregnación de las fantasías provenientes de los cuentos infantiles. Estamos, como se ve, en el universo de Walt Disney, cuyo cuerpo está también preservado, a la espera supuesta del regreso a la vida. En ese universo, Evita es el hada buena, pero es sobre todo la bella durmiente, gracias a que la gestión parafínica del doctor Ara la hace parecer dormida y ya no muerta. Evita, como bella durmiente, queda a la espera de despertar y de volver.

El pasaje a la inmortalidad se constituye entonces por ese doble entrecruzamiento de los signos de la vida y los signos de la muerte en el cuerpo de Evita, tanto en lo que queda dicho bajo su propio nombre en *La razón de mi vida*, como en lo que dice Pedro Ara en su testimonio. La preservación eterna del cuerpo completa el mecanismo de immortalización. Sabemos, sin embargo, que ese cuerpo pasaría a partir de entonces por las circunstancias más diversas y más extrañas, en un tramo de la historia de la que el relato del doctor Ara se aparta. Ara hizo de Evita una bella durmiente y con ello la puso al borde de un despertar inusitado y de vitalidad sobrehumana, como aquel del 18 de julio de 1952. En el imaginario del universo Disney, sin embargo, los hechos toman otro rumbo, y derivan tal vez hacia las sesiones de espiritismo que, ya durante los primeros años setenta, practicaba José López Rega en presencia del cadáver recuperado de Eva Perón, intentando trasladar su alma al cuerpo de Isabel. Ese es uno de los finales posibles para este relato, y lo que al modo de Disney comenzó como la fábula de la bella durmiente, concluye unos veinte años después como una parodia del aprendiz de brujo.

Referencias bibliográficas

Pedro Ara, *Eva Perón. La verdadera historia contada por el médico que preservó su cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996.

Eva Perón, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Ediciones de la Reconstrucción, 1973.

UN ESCENARIO DE LA VIDA INTELECTUAL: *CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA*¹

por Victoria Cohen Imach
Universidad Nacional de Tucumán

El itinerario de una institución cultural queda inscripto en ese orden hoy inmutable, despojado de aura, de sus catálogos o manifiestos.² Tras su inmovilidad presente late, sin embargo, la historia de las relaciones de quienes en el pasado los diseñaron, animados por una común estructura de sentimiento.³

Orientado hacia el estudio de tales relaciones, este trabajo se propone analizar algunos rasgos específicos del grupo que funda y materializa las publicaciones del Centro Editor de América Latina, en Buenos Aires, entre las décadas del sesenta y del ochenta, en particular de la fracción integrada por sus miembros más jóvenes. Parte de considerar que la editorial representa para sus integrantes un refugio frente a las condiciones de producción vigentes en Argentina durante las etapas 1966-1973, 1973-1976, 1976-1983: constituye, como ha visto Silvia Sigal, uno de esos frecuentes espacios privados de supervivencia creados por los intelectuales del país cuando una interferencia político-estatal los expulsa o determina su voluntario alejamiento de las instituciones públicas en las que desenvuelven su actividad.⁴

Para los numerosos miembros que en el grupo proceden de ella, la universidad no puede ser ya un espacio de consagración. En estos años, a partir del golpe encabezado por Onganía, aparece como territorio jaqueado por un "bloqueo tradicionalista".⁵ La breve primavera de Cámpora no permite sino algunas inserciones y el clima general, marcado por el populismo, no las favorece. Poco después, las cesantías son norma común y muchos de sus docentes o investigadores quedan confinados a la actividad no estatal o al exilio.⁶

El proyecto original esbozado por su fundador, José Boris Spivacow, junto a una parte del equipo renunciante de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) en 1966, concibe a Centro Editor como institución *alternativa* a la universidad intervenida, aunque desplegada en la esfera privada.⁷ Ello implica no

sólo la aspiración a continuar produciendo libros universitarios a partir de los postulados modernizadores y democratizadores sostenidos sobre la tradición reformista y laica, que marcó a la universidad de la etapa clausurada entonces, sino también la posibilidad de brindar una inserción a los que fueran sus protagonistas, despojados ahora de su ámbito propio. Si el proyecto editorial original se muestra prácticamente inviable en los años siguientes, debido a dificultades en su mayoría económicas, en cambio, Centro Editor no deja de operar para sus miembros como un espacio donde es posible proseguir la producción u obtener una formación que la universidad de entonces obturaba.

Esta condición parece haberse cumplido con intensidad en la fracción citada, cuyos integrantes se inician en la editorial siendo graduados universitarios recientes o con algunos años en la profesión. Centro Editor, nacido en un clima marcado por lo juvenil,⁸ se abre a este sector continuando así una tradición iniciada en EUDEBA con la incorporación de miembros como Aníbal Ford, Susana Zanetti y más tarde Beatriz Sarlo, egresados de la carrera de Letras. En general es posible decir, siguiendo a Graciela Montes, que constituye para licenciados en distintas disciplinas de las ciencias humanas y naturales, un verdadero "postgrado", vedado en el medio académico⁹ Ricardo Figueira, Jorge Lafforgue, Josefina Delgado, y los citados Ford, Zanetti, Sarlo y Montes se cuentan entre ellos.

La función de postgrado se sustenta sobre algunas constantes de la *vida interna* de la editorial. El diálogo de los más jóvenes con gente de talento y saber, presente ya en EUDEBA, es una práctica frecuente. En el ámbito de las letras cumplen este papel tutelar miembros permanentes del *staff*, como Horacio Achával y el propio Spivacow, o colaboradores asiduos como Jaime Rest. Lafforgue recuerda:

*(...) Mientras estabas trabajando en esa colección armabas un grupo de gente (...). Jaime Rest era "el tipo". Yo le decía -"Che, Jaime, tengo que hacer un volumen y nadie trabaja sobre los místicos ingleses del siglo XV" y él me decía -"Mañana lo tenés".*¹⁰

La función formativa se cumple, además, mediante las horas que los colaboradores dedican al estudio dentro de las mismas oficinas con el fin de preparar las colecciones. El objetivo de la editorial es ofrecer un libro de rigor científico o de verdadero interés cultural, aun cuando el estilo sea el de divulgación. Ford define a Centro Editor como "una escuela, una fábrica, un hervidero de proyectos o, si se quiere, de investigación y desarrollo".¹¹

En la historia intelectual de esta generación que se destacaría dentro del campo cultural una vez incorporada a la universidad del período democrático, el

aprendizaje adquirido en Centro Editor tiene una importancia decisiva. No obstante, la experiencia es fundamental para sus integrantes también en otro sentido. Durante la dictadura militar iniciada en 1976, su condición de refugio adquiere ribetes más dramáticos. Aquellos que no se exilian, pero están proscritos de la institución universitaria, encuentran en ese marco un lugar de sobrevivencia económica a la vez que profesional: así, gran parte de la producción que ellos poseen como capital para aspirar a una inserción académica o en instituciones estatales como el CONICET a partir de 1983, proviene de la realizada en Centro Editor durante los años oscuros.¹²

Lo dicho hasta aquí indica que el equipo, y en particular la fracción analizada, está unido por ciertos nexos. A la distancia emerge con algunos rasgos que aproximan su peculiar configuración a la de las *formaciones culturales* características del siglo XX, estudiadas por Raymond Williams. Aquel tipo de asociación de artistas o intelectuales, en el cual la relación entre sus miembros, más laxa que en las instituciones formalizadas, se encuentra sostenida sobre un conjunto de principios comunes y se asemeja a la de un grupo de amigos.¹³

Hay que señalar no obstante su especificidad. Ella parece provenir de la configuración de la editorial como empresa cultural, diseñada como espacio de supervivencia económica y como acto de resistencia cultural desde la cual el equipo realizador aspira a seguir interviniendo en la sociedad. Así sus miembros operan, en un plano, como empleados o colaboradores frente a un gerente y responden a una organización en cierto modo empresarial. Pero, en otro, establecen simultáneamente, entre ellos y con el gerente mismo, un intercambio intelectual, ideológico y, en muchas ocasiones, afectivo, que parece aglutinarlos como formación.

Esta paradoja es, con frecuencia, fuente de tensiones. Escribir un libro con el sello de Centro Editor parece haber representado la posibilidad de expresar una posición frente a la cultura y la política y, al mismo tiempo, obtener por ello un dinero necesario. Josefina Delgado relata que al tomar la decisión de publicar un trabajo de características muy peculiares como directora de la colección "Historia popular", teme ser despedida. La angustia se agrava entonces porque espera su primer hijo.¹⁴

El hecho de haber configurado un grupo, sin embargo, es algo que muchos de sus integrantes acepta. En la memoria de algunos de ellos, no obstante, los nexos se representan más tenues: Centro Editor aparece en estas definiciones retrospectivas como el lugar donde se trama la amistad con quienes serían en adelante los interlocutores más cercanos e incluso los amigos más íntimos. Proviene de aquellos que, como Lafforgue, no trabajan como empleados fijos, sino que asisten con regularidad a las oficinas mientras dirigen una colección. El proyecto de la

editorial no es sentido, en cambio, como propio. "El proyecto era de Boris y todos colaborábamos en eso" afirma el autor.¹⁵

Incluso en esta perspectiva, parece cierto que los lazos entre los miembros de la institución se trasponen en ocasiones fuera del escenario de trabajo. Las fiestas organizadas para celebrar las fechas patrias y los aniversarios de la editorial, los asados de los viernes en la terraza de la oficina de la calle Cangallo durante la última dictadura, recordados por el propio Lafforgue, hablan de la existencia de una amistad más extendida, de la necesidad de la reunión y el tiempo extralaboral disfrutado en común. En otros, en cambio (aquellos que se han incorporado en calidad de miembros fijos del *staff*, como Amanda Toubes), el proyecto es vivido como colectivo y, por lo tanto, los límites del grupo aparecen mucho más nítidos. Para ella la editorial emerge como un "espacio compartido de construcción social".¹⁶

Lo que parece evidente es que el carácter de grupo se fortalece en la etapa abierta en 1976. La conciencia de configurar un "nosotros" se afirma. Los códigos de la solidaridad se extreman, cada uno vela por la seguridad de los demás. El fantasma del período son las desapariciones forzadas de personas. Zanetti señala en este sentido que la represión y el repliegue instaurados por la dictadura eran, gracias a la solidez de los lazos sociales establecidos, relativamente soportables y no desarticulan totalmente a la editorial: "Nosotros -señala- éramos un grupo y eso es mejor para sobrevivir".¹⁷

En la perspectiva complementaria, es posible preguntarse qué representan los miembros o colaboradores de la editorial en el imaginario del resto del campo cultural. Figueira señala, probablemente en referencia a la fracción analizada, que efectivamente ellos son, al menos en el presente, reconocidos como el "grupo de Centro Editor" por pares ajenos a la institución:

*(...) si fue un grupo, no sé si fue Boedo o Florida, pero... además, bueno, creo que en el campo cultural nos distinguen como los de Centro Editor..."*¹⁸

Por otra parte, la editorial no funciona sólo como el ámbito para el intercambio de los propios integrantes del equipo. Centro Editor parece haber constituido un verdadero *escenario de la vida intelectual*, ese espacio ofrecido por el salón, el café, la pequeña revista, indispensable, según Lewis Coser, para la elaboración y la circulación de las ideas en la modernidad. "No todos los intelectuales son gregarios," señala Coser, "pero la mayoría necesita poner a prueba sus propias ideas en intercambio con aquellos a quienes considera sus iguales".¹⁹ En sus oficinas se cruzan escritores y artistas plásticos que colaboran puntualmente con Centro Editor o cuyas obras van a ser editadas allí. Hasta 1974

o 1975 probablemente estas visitas y diálogos tienen un tono más distendido. Zanetti señala:

*Era gente intelectual la que hizo Centro Editor (...). Era fantástico como experiencia. Los colaboradores que pasaban por allí hacían intercambio, había intelectuales y artistas, incluso antropólogos como Hugo Ratier, psicólogos, una geógrafa como Elena Chiozza. Salieron por primera vez ahí cuestiones de ecología...*²⁰

Poetas y narradores como José Portogalo, César Tiempo, Carlos Mastronardi, Haroldo Conti, que sería secuestrado en 1976 por la dictadura, pasan entonces por la editorial. Los une la amistad con alguno de sus miembros. Es el caso de Conti, próximo a Achával.

Durante la etapa 1976-1983, seguramente el clima en este escenario estimulante es diferente, así como el sentido de las reuniones. Zanetti recuerda que con frecuencia se dan cita allí sobre todo los críticos literarios y escritores: Nicolás Rosa, Ricardo Piglia.²¹ Parecen ver en la editorial un territorio seguro donde debatir en libertad cuestiones para ellos de interés o preocupación.

Por una parte, los vínculos, laxos, que unen a esta asociación informal, parecen sostenerse en la coincidencia en torno a algunos *núcleos ideológicos*, más que en la afinidad partidaria. En la editorial predomina la apertura a un amplio espectro de adscripciones políticas progresistas, de izquierda, o bien a posiciones apolíticas. Figuras alguna vez cercanas al Partido Comunista o vinculadas en su juventud a agrupaciones afines a él, como el propio Spivacow, y muchas próximas al peronismo, conviven afines de la década del sesenta, en un momento en que este movimiento divide las aguas del campo cultural y de la sociedad.²² El respeto no excluye, sin embargo, la discusión. El disenso surge a raíz de ciertas afirmaciones emitidas en textos de historia, de ciencias sociales o dedicados a la cultura popular. Se despliega sobre todo entre los realizadores más jóvenes y está destinada a aclarar o matizar una aseveración determinada. En los años de mayor efervescencia y radicalización, parece regir en Centro Editor la idea de que los juicios vertidos deben ser cuidadosos. Se intenta evitar una intervención demasiado parcial en el espacio público. Así, frente a temas vinculados con el peronismo, como el de la figura de Eva Perón, la editorial procura no rozar la canonización.²³ Se trata de un esfuerzo valorable en estos intelectuales cada vez más atravesados por la política.²⁴

Por otra parte, el grupo está unido por *miradas y sentimientos comunes respecto a la cultura*, que no siempre el catálogo puede registrar. Junto a los diálogos y discusiones, el humor parece haber sido parte del clima habitual de trabajo y de

la relación entre sus miembros. No sólo en la forma del "chiste malo" que marca con frecuencia la conversación de Spivacow, sino en la forma más atenuada de la ironía, que también él sabe emplear con agudeza. La ironía, esa "forma restringida de la risa" surgida con la Ilustración, como apuntó Mijaíl Bajtin,²⁵ aparece a menudo en los debates sobre literatura. La mirada del grupo no es tampoco aquí sacralizadora, sobre todo en relación con la producción nacional a la que tanto impulso da la propia editorial. Es una mirada en cambio crítica y desmitificadora, aunque entusiasta. Zanetti recuerda, en tal sentido, que nadie pensaba que Verbitsky fuera Camus, o bien que ninguno era admirador total de Macedonio.²⁶ La desmitificación es una constante de estos años.²⁷ El grupo *Contorno* la había practicado ya con frecuencia en sus lecturas "parricidas" de la literatura argentina.²⁸ El humor, la crítica risueña pero, de cualquier modo, amante de los textos sobre los cuales ironiza, acerca a estos intelectuales a la posición de algunos movimientos de las vanguardias históricas. La seriedad, en cambio, había sido el tono de los integrantes de *Contorno*.²⁹

La presencia de rasgos vanguardistas se advierte también en las preferencias estéticas predominantes en particular en la fracción más joven. En el caso de la literatura, esto parece haber marcado una distancia respecto de Spivacow, adscrito a lo que sus miembros ven entonces como un gusto más ilustrado, próximo a la tradición del realismo decimonónico europeo.³⁰ Pero si por un lado los gustos personales y las posibilidades materiales determinan el armado de ciertas colecciones, como en el caso de algunas organizadas por Achával,³¹ se hilvana, para decirlo con una imagen de Walter Benjamin, ese particular "desorden" de las bibliotecas que el catálogo o la costumbre terminan por presentar como orden.³² La editorial procura, al mismo tiempo, dar cuenta sistemática de las diferentes líneas de la literatura nacional y universal, como queda claro en sus diferentes colecciones historiográficas.

En este sentido la fracción analizada parece haber compartido en la mayor parte de los casos esa actitud característica de los intelectuales de la universidad reformista como el propio Spivacow, que Sigal describe como "compromiso político y libertad cultural".³³ Su mirada continúa la tradición de *los dos ojos* inaugurada por *Contorno*, esa focalización "no estrábica" de la cultura argentina y americana, según lo ha caracterizado Beatriz Sarlo.³⁴

Desde el punto de vista de las condiciones de producción, Centro Editor no se sume tampoco en el malestar de una posición periférica sino que, teniendo conciencia de trabajar en las condiciones desfavorables propias de un país situado en los márgenes, procura absorber de las metrópolis libros y propuestas teóricas. La

compra de colecciones a Italia o Francia, a las que enriquece con títulos vinculados al ámbito nacional o continental, resulta uno de los más claros ejemplos. Ford, atraído fuertemente ya a fines de los sesenta por el pensamiento nacionalista, o Delgado, han puesto de relieve la intensa circulación que los movimientos entonces renovadores de las ciencias sociales y humanas, como la historiografía de la vida cotidiana, tienen en este escenario intelectual. La modernización impulsada por la universidad reformista se prolonga aquí, aunque en cruce con la acentuación del interés por lo nacional, imbricado en algunas colecciones y títulos con preocupaciones características del populismo.

El sentido de postgrado que la editorial representaba para los miembros de esta fracción, se cumple con intensidad en el terreno de la crítica literaria. Aníbal Ford, Susana Zanetti, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Jorge B. Rivera, Jorge Lafforgue, Josefina Delgado, más tarde Andrés Avellaneda, adquieren su primera o más fundamental práctica disciplinaria en Centro Editor, algunos ya en la colección "Capítulo. Historia de la literatura argentina" lanzada en 1967. Esta generación de críticos, también en la línea abierta por *Contorno* durante la década del cincuenta, privilegia, ante todo, una visión modernizadora de los estudios literarios, capaz de cruzar la serie literaria con la social e histórica. Ser "modernos" parece haber constituido una aspiración relativamente consciente del grupo,³⁵ lo cual podría interpretarse como una voluntad de producir de acuerdo con los principales trazos del *aggiornamento* cultural de los sesenta: rigor en los conocimientos y actualización en los debates teóricos, interdisciplinariedad y sensibilidad respecto de los márgenes.

Precisamente un realizador de *Contorno* como Adolfo Prieto opera como asesor de *Capítulo* y otros, como Noé Jitrik y Rodolfo Borello, son autores de numerosos fascículos, confirmando esta línea de continuidad entre la relectura de la literatura argentina ejercida por aquella revista fundacional y la que se despliega desde Centro Editor. Es posible decir que la presencia de estas dos generaciones modernizadoras no excluye sin embargo, de acuerdo al "liberalismo de ideas" vigente en la institución, la colaboración frecuente de críticos formados en la generación de 1940 bajo el magisterio de Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso: Emilio Carilla, Enrique Anderson Imbert, Juan Carlos Ghiano.³⁶ Pero mientras sus nombres predominaban en EUDEBA, en Centro Editor se advierte ya un verdadero cambio de hegemonía, que expresa la transformación de un modo de sentir, de pensar y de representar a su objeto.

NOTAS

- ¹ Este trabajo forma parte de una investigación inédita más extensa sobre la editorial, realizada mediante una beca que me fuera otorgada por el Fondo Nacional de las Artes para el período julio de 1994-julio de 1995. Agradezco a los miembros entrevistados, los valiosos datos de su memoria y visiones personales, sin los cuales no me hubiera sido posible llevarla a cabo. Debo entre ellos además un especial reconocimiento a Susana Zanetti por su generoso asesoramiento a la hora de realizar las entrevistas. Agradezco asimismo a Alberto Noé sus útiles observaciones respecto al tema.
- ² Parece válido aplicar a estas producciones ese rasgo señalado por Beatriz Sarlo en relación con las revistas culturales: ellas "tienen su aura en el presente", intervención en "El rol de las revistas culturales", (mesa redonda, Buenos Aires, noviembre de 1992), *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, junio-julio de 1993, p. XII.
- ³ Raymond Williams define, según es sabido, las estructuras de sentimiento como "experiencias sociales en solución", *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 156.
- ⁴ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 99 y subs. En tal sentido Alberto Noé ha estudiado la función cumplida por editoriales privadas como Abril o Paidós respecto a los intelectuales marginados durante el peronismo, entre ellos centralmente, Gino Germani, *Universidad y Sociedad: creación e institucionalización de la sociología académica en la Universidad de Buenos Aires*, tesis doctoral inédita, Universidad de São Paulo, 1995. Agradezco su sugerencia de revisar en la misma línea aunque en otro contexto, el papel de Centro Editor (conversación con la autora, Tucumán, diciembre de 1994).
- ⁵ Así lo denomina Oscar Terán; cfr. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda en la Argentina 1955-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, cap. VIII.
- ⁶ Cfr. el panorama de estos años trazado por Noé Jitrik, "La producción 'cultural' 1972-1974. Las desventuras de la crítica", *Cuadernos de Marcha*, segunda época, núm. 2, México, julio-agosto de 1979, pp. 39-48.
- ⁷ Oscar Terán ha señalado el carácter de universidad alternativa que se dibuja en la revista *Imago Mundi* (1953-1956) publicada por intelectuales excluidos o alejados de la universidad oficial durante el peronismo. Su función sería entre otras la de marcar "un sendero de lecturas" ausente en la misma, ob. cit., p. 36 *et passim* cap. II. Los rasgos que se abordan a continuación acerca de la historia de Centro Editor permiten pensar en esta institución en términos en cierto modo semejantes. Las determinaciones derivadas de su carácter de empresa así como las etapas históricas que debe atravesar marcan en cambio algunas de las diferencias.
- ⁸ Beatriz Sarlo, entrevista con Delia Maunás, en D. Maunás, *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 195. Este libro, publicado mientras se desarrollaba nuestra investigación, aporta datos y testimonios imprescindibles

para el trabajo sobre la editorial.

- ⁹ Graciela Montes, entrevista con D. Maunás, en Delia Maunás, ob. cit., p. 233.
- ¹⁰ Jorge Lafforgue, entrevista con la autora, Buenos Aires, abril de 1995.
- ¹¹ Anibal Ford, entrevista con D. Maunás, en D. Maunás, ob. cit., p. 180.
- ¹² Así lo ha señalado Ricardo Figueira, entrevista con la autora, Buenos Aires, abril de 1995.
- ¹³ Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 33. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo analizan éste y otros conceptos propuestos por Williams en *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, cap. IV.
- ¹⁴ Josefina Delgado, entrevista con la autora, Buenos Aires, abril de 1995.
- ¹⁵ Jorge Lafforgue, entrevista citada con la autora.
- ¹⁶ Amanda Toubes, intervención en "Homenaje a Boris Spivacow", coordinado por J. Lafforgue, XXI Exposición Feria Internacional de Buenos Aires. El libro del Autor al Lector, Buenos Aires, 23 de abril de 1995.
- ¹⁷ Susana Zanetti, entrevista con la autora, Buenos Aires, junio de 1994.
- ¹⁸ R. Figueira, entrevista citada con la autora.
- ¹⁹ Lewis A. Coser, *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 19 *et passim* primera parte.
- ²⁰ S. Zanetti, entrevista citada con la autora.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Cfr. el análisis al respecto de A. Ford, entrevista con D. Maunás, ob. cit., p. 184.
- ²³ Así lo ha observado J. Delgado, entrevista citada con la autora.
- ²⁴ El intelectual fusionado con lo político es característico del periodo, cfr. O. Terán, ob. cit, cap. VII; S. Sigal, ob. cit., en particular epílogo. B. Sarlo, "Intelectuales ¿escisión o mimesis?", *Punto de Vista*, núm. 25, Buenos Aires, diciembre de 1985, pp. 1-6 y Héctor Ricardo Leis, *Intelectuales y política (1966-1973)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.
- ²⁵ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1988, p. 110.
- ²⁶ S. Zanetti, entrevista citada con la autora.
- ²⁷ O. Terán ha señalado que constituye una "palabra clave de los *sixties*". "Intelectuales y política en la Argentina 1956-1966". *Punto de Vista*, núm. 37, Buenos Aires, julio de 1990, p. 21.
- ²⁸ Caracterización ya clásica de la labor crítica del grupo otorgada por Emir Rodríguez Monegal a partir de una expresión de H. A. Murena en *El juicio de los parricidas*. La

nueva generación argentina y sus maestros. Buenos Aires, Deucalión, 1956. B. Sarlo la revisa en "Los dos ojos de *Contorno*", *Revista Iberoamericana*, núm. 125, Pittsburgh, octubre-diciembre de 1983, pp. 797-807.

- ²⁹ Carlos Mangone y Jorge A. Warley señalan el "espíritu de seriedad", de impronta sartreana, de *Contorno*, *La modernización de la crítica. La revista "Contorno"*, en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, fascículo núm. 122, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 440. Cfr. p. ej., el texto de uno de sus integrantes, Juan José Sebrelli, "Los 'martinierristas': su tiempo y el nuestro", en David Viñas y otros, *Contorno. Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. 7-11.
- ³⁰ B. Sarlo, entrevista con D. Maunás, ob. cit., pp. 198-199.
- ³¹ Entre ellas, la "Serie del Encuentro", lanzada en 1966.
- ³² Walter Benjamin, "Desembalo mi biblioteca", en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992, p. 106.
- ³³ S. Sigal, *op. cit.*, pp. 89-99 y epílogo.
- ³⁴ B. Sarlo, "Los dos ojos de *Contorno*", ob. cit..
- ³⁵ S. Zanetti ha señalado que se privilegian en los estudios sobre la literatura las "visiones modernas", entrevista citada con la autora. Cfr. respecto a *Contorno*, C. Mangone y J. A. Warley, *La modernización de la crítica. La revista "Contorno"*, ob. cit..
- ³⁶ B. Sarlo ha señalado que Spivacow practica siempre un "liberalismo de ideas", "B. Spivacow: la muerte del constructor", *Punto de Vista*, núm. 49, Buenos Aires, agosto de 1994, p. 48. Es posible extender esta caracterización a muchas de las actitudes del grupo analizado. Para una revisión de las diferentes generaciones de críticos que participan en Centro Editor, cfr. J. Lafforgue, entrevista con D. Maunás, en D. Maunás, ob. cit., pp. 190-191.

DESMORONAMIENTO Y AZAR

por María Coira

CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

En 1987, la mexicana Margo Glantz publica *Las Genealogías* con la advertencia de que, en parte, habían sido ya expuestas por entrega en el periódico *Unomásuno*.¹ El título es sugerente, cuestión que se refuerza si paseamos la mirada por el tipo de títulos que tiene del índice.² Nos topamos ahí mismo con la foto familiar cuyo epígrafe dice "Lilly se compromete" o leemos la dedicatoria a sus padres y hermanas. Tantas sugerencias en las primeras cuatro páginas fluyen hacia un "Prólogo" que, aun cuando no tiene firma, a falta de otra, por usos y costumbres y por los indicios señalados, atribuimos a la firma del libro, es decir a Margo Glantz. Ahí, se nos dice que:

Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías. [...]

Yo tengo en mi casa algunas cosas judías, heredadas, un SHOFAR, trompeta de cuerno de carnero, casi mítica, para anunciar con estridencia las murallas caídas, un candelabro de nueve velas que se utilizan cuando se conmemora otra caída de murallas durante la rebelión de los Macabeos, que ya otro GOI (como yo) cantara en México (José Emilio Pacheco). También tengo un candelabro antiguo, de Jerusalén, que mi madre me prestó y aquí se ha quedado, pero el candelabro aparece al lado de algunos santos populares, unas réplicas de ídolos prehispánicos (el que me las vendió dice que son auténticos, pero Luis Prieto los ve, se moja los dedos en saliva, los tienta y dice que no), unos retablos, unos ex votos, monstruos de Michoacán, entre los que se cuenta una pasión de Cristo con sus diablos. Por ellos, me dice mi cuñado Abel que no parezco judía, porque los judíos les tienen, como nuestros primos hermanos los árabes, horror a las imágenes.

Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo -estas- mis genealogías. (pp. 13-16)

Algunas primeras preguntas. ¿Es este texto, pues, la constitución de la serie de antepasados de Margo Glanz? ¿El diagrama de un árbol es el que lo sostiene? Estas genealogías que se disparan, desde un tener que simultáneamente es un no tener, desde un parecer (judía) que al mismo tiempo es un no parecerlo, ¿soportan la paradoja o ceden ya a la lógica binaria, ya a la pulsión de síntesis?

Todos, seamos nobles o no

En su forma canónica, las genealogías lo eran de reyes. Quien aquí nos habla, si bien con humor reclama para sí el privilegio de descender del Génesis, puede erigirse en autogenealogista como heredera, no del texto bíblico ni de los humildes campesinos de la Ucrania judía (aunque también lo sea), sino de una modernidad que ya en el llamado prerromanticismo abrió a todos la posibilidad de ameritar escritura. El ascenso de las letras burguesas, su éxito, va entretejido de esa posibilidad de identificación con protagonistas que no eran más ni nobles ni héroes sino como los lectores mismos, con el tipo de problemas que cualquiera de ellos podía tener. Parafraseando a Nicolás Rosa, la literatura es la vida y la vida merece ser literatura; los personajes de ficción son como nosotros y, a su vez, lo cotidiano se ficcionaliza y cualquiera puede ser el protagonista de una novela.³ Por supuesto, esto que digo no es nada nuevo, pero, precisamente por sernos tan natural a veces olvidamos su emergencia histórica, su operatividad ideológica y su capacidad de engendramiento textual. Margo traza sus genealogías; el texto tiene las propias.

Registramos por escrito nuestra historia, somos irrepitibles, pues, seamos nobles o no. Pero, mientras nos deshacemos de una nobleza vamos construyendo otra.⁴ La aristocracia del artista -no siempre comprendido, difícilmente exitoso-, del intelectual comprometido, del bohemio, del que conoce el valor de uso y no se sujeta a la lógica del valor de cambio, de quien es periférico del poder. Estas genealogías dicen "*seamos nobles o no*" connotando que sus protagonistas no lo son, pero sin cesar de mostrar que sí lo son, que se dedican a las letras y al teatro aunque trabajen de panaderos, vendedores ambulantes, dueños de zapaterías o restaurantes, ya que, por supuesto, no subsisten ni de su arte ni por el modo en que la política es sentida por ellos. Sus nombres se entretajan con los de Isaac Bábel (que murió en un campo de concentración en Siberia en el '41 y de cuyo preciosismo o biblismo Margo no merece ser acusada), Shklóvski (nuestro conocido formalista ruso, que primero reprochó y luego extrañó a Bábel), Nabokov (que en Rusia era un mal poeta), Lunacharsky (en el congreso de agricultura, cuando Glanz padre militaba), Trotsky (que pasó por Odessa rumbo a Crimea envuelto en una gran capa), Chagall (que no debió haberse casado con una gentil), Orozco (hombre muy

severo), Diego Rivera (que pintaba con las dos manos, del brazo de María Félix o en amores con Frida Kahlo), Sergio Pitlor (escritor mexicano que, además, traduce a Boris Pilniák, el cual a su vez pertenece a la generación posterior a la de Alexander Blok), Raúl González Tuñón, Puig, Homero Aridjis (que transcribe y traduce los versos de Glanz padre) y tantos otros. Otros cuyas historias son, en suma, ya metonimias, ya síntomas de los grandes hechos de este siglo: la revolución de octubre rusa, la segunda guerra mundial, las compulsivas migraciones, la posrevolución mexicana, la ejecución de los Rosenberg y el asesinato de Sacco y Vanzetti, aunque sin desdén hacia mitologías mediáticas como Gary Grant, Bárbara Stanwick o la película *Lo que el viento se llevó*. Seamos nobles o no, pero, en un sentido especial: que quede en claro que lo somos.

El trabajo de la historia

“Prendo la grabadora” es lo primero que leemos y el disparador textual de una puesta en escena de voces (la del padre, la de Margo, la de la madre). No se elude el saber perspectivo de la historia pero, simultáneamente, se resiste la pulsión a sintetizarlo desde una única primera persona que se apropie del discurso y tramite las demás desde un estilo indirecto. Es más, no siempre es fácil, en especial en una primera lectura, saber quién habla y con quién, o qué se dice en voz alta y qué se piensa. Escritura que no se resigna a borrar las huellas de lo oral; narración que inscribe el diálogo dramático; primera persona que nos cuenta, preguntando, para que narren otras.

Tampoco es fácil armar una cronología. Es cierto que los grandes acontecimientos históricos operan como señalizaciones fuertes, pero, por zonas, en la “microhistoria”, no hay ya piedritas que nos guíen, los pájaros se han comido las migas, y no se sabe bien qué cosa pasa antes de cuál otra ni dónde. Porque los tiempos son también espacios (de Rusia, de México, de Estados Unidos, de Cuba, de una Europa de posguerra, de Argentina) y todo es un tanto inestable; así, de repente, aparecen Eisenstein y Maiacovski (para no hablar de Trotski) pero el director de cine filma lo que será *¡Que viva México!* o el poeta Jacobo Glanz (que también es poeta) pasean hasta la madrugada por el Cerro de la Estrella hablando de futurismo e imaginismo. La textualidad resiste la linealidad inherente al sintagma y, si bien se nos cuenta más de los ancestros rusos al comienzo y la presencia del tiempo enunciativo es mayor hacia el final, es posible pensar una lectura que entre por cualquier zona, ya que el reenvío y la insistencia decepcionan toda expectativa de construcción de un tiempo homogéneo que avance desde un pasado hacia el presente.

Recordamos a Foucault cuando, en su lectura de Nietzsche, nos muestra al genealogista ocupado más en "escuchar la historia" (volvamos a la escucha de Margo, que ha prendido la grabadora) que en "añadir fe a la metafísica".⁵ La resistencia al sintagma y al ordenamiento cronológico también lo es a la pulsión teleológica y, su contrapartida, el imaginario de un origen. En tal sentido, no se apela a un sentido unívoco y de destino desde una mirada suprahistórica, sino a la emergencia de acontecimientos azarosos: es por accidente que llegan a México y no a Norteamérica (o Cuba o Argentina), como contingente había sido la salida de Rusia. Tampoco hay idealización del pasado ni creencia en que antes (en sus orígenes) las cosas hayan sido perfectas. En este sentido, nada más alejado de la ideología que atraviesa este texto que el sentimiento de solemnidad ante los orígenes; la parodia, los efectos de humor y el tono levemente irónico son operaciones recurrentes en estas *Genealogías*:

Mis abuelos maternos emigraron a la ciudad porque el zar les prohibió a los judíos vivir de los productos del campo. Mis abuelos paternos vivieron en una pequeña colonia agrícola porque el zar les concedió a los judíos de otras regiones vivir de la agricultura. Las dos ramas de la familia eran contemporáneas... (p. 20).

No hay un origen ni un fin de la historia y tampoco una identidad que los sostenga. Así, el nombre propio opera más como un continuo discurrir metonímico que como metáfora única del sujeto. Jacobo Glanz es Jacob Osherovich Glantz; Nucia; Yáinkl; a veces, Yasha; en Rusia, Ben Osher. "Mi madre se llama Elizabeth Miáilovna Shapiro"; en privado, Lucia; Liza; Lúcnica; a veces, Luci; en Rusia, mamá Luci y, como siempre se menciona al padre, Elizabeta Mijáilovna. La confusión se exaspera cuando se toma la serie Nucia/Lucia (casi iguales, fácilmente confundibles) para hablar de padre/madre, masculino/femenino.

De su nombre propio, Margo dice que nunca le gustó: nombre de flor, antes que de niña, como el de sus hermanas mayores -Lirio y Azucena- porque los judíos "se ponen los nombres de los difuntos" y a ellas quisieron ponerles nombres poéticos. Es la menor, Shulami, no Margo, la única que recibió el nombre de sus antepasados. El campo asociativo de Margo es otro: "Abundan las Margaritas en la literatura nacional como lo demostró muy bien Gabriel Zaid: Margarita Gautier, Margarita Ledesma... Margarita Glanz..." (p. 131). Margo tararea la letra del tango y recuerda a Noé Jitrik diciéndole "Ya no sos mi Margarita, ahora te llamás Margó".

Margo interroga a los padres: hay cosas que no vivió porque aún no había nacido, hay cosas que pasaron cuando ella era muy chiquita y hay contextos interpretativos de los que carece. Nucia/Lucia trabajan por recuperar el pasado y a

veces se quejan: “¡Ay, Margo, es medio siglo!”.

Yáinkl confunde muchas cosas, trastrueca fechas y cambia imágenes, habla del humor y alegría de sus familiares conocidos en toda la comarca [...] (p. 20)

Mamá y yo nos miramos asombradas, la duda permanece porque los datos varían cada vez que se le da cuerda al recuerdo (p. 21)

Repetir un acto mil veces condensa el recuerdo, pero los recuerdos traicionan aunque se recuerden mil veces en la mente. Jacobo niega ciertas minucias que antes recordaba y los calzones con encaje se transforman simplemente en encaje suizo, maravilloso, delicado, pero aún suelto, sin ropa que decorar. Mi padre dice que recuerda mejor las cosas de su infancia y que casi todo lo demás se borra: a veces resucita y yo aprovecho como buitre (p. 82).

Se construye la historia sobre lo olvidado tanto como sobre lo recordado; o, mejor, se recuerda porque se olvidó antes. Es fascinante leer lo que acerca de esta paradoja escribió Nicolás Rosa desde el lugar privilegiado de “las escrituras del yo”. “Extraña paradoja”, la llama, ya que “no es la memoria la que conserva sino el olvido”; olvido que explica que nadie escriba sobre su infancia o juventud cuando es niño o joven (cuando infancia y juventud son saberes imposibles porque no han podido aún ser olvidados) sino en la vejez (cuando se pone en el pasado aquello que se desea, pero que ni se puede realizar en el presente ni puede esperarse del futuro):

El DOBLE FUNDAMENTO del olvido se inscribe en el enunciado del saber del sujeto (saber/no saber) y el saber del objeto: aquello que se recuerda no coincide con el recuerdo (decepción) pero co-incide (cae conjuntamente) con el sujeto desfallecido por el olvido. [...] El olvido nos revela que la IDENTIDAD está perdida de entrada y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones.⁶

Imposible no asociar la sutil aproximación que Heidegger hace al poema “Retorno” de Hölderlin, donde el poeta celebra el reencuentro con su tierra natal. Este retorno no lo es a las fuentes, no es tocar el suelo originario, no es un volver atrás. Es, en cambio, el acto mismo de escribir ese poema. Es con y en ese decir poético que Hölderlin retorna a su tierra y la recupera sin haberla jamás poseído y sin haberla jamás perdido. Juan David Nasio rescata este trabajo de Heidegger, en “Reencontrar el exilio”, y reflexiona:

[...], diciendo lo nuevo es como se retorna verdaderamente. Pero ¿adónde? A ninguna parte. Al retornar por medio de su poema, el poeta no encuentra solamente las montañas que rodean el lago de Constanza, su familia, sus allegados y todo lo que él conoce. Lo que encuentra es el exilio. El exilio presente en el duelo de la partida, que acompaña la dureza del viaje y que ahora se erige en "regocijo" del retorno..., "regocijo", no en el sentido de alborozo, sino de goce. Es el regocijo de Spinoza que no es alegría y que se opone a la tristeza.⁷

Margo es la que hace la entrevista a sus padres, la que junta e inserta fotos (veintiuna),⁸ quien rescata viejos papeles (pasaportes, certificados de estudios, etc.) y ofrece a la lectura sus facsímiles, la que escudriña la memoria, en fin, de los olvidos de sus padres que, por momentos, se entretejen con sus propios olvidos. Rastrea la procedencia judía en tanto su carencia (no puede pronunciar bien el yidish ni el ruso, no sabe cómo se escriben ciertas palabras, no tuvo educación religiosa, no se casó con judío, no sabe cocinar platos típicos), y eso tiene que ver con que es un texto escrito en castellano, con una mayoría de posibles lectores sin enciclopedia al respecto (carentes) y que, precisamente por eso, pueden fascinarse (como me pasa a mí) al saber que abuela Sheindl siempre usó peluca porque sólo el marido puede ver el pelo natural de una mujer y que cuando viajó a México no pudo permanecer en casa de los padres de Margo porque la comida era impura al no separarse cuidadosamente la carne de la leche, por dar algunos ejemplos, y, precisamente porque es una lengua perdida, rememorada, la insistente incrustación de palabras en yidish cobra un valor signifiante y atraviesa la escritura de función poética. *Jeider* (escuela judía), *melamed* (profesor), *Yeshiva* (universidad), *blintzes* (especie de pequeñas empanadas en forma de pañuelo), *kosher* (pura), *treif* (impura), *mikveh* (piscina ritual para mujeres), *kol nidre* (canto a los muertos), *sheidem* (demonios), *sabbath*, *yom kippur*, *mishnah* (tradicción oral), *kaddish* (santificar el nombre de Dios y recordar al que se ha muerto) y así otras, además de la proliferación de nombres propios rusos que nos da un cierto clima de novela de Dostoievski. Margo cuenta que sus hermanas sí saben yidish y hebreo y la mayor hasta ruso, que todas saben preparar comidas típicas y, en ese sentido, la entrevista a su mamá incluye algunas recetas que, como sucede con ciertos platos en las rememoraciones proustianas, los lectores podríamos animarnos a ensayar.⁹

La mirada cariñosamente irónica y la vena humorística explican que "Toda la comida judía lleva tantita azúcar": "estos judíos todo lo arreglaban con las madres" o "...se sigue quejando: Me imagino que es una costumbre ya vieja, de cerca de cinco mil setecientos y pico de años".

Si la identidad ruso-judía es objeto de microarqueología e investigación histórica, la actual tampoco se define cuál es: no encontramos en este texto ninguna conclusión tranquilizadora en el sentido de una identidad mexicana como síntesis de pasados y presentes ni de espacios-allá y espacios-aquí. En cambio, todo fluye al mismo tiempo que se interconectan lenguas (castellano, yiddish, ruso, inglés, giros coloquiales mexicanos), tiempos y espacios de una manera que, asociando con ciertas reflexiones de Deleuze y Guattari, nos animaríamos a llamar rizomática.¹⁰ De una manera que socava la fijeza de ciertos espejismos de identidades colectivas pero abundante en coincidencias, inconsistencias, viajes y folletín.

En tanto folletín, muertes no faltan: desde los insoportables *progroms* hasta los tantos tios y tías muertos de cáncer, amarillentos y cadavéricos “como los judíos de cualquier campo de concentración”. Tampoco escasea lo sentimental y, de contrabando con el humor irónico, hasta lo cursi.

Quiero cerrar con una cita (tal vez extensa) de una de las inteligencias más sensibles al juego entre la utopía y la nostalgia. En una de sus *Sombras breves* (“Demasiado cerca”), W. Benjamin dice:

En sueños en la ribera izquierda del Sena ante Notre-Dame. Allí estaba yo, pero nada había allí que se pareciera a Notre-Dame. Sólo una edificación de ladrillo se alzaba con las últimas gradas de su mole por encima de un revestimiento de madera. Y, sin embargo, yo estaba, subyugado, ante Notre-Dame. Y lo que me subyugaba era la nostalgia. Nostalgia precisamente del París en el que, en sueños, me encontraba. ¿De dónde venía esa nostalgia? ¿Y de dónde su objeto desplazado, irreconocible? Ya está: me acerqué demasiado a él en mi sueño. La inaudita nostalgia, que me había sobrecogido en el corazón mismo de lo que añoraba, no era ésa que desde lejos apremia hacia la imagen. Era la venturosa que ha traspasado ya el umbral de la imagen y de la posesión y sólo sabe aún de la fuerza del nombre por el cual lo que vive, se transforma, se rejuvenece y, sin imagen, es el refugio de todas las imágenes.¹¹

NOTAS

- ¹ Margo Glantz. *Las genealogías*. México. Lecturas Mexicanas. 1987. En adelante las citas textuales corresponden, indicando número de página, a esta edición.
- ² Son setenta y cuatro: transcribo algunos: “Los padres de mi madre”: “Cuando estábamos en”: “Al morir el abuelo”: “El linaje y la falta”: “Mi abuela y dos tías”: “Los pasaportes

eran"; "Durante largo tiempo", "Dos veces en mi vida"; "Las casas de la memoria"; "Si, hace poco". En el índice, aparecen al lado de números romanos; en el texto, la segmentación se hace por medio de los números romanos solamente y ahí vemos que los títulos del índice son las primeras palabras de cada una de estas entradas.

- ³ A. Hauser, un clásico, explica este proceso como pocos:

*La razón decisiva para la influencia de Richardson estuvo en el hecho de que fue el primero que convirtió al nuevo hombre de la burguesía, con su vida privada, viviendo en el marco de su vida doméstica, absorbido por sus problemas familiares y ajeno a ficticias aventuras y maravillas, en centro de una obra literaria. Son historias de vulgar gente burguesa, y no de héroes ni de pícaros las que cuenta, y lo que se relaciona con ellos son simples e íntimos conflictos cordiales, y no hechos patéticos heroicos. [...] Es difícil explicar hoy, en la época de una literatura apoyada desde hace mucho tiempo en el subjetivismo, lo que en estas novelas podía fascinar y conmover a los contemporáneos [...] El autor hace del lector su confidente [...] Naturalmente, también antes se habían tomado como modelo los héroes de las grandes novelas caballerescas y de aventuras; eran ideales, es decir, idealización de hombres reales e imagen ideal para hombres de carne y hueso. Pero nunca se le había ocurrido al lector ordinario medirse con la medida de ellos y apropiarse sus privilegios. Los héroes se movían de antemano en una esfera distinta que él; eran figuras míticas y tenían, en lo bueno y en lo malo, tamaño sobrehumano. La distancia del símbolo, de la alegoría o de la fábula los separaba del mundo del lector e impedía un contacto demasiado inmediato con ellos. Ahora, por el contrario, al lector le parece que el héroe de la novela está consumando simplemente su vida incompleta -la del lector- y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste. ¡Quién no ha estado alguna vez a punto de convertirse un poco en héroe novelesco! De semejantes ilusiones deduce el lector su derecho a colocarse a la misma altura de los héroes y a reclamar para sí su excepcionalidad, su extraterritorialidad en la vida (Arnold Hauser, "El nuevo público lector", *Historia social de la literatura y el arte*, II, Madrid, Guadarrama, 1969 pp. 236-240)*

Acerca de estas condiciones de enunciación, en su artículo "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", Michael Sprinker recuerda:

*La historia de la palabra autobiografía en sí misma pone de relieve la problemática del autor. El surgimiento de esta palabra a finales del siglo XVIII (la OED atribuye a Southey su primer uso en 1809; Pierre Larousse considera que la forma francesa se deriva del inglés; a Herder se le cita como el creador de la Selbstiographie alemana) coincide con el comienzo de lo que Michel Foucault ha denominado 'el sueño antropológico' en la cultura occidental (Michael Sprinker, "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", *Antropos. Suplementos*, 29 (*La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*), Barcelona, Antropos, 1991 p. 120).*

- ⁴ Estoy pensando en la ideología que supone la conquista de la autonomía del arte y la construcción no sólo de la figura del artista sino también la del intelectual. Bourdieu

dedica un amplio trabajo al estudio de la constitución del campo literario como un mundo aparte sujeto a sus propias leyes entramado en la ideología de "quien pierde gana", de la incompatibilidad entre el mundo de los negocios, los honores y el éxito mundano, respecto del otro mundo, el del arte puro. el amor loco y, posteriormente, la política de la pureza como antítesis de la razón de Estado (Véase: Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 47-80).

- 5 Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1992.
- 6 Nicolás Rosa, *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990, p. 58.
- 7 Juan David Nasio, "Reencontrar el exilio", *La voz y la interpretación*, Buenos Aires Nueva Visión, 1987, p. 22.
- 8 Las fotos tienen los siguientes epígrafes: 1. Lilly se compromete; 2. Papá y mamá y los tíos panaderos; 3. Jacobo se mejicaniza; 4. Lucia, 1925; 5. Nucia, 1917; 6. Osher Glantz; 7. Sheindl Glantz; 8. Ilusha y Sara Shapiro; 9. Méndl y Mira Monastinski; 10. Papá y mamá en sus bodas de oro; 11. Mamá y Lilly, 1929; 12. Papá y mamá de Carnaval, 1925; 13. Jacobo, el poeta, 1936 (?); 14. Mijáil y Etel Shapiro; 15. Los actores Túrkov y mis padres; 16. Lucia, Jane y Mira, 1928; 17. Los hermanos de barco, 1925; 18. La boda de tío Volodia, 1932; 19. Shulamis se casa, 1961; 20. Mamá, Lilly y yo, 1932; 21. Glantz de padre.

- 9 Transcribo dos. Primero, la del *gefilte Fish* (pescado relleno):

[...] se muele filete de pescado, robalo y huachinango (¿De los dos?), sí, de los dos, se echa cebolla molida, zanahoria en cuadritos, pimienta y sal y huevo batido según las cantidades. Yo nunca le echo pan, pero hay quien le echa, bueno, yo no, hay que saber calcular la cantidad y todo se pone en un recipiente con huesos de pescado, cabeza, pellejo, cebolla, agua.

-¿Y ajo?

-Ajo no lleva.

-¿No? Yo creía, sabe a ajo.

-No, ajo no, cebolla rebanada, zanahoria rebanada y tantito azúcar. [...]

-Hierve hasta que se hace jalea, como veinte minutos, y se saca todo o se echan encima unas como albóndigas de pescado y sigue hirviendo lentamente como dos horas. Bueno, es todo, se trata de darle sabor y calcular cuánta pimienta y cuánta sal [...] (pp.111- 113).

Segundo, la del *Jolodiet*:

-Está bien, yo lo hago así. se puede hacer de pata de res, pero yo lo hago con patas de pollo, molleja, alas y todo lo que es huesería de pollo, también pescuezos. Hierve bastante con un poco de sal y de cebolla, al punto que esté deshaciéndose. Luego se saca todo eso. se quitan todos los huesos. se vuelve a echar al caldito, pero que no pase la cebolla. Se deshebra y se muele bastante ajo con sal y se le da un hervor con tantito consomé de pollo, tantito, y luego se enfría en un recipiente y ya estuvo. Es muy laborioso eso de quitar los huesitos (p. 113)

-
- ¹⁰ La definición del término puede leerse en: Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Rizoma", en *Mil mesetas*. Valencia. Pre-Textos. 1994. pp. 9-32.
- ¹¹ Walter Benjamin, "Sombras breves". *Discursos interrumpidos*. I. Madrid, Taurus. 1982. p. 145.

GLOSA

SOBRE BAJTIN: UNA PASION LÚCIDA*

por Sylvia Iparraguirre

Hablar de este libro sobre Bajtín no implica, para mí, poner en juego ciertas aptitudes analíticas, sino hablar, quizás inesperadamente, desde el lugar de lo emocional; o si se quiere usar una antigua y hermosa palabra, desde lo *espiritual*. El libro de Elsa Drucaroff no es inocente en esto: el libro me conmovió. Es un libro escrito desde la lucidez, pero también desde la pasión. Respondo a ese estímulo de lectura porque la pasión es un elemento constitutivo primario del trabajo intelectual. Si sacamos la pasión queda sólo el frío análisis y la literatura lleva una carga demasiado intensa de vida y de muerte como para reducirla a un mero análisis. Por otra parte, la pasión por el trabajo intelectual es una de las lecciones bajtinianas por excelencia.

Leí el libro con una especie de urgencia en la que iba constatando aciertos. Cerré el libro y transcribo lo que pensé, lo que pienso: el libro de Elsa Drucaroff es notable desde el punto de vista teórico y desde el punto de vista práctico. Más todavía: me parece un libro brillante y creo que único en lo que yo conozco se ha publicado sobre Bajtín en español. Y quiero apresurarme a decirlo, antes de que venga consagrado "desde afuera" como, irónicamente, explica Elsa Drucaroff que sucede en Buenos Aires con ciertos libros de ficción en el capítulo "Mucho más que una teoría de la novela".

Amparada en estos sentimientos que trato, confusamente, de explicar, es que pido permiso a Elsa para hablar muy brevemente de mi relación con Bajtín. Me voy a tomar un momento para contar una experiencia que, de algún modo, culmina en esta tarde donde el propósito es hablar de Elsa Drucaroff y de su notable libro *Mijail*

* Texto leído en la presentación de Elsa Drucaroff. *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires. Editorial Almagesto. 1996. en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. UBA. setiembre de 1996.

Bajtin. La guerra de las culturas. El intento es el de apuntalar una idea difusa, nada teórica y muy difícil de precisar: que ciertos bajtinianos nos reconocemos, tenemos experiencias parecidas o nos han pasado cosas equivalentes en el descubrimiento del pensamiento profundamente revulsivo y movilizador de Bajtin.

La escena, que ahora puede leerse como un acto fallido o como una escena del teatro del absurdo, se desarrolla en Olavarría, hacia fines de 1979, en una de las fábricas de Cemento Portland Loma Negra, propiedad de Amalia Lacroze de Fortabat. Estoy sentada en un gran despacho, después de haber pasado rigurosos controles de ingreso, intentando hacer una entrevista lingüística a un obrero; es un carretillero, del sector menos calificado de la pirámide posicional de la fábrica: el sector de base donde se procesa la cal. De antemano, tengo la clara noción del fracaso de la entrevista. El despacho es demasiado lujoso, inhibe. Entra el obrero que me mira desconfiado y perplejo. El gerente me dice que puedo comenzar, pero no se va; todo se desarrolla en cámara lenta, como en sordina. El gerente se sienta a unos pasos. Va a escuchar, es decir: deja claro que se queda a escuchar lo que hablo con el obrero. Finalmente le agradezco y me despido. Puedo tirar tranquilamente el cassette. Esa presión no sirve para una encuesta sociolingüística que necesita un porcentaje muy alto de espontaneidad para que sea válida.

Durante un año y medio viajé a Olavarría, grabé mozos de bar, trabajadores rurales, empleados de bancos, amas de casa y obreros del portland, hice encuestas, copié test inventados por Labov en EEUU y aplicados en Nueva York, inventé mis propias encuestas y finalmente escribí una tesis de doscientas treinta páginas sobre la incidencia del cambio socioeconómico en el abandono de un léxico utilitario rural por otro urbano industrial en Olavarría, provincia de Buenos Aires. Visto desde ahora, todo ese trabajo podría leerse, como dije, como un gran acto fallido. La sociología estaba prohibida en la época del proceso y la única profesora que me alentó en una facultad que era un páramo -Frida Weber de Kurlat- moriría un año después, con lo cual mi tesis no conseguiría nunca un padrino que se arriesgara a presentar a obreros hablando con un grabador. ¿Qué se escondía detrás de estas grabaciones? ¿una potencial subversiva?

Qué estaba buscando yo, de todos modos. Después de años de una Facultad centrada en un férreo estructuralismo, situada en el paradigma de la lengua, intuitivamente o por necesidad, me iba al otro extremo buscando algo que, en ese momento, era incapaz de formalizar: quería estudiar el habla, donde se moviera y cambiara, quería sacarle una radiografía al cambio lingüístico, quería trabajar con el hablante en la calle y en los cafés. Para 1982, año aciago para la Argentina, yo había quedado fuera de todo, eso sí con una tesis prolijamente guardada en un cajón

y el halo de "universitaria sospechosa". Es en ese momento cuando doy con un libro: *Estética de la creación verbal*, título que me gustó, de un desconocido: MB. No es el mejor libro para empezar con Bajtín, pero yo no lo sabía en ese momento. Lo lei desde la más absoluta ignorancia y con un apasionamiento que no recordaba haber tenido en los años de Facultad. El paso de la sociolingüística americana, un tanto mecanicista, a la sociología del lenguaje de Bajtín fue natural y extraordinariamente placentero: se parecía a estar nadando en un arroyo estrecho y pasar al océano. Hay una frase de Bajtín que me gusta citar: la casualidad es un modo de la necesidad. Lo casual es que diera con *Estética de la creación verbal* en una librería de Buenos Aires en un momento en el que me asfixiaba la necesidad. Conseguí, aquí y afuera, todos los libros de Bajtín y me sumergí en su lectura.

Todo esto confluye una tarde, de hace unos cuatro o cinco años, en que Ariel Bignami, el director de esta colección de Almagesto, vino a mi casa a proponernos a Abelardo Castillo y a mí que tomáramos algún autor que nos interesara tratar. Cuando vi Bajtín le dije que me gustaría hacerlo. Me contestó que ya se lo había asignado a una profesora: Elsa Drucaroff. Yo no conocía a Elsa entonces más que de nombre; hoy, después de leer el libro creo que fue otra manera más de la necesidad: quedó en las mejores manos y está inmejorablemente bien escrito.

Lo primero que se percibe con claridad es que Elsa habla desde *dentro* del pensamiento bajtiniano. Trataré de explicarlo. Durante bastante tiempo asistimos (uso el plural porque estoy segura de que es una experiencia compartida) a una diseminación epidérmica, léxica, "panbajtiniana", que causó, como todo abusó y como era de esperar, una reacción adversa tres o cuatro años más tarde: el hastío de Bajtín. En el primer caso, no había congreso, jornada o coloquio donde no estuvieran presentes las *carnavalizaciones*, los *dialogismos*, los *cronotopos* aquí y allá. Una voraz ansiedad por la aplicabilidad carcomía la lectura veloz de una obra que se intuía como una cantera de posibilidades, tentadora pero difícil de aprehender. Todo parecía posible de "bajtinizarse". Ni qué decir de la literatura latinoamericana: todo era sincrético, carnavalesco, dialógico; los autores eran, a destajo, polifónicos o monológicos; he llegado a escuchar que una novela era altamente polifónica porque tenía muchos personajes; inversamente, otra era petrificadamente monológica porque el autor se había quedado corto: sólo tres personajes. Lo último llevaría a una demostración por el absurdo: la guía telefónica constituiría un ejemplo extremo de polifonía, mientras que el monólogo de Molly Bloom sería, prácticamente, una roca. Como siempre pasa, pronto los decibeles bajaron: cuatro años más tarde de aquellos arrebatos, hablar de Bajtín tenía una marca fuertemente *demodé*. Si hubiera vivido en otro país tal vez hubiese tenido la ocasión de asombrarme por este paso de la cumbre al abismo; pero en el nuestro, no.

Sea como fuere, hoy las aguas ya se aquietaron y Bajtin ocupa, indiscutiblemente, un lugar central entre los pensadores de la literatura del siglo XX. Allí es donde lo sitúa, con esta vuelta de los años, el libro de Elsa Drucaroff: por un lado, desde esta posición indiscutible; por otro, desde el conocimiento profundo de la obra. Página tras página, el libro indaga, expone y pone a prueba para el lector una obra que es vasta, compleja, muchas veces de ardua y ambigua lectura. Pero, podrán decir, ¿se puede hablar de “profundo conocimiento” como un valor, cuando se supone que está sobreentendido en el concepto de responsabilidad intelectual al encarar la escritura de un texto de esta naturaleza? Digo enfáticamente que sí porque, así como hice una generalización caricaturesca del espolvoreo de términos bajtinianos, también he asistido a la simulación del conocimiento. Entonces, si lo primero fue la impronta de la pasión, lo segundo que quisiera señalar es la probidad intelectual que el libro demuestra y rebasa y que, para mí, como lectora, supone un valor agregado: el de la confiabilidad del texto, más allá de que existan o no posibles discrepancias. Hay una profunda honradez en el libro, hay una asumida responsabilidad intelectual, hay un verificable compromiso con su escritura y todo esto implica estar transmitiendo en su correcto sentido el pensamiento de Bajtin, ya que ética y responsabilidad son conceptos claves para entender la obra que nos convoca.

Mijail Mijailovich Bajtin nació el 16 de noviembre de 1895 en Orel. Vivió en el período más fecundo y revulsivo de la historia moderna de su país. Se formó intelectualmente en los fervorosos años previos y posteriores a la revolución de 1917. Se graduó en 1918 en la facultad de Historia y Filología de la Universidad de Petrogrado. Entre 1918 y 1924 su interés principal fue la filosofía neokantiana, Nietzsche y la fenomenología. Entre 1925 y 1929 afianzó la independencia de su pensamiento polemizando y dialogando con las corrientes intelectuales que estaban dando vuelta el legado del siglo XIX: las teorías de Freud, el marxismo soviético, la filosofía del lenguaje y el formalismo como método de análisis literario. Bajtin escribió en esos años: *Freudismo* (1927), *Marxismo y filosofía del lenguaje*, *El método formal en la crítica literaria* (1928), firmados por Voloshinov y Medvedev. En 1929 publica el primer libro con su nombre, *Problemas en la poética de Dostoiévsky*. En los silenciados años del destierro siberiano, Bajtin desarrolla, desde diferentes puntos de vista, el tema que lo absorbería por completo: la investigación de las formas narrativas que, desde la antigüedad, fueron modelando el género novela. En esta dirección, Bajtin aporta la dimensión ideológica de la perspectiva en el análisis narratológico. Esta dimensión, al suponer que toda mirada es asimismo un valor, un juicio, una ideología, remite necesariamente a la relación entre la perspectiva y los sociolectos de carácter ideológico, político y moral, que convergen en el discurso narrativo. Esta polifonía presupone una

estilización del hablar y de las percepciones del "otro" y revela la dimensión ideológico moral de todo acto narrativo.

El pensamiento de Bajtin puede leerse como la refutación del prejuicio posiluminista de que sólo las categorías conceptuales netas, delimitadas, binarias, acceden al status de científicas. En este sentido, sorprende su anticipación al conflicto metodológico en que entrarían las ciencias sociales, pasada la mitad del siglo. Bajtin introduce y asume el desorden y postula las nociones de ambigüedad y de presuposición, demostrando que el pensamiento sistemático admite una articulación diferente e igualmente válida que el sistema tradicionalmente llamado científico. Frente a la dialéctica mecánica y a la rigidez dogmática, Bajtin enfatiza el diálogo, lo inconcluso, la historia. Su teoría de la novela pone a prueba la noción de ambivalencia, de bivocalidad del signo, poniendo junto aquello que es aparentemente incompatible y que inquieta al *establishment*, aferrado a la subordinación de lo "diferente" a lo "mismo". En definitiva, como a Martín Buber, en quien reconocía una de sus más profundas influencias, a Bajtin le interesaba dar respuesta a una pregunta que iba más allá de la formulación de una estética: "¿Qué es el hombre?" Como a Buber, no le interesó el hombre abstracto, monumental, hegeliano, sino el hombre que vive en sociedad, que se comunica, que escribe una novela y que se representa a sí mismo y a su mundo en ella. En definitiva, el existente, el hombre en acto; éste es el hombre que le preocupa a Bajtin. Si la autoría o la propiedad de una idea hubiesen sido tópicos que lo hubieran preocupado, podríamos decir que una de las innumerables facetas de este pensador fascinante, lector muy precoz de Kierkegaard, fue la de ser un existencialista *avant la lettre*. Pero a Bajtin poco o nada le preocupaba ser el propietario de una idea o su anticipador. "La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre sino que se origina *entre* los hombres que la buscan conjuntamente", escribió con claridad. Es decir, este "¿Qué es el hombre?" bajtiniano nos coloca en el lugar de otra pregunta: ¿cómo es el hombre constituido por signos cuyo estar en el mundo se organiza y establece a través del lenguaje? En el centro de esta epistemología o, si se quiere, de esta metafísica del lenguaje, está el YO-TU buberiano desde donde Bajtin irradia su teoría del otro, del dialogismo, del personaje, de la responsabilidad. La notable intuición de Bajtin fue proponer al pensamiento contemporáneo el par insoslayable del *homo faber*, el hombre que habla, que se comunica con sus semejantes y que mueve al mundo y a la historia por medio del formidable instrumento que él mismo creó. Hacia adentro, el lenguaje constituye su conciencia; hacia afuera, el lenguaje lo ubica en su dimensión social e histórica y, de sus obras de pensamiento y ficción, lo proyecta hacia el futuro.

En las primeras páginas de su biografía crítica, Clark y Holquist, cuentan una especie de chiste: el del sabio hindú ciego que tocando distintas partes de un elefante va dando diferentes definiciones del animal. Consideran que esto ocurre con las aproximaciones a la extensa obra bajtiniana y tienen razón: los alcances de la propuesta, la vastedad, son de índole tan diversa y compleja, que cada sector de la crítica podría adueñarse de una parte del pensamiento bajtiniano, de modo tal que lo que hoy entendemos por pragmática, pensamiento lacaniano, crítica cultural, sociología de la literatura, filosofía del lenguaje, estética histórica, estética de la recepción y, finalmente, filosofía de la cultura, todas estas áreas le deben algo o mucho a Bajtín. Algunos hasta los propios basamentos, como es el caso de la pragmática. Esta vastedad hace muy difícil el abordaje de la obra y, por supuesto, hace difícil la transmisión de este pensamiento sin empobrecerlo.

Me gustaría preguntarle después a Elsa cómo lo hizo, pero el hecho es que este libro expone, explica y ejemplifica de una manera intertextualizada y competente a Bajtín, de modo tal que se obtiene con su lectura una comprensión profunda de los problemas que abordó, los resultados que obtuvo y las consecuencias que generó.

Los que han leído esta obra saben lo difícil de una metodología de abordaje. El libro tiene, a mi modo de ver, un acierto fundamental que no todos los comentaristas de Bajtín parecen advertir: no es posible comprender su teoría de la literatura y, en especial de la novela, y más allá, su teoría de la cultura, si no se empieza por su teoría del lenguaje. Cuando un lector comienza con Bajtín, la sensación que tiene es la de estar perdido en un bosque inmenso, un bosque por de pronto bastante enmarañado en algunos sectores; poco a poco el bosque va adquiriendo racionalidad, armonía, arquitectura. Hay un momento, casi de golpe, en el que entendemos la propuesta y nos asombran sus alcances. Esta coherencia sólo puede alcanzarse entendiendo en profundidad su filosofía del lenguaje y su teoría del enunciado. Partiendo precisamente de "Una teoría del lenguaje", el primer capítulo, es que Elsa Drucaroff arma el gran edificio bajtiniano. "El signo es la arena de la lucha de clases", sólo así es posible comprender la relación de Bajtín con su tiempo y con el marxismo de su tiempo. Elsa parte de la teoría del signo y del parricidio saussureano (parricidio necesario que deja intacta la dignidad del padre), cuyas implicancias generan toda la elaboración posterior de la teoría del enunciado: en la dicotomía lengua-habla, Bajtín elige lo aparentemente imposible, se sitúa en el habla, en lo que parecía científico, imposible de aprehender, ideología pura. Desde ese punto y en el capítulo "Una teoría de la ideología", Elsa Drucaroff despeja el nuevo sentido que Bajtín otorga a la palabra "ideología", que para el marxismo era sinónimo de "mala conciencia", opiniéndola a "ciencia", la portadora

de la verdad. Es, entonces, desde la teoría del lenguaje que Elsa desarrolla un capítulo notable: "Sobre el autor y el personaje: una teoría de las relaciones humanas", intertextualizándolo con Benveniste y la semiótica literaria, demostrando de qué modo Bajtin planteaba el problema unos cuarenta años antes.

El Bajtin de Elsa Drucaroff está explicado y ejemplificado mediante una escritura que no elude el humor ni el desparpajo, lo que la hace viva, actual. Para ilustrar la presuposición Elsa recurre a una jubilada argentina; para ejemplificar los géneros discursivos acude a la televisión y rescata aquel "¿Como les va forros?" de Antonio Gasalla; para la carga y descarga de sentido, aquel "el que no salta es un militar", coreado en la Plaza de Mayo cuando cayó la dictadura. Los ejemplos son argentinos, de ahora, reconocibles y no hacen más que confirmar la vitalidad de un pensamiento que, si a algo se resiste, es a ser letra muerta. Es letra bien viva, atravesada por la vida, la historia, la ideología.

En estos años falazmente a-ideológicos, en los que la predicción de Francis Fukuyama acerca del "fin de la historia" ha sido largamente rebatida por la propia realidad -no la realidad virtual, sino la realidad real de países como el nuestro-; tras esta falsa apariencia de desideologización se oculta una de las ideologías más feroces: la del mercado neoliberal, de la cual nosotros, insignificantes, ni siquiera somos productores o modificadores sino, a lo sumo, meros comentaristas. Hoy, tal vez, y para los que les interese, más que nunca, se revaloriza el instrumento filosófico que nos otorgó Bajtin para mirar la realidad y dentro de ella una de las conductas más constitutivas y complejas de los seres humanos: su conducta verbal. Decir que los medios, sobre todo la televisión, nos brindan de manera asfixiante pruebas lingüísticas de la ideología de este fin de siglo, sería hablar de una obviedad. Pero dejarnos atrapar por lo obvio es paralizarnos, que es siempre lo que persigue la ideología dominante. Cuando sorteamos esa obviedad narcótica, el fenómeno aparece en toda su apabullante complejidad y deja al desnudo las motivaciones ideológicas de los centros "formadores de opinión".

En este contexto, las ideas y los textos de Bajtin, tal como los de Dostoievsky, Cervantes, Rabelais o Joyce, son detonantes, suenan a exceso. La asociación surge sola. Esos escritores crearon mundos ficcionales inconclusos a los que cada época puede volver a entrar para leerlos (completarlos) desde su posición de lectura: la obra de Bajtin opera de la misma forma.

Agradezco a Elsa Drucaroff este libro que viene a instalar, brillantemente, en el medio de la escena, este pensamiento poderoso y seguramente necesario.

PIEDRAS 1664, 2º "E"*

por Jorge Monteleone

Retorna esta imagen: estoy frente al edificio de la calle Piedras 1664, voy al departamento E del segundo piso. Una construcción espaciosa, clara, de los años cuarenta. Hay largos pasillos, escaleras anchas. No sé por qué, si sólo debo subir dos pisos, el acto se parece a esa litografía de Piranesi llamada *Subiendo y bajando*, en la que unos personajes diminutos caminan y caminan, suben y bajan, dan un número indefinido de pasos en escaleras que se abren a un segundo nivel, que se abre a otro y a otro que, inadvertidamente, se halla en el punto de partida. Sólo que en el edificio de la calle Piedras hay sol y se oye un vago bullicio de escolares. Yo mismo soy una especie de escolar: voy a mi clase de alemán. El profesor me abre la puerta. Estoy en una habitación dominada por bibliotecas altas. Mi vista, como siempre, la recorre y se fija en un conjunto pequeño de seis libros de color turquesa: son las obras de Rilke. Luego estamos sentados a una mesa, profesor y alumnos, y del principio al fin de la clase tomamos mate. El profesor escribe sus ejemplos con un lápiz negro al que invariablemente se le rompe la punta. El profesor tiene unos ojos húmedos, de atención lúcida. Estas minucias son ahora como talismanes. El profesor se llama Ramón Alcalde. Soy el último en irme. El profesor se apresura a mostrarme el número uno de *Paradoxa*, que tiene sobre el escritorio. "¿Conocés esta revista?" me pregunta. No la conozco. "Es excelente. La hace gente de Rosario, tenés que hablar con ellos", me dice. Entonces abro este número ocho de *Paradoxa* y leo en la última página la carta de Ramón Alcalde, donde relata lo que acababa de hacer allí. Leo: "Entre la gente conocida (amigos, alumnos, algún periodista decente -no es totalmente oxímoron-) empecé a hacerla circular, como también en algunos parajes menos poluidos de la Carrera de Letras". Verifico los datos que certifican la veracidad del documento -así figura la carta en la revista: en la sección "Documentos", luego de las traducciones de Barthes inédito en castellano. Catorce de junio de 1987, firma: R. Alcalde, Piedras 1664, 2º E.

* Presentación de la revista *Paradoxa*. 8. Rosario. 1996. Texto leído en la ciudad de Rosario el 13 de diciembre de 1996.

Debo decir que lei la revista desde esa carta, a partir de esa carta, como si fuera un origen de lectura, pero en el umbral mismo de la imagen que retorna. Como un agua muerta lo ha impregnado todo y asisto a la extrañeza de la coalescencia. De pronto, la serie de ensayos se me vuelven una especie de cartas, como la otra. Cartas en cuya proliza argumentación, que apenas disimula una cierta fiebre de la inteligencia -como esas enfermedades de un trópico imaginario que aúnan la obsesión a la lucidez y la fantasmagoría a la razón-, surgen de pronto precisas explicaciones de la imposible imagen que retorna, la imagen que comienza en el edificio de la calle Piedras.

En su ensayo "Discurso sobre el amor" Sergio Cueto hace una lectura sesgada de *La invención de Morel*, como una alegoría de la relación amorosa. Halla cuatro rasgos básicos de una filosofía del amor. El primero corresponde a la vulgaridad del amor, a la cual se pliega "para afirmarse como la lejanía inaccesible de lo vulgar" (p.9). El segundo, corresponde a la negación del mundo, por la cual la amada misma se vuelve una eterna ausente en ese estar más allá del mundo. El tercero, a la irrealidad de la amada, ya que sólo un irreal puede irrealizar el mundo. El cuarto, se corresponde a la ausencia de relación como modo de relación amorosa infinita, a partir de la muerte de los amantes que se sitúan en un más allá. Si considero, en primer lugar, que la experiencia amorosa es una apoteosis de la experiencia, una celebración de las sensaciones y un éxtasis del deseo, y luego descubro en cada rasgo señalado por Cueto la sucesiva desaparición, la continua irrealización, podría concluir que, en verdad, no hay experiencia amorosa ni hay, siquiera, experiencia, si hay duración. Ya que toda experiencia, por intensa que sea, muere para convertirse en su imagen: sólo entonces recuperaría su duración. La condición última de esa imagen durativa consiste en que la muerte habite indefinidamente la experiencia de la cual nació. De ella sólo quedan vestigios materiales, algunas líneas, algunos libros, algunas casas o, apenas, los vagos y efimeros daguerrotipos del ensueño diurno: las vulgaridades a las que nos acostumbramos con distracción y lamento.

Con el ensayo de Darío González, "Última aproximación a la imagen" mi sospecha se perfecciona. En una lectura que es complementaria de la de Cueto, González observa, al leer *La invención de Morel*, que el único espacio en el que podría determinarse la posibilidad o la imposibilidad del amor es el de la imagen. Al afirmar la realidad de la imagen, al afirmar que la amada -y ahora podríamos decir la experiencia del amor o, simplemente, la experiencia- debería reconocerse en esa imagen, se abre la posibilidad para que esa espera de un reconocimiento equivalga a "la espera de un alma". Un alma que venga a reunir la fuga precipitada de las sensaciones. El sujeto debe irrealizarse en la imagen para ingresar en el

espacio de una espera infinita. Agregó que esa espera es la única posibilidad de duración: esa espera es la muerte. ¿Y acaso vivir en la imagen, entregarse a la imagen no es, inversamente, vivir la anticipación de lo que nos espera, el núcleo irradiante del fatal desapego? De hecho, Pasolini había pensado, de algún modo, en esa inversión: sólo gracias a la muerte, decía, nuestra vida puede ser expresada. Lo recuerdo otra vez: con la muerte, el continuo de la vida desaparece, pero a cambio tenemos *un sentido*. El montaje es al film lo que la muerte a la vida y, asimismo, el tiempo cinematográfico no corresponde al continuo de la vida, sino a la vida después de la muerte.

La confluencia de la vida y la muerte en la imagen artística alcanzó una aguda sensibilidad en Poe, razona Juan Pablo Dabove en su ensayo "Edgar Allan Poe: el arte de Horror", donde analiza el cuento "El retrato oval". Esa fábula ha llevado las cosas al extremo. Leo: "la posibilidad de la Vida, para el Arte, precisa y literalmente, es la Muerte". Cuando la imagen comienza a irradiar Vida, ha ocurrido antes la Muerte como condición u origen del Arte. La imagen afirma simultáneamente la Vida y la Muerte. Y algo más: la imagen aparece como una zona neutral, un sitio en constante desplazamiento entre el más allá y el más acá, el "retornar sin lugar". De un modo sigiloso, por esa apresurada lectura de lo que persiste al razonamiento, creo comprender por qué se adelgaza y se borra en mi agenda la dirección que reproduce la carta de Ramón Alcalde en la página 126: Piedras 1664, 2º E. La imagen retorna sin lugar, pero dramáticamente, como en un escenario donde se representa el recuerdo de unos gestos y se oyen unos ecos sin voz. Ahora comprendo por qué nunca llego al departamento o llego, en verdad, mediante un número indefinido de pasos, de escalones: un número tan indefinido y variable que sólo explica una innumerable postergación. No es un lugar lo que retorna en la imagen: retorna una apertura, un hiato, lo que ha quedado abierto en el espacio de la vida como la huella de un muerto. A tal punto que, a veces, imagino lugares, como el de la calle Piedras, en una semipenumbra donde aguarda la plenitud de los objetos que alguna vez entraron en el campo de visión: la alta biblioteca, los volúmenes, las lámparas, los lápices, el polvo, el escritorio. Todo está allí, todo está allí todavía. día y noche, ahora mismo, ayer, mañana, todo está allí, pero *vacante*.

Cuando leo el ensayo de Alberto Giordano, "Manuel Puig y la fascinación del malgusto" pienso en esto, otra vez, de un modo oblicuo. Pienso en lo que declara: el misterio de una intimidad extraña. La imagen suspendida posee una fuerza hipnótica: en esto radica su fascinación. De pronto la imagen es efecto de un mal de ojo, de una visión que se apartó y, sin embargo, continúa fijada. Eso mismo ocurre con la imagen que retorna y cuya familiaridad nos la vuelve cercana y, a la vez, irremediabilmente bizarra. Pienso de un modo oblicuo. dije, lo que escribí

Giordano, y no creo traicionarlo. En éste, como en otros ensayos de Giordano, siempre hallo algo que nunca adivino si es deliberado -lo cual no importa, ya que tiene toda la fuerza de una voluntad. Lo que me interesa no es tanto el tema ni los argumentos de sus ensayos, es decir, lo que aparenta ser su verdadero núcleo. Todo ello, por supuesto, es admirable: corresponde a elecciones críticas cada vez más refinadas y rigurosas, siempre a contracorriente de lo establecido, en una prosa de extraordinaria nitidez. Me interesa más o, mejor dicho, me fascina, aquello que Giordano afirma al sesgo de su tema: su pudoroso centro secreto. Es decir, no tanto lo que afirma sobre Puig, sino lo que dice *a través* de Puig. Lo advierto en ese fenómeno que corresponde a la fascinación por algo irresistible -aquí, el "mal gusto"-, formas que misteriosamente se apropian de una conciencia y que a la vez se viven en una intimidad extraña y una distancia íntima. Si ocurre en Puig, más me interesa aprenderlo de Puig.

O aprender -tal vez, reconocer- "La lógica del continuo", que analiza Judith Podlubne en César Aira. Mediante una rápida transposición, me ayuda aquí a descubrir lo infundado de la imagen y, a la vez, su inestabilidad de pasaje. La ley del continuo guardaría relación con el movimiento de lo imaginario: "siempre más allá de sí mismo y ni siquiera allí", leo. Y acaso ese movimiento renueva además la condición inexplicable de la imagen: su inutilidad, el vacío que la vuelve contingente.

Luego, el ensayo de Juan Ritvo, "1885, irrupción del decadentismo", parece hablar menos de la imagen que de su arqueología. Quiero decir: ese retornar de la imagen como un vaciamiento de la vida posee una filiación, una historia posible o, al menos, un remoto parentesco con esta doctrina estética que oscuramente nos representa con un previo destino de ruina. Pero Ritvo hace algo más, algo cuyo alcance y dificultad lo hace único: crea una imagen del decadentismo donde el pasado retorna. Lo suyo no es una reconstrucción histórica -esa tarea ya está hecha-, ni es -aunque valga por ello y lo realice- sólo un texto que nos permite comprender o salvar la distancia hermenéutica con el movimiento. Lo suyo aspira a ser un episodio del decadentismo. Y, misteriosamente, *lo es*. No sólo porque transcribe las minuciosas injurias y las doradas réplicas que circularon en ese tiempo, sin abjurar nunca de sus preferencias personales; no sólo porque evoca las interpretaciones y exégesis que lo siguieron, sin omitir su opinión; sino también porque su lugar de enunciación es el lugar privilegiado del decadentismo: el *fuera de lugar*. Ritvo mismo lo ha descrito y, al hacerlo, se ha descrito: "el fuera de lugar es el lugar por excelencia de la nueva forma a la que incesantemente le conviene la alegoría del crepúsculo -*circa horam sextam*-; la de un objeto aurático que está a punto de desaparecer en la más profunda de las indistinciones, la de un contemplador

que se aferra a conservar el horizonte aún cuando acaba, ya, de extinguirse". Ese movimiento temporal es de plena conciencia en Ritvo: el pasado retorna desde el presente, es decir, ya, en una trama en la cual el siglo diecinueve se entrelaza como si, mediante un repliegue del tiempo, fuera posible la reunión y como si, a la vez, los efectos de aquellos hechos no hubieran cesado.

Cuando Juan Bautista Ritvo describe los aguafuertes de Méryon o las fotografías de Marville, describe a la vez su increíble suspensión en un tiempo y una ciudad perfectas entre la ruina y el futuro, como los amplios bulevares que abrían la sombría ciudad medieval a una luminosidad de imperio. Esa ciudad es París y ese tiempo es el fin del siglo XIX. ¿Acaso hay algún parisino que hoy pueda vivir allí, irónico y veloz, habituado a las hondas perspectivas y al bullicio al que lo arroja la diaria ciudad; acaso hay algún parisino que se halle en mejores condiciones de comprensión o de comunión que Juan Ritvo para mimar el avatar decadente? No sólo al apartarse en Rosario, esa ciudad que no es la capital de un país, junto a un río que no es el Sena, en su biblioteca particular y, yo diría íntima, Ritvo reencuentra la ciudad del decadentismo, sino, acaso sobre todo, porque al escribir su ensayo aún no había estado físicamente en París... Y todos deseamos que vaya a París, siempre que su libro esté avanzado, cerrado sobre sí, vuelto, digamos, a la noche de Idumea en la ucronía mallarmeana, al horizonte de un oro que declina en bruscos abanicos, alas que claudican, decenios.

Con la lectura del decadentismo, la imagen retorna. Monótono, doy los mismos pasos incontables subiendo y bajando las escaleras del edificio hasta el segundo piso de la litografía soleada de Piranesi, a reunirme con la lengua alemana mientras Ramón Alcalde escribe *das Schicksal* con lápiz negro y rompe la punta de grafito, en el lugar mismo desde donde envía la carta a *Paradoxa* que ahora leemos: Piedras 1664, 2º E. Y ahora, con el saber sonámbulo que da una esencial ignorancia, ahora mismo, cuando vuelvo a ese lugar, comprendo la oscura inocencia de la repetición.

ATÍPICOS: EN LA ESTELA DE LOS RAROS*

por Enrique Foffani

I. Con la fuerza de un emblema, acompaña a estos *Atípicos* (volumen compuesto de cuarenta y tres estudios) aquel otro de Rubén Darío publicado también en Buenos Aires hace exactamente 100 años en 1896: *Los raros*. Hay, por cierto, algunas razones de peso que, a la hora de la lectura, gravitan de un modo ineludible: esa particular (y todo pese a las diferencias) temporalidad llamada "fin de siglo" no sólo tematizada sino fundamentalmente inscrita como inescindible condición de su escritura; la construcción de lo que podríamos llamar un "contracanon" marginal a lugares centrales del poder y, además, en estricta relación con la modernidad la instauración de un espacio crítico que desvía el rumbo de las lecturas previsibles de la tradición para encontrar en el interior de ella misma -nunca fuera- los atajos o recodos de otras orientaciones. Tal vez, parafraseando a Goethe, podríamos plantear entre los "raros" y los "atípicos" una serie de "afinidades electivas" (*Die Wahlverwandschaften*) que hacen posible centrar la cuestión alrededor de la intrincada relación de la crítica con sus propios objetos.

Traer a cuento un tiempo-fin-de-siglo como marca discursiva, histórica, cultural, no implica tanto el gesto de una reconstrucción temporal que hace de los modelos "raros" piezas arqueológicas sino el de hacer visible -es decir hacer transparente al régimen de lo legible- lo que los vuelve, a aquellos raros y a estos atípicos, contemporáneos. En este sentido, el valor fundante de *Los raros* es, en el ámbito de los estudios literarios latinoamericanos, incuestionable y no solamente porque compendie en su osadía una estética modernista/moderna que deja traslucir lo americano paradójicamente a través de una serie de personajes extranjeros -salvo dos o, según interpretaciones, tres-: extranjeros entre los que deberíamos incluir al

* Presentación de Noé Jitrik (Comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires. Instituto de Literatura Hispanoamericana/Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común. UBA. 1996. Texto leído en el marco de la XXII Feria del Libro. Buenos Aires. abril de 1997.

mismo Darío como autor fuera de su lugar de origen. *Los raros* muestra, de un modo asombroso, cómo se construye un saber crítico, cómo elige sus objetos, cómo los dispone en una sintaxis que no se clausura en los límites del libro y que, necesariamente, se encabalga en otras escrituras y que, a modo de ejemplo, podemos leer en la poesía y en el diario. A Darío "los raros" se le vuelven de algún modo diseminantes como figuras, como temas, como entonaciones, como imágenes. Como si no fuera ya posible refrenar esas "rarezas" que, como proliferaciones, contagian las semblanzas de las crónicas y rarifican incluso sus versos volviéndolos "prosas profanas". De alguna manera, sus raros cometen el delito de profanación: canonizan a los malditos, es decir, formulan un canon de malditos, una antología de la maldición (nunca de la mal-dicción: la dicción se somete a la música de las esferas así se trate de los dicerios de León Bloy), vale decir se trata de la construcción de un florilegio como libro de cabecera donde leer todas esas "flores del mal", donde leer *à rebours* cada "flor de fango". A decir verdad, en la línea de Darío, no debiéramos olvidar otra lectura fundacional en la literatura latinoamericana: las "Notas sobre las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura" (1894-1895) de Gómez Carrillo que construye una antología esta vez de casos a tono con las enfermedades y las conductas sexuales de la época. Pero ambas osadías, la del nicaragüense y el guatemalteco, pronto encontrarán el límite social de una moral que exige advertencias y prevenciones para asegurar su circulación en el incipiente público latinoamericano.

II. Estas pequeñas notas preliminares, sólo querían establecer las afinidades electivas entre los "raros" y los "atípicos". Pero, en cierta medida, lo que converge en las afinidades, diverge en el ámbito de las elecciones. Aunque como nota curiosa - y la curiosidad como un sentido errátil del azar- aparecen en *Atípicos* algunos autores comunes a los libros de Darío y Gómez Carrillo: Max Nordau y el conde de Lautréamont y, por supuesto, numerosas referencias compartidas. Por eso nos parecía que el concepto que Goethe había pedido prestado al discurso científico -concretamente a la química- podía metaforizar la red de relaciones propias de la tradición que el escritor combina y separa en una operación que muchas veces es imposible reconstruir. Pero en este sentido -y esto es tal vez lo que más interesa de la tarea del Darío de *Los raros*- el crítico también construye su propia tradición. *Atípicos en la Literatura Latinoamericana* no es meramente un conjunto de artículos que responden más o menos a una consigna; en la mayoría de los trabajos se encuentra demasiada lucidez de la coyuntura desde donde se escribe y del valor social que la crítica parece tener cada vez más en cuenta, en el sentido de enfrentar la propia subjetividad desde un principio, desde ese momento que representa su primer acto de aparición y que es el instante de la elección. Si la crítica

se quiere escritura, también ella se lee, se escribe, se critica: se la ve eligiendo un objeto y la relación que establece con él, como si generara en su interior esa escena íntima que hará pública después. El montaje de rarezas de Darío callaba a gritos lo que la sociedad le impedía decir y aun en la advertencia explícita, en el consabido éxito de ese imperativo categórico de la moral, podía leerse "à rebours" el lugar de la ruptura pero los tiempos cambiaron. A Darío lo alcanzaba todavía -pese al régimen de prohibiciones y controles- cierta libertad aurática de la figura de poeta que pronto se haría añicos, bastaría cruzar el Atlántico para encontrar la desilusión en el lugar mismo del Ideal, sentirse para siempre hermano de Baudelaire y darse cuenta de que la sociedad -las palabras son de Benjamin- ya no tenía ninguna dignidad que ofrecerle al escritor. Una manera en realidad atípica de nuestra tradición: la de escribirlo primero y experimentarlo después: Darío ya había escrito en "El rey burgués" lo que vivirá en París del mismo modo que Sarmiento conocerá el desierto después de haberlo descrito en el *Facundo*. La escritura parece adelantarse a la vida. La escritura es su profecía y su destino.

Pero los tiempos -dijimos- cambian. Por eso hablar, a partir de este volumen, de las arduas relaciones entre el crítico y la literatura no puede pasar por alto la experiencia de este descubrimiento que Darío y otros latinoamericanos hicieron al comienzo de nuestra modernidad y que, de un modo inmejorable, enunció Georg Steiner a propósito de Lukács: *No resulta fácil para un hombre honesto ser crítico literario en el siglo XX. Hay muchas cosas más urgentes que hacer*. Tal vez la labor de rescate de la que hablaba Noé Jitrik en el "Prólogo" esté ligada a la situación del crítico frente a la elección de sus objetos en consonancia con las urgencias sociales, una alianza que representa la cuestión ética. Pero no sólo como deliberada decisión del crítico dispuesto a hacer justicia, luchar contra el olvido o los silenciamientos y mantener viva la memoria. También los textos construyen su propia eticidad desde el vigor paradójico de una escritura fraguada en las periferias del poder, los y las márgenes, las lacras sociales, las enfermedades, las prisiones, los arrabales, el hambre o las sexualidades silenciadas. Desde esta perspectiva, la categoría de atipicidad (impensable escindida de la de tipicidad y no menos compleja, como lo demostró Lukács) comenzaría por hacer evidente, en el interior del mismo sistema literario, una serie de relaciones antes opacadas.

De algún modo casi todos los "atípicos" que pueblan este volumen tienen sus "rarezas": a) autores como Charles de Soussens que nunca editó en libro, o el conde de Lautréamont entre dos culturas, sitiado pero sin sitio, y el otro vizconde, el de Lascano Tegui y, entre tanta realeza, un esclavo escribe su autobiografía; b) personajes que padecen extrañas enfermedades o el gaucho y la sexualidad "tenebrosa" o el travestismo de los cuentos de Silvina Ocampo; c) o temas que -ya

en el interior del volumen- comienzan a dialogar entre sí desde los mundos triviales de Cerretani a los mundos funambulescos de Cancela, de las excentricidades de Felisberto Hernández a los simulacros de Herrera y Reissig y el género policial entre dos orillas; es decir: de alguna manera la atipicidad sería una categoría fundante de la literatura latinoamericana. Los atípicos serían nuestros tipos: los “desterrados” por antonomasia, los que están -como en el inolvidable cuento de Horacio Quiroga- fuera de lugar -del lugar propio-. Y entre lugar y propiedad se juega la tensión real y simbólica: su desajuste, su carácter inasimilable hace de esa tensión el arco de un recorrido tan arduo como la travesía por lo más “cerrado” y “apretado” de la selva misionera que realizan los personajes del cuento de Quiroga que leído así parece complejizar lo que quizás sea el nudo de la cuestión: un territorio y una lengua de fronteras. Si los “atípicos” son los desterrados del canon, del territorio oficial coextensible al poder y la institución, sus peculiares itinerarios recubren la extensión de una topografía -de una escritura de los espacios- donde se vuelven proscriptos en sentido político o lingüístico, fuera de la nación o del lugar natal, marginales a las consagraciones. En uno de los ensayos más lúcidos del volumen, el de Nicolás Rosa sobre la sexualidad del gaucho, es decir sobre el género, leemos que “La gauchesca no es la lengua de los gauchos, no es la psicología de los gauchos, ni siquiera la escritura de las costumbres de los gauchos, es sencilla y rotundamente un *margen de las políticas* de la lengua y de la literatura.” Es este “margen” el lugar desde donde los desterrados del canon con deliberada lucidez o a veces hasta sin ella rearman el mapa de la tradición. En la tradición cabe no sólo el canon -lugar de la consagración- sino también ese margen -lugar muchas veces de la profanación o, como Deleuze a propósito de Kafka denomina “literatura menor”. Ese margen de las políticas de la lengua y de la literatura es el lugar en continuo movimiento, un lugar nómada, como esa frontera del cuento de Quiroga que se desplaza siempre más allá y desde donde sólo es posible vislumbrar la tierra natal, nunca alcanzarla. Por eso la nominación de “atípicos” al menos abre un territorio crítico que va de la tipología a la tipografía y de ésta a la a-típica tipografía de la literatura latinoamericana como si tal descentramiento o subversión del proceso fundara su propia singularidad.

Si hay un acierto contundente en los estudios que componen este volumen es el de un trabajo crítico puesto en marcha sobre el que quizás sea uno de los problemas más cruciales por resolver: cómo incorporar a nuestros atípicos o desterrados o raros a la historia de la literatura latinoamericana, cómo otorgarles el derecho a la vida de conjunto, es decir, cómo hacerlos formar parte del cuerpo literario.

III. El contracanon de atípicos - como aquel otro maldito de Dario y entre nosológico y teratológico de Gómez Carrillo - es un inventario en los dos sentidos:

relevamiento y, a la vez, invención de puntos de vista: es decir, crear espacio, inventar - no sólo inventariar - sitios, dar lugar. De allí que la crítica haga visible las tensiones de los espacios reformulando constantemente el mapa y como una cartografía condenada a la transformación constante. El lugar en sí es el centro de problematización. No sólo los lugares como territorios geográficos productores de la literatura latinoamericana sino también la lengua misma como un territorio con lo cual tendríamos, a modo de ejemplo, de un lado, desde la literatura argentina, el "desierto", después de todo bastante fértil en la producción de ideas y metáforas o, desde la literatura mexicana, el "llano" con Rulfo para siempre "en llamas", un páramo-infernáculo abrasado por una alegoría engendradora de muchas otras ficciones o, desde la literatura peruana, los "andes" inhumanables como una orografía no menos productiva si pensamos que desde allí Vallejo revolucionó el lenguaje poético y, del otro lado, cabría agregar la lengua como otro lugar extraño y decididamente a-típico, con esa extrañeza que se nos va volviendo familiar: del francés latente en el ritmo de Darío al francés adoptivo como lengua poética de César Moro, de la lengua trilingüe de Vallejo al italiano fluido de Rodolfo Wilcock, del inglés escuchado y traducido de José Martí al inglés pensado de Borges, del quechua del Inca Garcilaso al guaraní de Madariaga y el cocoliche rioplatense y el ladino de Gelman y la lengua inquietante de Susana Thénon y el sinfín de lenguas inventadas y recreadas como espacios imaginarios dentro y fuera de la lengua materna. Estos apuntes incompletos intentan agregar otros espacios contracanonicos a los ya analizados en el volumen que nos ocupa. Finalmente y volviendo a la cuestión ética de la crítica jugada por un lado en la elección del objeto pero también y fundamentalmente en la intensidad de su escritura, cabe decir que la crítica no es ni una Operación Rescate ni una Institución de Beneficencia: ni salvaguarda ni subsidio. Tal vez trabaje silenciosamente por resistir, tal vez alcance el sueño de la perduración y seguramente logre dejar impresas en sus escritos sus propias -y resistentes- atipicidades.

CONVERSACIONES

CONVERSACIÓN CON AUGUSTO MONTERROSO

Chimalistac, 8 de mayo de 1992

por Noé Jitrik

Noé Jitrik

Yo estaba pensando iniciar esta conversación a partir de una frase incidental que acabo de leer en un fragmento del *Diario* de Lezama Lima. Usa la expresión "desaciertos en poesía" e insinúa la idea de que una suma de aciertos puede provocar un desacierto. A mi me quedó no tanto lo que Lezama piensa o el juego de palabras que hace sino cierto hueco, cierto apetito por lo contrario. En otras palabras, ¿qué idea podemos tener acerca de lo que puede ser un "acierto" en la literatura? ¿Qué puede ser? ¿Cómo lo podemos definir? Yo creo que esta palabra problematiza. ¿No te parece?

Augusto Monterroso

La pregunta es terrible. No es extraño que Lezama proponga ese tipo de asuntos, profundos quizás, difíciles en todo caso. Lo primero que se me ocurre, si es que algo hay que responder, es preguntar por quién determina lo que es un acierto o un desacierto en la poesía. Sin embargo, puedo decir que habrá muchos aciertos o no de acuerdo con las ideas prevalecientes acerca de la poesía en un momento dado.

N. J.

Es verdad pero por algo Lezama habla de "acierto" y no de "valor", concepto un poco más amplio y en torno del cual también siempre estamos girando. Solemos decir con facilidad "esto es muy bueno", "esto es excelente", "la gran poesía", "la gran novela"; en ese caso, efectivamente, como tú dices, esos juicios dependen de un punto de vista o, desde mi perspectiva, de un acuerdo estético o social. "Acierto", en cambio, es una palabra más puntual, tal vez más afinada, y da lugar a otra clase de juicios, tal vez más ocasionales y aun secundarios.

A. M.

Digo que sí, pero de todos modos me es difícil salir de lo general. Veámoslo de este modo: es fácil recordar ahora la forma en que fueron recibidos los "desaciertos" poéticos de Vallejo por ejemplo; la crítica consideró no sólo que había

desaciertos sino que todo era un total desacierto. De todos modos no sé todavía cómo quieres tú ver un desacierto en particular en un poema específico.

N.J.

Te propongo esto: sería posible tal vez distinguir un desacierto indudable, en el sentido de que no responde a una estética determinada, o a un juicio determinado...

A.M.

... o a un plan que se había trazado el poeta para conformar su poema; si dentro de ese plan, dentro de la situación del concepto de poesía en esa época, el poeta va muy bien y de pronto se desvía, se puede entonces hablar de desaciertos, como puede ocurrir con Espronceda por ejemplo.

N.J.

Por eso, podría decirse que una obra puede ser acertada en general pero que tiene desaciertos.

A.M.

Sí, a eso lo estamos reduciendo ya.

N.J.

Pero a la inversa se podría pensar que hay aciertos globales y que hay aciertos parciales; por ejemplo, una metáfora bien lograda, feliz, es un acierto porque está bien construida, porque es impecable, porque atina a un blanco determinado y todo eso respondería a una economía de la expresión que puede explicar por qué se ha logrado una figura de esas características. Pero, más allá de las consideraciones generales, podríamos aterrizar en situaciones más personales o subjetivas. Por ejemplo, podríamos acercarnos a lo que tú haces, a tus textos breves, para no desperdiciar un lugar común acerca de lo que se piensa de tu obra. O sea, ciertas frases, ciertos juegos, ciertas formulaciones que hay en esos textos se celebran como aciertos. ¿En qué se apoyarían, desde tu punto de vista y desde tu propia búsqueda, quienes afirman eso?

A.M.

Volvemos a lo mismo: es una pregunta que casi no tiene respuesta, a menos que lo tratemos en una forma muy general. ¿Qué te puedo decir yo ya hablando de lo mío? A veces lo que yo consideraba desaciertos, o cosas que no me gustaban o que no estaban bien, han pasado a ser consideradas como buenas vistas desde fuera, así que no veo...

N.J.

Por supuesto; sería inútil que pretendiéramos llegar a una regla universal no sólo porque es difícil sino porque mezclan dos dimensiones: la del que escribe. en este caso tú, y la de la lectura, que puede diferir de lo que tú piensas acerca de lo que escribes; donde tú pensabas o sospechabas o temías que hubiera desaciertos hay quien ve, y así lo celebra, grandes aciertos. Pero no estamos buscando en ese sentido la Verdad sino lo que esta palabra tan peligrosa suscita; te lo digo porque Lezama Lima la usa hasta cierto punto con desaprensión, como si se supiera lo que es; como eso me perturba digo, simplemente, "hablemos un poquito de esto". ¿Realmente sabemos qué queremos decir cuando hablamos de acierto? Sin embargo, esta palabra se usa muchísimo para calificar una obra; a lo mejor es un ideal o una proyección.

A.M.

Yo volvería a lo mismo. Las ideas estéticas, lo vimos en su historia, cambian tanto en lo general como en lo particular; por lo tanto, lo que los críticos consideran un desacierto resulta que un siglo o dos después, caso de Góngora, son considerados los grandes aciertos.

N.J.

A riesgo de ser insistente, tal vez algo se puede encontrar todavía...

A.M.

Yo desearía que tú me dijeras, tal vez en el caso mío, qué consideras un acierto o un desacierto en determinado momento de determinada obra.

N.J.

Borges manifestaba con frecuencia una preocupación que podía parecer menor: un adjetivo mal puesto, un adverbio excesivo, un sustantivo impreciso; él decía, con un tono porteño, que eso "afeaba la frase". Esto puede ser un desacierto, en un primer nivel. Pero agarrándonos a ese verbo, "afear", la relación podría ser inconsistente, si se piensa, por ejemplo, en una obra como la de Oliverio Girondo que aunque él, y muchos otros, la consideraban "feista", por eso mismo la acusada fealdad sería un acierto. Es más, esa fealdad tenía una dimensión que trascendía criterios de belleza que en Borges parecían funcionar a veces a la manera de las señoras que toman el té. tal adjetivo es impropio. tal expresión disgusta. etcétera. No se trata de eso. evidentemente. Tal vez. el tema pueda ser visto en el plano de la sintaxis tanto en un sentido inmediato como en un sentido trascendente: por ejemplo. es posible sentir en uno mismo. cuando escribe. y en los demás. cuando los lee. que la relación con la sintaxis no es buena, no es armónica y que, por lo tanto, habría un desacierto.

A.M.

Sí, yendo a lo más simple: el error, el solecismo, la falla de expresión...

N.J.

O de pensamiento, pero siempre estamos en lo negativo...

A.M.

Yo estaba pensando en lo que podía ser un desacierto estético y por eso me fui a algo más amplio; por esa razón, me parece, aquello que podría ser considerado un desacierto estético se puede convertir en lo más valioso de determinada obra...

N.J.

Así es... si pensamos en el Gironde de *En la masmédula*, por ejemplo.

A.M.

... para ir a la prosa, muchos dicen que es un desacierto que Cervantes haya metido las novelas que metió en el Quijote; esa es una observación de carácter general tal vez inconsistente pero, en otro sentido, sería fácil señalarle a Cervantes sus desaciertos de otro tipo, errores, distracciones, como la clásica de Sancho, o los desaciertos que censuraban incluso los críticos; en su caso, si bien hay errores, lapsus, fallas, desacierto estético no hay ninguno porque, además, todos los errores, lapsus y fallas han venido a convertirse en una fuente de su encanto; por lo tanto las fallas se convierten casi en aciertos, puesto que hacen parecer más natural el texto, escrito más a vuelapluma, sin la preocupación estéril de ciertos retóricos, en los que no hay errores de ninguna clase y todo es perfecto.

N.J.

Así es, pero también volvemos a que nos resulta aparentemente más fácil reconocer los desaciertos que los aciertos; eso indica que si dejamos de lado la cuestión estética general y empezamos a hablar de errores se inicia un razonamiento, reconocerlos tiene cierta riqueza crítica.

A.M.

Creo que de este modo entramos casi en un mundo científico, en un laboratorio...

N.J.

Tu observación debería paralizarme pero, al contrario, me estimula: creo que, en ese razonamiento, el acierto aparece como virtual, por oposición a lo que es desacierto, más fácilmente registrable. Claro que eso no es gran cosa como

resultado de una reflexión filosófica.

A.M.

Me parece que si el poeta y el escritor se plantean una obra de determinado modo y luego son incapaces de evitar baches o ruidos en su realización tiene sentido hablar de "desacierto". Si se propuso una esfera perfecta, ideal y lo que resulta es un objeto chato por chapuceria, entonces...

N.J.

Yo desearía retomar algo que tú dijiste y que quedó de lado: el acierto sería algo así como un momento de felicidad para el que escribe, con independencia de quien lee puesto que no se sabe lo que puede pasarle al que lee. "Aquí acerté", puede decirse el escritor, sintiendo - tal vez no sea más que eso - que todo confluyó para que surgiera una fórmula, una expresión, una frase, un verso o lo que sea, un objeto, que en ese momento mira como algo, aunque sea provisoriamente, realizado y que produce una alegría; se me ocurre que eso podría ser entendido como un acierto en el momento de la producción o de la escritura. Por supuesto, existe una especie de superyó social de lo que puede ser el acierto en literatura; pienso, sobre todo, en quienes están obsesionados por dar cabida a temas que porque tienen que ver con lo que la gente puede querer se viven como aciertos. En esa instancia, el escritor se dice que debe escribir sobre determinadas cosas para no estar equivocado, más allá de la felicidad de las frases que pueda lograr, con la finalidad de estar en lo cierto en la vida en general. Esos escritores, por consecuencia, buscan cosas que no den lugar a ambigüedades ni a equívocos, quieren acertar siempre; es lo que busca quien escribe ciencia ficción, que, como se sabe, es muy consumible, o quien escribe policiaco porque todos apetecen eso: aspiran a ser acertados, quieren estar en lo cierto. Antes, quizás, cuando se practicaba la literatura social el acierto concernía al mensaje más que al gusto del público: estar en lo cierto - acertar - era decir lo que era cierto socialmente. Ahora, en cambio, estar en lo cierto es escribir aquello que la gente quiere leer, real o presuntamente. En consecuencia, la idea del acierto puede dar lugar a una teoría de la transgresión respecto de este tipo de obediencia. ¿Te parece? ¿O estoy siendo un poco confuso?

A.M.

No, no: ahora llevaste el tema al plano de lo social: en ese ámbito la capacidad de acierto sería la capacidad de estar conforme con los gustos del momento y de aceptar lo que el público está pidiendo pero eso llevaría a la muerte de la literatura: la capacidad de no aceptar es lo que mantiene viva la literatura y el arte en general. Atreverse. ¿no? Estar pendiente del acierto puede ser...

N.J.

... letal. Por eso te digo que Lezama larga el tema así nomás y a mí me inquieta porque se habla de eso, tal vez no él, tal vez él lo sabía, como si se supiera qué es acierto y desacierto. Y como la palabreja suena fuerte yo me quedé con las ganas de dar unas vueltas a su alrededor.

A.M.

Pero yo creo que difícilmente se puede decir más; lo hemos examinado desde el punto de vista de la obra específica, o de la obra en relación con su tiempo o de la obra en relación con la demanda y también en el sentido gramatical, como fallas de expresión. Pero esas fallas de expresión, en el caso de Vallejo - los críticos españoles se lo reprochaban - se vinculaban con su intención de romperle el cuello al lenguaje. Tal vez incluso las erratas, como "desaciertos tipográficos", enriquecidos por la interpretación, hayan terminado por convertirse en aciertos o en hallazgos, no se puede saber.

N.J.

De lo que tú dices surge, me parece, una idea de entendimiento en torno de ciertos textos y con determinadas personas; así, que yo pueda seguir tus palabras sobre Vallejo y sentir que me estás interpretando expresa un deseo que sentimos tanto quienes escribimos como los lectores, queríamos encontrarlos con la gente que percibe en un texto una vibración compartible. Por el otro lado, se ha hablado ya tanto de Vallejo que hay muchos que no tienen el valor de decir que no lo entienden, que no les gusta, que toda su obra les parece un desacierto: casi nadie lo dice y en cambio hay legión de vallejanos.

A.M.

Nadie, porque esa obra se ha incorporado a la tradición de la poesía moderna y, en ese marco, el presunto o inicial desacierto desaparece en beneficio del acierto. Es un misterio.

N.J.

Así es. Pero si lo vemos en particular, la obra de Vallejo tendría en todos sus momentos un rasgo exterior, su complejidad de formulación, que la hace proclive a que se piense en cosas tales como incomprensión, comunicación, acierto, error, equivocación global o parcial; su grado de complejidad da lugar a esas consideraciones. ¿No te parece que eso tiene algo de provocativo o que convoca a reacciones previsibles?

A.M.

Desde luego que sí, pero eso lo estamos diciendo muchos años después; en su momento, el que podía hacer lo contrario de lo que hacía Vallejo, y por lo tanto

no provocaba tales reacciones, era, entre otros, el poeta de "la costurerita que dio aquel mal paso"...

N.J.

... Carriego.

A.M.

... de quien se aceptaba absolutamente la expresión de lo que quería decir. Siempre fue aceptado, nunca se salió de lo que se proponía, con el lenguaje más sencillo, no quiero decir plano porque podría parecer negativo, pero...

N.J.

... transparente casi...

A.M.

... sí, totalmente, la claridad como ideal. Pero bien puede ocurrir que esa poesía se considere hoy un gran desacierto; sólo porque queremos que no lo sea se mantiene en un nivel que hemos querido preservar, no sé por qué misterio, es algo más bien afectivo, sentimental. Y, en ese sentido, por esa vuelta, sería un enorme acierto.

N.J.

Lo que pasa, también, ahora que lo estás diciendo, es que esta palabra, acierto, parecería ser el punto de encuentro entre una intención muy clara y una realización congruente.

A.M.

Ahí volveríamos al caso de Góngora a quien en su época misma sus amigos le decían a propósito de poemas hoy famosos "Don Luis, eso está mal"; no es que esos amigos no compartieran con él una concepción estética en general: dentro de tal concepción le hacían observaciones. Góngora respondía "no está mal" y se murió repitiendo eso. ¿Por qué? Porque lo que le importaba era la congruencia entre lo que quería decir y cómo lo quería decir, y no los errores parciales que podía cometer.

N.J.

Pero, claro, en ese sentido se podría decir que no era un acierto porque no había un acuerdo muy claro entre intención y realización. El acierto sería el encuentro entre esas dos líneas de fuerza.

A.M.

Perdóname pero creo que en el caso habría un empalme total entre intención, específicamente en Góngora, y la realización.

N.J.

Los amigos no lo veían así.

A.M.

Los amigos ya habían aceptado la estética de Góngora porque en cierta forma estaba de moda; lo que ellos no aceptaban era lo que consideraban una falla gramatical.

N.J.

Un mero accidente de ruta.

A.M.

Hay aparentemente una falla de sintaxis; no le reprochaban todo lo que se le reprochó después, su oscuridad, su rebuscamiento y sus referencias tan lejanas a la mitología. No, le reprochaban formas gramaticales, fallas de sintaxis y él tampoco aceptó esas supuestas fallas, o sea esos presuntos desaciertos, para volver a la palabra; "no estoy desacertado" podía replicar Góngora, "esa estrofa está bien". Y, heroicamente, murió sosteniendo eso y dejándonos el problema durante casi cuatrocientos años. Si desde cierta perspectiva los amigos tenían razón Góngora también la tenía desde la suya.

N.J.

Y, sí, su obstinación está sostenida por una obra entera.

A.M.

En otras ocasiones sí les hizo caso, no es que fuera reacio a aceptar sus propios errores; a veces dijo "hombre, estoy despistado" y cambiaba, pero ese error, no lo aceptó y dijo "hasta la muerte y no, no les voy a explicar, porque está bien". ¡Qué consecuente! ¿Verdad? En la poesía también hay heroísmos.

N.J.

Por supuesto y ése es un ejemplo claro e importante. Se introduciría ahora un elemento nuevo, que tiene que ver con la poesía misma, o con la literatura misma - para no radicar sólo en la poesía - y es que si un acierto es un acuerdo racional entre intención y realización la escritura tiene otros ingredientes, no racionales, que superan esa instancia.

A.M.

Si, en cuanto a ese acuerdo, la razón es una cosa pero la locura, el sueño también intervienen y pueden cambiar la dimensión del arte, más allá del acuerdo que haya entre lo que se pretende hacer y lo que se logra y cómo se logra. Para los

surrealistas sería más bien un error reunir dos cosas lógicas y añadirles una tercera, que eso era lo que quería Horacio. Aquí el desacierto sería por lo contrario. De modo que el tema, al parecer, acierto o desacierto, recorre toda la historia del arte. Lezama quizás lo dijo al pasar y resulta que se trata de la estética misma.

N.J.

Claro. Por eso nuestra propia dificultad en empezar a hablar de estos términos sin contar con que cuando uno habla no necesariamente lo hace para afirmar conceptos o para insistir sobre ellos; nuestro balbuceo indica que hay ciertos problemas que regresan, son eternos.

A.M.

En una afirmación, repito, al pasar, de Lezama, sólo que tú te ahincaste en ella.

N.J.

Mira, ahora quiero hacerte una confesión personal: yo me doy cuenta de que al mismo tiempo que trato de asir términos propios de la materia literaria - se me escapan por todos lados, constantemente - no puedo dejar de establecer vinculaciones con un exterior que de alguna manera me irrita, me molesta o me perturba. Lo insinué antes cuando dije, por ejemplo, que hay escritores que están obsesionados por acertar siempre. Para poder acertar buscan afuera, en lo que los demás quieren o deben estar queriendo y tratan de satisfacerlo. Esto me brota siempre, es una especie de neurosis y, al mismo tiempo, me siento bastante encerrado buscando la cifra de lo contrario, en una ascética un poco rara en la que francamente me molesta el éxito que obtienen los que aciertan porque han respondido a lo que los demás quieren pero no se qué oponer a eso. Pienso que tal vez haya una falta de ética en quienes así proceden, que la literatura es otra cosa, pero eso también puede ser un resto de una idea medio mística de lo que es la literatura y, por lo tanto, repudiable, tampoco me interesa demasiado. La verdad es que estoy en un intringulis. En fin, no se si mi "desgarradora confesión" te dice algo.

A.M.

Si, sí, me dice mucho porque también es un problema que no tiene... cuando se plantea en todos esos intentos de hacer algo. Procurar que las cosas que se hacen encajen en lo preestablecido es una opción individual, desde luego, pero en lo que me concierne yo he tenido graves problemas con este planteamiento. Yo siempre he creído que cuando se llega a saber cómo se hace determinada cosa esa cosa ya no merece la pena de seguirse haciendo; el saber, saber ... mata; tal vez esto habría que explicarlo o matizarlo más a fondo pero creo que lo mejor para un escritor es no saber lo que está haciendo: en cuanto sabe y aplica las reglas de algo y se atiene

a ellas y así fabrica su producto eso puede ser el fin de la obra de arte y del artista. No es que el planteo no deba ser conocido pero hay una búsqueda, no una búsqueda de la muerte -quiero marcarlo bien-, un enfrentamiento de las dificultades que, más que hacer las cosas con facilidad, es lo que puede llevar a un artista a hacer algo que valga la pena; lo otro sería integrarse a una historia del arte académica o de la escuela. Ahora bien, puede ser que un artista trate de hacer lo que ya está hecho, legítimamente, pero que no sepa cómo, y ese no saber cómo lo lleva a hacer una obra interesante, por deficiencia, o porque no encaja con lo que él se proponía. No sé si esto es banal.

N.J.

No, no lo creo. A ver si yo puedo ver todo esto a mi modo: es imposible renunciar al saber que se posee, pero lo que tú estás diciendo es que el que sabe que posee ese saber y lo quiere aplicar naufraga; no tiene sentido saber que se posee un saber para mostrarlo; en cambio, el artista construye un nuevo saber desde el que posee y al que no puede renunciar, por los caminos de la duda, de la búsqueda, de la inquietud, del titubeo, del abismo, del error, en fin, de esa especie tan particular de investigación en que consiste escribir, porque escribir es también investigar, ¿no?

A.M.

Pero veamos el caso específico del cuento; quien sabe hacer cuentos y se pone a hacerlos de acuerdo con determinado saber que ya posee, puede hacer doscientos o trescientos y muy peligrosamente para su propia producción; en cambio, el que no sabe cómo hacerlos se está enfrentando siempre con el problema estético. No diré la búsqueda porque eso da la idea de una deliberación... No, si yo quiero hacer un cuento perfecto, pero no sé cómo hacerlo, en la indagación van saliendo cosas que quizás tengan más valor que si hubiera aplicado todo lo que sabía. Específicamente, hay autores que, por ejemplo...que hacen cuentos y novelas de acuerdo con determinados principios, de mercado, incluso de estética, de ritmo, de elementos, de mezclas, y que los hacen a pasto, porque saben cómo se hace. En cambio, creo que Proust no lo sabía y que estaba buscando hacer su novela, ¿verdad? De ahí su originalidad.

N.J.

Puesto que tu lo estás leyendo en estos días, nuestro Horacio Quiroga escribió una página que se titula "Decálogo del perfecto cuentista". ¿Cayó en una trampa? ¿Pensó que la realidad podía controlarse? ¿Qué le pasó a Quiroga cuando escribió eso?

A.M.

A mi me parecen encantadores sus principios. Pero son principios personales, de él, que nadie podía seguir.

N.J.

Entonces tenemos que ver ese texto como otro cuento más.

A.M.

Quizás sí, pero para mí todo el decálogo vale muchísimo, todos los preceptos tienen un sentido profundo, si se toman en serio, aunque tal vez él mismo no haya cumplido siempre con ellos. De todos modos hay que considerarlo con sus propios preceptos o su retórica. La cosa es, pues, que para mí el saber - creo que una vez hablamos contigo de eso -, no el saber en general, que es muy hermoso, saberlo todo, tratar de saberlo todo, el "saber fabricar" es absolutamente inútil.

N.J.

Pero entonces tú reclamas para tu propia experiencia una especie de ingenuidad, de salvajismo, de inocencia en el sentido del saber fabricar. Porque, pensando en tus textos, uno de sus méritos fundamentales, para decirlo rápidamente, quitando muchas cosas de la mesa, es que tienen una economía muy rigurosa; quienes lo leen piensan, en general, que esa economía no ha surgido porque sí en cada momento, que es una constante en tu obra; nadie podría afirmar que Mr. Taylor no es un cuento muy económico y que la fábula de la mosca sí. Me gustaría que dijeras algo sobre eso: cómo tus manifestaciones estéticas en general y tus posiciones frente a las retóricas - porque eso es en cierto modo lo que expresaste - han operado en ti, es decir qué has sentido en cada momento, o cómo lo ves una vez producido, a lo lejos. Tal vez hay un principio de contradicción hasta cierto punto, probablemente aparente.

A.M.

Mira, es difícil hablar de eso; lo que sí sé es que yo jamás he aprendido a escribir un cuento, o un ensayo y casi a escribir una frase. Esta declaración, que parece tan tremendista, no lo es; para mí, cualquiera de estas tres posibilidades implican siempre algo que contar. ¿Por qué? No lo sé. Yo soy capaz de escribir cualquier cosa si me lo propongo porque conozco el oficio, conozco la gramática, conozco el arte de la redacción como cualquier empleado, si se propone aprenderlo. Pero la cosa no va por ahí. Es algo que yo mismo sé, pero no soy tan inconciente como para no darme cuenta de que si tuviera la intención de escribir un cuento mañana me enfrentaría con las mismas dificultades que la primera vez. Esto ha hecho que,

probablemente, cada uno de mis cuentos sea diferente, pero no tanto porque me lo haya propuesto aunque sí me propongo no repetirme.

N.J.

Y, en consecuencia, la experiencia se renueva constantemente, así como la incertidumbre.

A.M.

Así es. El enfrentamiento es cada vez el primero.

N.J.

Tito, la otra noche estuve en una reunión con unos amigos, algunos que tú conoces, y largué una frase muy estrepitosa, o que cayó muy estrepitosamente. Yo dije que la verdadera lectura es la que suspende en el que lee todo el saber que posee. Me dijeron que no, no puede ser, en el ensayo eso no ocurre. Pero yo insistí; me parece que si uno lee simplemente para corroborar lo que sabe no pasa nada, el texto leído no produce ningún cambio en el orden del saber. Una idea semejante, igualmente escandalosa, radical y agresiva, se podría aplicar quizás a la escritura. Un empleado escribe y sabe como hacerlo, y tal vez no haya mucho que decir pero la literatura es diferente, en ella el escribir suspende todo el saber que se posee. ¿Qué te parece?

A.M.

Claro, la suspensión del saber como modo de entender algo...

N.J.

...incierto justamente...

A.M.

Claro, lo mismo que cada lectura. Si no leer no tiene sentido.

N.J.

Si no fuera así, ¿para qué escribiría uno? ¿Sólo para confirmar que posee una capacidad de juntar palabras y ofrecerlas a los demás? Lo que ocurre - y por eso te decía que puede haber una contradicción aparente en lo que tú decías respecto de tu obra - es que el que la ve desde fuera puede decir que hay constantes; por ejemplo, cierto distanciamiento, lo que algunos llaman ironía, que está muy presente en casi todos tus textos. De tal modo que alguien te podría decir, de una manera ruda, "pero Usted siempre el mismo cuando escribe, en todos sus cuentos hay ironía, distanciamiento, etcétera". Entonces, ¿por qué dices que cada cuento es una

experiencia totalmente nueva? Yo creo que si hay contradicción es aparente y que no hay que tomarla demasiado en serio como exigencia o posición porque lo que da el tono común a todos tus textos es quizás algo anterior a la escritura, pero que tu escritura canaliza en cada circunstancia: es tu modo de suspender tu saber para poder escribir. Quiero decir entonces que ni la ironía, ni la concisión, ni la brevedad, el dominio y todo lo que se te pueda atribuir, contradicen esta situación elemental, de la que tú hablabas hace un instante en el sentido de que escribir es internarse en un terreno desconocido y someterse vaya a saber a qué fuerzas para obtener vaya uno a saber qué productos, aunque después los productos se parezcan unos a otros, o tengan algo en común si no se parecen.

A.M.

Se me ocurre que si bien los productos son muy diferentes el productor es el mismo.

N.J.

... es el mismo y está siempre buscando algo...

A.M.

Si y por eso hay esas constantes.

N.J.

Ahora, si tú me aceptas esta fórmula y aceptas que tú mismo estás buscando algo, desearía preguntarte qué estás buscando tú en tu escritura, en todo lo que has escrito. No te pido, por supuesto, una confesión, sino un pensamiento sobre esto, porque yo creo que todos en algún momento pensamos en lo que estamos buscando.

A.M.

Mira: siempre que yo digo lo que te voy a decir parece una falsa modestia o expresión de una actitud negativa. Yo lo que estoy buscando, efectivamente, es aprender a escribir. No se si cuando lo sepa será para olvidarlo. Poder expresar lo que quiero decir de una buena manera, de una forma sencilla, clara y accesible. Pero veo que eso no es suficiente.

N.J.

Si, es un principio y se podría indagar un poco más.

A.M.

Ahora, qué busco yo o qué busca cada quien, incluso uno mismo no sabe en realidad qué es lo que busca.

N.J.

Es más fácil verlo en los demás o pretender verlo en los demás. Por ejemplo, hay una frase de Canetti sobre Broch que me gusta mucho y que se vincula con el punto. Dice que Broch siempre escribe sobre el aire, qué cosa más común hay que el aire y sin embargo... Broch escribe sobre el aire. Luego desarrolla la idea pero yo me quedo con esa primera parte que es bastante enigmática; es como si Broch, o cualquier otro escritor - y una mirada de afuera lo percibe -, tuviera algo que no logra desentrañar en su relación con el mundo real, o con su propia experiencia o su propio ser, y es un ovillo que está eternamente enredado. ¿Será el aire, será... Neruda decía la piedra, "piedra sobre piedra" ..., que se yo.

A.M.

Bachelard decía cosas de ese tipo.

N.J.

En efecto, Bachelard lo decía. Sin tomarlo tan solemnemente, como proclamar por ejemplo "yo busco el fuego"...

A.M.

Broch no habría dicho eso de sí mismo y Canetti se debe haber puesto feliz cuando descubrió esa constante en él.

N.J.

Naturalmente. Pero de todos modos, qué busca uno mismo, sin esperar que los demás, como el psicoanalista o el profeta o el amigo de Góngora, se lo digan. ¿Qué busca uno, qué buscas tú? Tú ya lo dijiste: escribir.

A.M.

Sí, pero eso es muy banal.

N.J.

Pues yo diría que es un principio y nada banal, porque me parece que escribir es algo que se fuga siempre, se va de entre los dedos.

A.M.

Y es que por otro lado así como te dije que se puede recurrir a la modestia también se puede recurrir a las respuestas grandiosas.

N.J.

Por eso te digo el "fuego"...

A.M.

... o la "verdad" o busco comunicarme con mis semejantes o busco la perdurabilidad o busco trascenderme... son cosas que tal vez estén ahí pero que no se vale decirlas...

N.J.

... además falsearían todo...

A.M.

Sí, tal vez el móvil profundo que hay en todas estas cosas sea la búsqueda de la belleza, o de la trascendencia, la verdad, o el consuelo, tantas cosas grandes. Pero suena feo decirlo.

N.J.

Estoy de acuerdo pero los demás pueden, quizás, como ocurre en Pamplona cuando sueltan los toros, ir poniendo las barreras. Te conté, creo, que tuve una conversación semejante a ésta con Saramago; de pronto le digo "qué hay de tu origen campesino". Al principio me respondió "nada, yo soy urbano, yo salí del campo temprano". Pero después, en la conversación, en todo lo que decía lo campesino aparecía con una fuerza enorme. Por de pronto reconoció que acababa de escribir una novela de ambiente rural. No es eso, le dije yo. ¿"Qué está presente en ti de lo campesino, de tu experiencia originaria"? le dije. O bien "¿es lo campesino todavía para ti un objeto de tu búsqueda, no en el plano temático sino en el plano de tu escritura?". A mis preguntas respondía ora que sí ora que no, por los mismos pruritos que mencionas tú, porque nadie puede hablar con comodidad de sí mismo en esos términos, pero el de afuera tal vez sí; por eso le dije, "yo siento que tu prosa, hecha de digresiones, de acotaciones, de distorsiones y de irregularidades, se parece enormemente al modo de caminar de los campesinos". Si consideramos que la escritura es una marcha, una caminata, la suya es de campesinos que, como se sabe, ignoran la línea recta. En suma, siento que hay modos de acercarse a eso que todo escritor busca. Por supuesto que si le dije eso a Saramago ahora tendría que decirte algo a ti acerca de lo que veo en tu prosa. Por ejemplo, yo diría, para ver si eso que tú buscas se nos aparece más claramente, a mí por lo menos, que tu escritura es como un recipiente en el cual las palabras están comprimidas, a la manera de lo que encierra la lámpara de Aladino: hay que frotar esa caja para que salga lo que está metido en su interior. Genio adentro, para usar una figura muy notoria, diferente, por ejemplo, a lo que hace García Márquez, cuyo genio verbal está afuera, más cercano a Asturias. Vallejo, por su lado, encarna una línea divergente: en *Trilce* hay una disparada hacia zonas que parecen no tener nada que ver con guardar o con mostrar. Yo creo que nosotros sabemos que tanto el que comprime como el que se

dispara tienen una relación propia con sus respectivos universos, con sus mundos, con sus países, con sus preocupaciones básicas y es cuestión, simplemente, de poder leerlas o verlas y no por eso uno está más calificado que los otros. Ahora bien, si recordamos a Miguel Angel Asturias y recordamos, lo que es una trivialidad, que está conformado por la complejidad guatemalteca y además la expresa, en algún momento muy directamente, casi como panfleto, que es lo que dice Luis a propósito de la trilogía bananera, tú no estás formado de la misma manera por esa misma complejidad. En ti hay una necesidad de respiración a través de la lectura que sería determinante; quiero decir, dicho de otro modo, tu modo de conectarte con los libros, que son capitales en tu formación, es un pedido de respiración en un lugar en el que querer respirar suele tener como precio la vida. Para Asturias no era de ese modo sino que él reproducía la complejidad del país en cierto modo tal cual, con todas sus contradicciones. Tal vez Luis Cardoza siguió otro camino, mejor dicho tiene frente a la complejidad guatemalteca otra respuesta, diferente de la tuya y de la de Asturias. Si la tuya es buscar la palabra y construir una caja y meter dentro de esa caja, como en un recipiente, la de él no es el genio afuera, como García Márquez, sino una palabra en danza, es una especie de euforia palabrística realmente maravillosa pero diferente de otras respuestas.

A.M.

Es él. Cada uno es uno pero inconscientemente y cada uno busca una forma, no en el sentido perceptivo, no en el sentido de la manera.

N.J.

Por cierto Luis Cardoza habla de eso en su libro sobre Asturias en varias oportunidades; "yo siempre he buscado la forma, la forma es la maravilla del arte..." dice y ni siquiera necesita enfrentar el concepto trivial de forma, como algo accesorio respecto de una entidad superior que sería un contenido. Es la forma con mayúscula, en el sentido de aquello que se concreta.

HOMENAJE



UN DANDY DESMAÑADO: A PROPOSITO DE HORACIO QUIROGA*

por Beatriz Colombi

En las revistas de los años veinte, un titular promete conservar el cerebro en galvanoplastia, mientras otro informa que un Congreso de Espiritistas en París sesiona sobre el "cuerpo mental" y el "cuerpo del deseo". Un cable recién recibido noticia la posibilidad de proyectar las "ideas en colores", otro anuncia la transmisión radiofónica de la recepción académica de Paul Valéry. Las palabras se superponen en un orden arbitrario: junto al mesmerismo, hipnotismo y los fenómenos parasicológicos, al más puro estilo "señor Valdemar", aparecen detalladas prescripciones para construir un receptor de ondas de *broadcasting*, un altoparlante, o se informa sobre el descubrimiento de "nuevos y extraños rayos". La experiencia de Quiroga se sitúa en el pasaje entre dos épocas que este remolino de noticias anuncian.

Si recorremos algo que podemos llamar la iconografía quiroguiana, la mayoría de las fotos nos muestran un hombre de barba tupida, antiparras, saco de cuero, *breeches*, mirada dura, imagen de aviador perdido en el desierto. Parece alto, pero esa es una nota que añade nuestra fantasía al paradigma de signos desplegados por la imagen. Quiroga es esmirriado -no hace el servicio militar por baja estatura-, seguramente lucía mejor dentro de la chaqueta bien comportada, el cuello palomita y la corbata de moño de su primera época de dandy modernista, cuando se saca aquella foto de ojos desorbitados. Entre estas dos imágenes, que son los dos extremos de una vida, Quiroga va perfilando un cuerpo, una vestimenta, una apariencia y una escritura marcada por la "diferencia". Así, el anecdotario registra la imagen de un Quiroga trepado sobre la mesa de comedor de una aristocrática familia porteña, haciendo gestos obscenos acompañados de palabras no menos

* Texto leído en la presentación de: Pedro Orgambide. *Horacio Quiroga: Una biografía*. Buenos Aires. Planeta. 1994.

censurables, ante los ojos atónitos de sus núbiles anfitrionas. Comer en su casa podía significar sostener una copa de pie roto toda la velada, ya que la vajilla es tan precaria como los demás aspectos de su vida. Conductas, hábitos, vestimentas aparecen marcadas por la extravagancia: como un dandy, pero al revés. Siempre al borde de las formas civilizadas, de la bancarrota, del ridículo, Horacio Quiroga canaliza en su escritura las fantasías agrestes del público urbano rioplatense, ante el cual descubre las pasiones de un mundo primitivo.

La de Quiroga, nadie lo duda, es una vida novelable, una vida en la que intervienen fatídicas simetrías y repeticiones, que no hacen más que confirmar el final previsto. Este relato se ha instalado en la fantasía de los lectores, que acceden a uno de los modos de lo siniestro encarnado en un destino particular. Como un mito rioplatense, la vida de Quiroga ha trascendido, creo yo, las fronteras de lo literario, y disputa, junto con otros mitos de circulación popular, el carácter de vida ejemplar, emblemática, cifra de terrores y esperanzas. Este relato se nutre de dos historias: una que habla de la predestinación; otra, del abandono de la civilidad, del pasaje a estados elementales, primarios, salvajes. Como un talismán contrafóbico, su literatura se hace cargo también de estas dos historias de destino y deserción. Por esta coincidencia, que es casi una premeditación, es fácil y hasta tentador saltar de su vida a su obra y viceversa.

Aunque advierta de sus límites, Pedro Orgambide se entrega a este juego, ejecutando con despreocupación los paralelismos y similitudes obra/vida cuando lo considera pertinente. Por eso coloca como epígrafe de su libro una cita de un texto paradigmático de Quiroga, "Ante el tribunal" (1930), que invita y propicia esta lectura enmarañada, en que el biografiado es simultánea y sucesivamente Morán, el ingeniero Berger y los distintos personajes de sus cuentos. Su epistolario, sus artículos periodísticos, sus registros fotográficos, aparecen sembrados de estos señuelos que complacen una pasión elemental: el *voyeurismo*. El ojo de la curiosidad se invierte; Quiroga se deja observar, leer, se vuelve él mismo texto. ¿Pero qué texto? Como bien señala Orgambide, a propósito de una observación de Ezequiel Martínez Estrada, es peligroso ser atrapados y seducidos por la "novela" de Horacio Quiroga, pero, por otra parte, ¿cómo escapar a esa novela que se filtra y contamina la lectura? Que a veces es novela, pero que también es drama o, más precisamente melodrama.

Orgambide articula esta biografía de Quiroga valiéndose de dos recursos narrativos: uno, la ficción histórica, así reconstruye diálogos y presumibles situaciones, y otro, el testimonio, la memoria, asumiendo el papel de informante de aquellos que conocieron a Quiroga: Julio Payró, Elias Castelnuovo, César Tiempo,

Ezequiel Martínez Estrada, Samuel Glusberg, José Bianco. Repone, de modo sucinto, el contexto histórico: el irigoyenismo, las huelgas de los talleres Vasena y la Semana Trágica, los fusilamientos de la Patagonia, La Liga Patriótica Argentina, el advenimiento del Fascismo, el golpe del treinta, aportando nuevas interpretaciones sobre un aspecto poco conocido de Quiroga: el perfil político de este "valeroso y solitario anarquista", como se definía a sí mismo, mucho más comprometido con su época y su momento que lo que el mito del desertor urbano pudo hacer creer. Junto al entramado histórico, aparece el literario: Lugones, Darío, Herrera y Reissig, Florida, Boedo, Alfonsina, Elías Castelnuovo, Roberto Payró, colocando en contexto, cotejo y oposición su particular camino literario.

Desde la hagiografía medieval a la moderna biografía, el género no escapa a la trampa del panegírico, esa fuerte tentación moralizante que administra los sentidos de una vida. Sin embargo, Orgambide no hace de Quiroga un santo, por el contrario, deja ver sus flaquezas, debilidades y carencias, que seguramente contribuyen a crear el pathos de esta historia de vida. Porque de esto no escapa, y creo que con acierto, el libro de Orgambide. No obstante, es un patetismo que no descansa en las grandes emociones sino en los pequeños detalles familiares. Transcribe, por ejemplo, un recuerdo de Amorín: "En el río, como no sabía nadar, se paraba en una roca y se refrescaba echándose agua con un jarrito". En este Quiroga doméstico, mal vestido, ignorante de protocolos sociales, rudo con los débiles, torpe con las mujeres, cursi en muchos momentos, el libro de Orgambide entra en diálogo y en continuidad con el de Martínez Estrada, *El hermano Quiroga*.

Atraviesa esta historia de vida, la percepción de una sensibilidad, de un modo de ser, de una época, de un pudor, que Orgambide maneja con familiaridad y fluidez en su propia obra de ficción; por eso no es raro que la imagen de Alfonsina Storni, que con cálido equilibrio apuntala a Quiroga, sea la misma voz juiciosa que trama las relaciones entre Manuel Ugarte y Delmira Agustini en su reciente novela *Un amor imprudente*. Que ficción y documentación se conjuguen en armonía en esta remozada biografía de Quiroga que Orgambide nos entrega es un acierto del autor y una necesaria contribución a nuestra historia literaria.



HORACIO QUIROGA: DIAS DE CINE*

por Jorge B. Rivera

En una extensa nota intercalada por Pedro Orgambide en su primer libro sobre Horacio Quiroga, el escritor introducía el tema del cine en la vida y en la obra del autor abordado, como temprano reflejo - la edición aludida es de 1954 - de los prácticamente desconocidos materiales aportados por Darío Quiroga en una célebre y muy citada conferencia dictada por él en Montevideo hacia 1949, en el paraninfo de la Universidad de la República. Los datos esenciales de esa precursora nota de Orgambide, y la sombra un tanto huidiza e imprecisa de los aportes de Darío Quiroga, fundaron a partir de entonces una línea de referencias y ahondamientos en el tema, enriquecida por críticos e investigadores argentinos y uruguayos como Jorge Miguel Couselo, Carlos Dámaso Martínez, Walter Rela, Homero Alsina Thevenet, Washington Benavides, Beatriz Sarlo, Pablo Rocca, etc.

Entre otras novedades puntuales, la reciente biografía de Horacio Quiroga escrita por Orgambide ofrece información adicional sobre un punto poco o mal conocido hasta el presente: la fundación - por iniciativa de Quiroga - de una Academia Argentina de Cine o Academia Normal Cinematográfica, un proyecto frustrado, como muchos de los que fabuló e intentó el escritor a lo largo de su vida, al que arrastró sin embargo a sus amigos Arturo S. Mom, Guillermo Estrella,

-
- * El presente texto amplía o glosa lo esencial de una exposición del autor en la presentación del libro *Horacio Quiroga: Una biografía*, de Pedro Orgambide, que se llevó cabo el 1º de 1995 en el marco de las actividades de la Sociedad de Estudios Quiroguianos. Las numerosas sugerencias puntuales contenidas en el libro de Orgambide y la cercanía de las celebraciones del primer centenario del cine (1895-1995) provocaron, en gran medida, un deslizamiento hacia las relaciones de Quiroga con el cine, que sólo se propone ordenar algunos datos preliminares de la cuestión. Jorge B. Rivera es profesor de Historia de los Medios en la carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Samuel Glusberg, Alberto Gerchunoff y Josué Quesada, quienes ocuparon, por lo menos en los papeles, las fugaces cátedras de la Academia.

Orgambide bosqueja allí la imagen de un Quiroga atrabiliario y acuciado por sus sempiternos atrasos económicos, quien en el mismo acto fundacional ofrece la primera clase magistral de la Academia y la clausura casi escandalosamente, ante la inexistencia de los fondos que debían retribuir esa conferencia liminar.

Los datos aportados por Orgambide expanden el cuadro de la afeja, arraigada y multifacética dilección de Quiroga por el cine, y en general por otras novedades de la tecnología mediática que lo contaron entre sus tempranos cultores e indagadores.

Las pistas del diletantismo tecnológico

En marzo de 1901, Quiroga y sus amigos del Consistorio rodean a un Leopoldo Lugones ya exitoso y hasta popular en el Río de la Plata y en el resto de la América de habla hispana, que asiste en Montevideo al Segundo Congreso Científico Latinoamericano para disertar sobre temas pedagógicos, y lo acompañan a la casa Garesse y Crispo para que grabe en cilindros fonográficos cinco poemas de *Los crepúsculos del jardín*, que más tarde serán evocados para certificar la precedencia poética del argentino sobre el uruguayo Herrera y Reissig. Las primeras exhibiciones públicas del fonógrafo habían sido ofrecidas en Montevideo por el norteamericano Figner, de modo que en la época de la visita de Lugones estaba todavía fresca la sensación de “asombro” que había anotado un observador contemporáneo como Samuel Blixen, al describir las posibilidades de este nuevo artificio tecnológico. La invitación de Quiroga estaba teñida, indudablemente, de pasión “modernizadora” y espíritu de novedad, aunque en este caso la naturaleza de los materiales grabados recuperaba en ese gesto tecnológico más el espíritu y el sesgo heterodoxo de Charles Cros - el otro inventor simultáneo y casi secreto del fonógrafo - que el utilitarismo secamente mercantilista de Edison, de quien sólo se conoce el desliz ficcional o poético que Villiers de L'Isle Adam imaginó para él en *La Eva futura*.

Pero el registro tecnológico de Quiroga no se limitó por aquellos años a las primicias y disponibilidades auditivas del fonógrafo, ya advertidas inclusive por escritores de la generación anterior, como el argentino Eduardo Wilde, quien no dejó de anotar sus impresiones en uno de los textos de sus copiosas memorias de viaje. Su temprana vinculación con la fotografía convertirá a Quiroga, en julio de 1903, en el fotógrafo oficial de la expedición dirigida por Lugones para relevar el

estado de los antiguos establecimientos jesuíticos del Territorio Nacional de Misiones. Un año más tarde la primera edición de *El imperio jesuítico* (Bs. As., Cia. Sudamericana de Billetes de Banco, 1904), exhibirá - junto con dibujos y planos de las ruinas y de sus asentamientos - dos fotografías obtenidas probablemente por Quiroga, sobre cuyos padecimientos en aquel primer viaje a Misiones, que dejaba tan magros resultados iconográficos, existen abundantes referencias en los epistolarios y textos testimoniales sobre el punto.

La fruición visual de Quiroga

Quiroga, sin embargo, no se convertiría, como ocurrió con Charles L. Dodgson, en un fotógrafo vocacional que compartía los créditos artísticos del retrato fotográfico con la sugestiva personalidad del escritor Lewis Carroll, su *alter ego* literario. Las fascinaciones y potencialidades narrativas de la tecnología mediática trabajarían en él desde el campo, mucho más generoso, del cinematógrafo patentado por los hermanos Lumière en 1895.

El joven poeta del Consistorio no asistió desde luego a las primeras funciones rioplatenses del Salon Rouge de Montevideo o del Teatro Odeón de Buenos Aires, en julio de 1896, pero existen referencias sobre su condición de atento husmeador de los kinetoscopios de la recova del Paseo de Julio, y sobre su temprana afición a las funciones del Salón Paris, el Gran Splendid y otras salas cinematográficas del Buenos Aires de comienzos de siglo. Ese punto de partida - la fruición de los primitivos filmes de Ince, Porter, Griffith, Stiller y Guazzoni, junto con los de infinitos artesanos con menor resonancia artística - se multiplicó más tarde en cuatro derivas principales, que matizaron su condición esencial de escritor y fundamentalmente de cuentista, como vías alternativas para su propia realización personal, o como otros tantos caminos para la plasmación del oficio de narrador: a) el breve *corpus* de relatos que aluden en forma directa al cine, o introducen algunos de sus problemas teóricos y estéticos; b) la condición pionera de crítico de cine; c) las incursiones en el terreno del guión y la adaptación cinematográfica; y d) los proyectos - difusos y en cierto modo conjeturales - de convertirse él mismo en productor o realizador de cine.

Dorothy Phillips, cómo contar el cine

Cuatro textos, como sabemos, abonan de manera explícita la idea de una deriva concretada en el campo específico de la literatura: sus cuentos "El vampiro" (*Caras y Caretas*, 14/10/1911), "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" (*Novela del*

Día, 12, 14\2\1919), "El espectro" (*El Hogar*, 29\7\1921) y "El puritano" (*La Nación*, 11\7\1926), recogido luego en sus libros *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924) y *Más allá* (1935).

A simple vista estos textos quiroguianos parecen conectarse con cierta exacerbación de lo "real cinematográfico", puesto al servicio de viejas pulsiones culturales y temáticas como la vida más allá de la muerte, el vampirismo, la materialización de las imágenes, etc.

Beatriz Sarlo planteó en *La imaginación técnica* (1992) el punto de las relaciones de Horacio Quiroga con la tecnología, pero es interesante abordar nuevamente esa compleja trama de vínculos o de modos de relacionamiento que él asume a lo largo de su carrera como escritor y *bricoleur* insaciable. Quiroga juega, en este sentido, con la potencialidad tecnológica del nuevo dispositivo cinematográfico, conjugando sus disponibilidades genuinas con un imaginario sin límites que pertenece más al campo de la libre ficcionalidad literaria que al de la propia técnica, que siempre es más pragmáticamente cautelosa y consciente de sus fronteras y de sus reales posibilidades proyectivas, aunque asuma ideológicamente una suerte de autotelia de muy largos alcances hipotéticos, y haga retroceder constantemente esas fronteras a través de las herramientas de la invención y la inventiva.

Quiroga, desde luego, no está solo en esta clase de operación anchamente posibilista, ni es siquiera un precursor neto de la misma. Lo preceden en todo caso, para restringir el registro genealógico a los nombres más inmediatos, el Villiers de *La Eva futura* y el Verne de *El castillo de los Cárpatos*, quienes ensayaron en esos libros una aproximación desde la literatura al tema de la tecnología como reformuladora de los modos de la percepción y como materializadora providencial de añejas utopías de anulación de la temporalidad y la espacialidad en el sentido de la física clásica (la del tiempo newtoniano mecánico y reversible, frente a la bolzmaniana del tiempo termodinámico e irreversible).

En términos sugestivamente equivalentes se replantea hoy la cuestión frente a los dispositivos de la denominada "realidad virtual", incipiente y sólo rudimentariamente aproximativa en muchos sentidos, pero portadora o detonadora de expectativas muy similares a las que manejaban o fabulaba los viejos maestros en la etapa más arcaica de la tecnología mediática.

El crítico bisoño pero ya maduro

Con todos los riesgos teóricos y metodológicos que encierra la condición pionera, Quiroga se lanzó tempranamente por los caminos de la crítica cinematográfica, convirtiéndose en uno de los precursores de este género con notables cultores en el Río de la Plata, aunque no fue, desde luego, un pionero absoluto.

El autor de "El vampiro" y "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" comienza a escribir sobre un medio bisoño y sin tradiciones culturales, en pleno proceso de constitución de genealogías y lenguajes expresivos, y lo hace - a diferencia de lo que ocurría en el campo de la crítica teatral - desde una suerte de "punto cero" que a su vez diseña o escoge sus propias herramientas conceptuales y estéticas, todavía inciertas y en borrador.

Cuando Quiroga escribe sus primeras crónicas, hacia 1918, hacía apenas un lustro que Ricciotto Canudo había anticipado su idea programática del cine como "séptimo arte", o que Abel Gance esbozara los rudimentos de una teoría específica de los lenguajes cinematográficos. Lejos de encontrar un campo con tradiciones y repertorios temáticos bien recortados y definidos, como sucedía en el caso de la crítica teatral, la subsiguiente producción crítica de Quiroga - la que redacta a lo largo de la década del '20 - se enmarca todavía en un lábil territorio teórico, en el que sigue delineándose un perfil de reflexión autónoma sobre un fenómeno, un lenguaje y un conjunto de géneros no totalmente legitimados por la crítica de arte tradicional. Son, en definitiva, los años en que Dziga Vertov define su teoría del *kino-glass* o "cine-ojo"; en que Jean Epstein, Germaine Dulac y Louis Delluc escriben sobre la "gramática del cine" y las vanguardias cinematográficas "asintácticas"; en que Bela Balazs propone en *El hombre visible* (1924) su *slogan* teórico sobre la "civilización óptica"; en que Eisenstein y Pudovkin redactan sus textos teóricos fundamentales; los años de los escritos cinéfilos de Antonin Artaud y de la teoría "documentalista" de John Grierson. además de ser, por excelencia, los años de creación de grandes géneros prototípicos, como el *western* y la *slapstick comedy* norteamericana, de verdaderas escuelas (como el *expresionismo* alemán) y de creación de notables monumentos clásicos de la historia del cine, como *El nacimiento de una nación* (1915), *El gabinete del doctor Caligari* (1919), *Nanuk, el esquimal* (1922), *Nosferatu* (1922), *Codicia* (1923), *Entreacto* (1924), *La madre* (1926), *El acorazado Potemkin* (1926), *Metrópolis* (1927) y *Drifters* (1929), mezclados con el aluvión de materiales previsiblemente estereotipados, convencionales y confortatorios que había desatado la briosa expansión del *star system* americano.

Pero el cine que ve y comienza a criticar Quiroga en medios de gran difusión como *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *El Hogar* y *La Nación*, no tiene sólo el *handicap* de la incipiencia y de la falta de una tradición que le conceda credibilidad artística, a pesar del alto nivel de algunos logros. Se trata todavía, inclusive para la media de los espectadores y lectores, de una expresión menor y desautorizada por los sectores intelectuales que conceden legitimidad y viabilidad a los productos del arte, aunque en forma sugestivamente creciente el cine se convierta ya en un tema para la agenda de la literatura, como lo prueba un *corpus* de textos en el que se irán sumando, además del de Horacio Quiroga, los nombres de Roberto Gache, Enrique Méndez Calzada, Nicolás Olivari, Enrique y Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Enrique Loncán, Mateo Booz, etc.

La indagación del medio "sospechoso"

La imagen del viejo cine como espectáculo descastado y "sospechoso" que registra Sartre en *Las palabras*, al memorar sus impresiones infantiles de las funciones del Pantheon, del Kinérama y del Gaumont Palace, encontrarían simetrías y armonías clasistas típicas en los testimonios de contemporáneos rioplatenses de esa clase de experiencias: la misma subestimación ambiental (el cine como "arte para sirvientes"), pero al mismo tiempo la misma seducción ambigua y en definitiva triunfal. Contra esa incipiencia y esos prejuicios, Quiroga construye sin embargo, a lo largo de una década, un módulo crítico de insoslayable interés técnico, teórico e histórico-cultural.

La primera tentativa de recolección llevada a cabo en 1961 por el crítico e investigador uruguayo Arturo Sergio Visca, en el único número de la revista montevideana *Fuentes*, órgano del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, brinda, a pesar de su incompletud, un panorama bastante definido del "sistema" crítico quiroguiano, aunque sólo se recogen parcialmente los textos aparecidos en *Caras y Caretas* entre el 6\12\1919 y el 24\7\1920 (las firmadas todavía con el seudónimo de "El esposo de D.Ph."), y en *Atlántida* (ya con su firma), entre el 11\5\1922 y el 21\12\1922. Faltaría, para agotar bibliográficamente el *corpus* crítico, editar los textos de *El Hogar*, *Mundo Argentino* y *La Nación*, más otros pertinentes y no señalados como tales en la bibliografía de Walter Rela, o no identificados todavía por los investigadores, si bien existen evidencias de un progreso sustancial en este sentido.

El material de *Fuentes*, como dijimos, permite advertir que Quiroga no fue precisamente un observador del fenómeno cinematográfico rudimentario o ingenuo

(o meramente voluntarista y conceptualmente desguarnecido). Más allá de lo que hoy podríamos considerar como comprensibles incipientes, el escritor demuestra una aguda captación de problemas y cuestiones cruciales de las agendas teóricas y críticas de la época, como la temprana percepción de la autonomía del lenguaje cinematográfico, la idea del cine como superación de las constricciones temporales y espaciales del teatro, la promoción de la importancia del guionista (posición que él mismo encarnó con las tentativas de “La jangada” y de un guión o esquicio para “La gallina degollada”), la discusión de las problemáticas de la adaptación y la transposición de lenguajes, el tema de la censura, la cuestión candente del sonoro, la defensa del cine frente a la indiferencia de los intelectuales, o el elogio del cine norteamericano y en especial la figura de Griffith como símbolo de la diferencialidad creativa de éste, en una línea que coincide muy puntualmente, en este último sentido, con la sustentada por Canudo en sus contribuciones críticas liminares.

Este ejercicio crítico, que debería completarse con una evaluación de los problemas de percepción y construcción narrativa que plantean sus cuentos a partir de la influencia del cine (y no sólo los identificados convencionalmente hasta ahora), convierte a Quiroga en el precursor indudable de un linaje de críticos que se iría especializando en el Uruguay hasta alcanzar la depuración, la brillantez teórica y erudita, y en cierta forma la autonomía genérica que alcanzaron figuras como Arturo Despouey, a partir de sus trabajos de 1936-1939 en *Cine Radio Actualidad*, Hugo Alfaro en *Marcha* y Homero Alsina Thevenet en *Film, Marcha y El País*. En este sentido Quiroga abre, a su modo y con sus marcas de época, una rica tipología del crítico que sería sistematizada por Carlos Real de Azúa en un memorable ensayo de 1957 sobre las derivas del género.

Contar con imágenes: el camino del guionista

La reivindicación de la escritura para cine no se limitó en el caso de Quiroga, como anotamos ya, a la mera formulación del punto como programa deseable o exposición incitativa en el espacio público de la crítica periodística, tal como puede leerse en textos como “La muerte del drama cinematográfico” (*Caras y Caretas*, 3\1\1920), “Las cintas mediocres. Efectos de la superproducción” (loc. cit., 10\1\1920) o “Los intelectuales y el cine” (*Atlántida*, 10\8\1922). La voracidad cinéfila de Quiroga lo llevó a intentar por lo menos las conocidas tentativas guionísticas de “La jangada” y “La gallina degollada”, que a la luz del genuino “demonio de los negocios” que inspiraba y a veces desvelaba al escritor, no deben ser computadas como meros ejercicios transpositivos en un territorio experimental y novedoso, sino como seguros residuos de proyectos explorados y más tarde

descartados por la incipiente del mercado y de la industria productora. Gálvez, como veremos, arroja algunos indicios adicionales sobre este tramo de la biografía quiroguiana.

El de "La jangada", de todas maneras, es el único texto que poseemos completo para reconstruir la deriva de la escritura para cine. Del guión o sinopsis de "La gallina degollada", a pesar de lo que sugiere Rela en su bibliografía, sólo se conserva en realidad el tercer folio de una versión mecanografiada, cuyo contenido fue reproducido en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, Archivos, 1993, p. 96. El de "La jangada" no es en rigor lo que denominaríamos hoy un guión o encuadre cinematográfico, a pesar de la curiosa diversidad de expresiones y criterios formales admitidos todavía en el campo de la producción, pues le falta técnicamente la típica organización en doble columna, con indicación de número de toma, tipo de plano, descripción de la toma y diálogo o componente sonoro correspondiente a la misma. La industria ignoraba o no había adoptado todavía la secuencia sinopsis\desarrollo por secuencias\libro cinematográfico\encuadre, y Quiroga por otra parte subtitula su material, de un manera un tanto heterodoxa, como "bosquejo de film con el argumento en grandes líneas, salvo algunas escenas detalladas y varias leyendas ya prontas".

Resultaría de interés un cotejo de este tratamiento quiroguiano del material con los criterios empleados casi contemporáneamente por Antonin Artaud (cfr. los siete "guiones" publicados en A. Artaud, *El cine*, Alianza, 1964) y Thea von Harbou o Carl Dreyer (cfr. V. Pudovkin, *Argumento y montaje: bases de un film*, Futuro, 1956), además de otros textos bibliográficamente accesibles.

"La jangada" es el resultado de la fusión de dos cuentos publicados entre 1914 y 1916 en la revista *Fray Mocho*: "Los mensú" (loc. cit., 3\4\1914) y "Una bofetada" (loc. cit., 28\1\1916), aunque no existen hasta ahora referencias específicas que permitan datar indiscutiblemente la fecha de elaboración del texto. Quiroga no menciona el punto en la correspondencia conocida (ni siquiera en la mantenida con otro cinéfilo como César Tiempo), ni existen indicios dilucidados por los investigadores y biógrafos conocidos. Sólo el crítico uruguayo Washington Benavides arriesga una fecha o tramo cronológico conjetural en un artículo publicado en el semanario *Brecha* en 1987 (cfr. "Aproximación a las relaciones de Horacio Quiroga con el cine", en loc. cit., 15\5\1987). Benavides sugiere que "La jangada" fue escrito entre 1920 y 1922, sin aportar las razones de su atribución.

Manuel Gálvez, quien en *Amigos y maestros de mi juventud* informa brevemente sobre la frustrada vocación de Quiroga como realizador cinematográ-

fico, tampoco aporta pistas seguras para datar ese intento, seguramente posterior a su vinculación con motivo de la Cooperativa Editorial Buenos Aires y la publicación en ella de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* en 1917. Gálvez, quien se involucró en el proyecto cinematográfico, hasta el punto de tentar al banquero Carlos Alfredo Tornquist como eventual financista del mismo, lo ubica de manera un tanto difusa, pues no recuerda con precisión si fue "antes o después" del episodio de la Cooperativa Editorial. Las alusiones a Quiroga y a su propia pasión cinéfila contenidas en *El mundo de los seres reales* tampoco agregan mucho sobre el asunto.

La datación de los cuentos matriciales, de todas maneras, fija un piso concreto para fechar la escritura de "La jangada", que debe conjugarse con las posteriores etapas de residencia de Quiroga en Buenos Aires, durante las cuales pudo diseñar y desarrollar sus proyectos cinematográficos (en especial los períodos 1918-1925 y 1926-1931), y afiatar a la vez su dedicación periodística como crítico y cronista cinematográfico.

De todas maneras, uno de los puntos que interesa realmente en el caso de "La jangada" es la elección temática que Quiroga realiza en relación con el cine: su deslizamiento - que parece preanunciar la condensación temática de *Los desterrados* (1926) - desde la zona más mórbida y fronteriza de su producción, hacia los territorios de lo testimonial y crítico, que debe ser cotejado en este caso con el sesgo de la producción cinematográfica de aquellos años pioneros.

Si en 1915 la realización de un proyecto como el de *Nobleza gaucha* marcaba un derrotero temático y técnico posible, muy emparentado de todos modos con la tradición nativista del teatro criollo, la producción ulterior se orientaba en las direcciones melodramáticas y folletinescas, de sabor más urbano, que caracterizaron el cine de José Ferreyra, Nelo Cosimi, Edmo Cominetti y Julio Irigoyen, con excepciones "documentalistas" y de acento testimonial como *El último malón* (1917-1918), de Alcides Greca, o *Tribus salvajes* (1924), de Humberto Peruzzi.

Aunque lo testimonial y el trasunto de preocupaciones sociales no sería, desde luego, el único núcleo temático que Quiroga consideraba compatible con las posibilidades fundamentalmente "realistas" del cine. De hecho el breve esquicio que nos queda de una eventual versión cinematográfica de "La gallina degollada" demuestra que el cuentista consideraba el nuevo medio, con mayor elasticidad, como paralelo portador de otro tipo de relatos, de temas y de climas narrativos.

El gustador del cine y los otros

Años más tarde *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici sobre libro de Darío Quiroga, el hijo del escritor, y Ulises Petit de Murat, se convertiría en una suerte de homenaje póstumo al interés de Quiroga por el cine y sus posibilidades narrativas. La base original del libro cinematográfico eran los cuentos de *Los desterrados*, pero Soffici sugirió agregados e interpolaciones que concluyeron con la adición de elementos, situaciones y personajes de "Una bofetada" (uno de los textos confluyentes en "La jangada") y "Un peón", más algunos complementarios de "Los destiladores de naranjas". No fue, por cierto, el único ensayo de reconstrucción cinematográfica del universo quiroguiano, aunque por su certero sabor americanista representó en su momento, a pesar de sus debilidades indudables, un punto de madurez expresiva y temática del cine argentino que le valió elogios y la ocupación de una suerte de lugar olímpico, junto a películas como *La vuelta al nido*, *El inglés de los güesos*, *Así es la vida*, *La guerra gaucha* y *Pampa bárbara*.

Desde el punto de vista generacional Quiroga forma parte de un grupo demasiado numeroso de escritores que se interesaron, con mayor o menor intensidad, por el fenómeno del cine. Figuras como Defilippis Novoa, Gálvez, Castelnuovo, César Tiempo, García Velloso, José González Castillo, Ulises Petit de Murat y Jorge Luis Borges, entre otros, demostraron una actitud propicia y participativa, como adaptadores, autores de guiones, críticos e inclusive realizadores.

Por lo que tenía de antiteatral y renovador, el cine captó en su momento la atención de la revista *Martin Fierro*, que desde 1924 y de manera especial en su número 40 (28\4\1927), dedicó numerosos artículos locales y traducidos a examinar la naturaleza del lenguaje cinematográfico, las estrategias de la enunciación filmica, su condición de "arte nuevo" y su enfoque en muchos sentidos inédito de la realidad, pero por sobre todas las cosas su desafiante disponibilidad - muy a la medida de la sensibilidad "martinfierrista" - como territorio estético con leyes y recursos específicos y autónomos.

Menos receptivos, en cambio, se mostraron escritores como Roberto Arlt, quien en varias "aguafuertes" de la etapa 1928-1932, o en algunos pasajes de *El amor brujo* (1932), se mostró proclive a censurar los efectos sociales del "ilusionismo" cinematográfico y a construir personajes que razonan al cine desde esa perspectiva casi puritana; aunque entre agosto y setiembre de 1936 intentó algunas ocasionales notas del género en la sección Cinematografía del diario *El Mundo*.

Otro caso característico, dentro de la tesitura apuntada, es el del Martínez Estrada de ensayos de *La cabeza de Goliath* (1940) como “El mundo de los fantasmas y los simulacros”, apocalípticamente enrolado contra la supuesta mendacidad y pobreza cultural del cine. Quiroga, que tanta influencia tuvo en una de las etapas de la vida del Hermano Menor, no logró contagiarle su gusto de viejo frecuentador de Kinetoscopios y penumbrosas salas de “biógrafo”.

JAZZ-BAND LATINA*

por Horacio Quiroga

En pos de la oda con que a comienzos de la guerra mundial Rudyard Kipling cantó las esperanzas de fusión de Inglaterra y Francia ante la barbarie que representaba el imperio germánico -ha llegado por fin la hora, dijéronse los ingleses, de que esa raza decrepita asimile de nosotros fuerzas vitales-. Este es el momento, repitieron los franceses, de refrescar con una gota salvaje nuestra sangre supercivilizada.

Francia, bien se sabe, no necesitaba energías guerreras, pues el valor ha sido siempre patrimonio de las razas en decadencia. Hacíanle falta ideales más frescos, más próximos, más serios, como la vida cotidiana que marcha a nuestro lado. La ciencia gala no merecía sino elogios. La inteligencia, como el valor, permanecían incólumnes.

No pasaba lo mismo con el espíritu, cuya expresión práctica, por decirlo así, se resuelve en la comprensión de la vida, y cuya parte lírica se expande en alas del arte.

Imputábase al arte latino su caducidad, manifiesta en su retorno a lo infantil, para la escultura y la pintura; en su culto por lo "épatant", para la música; y en su exotismo de cromo, para la literatura. Poseíase la obsesión del arte, y a él se ajustaban los principios de la existencia, del honor, de la felicidad, y de los siete pecados capitales. Fenómeno poco raro, en suma, si se considera que en la declinación de las razas el sentimiento de la vida al corromperse se descompone en arte.

* Aparecido en *El Hogar*, 986. a. 22. Buenos Aires. 17 de diciembre de 1926.

La guerra prosiguió y concluyó. Contra lo esperado, no se asentó sobre la tierra latina la nube de fe regeneradora que amenazaba invadir desde los primeros días de lucha. El honor de los pueblos chicos no se salvó, ni la decadencia fué contenida, ni la libertad se vió libre.

Pero en medio de la orgía de la raza con que los nuevos ricos y los nuevos filósofos de la espada-ideología de cangrejo que la guerra fraguó sobre diez millones de cabezas trucas-, una sola gota de sangre regeneradora, bárbara y salvaje, persistió sin secarse sobre la senecta tierra latina. Esta gota fue la "jazz-band".

La "jazz-band" no es música. Por no haberlo comprendido así, se ha lanzado sobre la pobre "jazz" los espectros vengadores de Beethoven, Wagner y aun Debussy... Pero si no es música, es algo mucho más importante: es un tónico del alma, un estimulante de la vida tal cual es, de la alegría simple de ser y estar, y a un millón de leguas, por tanto, de la excitación artística, malsana cuando se vive exclusivamente de ella, como es la excepción, y mezquina e idiota cuando se la simula, como es lo normal en el novecientos noventa y nueve por mil de los casos.

Pero, simulándola o no, la raza latina paga tal tributo al arte que ha debido recurrir a su porvenir mismo para obrarlo. Pasado un límite que en las razas como en los individuos no puede salvarse sin peligro, el arte puede vivir aun de nombre, pero a costa de la sinceridad natal. Las gentes que no pueden ya gustar de la Naturaleza sino en las decoraciones de teatro; los que sólo hallan armonías de color en los cuadros; los que corren a arrojarse ante una quena escuchada en un salón, y los que se pasman de goce ante el estilo literario, todos los que han sobrepasado los límites de la sobriedad mental, como se sobrepasa la satisfacción de vivir por medio de un alcaloide, todas esas gentes están viciadas de arteísmo.

No sabemos si en Estados Unidos, patria de la "jazz-band", se creyó nunca que ese gesticulante e híbrido producto de música y hombre, fuera cosa distinta de lo que es. Probablemente, no. De los negros, los yankis asimilaron a su lucha, a jornal, ese sano excitante a la risa, al salto y al olvido. Así, mientras las razas rubias y prosaicas comprendían que en las notas musicales puede haber tantos elementos de vida como de arte, las razas morenas y poéticas proseguían simulando arte en los más ligeros aires musicales, con canciones galantes y patrióticas, en el norte, y lloriqueos filosóficos en el sur.

De todo, incluso de la sencilla satisfacción de sentirse alegre, la raza morena ha sentido la obsesión de hacer arte, y desvía todas sus fuerzas en ese sentido. Tal cultura concluye por matar al arte mismo. Escribir bien, con soltura y elegancia.

Todas las cartas, sin embargo, provengan de un escritor o de una alumna, se parecen; todas beben en la misma fuente y tienen igual fin de expresión. Este culto a la expresión, dicho estilo, vale decir la frase falseada, ribeteada, anodina y cobarde, es el primer oficio de esa liturgia de decadencia.

Durante un instante pudo creerse que el amor al infantilismo negro en pintura y cerámica era una simple manifestación de buen humor en sangre rejuvenecida. Pero no: con la fatal manía de la raza, se observó, se analizó, se proclamó y se adoptó como arte íntimo lo que no era sino un elemento decorativo muy fresco y muy alegre; pero nada más que eso.

De acuerdo con la misma línea maniaca, se adaptó a la orquesta la máquina de escribir, por considerar que su golpeteo expresaba musicalmente toda el alma urbana.

Simulación o no de arte (y otra vez volvemos a este tic de la raza), arte negro y nueva emoción musical, para sentir cuánto la vida actual, como las anteriores en su momento, tiene de eterno, nuevo y fresco.

TEATRO Y CINE I*

por Horacio Quiroga

Cuando surgió el cine, no se vio en él más que una simple modificación o sucedáneo de la escena teatral. Y se tuvo la certeza de que jamás se apartaría de las normas artísticas creadas y estilizadas por el teatro.

Las primeras proyecciones fueron, en efecto, un simple remedo de las representaciones teatrales: breves situaciones de conflicto, historietas dramáticas con personajes de otras épocas, todo ello sobre un fondo fuertemente sentimental. Por rápido que fuera el acto que nos ofrecía la pantalla, había ya en él, aunque informes, los elementos totales de un drama. Faltaban entonces las leyendas. Aquellos episodios participan de la pantomima, cuya identidad con el cine, mudo por esencia, fué para los hombres de la época un dogma del que jamás podría apartarse la pantalla; y en mínima escala del teatro, cuya palabra y expresión enfática no se atrevía aún a adoptar.

Algunos años más, y el cine daba un gran paso en la composición de sus historietas. Aumentaban los incidentes de éstas; se había creado la leyenda, lo que permitía no poco morigerar los gestos y ademanes a los que recurre la mimica para decir que aquí, allí, arriba, abajo, dentro de nuestro corazón, pasa algo.

Si en la técnica el progreso había sido evidente, como arte, en cambio, el cine había dado un paso atrás. Se había convertido en vehículo de historias tontamente literarias, relatadas a trozos por las leyendas, y comentadas, párrafo tras párrafo, por maniqués de expresión exagerada y terrible que hacían esfuerzos muy grandes para hacer ver que estaban dominados por la ira, el terror, los celos o la pasión convulsiva. Era el tiempo, y que no ha pasado todavía para algunas cintas de procedencia latina, en que los galanes, para hacer comprensible una leyenda que decía claramente: "Y

* Aparecido en *El Hogar*. 234, a. 23. Buenos Aires. 9 de setiembre de 1927.

sintió enardecerse en su pecho una pasión volcánica por aquella mujer”, abrían mucho los ojos revueltos, cerraban fuertemente los labios, y se llevaban ambas manos al pecho, que subía y bajaba con inaudita violencia.

Del teatro, como se ve, ya había el cine asimilado algo. Algunos años después debía del mismo asimilarlo todo, y dar un nuevo paso atrás. Tal insistencia en observarlo merece dos líneas.

El teatro es la simulación de la vida -real o irreal- que se lleva a cabo entre lienzos movibles de papel, y que se realiza por medio de personas y aun de animales. Está constreñido, por su carácter mismo de ficción, a fingirlo todo: desde los personajes, que casi nunca son del aspecto, la estatura y edad exigidos, al ambiente en que se mueven, que no es ni por asomo tal ambiente, sino otro de papel pintado. Pero la ficción, aun dentro de lo mínimo que se pida de ella, tiene también un límite; y este límite, muy lejano para los seres primitivos o incultos, toca casi los ojos del individuo que ya es un hombre para comprender, y no es más que un niño para dejarse engañar.

Nadie ignora que del mismo modo que la pintura ha precedido a la palabra en la exteriorización de los sentimientos, la representación ha precedido al relato escrito. En los primeros días de la escena -quién sabe qué remedos de castigos de dioses y fetiches- la muchedumbre creyó llena de pavor en la realidad de los monstruos representados. Fué ésta la época de oro del teatro.

Con mayor cultura -y mayor desconfianza, desde luego- la misma muchedumbre perdió su ingenuidad aborigen: tal hombre pintarrajeado siempre del mismo modo no podía ser alternativamente un dios alegre y una vaca furiosa; un esclavo molido a palos y una mujer de oro.

Visto esto, los cómicos se sirvieron de máscaras que catalogaron en prolijo orden de expresión, tal como se cataloga aun hoy en día en algunas escuelas de cine: máscaras para el dolor, para la pesadumbre, para la nostalgia aguda, para la nostalgia leve, para la distracción pensativa.

La máscara, colocada sobre el rostro del actor y sobre la sensibilidad artística del espectador, persiste todavía. Necesitase de la gruesa presencia de un cómico para lograr evocar por su intermedio a un héroe literario, como se va a oír a una gárrula recitadora, por incapacidad de saber apreciar la belleza de un verso leído mentalmente.

Recitación y representación escénica son excitantes del mismo género, e indispensables al hombre de pesada digestión artística. Esta enfermedad estética

excusa y sostiene la difusión de aquéllas. Un drama y un poema llevan ya en sí poder de evocación suficiente para que no necesitemos recurrir a intérprete alguno, distante las más de las veces un millón de leguas del personaje creado. No a todas las personas, sin embargo, les es dado continuar viendo las estrellas cuando se ha cerrado los ojos.

Como realización de caracteres por medio de diálogo, el drama posee una fuerza superior a la de cualquier otro género literario. Pero su finalidad queda cumplida en la página impresa. Allí nace y esplende su poder evocador. El resto: pantomima y simulación infantil de la realidad, desempeña funciones de un orden muy distinto.

No es creación nuestra -por desgracia y por suerte- el aforismo por el cual toda pieza de teatro que no resiste a la lectura es mala como obra de arte. Pero puede ser un espectáculo halagüeño para nuestros cinco sentidos.

Concedido lo anterior, es fácil ahora explicarse el influjo creciente, irresistible y resistente a las más duras injurias que el teatro ha lanzado sobre él, de ese democrático cine, donde la realidad de expresión y de ambiente ha alcanzado límites insospechados, y que coincide justamente con la senectud de su teatral nodriza.

TEATRO Y CINE II*

por Horacio Quiroga

El cine, pues, ha aportado a la representación un elemento, tras cuya simulación el teatro se ha debatido desesperadamente hasta hoy. Este elemento es la verdad del escenario. La presentación de una casa de sólidas y reales paredes, cuando de un interior se trata; de un jardín o una perspectiva de montaña, si así lo exige el drama; de un barco, de una fábrica, de un cementerio o una tempestad, si en tal ambiente deben moverse los personajes; todas estas cosas y fenómenos reales, vistos, tocados, habitados y sentidos con una dosis mínima de ilusión, constituyen la fuerza exclusiva que ha llevado al primer plano entre los espectáculos de arte.

Ni la modicidad de los precios ni la tremenda mediocridad de las cintas explican el afán febril con que se vive a las puertas de las salas. La razón exclusiva radica en esta impresión de realidad sin engaño, de vida conocida y tal cual, que halaga igualmente a los niños, a los adultos y a los ancianos.

Nada comprueba mejor esto que la aceptación por parte del público de los films de novedades mundiales y de las llamadas cintas naturales. Ni en unos ni en otras existe trama sentimental que engañe. Y si es cierto que el interés por los primeros puede atribuirse en parte a la simple curiosidad de ver personas y acontecimientos de relieve, en las cintas naturales de gran ambiente lo único que atrae, seduce y encanta es la certidumbre de que tal paisaje, tal piragua polinésica, tal caravana de rudos mineros son real y efectivamente cosas vivas, sin *trucs* de bambalinas y tempestades de hojalata, sólo toleradas en gracia de una fuerte dosis de ilusión que los adultos están ya difícilmente en estado de rendir. Compárese un segundo, a estos efectos, el desfile triunfal de Aida - ponemos por caso - con las danzas guerreras de los reyezuelos de Africa expuestos en la pantalla. No son estas danzas salvajes más decorativas que las que ofrece el teatro. Antes bien: cuanto de seducción teatral en brillo, metales, colores, música y gestos de gran estilo puede

* Aparecido en *El Hogar*, 937, a. 23. Buenos Aires, 30 de septiembre de 1927.

concebir el hombre, ha sido puesto al servicio del encanto artístico. Y a pesar de esto, el público de cine, llamado demócrata porque paga barato su espectáculo, e inculco porque resiste a la seducción del escenario, prefiere ver las cintas naturales, sin luces ni trompetas, por el encanto que en él ejerce la realidad, blanca o negra, bonita o fea.

Este hondo sentimiento de la realidad no es privativo del espectador de cine, por cierto. La descripción sin énfasis, en literatura; la exposición de un ambiente y sus caracteres sin recargo teatral; el relato de un gran esfuerzo del orden que fuere, sin complicaciones ni efectos inesperados; todas las realizaciones de arte, que piden a la vida y sacan de ella una fuerte evocación de verdad, tienen también un público que a la par del del cine, halla su emoción más permeable al paisaje solitario, al sobrio gesto de dolor del hombre de la pantalla, que a las contorsiones sin límite del personaje en el teatro. Llegamos así de la verdad del escenario a la sobriedad de la expresión, calidad por excelencia del cine como arte interpretativo. Esta comprobación lleva naturalmente a otra, que es la siguiente: los únicos hombres que durante largos años han comprendido las diferencias radicales entre cine y teatro son los norteamericanos. Ellos han creado el drama cinematográfico en toda su capacidad, realizando cada vez que las exigencias lo permitían una obra de arte puro, y estilizado el resto en noñerías de desenlace fatalmente optimista, que parecen haber heredado, punto por punto, la cursilería sentimental de las novelas angloamericanas.

Pero aun en estas cintas, que forman el noventa y cinco por ciento de las que se exhiben, imperan siempre elementos nobles: la verdad del escenario -cien veces puesta de relieve,- la naturalidad de los movimientos, de los ademanes, de los gestos, de todas las acciones y expresiones traspasadas a la pantalla tales cuales son en la vida. No debiendo olvidarse que también el noventa y cinco por ciento de los dramas teatrales no son superiores en modo alguno a la cursilería ambiente, con la única diferencia de que en el teatro suele aquélla ser pesimista, y optimista casi siempre en el film.

Pasa, sin embargo, que se mira estas cosas desde un punto de vista falso, al juzgar las cintas norteamericanas en particular. La producción cinematográfica es de tal modo vasta y es el talento tan escaso, que no cabría sorprenderse que de las setecientas cintas estrenadas por año, sólo en Estados Unidos, siete apenas exhiban una obra de arte puro. Estas raras obras de arte, perdidas entre un mar de tonterías, demuestra de lo que es capaz el cine cuando se realiza la triple y feliz conjunción de excelencias: argumento. actor y director. El público, del cual vive toda empresa de cine o teatro, tiene sus apetitos particulares, que no son los de un gastrónomo,

y hay que saciarlos. Estas mismas razones de superproducción y escasez de autores son las que apenas nos dan también siete obras de arte. de entre las setecientas piezas -y decimos poco- que se estrenan por año en el mundo.

No es justo exigir al cine lo que no se exige del teatro, y nada digamos de los millares de libros que aparece por año, y cuyo porcentaje de excelencia no alcanzará tal vez a aquella cifra ...

Las diferencias capitales entre cine y teatro han quedado perfectamente delimitadas, toda vez que un gran actor de la escena ha actuado en el film. Creemos que sin excepción, todos ellos han forzado el juego fisonómico permitido en la pantalla. El exceso de dicho juego, la violencia del cambio de las expresiones y de las expresiones mismas han producido un efecto muy extraño. Dichos actores parecían sentir con doble y triple intensidad que los demás mortales conocidos. Si debían tan sólo sorprenderse en el drama, se espantaban. Si debían entristecerse, sollozaban. Daban la impresión de poseer un sistema nervioso muy enfermo, como el de las personas incapaces de dominar sus gestos.

¿Cómo puede explicarse esto en actores de talla excepcional? Por las sencillas razones que venimos apuntando, y que consisten en la diferencia del concepto dramático de la expresión en uno y otro arte. El teatro toma de la realidad lo suficiente para poder decorarla, embellecerla, exagerarla, aun desvirtuarla de acuerdo con su canon de arte. El cine, en cambio, pide, y la goza con inmensa fruición, la verdad misma en los movimientos, en los ademanes y en los gestos.

MUSEO

VIRGINIA WOOLF Y LOS LECTORES

por Jorge Monteleone

Hacia 1925 los lectores conocieron la primera de las novelas centrales en el arte narrativo de Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*. Hasta entonces, ninguno de los textos aparecidos desde 1915 (con la excepción, quizás, de *Jacob's room* [El cuarto de Jacob, 1922]) hacía prever la novedad estética que aportaría esa novela y las siguientes (*To the Lighthouse* [Al faro, 1927]; *Orlando* [1928]; *The Waves* [Las olas, 1931]), uno de cuyos rasgos centrales Erich Auerbach denominó "la representación pluripersonal de la conciencia". Simultáneamente, esos lectores conocían la primera serie de ensayos literarios reunidos bajo el intencionado título *The Common Reader* (El lector común). En su diario, al lamentarse de que el libro aún no había inspirado una sola palabra, ni a favor ni en contra, como si hubiera arrojado "un guijarro al estanque y las aguas se cerraran sobre él sin un solo temblor", la autora indica la fecha exacta de aparición: el 21 de abril de 1925.

"El lector común" alude, como lo indica Virginia Woolf en la primera página de su libro, a una frase de Samuel Johnson hallada en uno de los textos de *Lives of the English Poets* (*Vidas de los poetas ingleses*, 1779-81). El Dr. Johnson, que abjuró reiteradamente del criterio de autoridad y la arbitrariedad consiguiente de los críticos y eruditos (defectos que él mismo ejerció con maestría en una prosa deslumbrante) había escrito en su demoledor artículo "*Minim, the critic*":

La crítica es una disciplina por la cual los hombres se tornan importantes y formidables con muy poca pérdida. El poder de invención ha sido conferido por la naturaleza a unos pocos, y el trabajo que da aprender aquellas ramas del conocimiento que sólo pueden obtenerse por el mero trabajo es demasiado grande para ser soportado de buen grado; pero cualquier hombre puede ejercer la opinión que tiene sobre las obras de otros; y aquel al que la naturaleza hizo débil y el ocio conserva ignorante, puede sin embargo sobrellevar su vanidad con el nombre de crítico (*The Selected Writings of Samuel Johnson*, New York, New American Library, 1981, p. 126).

En el fondo de esta diatriba se halla el ideal de la crítica de Johnson que Woolf rescata: la articulada, fundamentada representación del sentido común en la lectura, enriquecido por la experiencia vital. Ello no significa que el lector común sea un lector ingenuo o antojadizo, ni que lo que prevalece en su lectura sea la mera opinión o el gusto enteramente modelado por las tradiciones o los preceptos: su naturaleza es más compleja. De hecho, al titular así su primera colección de ensayos literarios, Virginia Woolf pensaba en sí misma a la vez con ironía y modestia; pensaba en una modalidad eminente de la lectura cuyo ejercicio luminoso comparten la crítica literaria y la literatura misma: el uso libre de la imaginación formadora que se halla en el origen de la actividad artística.

Jaime Rest, que analizó de un modo ejemplar los ensayos de Virginia Woolf en su artículo "Virginia Woolf y la función crítica", apuntó algunos rasgos determinantes de ese nada común *Common Reader*:

*Heredera de esa tradición de lectores que no en vano contó entre sus propulsores y adherentes a Montaigne, sir Thomas Browne, Charles Lamb y Thomas de Quincey, para ella la finalidad de la lectura es el placer, y para disfrutar de éste plenamente se debe convivir con lo leído, transformarlo en algo propio, para lo cual se requiere renovar la experiencia que ha dado lugar a la concepción de la obra literaria y realizar a la vez un nuevo acto creador que consiste en encarar esa obra de tal manera que la imaginación descubra en ella un sentido y una sugerencia insospechados. En consecuencia, leer un libro consiste en la activa tarea de volverlo a concebir (Jaime Rest, *Mundos de la imaginación*, Caracas Monte Avila, 1978, pp. 218-219).*

Lo notable de ese carácter inusual que se atribuye a la genuina lectura común no sería, en verdad, la cínica apelación a una aristocracia del espíritu, sino acaso el reconocimiento de que toda lectura común, ejercida en la honestidad de una imaginación no cautiva, accede a un orden epifánico donde el texto re-aparece. Woolf viene a recordarnos un hecho sencillo y extraordinario: que la belleza es accesible en el común transcurso de nuestra vida, en la común experiencia, en la hora común del tránsito ordinario. De algún modo, la coincidencia en la aparición de *The Common Reader* con *Mrs. Dalloway* confirma, de un modo paralelo, que sus novelas comunicaban en algún punto una misma concepción: la contingencia de los hechos exteriores, por mínimos que sean, convoca una sucesión de impresiones que fluyen en la conciencia con una libertad y una soltura que trascienden el tiempo vivido del presente y, a la vez, lo enriquecen.

Sin embargo, el espacio de la lectura común no es el reino solipsista de una conciencia: Virginia Woolf nunca desconoció que toda lectura tiene su correlato

social. En su ensayo "*The Patron and the Crocus*" planteaba, de un modo a la vez humorístico y poético, una de las preguntas claves que un escritor debe hacerse: ¿para quién se escribe?. En ese ensayo Woolf no se detiene en una tipología que tiempo después la sociología de la literatura habrá de precisar. La figura del mecenas no es, por supuesto, sólo la del antiguo patrocinador económico (aunque la incluye), sino también la de los medios de transmisión y comunicación del texto y la del público lector. De hecho, en los años veinte, Virginia Woolf se anticipaba a las definiciones que reconocen teóricamente el lazo entre el público lector y la producción literaria, así como la función social del arte.

A continuación pueden leerse el breve texto inicial que precedía la primera serie de *The Common Reader* y el ensayo "*The Patron and the Crocus*". Hemos preferido traducir *patron* por "mecenas", con la salvedad antedicha, es decir, tomando el vocablo no en su restringido sentido histórico, sino en uno mucho más abarcador. Por lo que alcanzamos a conocer entre los textos de Virginia Woolf que circulan entre nosotros, estos ensayos no habían sido traducidos al español. No están incluidos, por ejemplo, en la selección de los ensayos literarios de Virginia Woolf aparecida en *La torre inclinada y otros ensayos* (Traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen, 1977).

TEXTOS DE VIRGINIA WOOLF:

EL LECTOR COMÚN

Hay una frase en la "Vida de Gray" del Dr. Johnson que debería ser escrita en lo más alto de aquellas habitaciones, demasiado humildes para ser llamadas bibliotecas, aunque repletas de libros, donde los particulares persiguen la lectura: "... me complace coincidir con el lector común; porque el sentido común de los lectores, no corrompido por prejuicios literarios, después de todos los refinamientos de la sutileza y el dogmatismo de la erudición, es lo que, finalmente, debe decidir acerca de toda pretensión de honores poéticos". Esta frase define las cualidades y dignifica las miras del lector común: confiere la aprobación de un gran hombre a la ocupación que devora una gran parte de su tiempo y a cambio no deja nada demasiado sustancial.

El lector común, como señala el Dr. Johnson, difiere del crítico y del erudito. Está menos educado y dotado con menor generosidad por la naturaleza. Lee para su

propio placer antes que para impartir conocimiento o corregir las opiniones ajenas. Lo guía, sobre todo, un instinto para crear por sí mismo, alejado de toda fragmentación que pueda alcanzar, una especie de totalidad -el retrato de un hombre, el esbozo de una época, una teoría sobre el arte de escribir. Mientras lee, nunca deja de reparar alguna desvencijada y ruinoso obra que le dará la satisfacción temporaria de asemejarse lo suficiente al objeto real para consentir el afecto, la risa y la disputa. Apresurado, impreciso y superficial, ya arrebató este poema, ya aquellos restos de antiguo mobiliario, sin preocuparse dónde los halló o si su naturaleza sirve a su propósito o perfecciona su estructura: sus deficiencias como crítico son demasiado obvias para ser señaladas. Pero, como sostuvo el Dr. Johnson, tiene algo que decir en la distribución final de los honores poéticos, y entonces, quizás, puede tener algún mérito escribir unas pocas ideas y opiniones que, insignificantes en sí mismas, no obstante contribuyen de un modo tan poderoso a un resultado.

EL MECENAS Y LA FLOR DEL AZAFRÁN

Los hombres y las mujeres jóvenes que comienzan a escribir reciben un consejo plausible pero, de hecho, impracticable: escriban con la mayor brevedad, con la mayor claridad y sin otro pensamiento que no sea el que exprese con exactitud lo que tengan en mente. Pero en esas ocasiones, nadie agrega lo único verdaderamente útil, aunque sea el punto central del asunto: "Asegúrense de elegir con acierto un mecenas". Porque un libro siempre es escrito para que alguien lo lea y, toda vez que el mecenas no es simplemente el que paga, sino también el que, de algún modo muy sutil e insidioso, instiga e inspira aquello que se escribe, es de enorme importancia que sea una persona deseable.

¿Pero quién es, entonces, esa persona deseable -bajo cuyo auspicio el escritor entregará lo mejor de su conciencia, el mecenas que hará nacer la prole más variada y vigorosa de la cual el escritor es capaz? Diversas épocas han respondido la pregunta de un modo distinto. Para decirlo rápidamente, los isabelinos eligieron a la aristocracia y al público teatral para escribir. El mecenas del siglo dieciocho fue una combinación entre el ingenio de café y el vendedor de libros de Grub Street. Los grandes escritores del siglo diecinueve, en cambio, escribieron para las revistas de media corona y las clases ociosas. Y al recordar y aplaudir los espléndidos resultados de estas diferentes alianzas, todas nos parecen envidiablemente sencillas, simples como un báculo al compararlas con nuestro propio predicamento: ¿para quién debemos escribir? Pues la actual oferta de mecenazgos es de una alarmante variedad. Están la prensa diaria, la prensa semanal y la prensa mensual; el público inglés y el público americano; el público de *best-sellers* y el público de libros poco

vendidos: el público flemático y el público sanguíneo; todos organizados como entidades autoconcientes, y capaces, mediante sus portavoces, de dar a conocer sus necesidades y de hacer sentir su aprobación o su disgusto. De modo que el escritor conmovido por la visión de la primera flor amarilla en los jardines de Kensington deberá, antes de apoyar la pluma sobre el papel, elegir entre una multitud de competidores al mecenas particular que mejor le convenga. Es inútil decir: "Deséchalos a todos: piensa sólo en tu flor", porque escribir es un método de comunicación; y la flor del azafrán es una flor imperfecta mientras no sea compartida. El primer hombre o el último pueden escribir para sí mismos, pero serán una excepción nada envidiable, ya que hasta las gaviotas serían bienvenidas en sus obras si las gaviotas pudieran leerlas.

Al admitir, entonces, que cada escritor cuenta con uno u otro público en el extremo de su pluma, el altivo dirá que el suyo debería ser un público sumiso, es decir, que acepte con obediencia aquello que prefiera darle. Aunque la teoría suena plausible, sus riesgos son grandes. Porque en ese caso el escritor permanece conciente de su público y, por lo tanto, es superior a él -una combinación incómoda y desafortunada, como podrían demostrarlo las obras de Samuel Butler, de George Meredith y de Henry James. Cada uno de ellos menospreció a su público y, a la vez, deseó un público; cada uno de ellos fracasó en alcanzarlo y se vengó de ese fracaso por una sucesión, cuya intensidad aumentaba gradualmente, de rasgos oblicuos, de oscuridades y de afectación, tales que ningún escritor que considerara a su mecenas un semejante y un amigo habría pensado en infligirle. En consecuencia, las suyas fueron flores tortuosas, si bien hermosas y brillantes, también malformadas, con el tallo por demás inclinado, algo encogidas de un lado y muy abiertas del otro. Un poco de sol les habría hecho muy bien.

Podríamos lanzarnos al extremo opuesto y aceptar (aunque sólo sea en la imaginación) las aduladoras propuestas que se supone nos hacen los editores del *Times* y del *Daily News*: "Damos veinte libras al contado por su flor en quinientas palabras ¿Quién sino la hará florecer en cada mesa del desayuno, desde John o' Groats hasta el Fin del Mundo, antes de las nueve en punto de la mañana, con el nombre del escritor unido a ella"?

¿Pero será suficiente una flor? ¿No deberá ser de un amarillo estridente para brillar tan lejos, para costar tanto, y aun para que el nombre del escritor esté unido a ella? La prensa es, sin duda, una gran multiplicadora de flores de azafrán. Pero si miramos de cerca algunas de estas plantas, hallaremos que están muy lejos de las pequeñas flores amarillas o rojas que asoman cada año en la hierba de los jardines de Kensington hacia el temprano marzo. La flor de los periódicos es una planta

sorprendente, pero muy distinta. Ocupa precisamente el espacio que se le adjudica. Irradia un resplandor dorado. Es genial, afable, cálida. Y además está bellamente acabada, para que nadie crea que el arte de "nuestro crítico dramático" del *Times* o el de Mr. Lynd del *Daily News* es un arte fácil. No es una hazaña despreciable poner a funcionar un millón de conciencias a las nueve en punto de la mañana y entregar algo ameno y animado y brillante para que dos millones de ojos se posen allí. Pero llega la noche y estas flores se marchitan. Los pequeños trozos de fino cristal perderían su realce si los arrojáramos al mar; las grandes *prima donnas* aullarían como hienas si las encerráramos en cabinas de teléfono; y el artículo más brillante aislado de su elemento sería polvo y arena, restos pajizos. El periodismo embalsamado en libro es ilegible.

El mecenas que queremos, entonces, es alguien que nos ayude a preservar de la decadencia nuestras flores. Pero como sus cualidades cambian de una época a la otra, y necesita considerable integridad y convicción para no ser deslumbrado por las pretensiones o embaucado por la persuasión de la multitud competidora, la tarea de hallar un mecenas, de elegir sus lectores, es una de las pruebas que debe pasar un autor. Saber para quién escribir es saber cómo escribir. Sin embargo, muchas de las cualidades del mecenas actual son claramente modestas. Es obvio que, en este momento, el escritor requerirá un mecenas más habituado a la lectura que al espectáculo. En la actualidad, también deberá conocer la literatura de otras épocas y de otras razas. Pero hay otras cualidades que nuestra especial debilidad e inclinación le exigen. Está la cuestión de la obscenidad, por ejemplo, que nos invade y confunde mucho más que en la época isabelina. El mecenas del siglo veinte debe ser inmune al shock. De un modo infalible, deberá distinguir el trozo de estiércol que se adhiere a la flor por necesidad, de aquel que se le pega como una mera provocación. Debe ser un juez, también, de aquellas influencias sociales que inevitablemente juegan un rol decisivo en la literatura moderna, y ser capaz de decir qué hace madurar y fortalecer la flor y qué la inhibe y la vuelve estéril. Además, debe pronunciarse acerca de la emoción: en nada podrá ser más útil a un escritor que al protegerlo, por un lado, contra el sentimentalismo, y a desalentar, por otro, el temor a expresar sus sentimientos. Le dirá que es peor, y quizá más común, temer el sentimiento que sentir demasiado. Acaso agregará algo acerca del lenguaje, y apuntará cuántas palabras usó Shakespeare y cuánta gramática violó, mientras nosotros, que con tanta corrección mantenemos nuestros dedos en las teclas negras del piano, no mejoramos apreciablemente desde *Antonio y Cleopatra*. Y aconsejará al escritor que si puede olvidar por completo su sexo, tanto mejor: un escritor no tiene ninguno. Pero todo esto es así: elemental y discutible. La primera cualidad del mecenas es algo diferente, que acaso sólo pueda ser expresado por una palabra adecuada que abarca demasiado: atmósfera. Es necesario que el mecenas le

proporcione a la flor una atmósfera que la envuelva y la haga aparecer una planta de la más alta importancia, así como evitará tergiversarla, porque es ése el único ultraje que no podrá ser perdonado de este lado de la tumba. Debe hacernos sentir que una simple flor de azafrán, si es una flor auténtica, es suficiente para él; que no desea sermones, lecciones, doctrinas o enmiendas; que lamenta haber empujado a Carlyle a la vociferación, a Tennyson a lo idílico y a Ruskin a la insania; que está listo para mantenerse o borrarse tanto como los escritores lo requieran; que está unido a ellos por algo más que un lazo maternal; que de hecho son gemelos y que si uno de ellos muere, el otro también morirá, y que uno florecerá si lo hace el otro; que el destino de la lectura depende de su feliz alianza -todo lo cual prueba, como lo dijimos al comienzo, que la elección de un mecenas, de un público lector, es de la mayor importancia. Pero ¿cómo elegir con acierto? ¿cómo escribir bien? Esas son las preguntas.

(Virginia Woolf, *The Common Reader*, London, Penguin, 1938, p.11 y pp. 205-209, respectivamente. Traducción de Jorge Monteleone).

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de febrero de 1998

5/6

reseñas

dossier Horacio Quiroga

debates Borges en *Crítica* / La barbarie

conversaciones Jitrik y Monterroso

lecturas Evita / Margo Glantz / Centro Editor

glosa Atípicos / Bajtin / Virginia Woolf y los lectores