



INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS / UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

boletín de

reseñas

número

7/8

BIBLIOGRÁFICAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Francisco Raúl Carnese

Vicedecano

Marta Souto

Secretaria Académica

Susana Margulies

Secretario de Investigación

Carlos Reboratti

Secretario de Posgrado

Samuel Cabanchik

Secretario de Supervisión Administrativa

Fernando Rodríguez

Secretario de Transferencia y Desarrollo

Mariano Morato

Prosecretario de Extensión Universitaria

Rubén Noiosi

Secretario de Relaciones Institucionales

Fernando Pedrosa

Prosecretario de Publicaciones

Fernando Rodríguez

Coordinadora de Publicaciones

Beatriz Frenkel

Coordinadora Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Francisco Raúl Carnese - Ana María Lorandi - Noemí Goldman - Noé Jitrik - Berta Perelstein de Braslavsky - Amanda Toubes - Silvia Salta - Daniel Galarza - Virginia Manzano

Dirección de Imprenta

Antonio D'Ettore

Diagramación y composición

Marisa Cuello

Diseño de Tapa

Mercedes Domínguez Valle

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 2000

Puán 480. Buenos Aires. República Argentina

SERIE: BIBLIOGRÁFICA

ISSN: 0328-4069

INSTITUTO DE LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Director

Noé Jitrik

Secretaria

Celina Manzoni

BOLETÍN DE RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Director

Jorge Monteleone

Responsable Editorial

Carlos Battilana

Esta revista fue sometida a una Comisión de Referato.

ÍNDICE

RESEÑAS

Sobre clásicos de la literatura argentina del siglo XIX, por Adriana Rodríguez Pérsico.....	9
(Diana Sorensen, <i>El Facundo y la construcción de la cultura argentina</i> y Cristina Iglesia [Comp.], <i>Letras y divisas</i>)	
La carencia como desafío, por María Teresa Gramuglio.....	23
(Susana Zanetti [Comp.], <i>Literatura latinoamericana de entresiglos</i>)	
Erudición e imaginación creadora, por Cristina Iglesia.....	27
(Daniel Balderston, <i>¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges</i>)	
Lecciones de literatura, por Alberto Giordano.....	31
(Enrique Pezzoni, <i>lector de Borges</i> [Edición de Annick Louis])	
El idioma de lo nuevo, por Roxana Páez.....	37
(Gonzalo Aguilar [Coord.], <i>Informes para una Academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana</i>)	
Transgresión, recurrencias y desvíos, por Pablo Besarón.....	41
(Roland Spiller [Comp.]: <i>Culturas del Río de la Plata</i>)	
Un fantasma recorre la crítica, por Enrique Foffani.....	47
(Alberto Giordano y María Celia Vázquez [Comps.], <i>Las operaciones de la crítica</i>)	
La pira de Carathis, por Jorge Monteleone.....	53
(María Negroni: <i>Museo Negro</i>)	

Tres contradiscursos en busca de identidad, por Hernán Biscayart.....	59
(Mónica Scarano, Mónica Marinone y Graciela Tinco, <i>La reinven- ción de la memoria Gestos, textos, imágenes en la cultura latinoamericana</i>)	
El concurso de la crítica, por Pablo Ansolabehere.....	63
(V.V.A.A., Juan L. Ortiz, <i>Seis ensayos sobre el poema «Gualeguay»</i>)	
Un poeta en el exilio, por Rita Gnutzmann.....	67
(Paul Zech, <i>La Argentina de un poeta alemán en el exilio. 1933-1946.</i> Edición a cargo de Regula Rohland de Langbehn)	
Sobre teoría teatral, por Julia Elena Sagaseta.....	69
(Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, <i>Los lenguajes no verbales en el teatro argentino</i>)	
La lógica del otro, por Federico Irazábal.....	73
(Eduardo Pavlovsky, <i>Teatro completo I.</i> Estudio preliminar y edición al cuidado de Jorge Dubatti)	

LECTURAS

¿Quién mató a Florencio?, por Dardo Scavino.....	79
¿Qué más colores para la paleta de la fantasía? Sarmiento y su progra- ma de literatura nacional, por Alejandra Laera.....	93
Imágenes contemporáneas. Poesía y cine, por María Antonieta Pereira (Traducción de Gonzalo Aguilar).....	103
Modelos de lector, por Martín Kohan.....	117
La pasión prevista, por Carlos Battilana.....	123
Luis Fernando Verissimo, el analista de la clase media, por Marcelo Bello.....	131

DISCUSIÓN

Una moral irónica. Para una crítica literaria de la cultura. por Miguel Dalmaroni.....	141
Roberto Arlt, nosotros mismos. Sobre las apropiaciones críticas de Arlt en la década del cincuenta. por Sergio Pastormerlo.....	153
Críticas de la memoria y el olvido en el marco colonial moderno. por Elsa Noya.....	161

CONVERSACIONES

Conversación con Augusto Roa Bastos, por Noé Jitrik..... (Edición de Nicolás Lucero)	173
Poéticas del artificio: Borges y Kierkegaard (Conversación con Lars R. Olsen), por María Esther Maciel..... (Traducción de Graciela Ravetti)	181

GLOSA

Circulaba una riesgosa fama... , por Nicolás Rosa.....	195
---	-----

HOMENAJE

Pedro Henríquez Ureña: La lección del maestro, por Susana Zanetti.....	201
Pedro Henríquez Ureña en la construcción de la cultura latinoamericana moderna, por Celina Manzoni.....	207
Una genealogía de lo infimo, por Gonzalo M. Aguilar.....	213

MUSEO

Pedro Henriquez Ureña inédito, por Jorge Monteleone..... 225

TEXTOS DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Apuntes sobre los Estados Unidos (1921-1922)..... 227

Apunte autobiográfico (1941)..... 233

RESEÑAS

SOBRE CLÁSICOS DE LA LITERATURA ARGENTINA DEL SIGLO XIX*

por Adriana Rodríguez Périco
CONICET

El Facundo: lectura de lecturas de un clásico

Entre las definiciones de clásico que ensaya Italo Calvino, hay dos que me gustan especialmente, una dice: "Un clásico es un libro que nunca terminó de decir aquello que tenía para decir"; la otra sostiene: "Es clásico aquello que persiste como rumor incluso donde predomina la actualidad más incompatible". Ambas afirman el carácter inacabado y proteico del texto; ambas insisten en una permanencia, que siendo callada y opaca algunas veces, estalla cada tanto en presencias estridentes. Los clásicos han despertado siempre la codicia de la crítica. En nuestra literatura, sin duda, *Facundo* integra el panteón de los célebres, fama bien merecida para una obra que ha inspirado bibliotecas colosales que cuentan ahora con otro aporte. *El Facundo y la construcción de la cultura argentina* de Diana Sorensen.

En el campo de la crítica cultural, desde hace ya varios años, existe una productiva línea de trabajo que rastrea los procesos de construcción de las culturas que corren paralelos -en muchos casos- a los procesos de consolidación de los estados nacionales o, tal como lo muestra Said, explican posibles relaciones entre políticas imperiales y políticas culturales. Sin embargo, estas ideas no son nuevas en absoluto. En Argentina, en el siglo XIX, las elites intelectuales que vislumbraban el país como un gran vacío sobre el que había que edificar desde la nada, sabían también que para fundar la nación se necesitaba crear -además de formas

* Diana Sorensen, *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Rosario. Beatriz Viterbo, 1998. Cristina Iglesia (compilación y prólogo). *Letras y divinas*. Buenos Aires. Eudeba, 1998.

jurídicas y políticas- formas culturales adecuadas. La consolidación de la nación-estado presupuso la existencia de una cultura nacional. Desde el periodismo, la literatura, la filosofía o la crítica literaria, los letrados contribuyeron al proyecto: afianzar el estado nacional al mismo tiempo que normalizaban la cultura. Si el estado era imaginado -al menos por Sarmiento y Alberdi- como una instancia unificadora organizada de manera jerárquica y legitimada por la racionalidad interna al sistema y por el consenso, la cultura llenaba un papel similar al transformarse en núcleo fuerte de adhesión. Las fronteras nacionales podían caber en el espacio cultural donde se fabricaran y circularan los significados de la nacionalidad.

El libro de Sorensen se inscribe en los estudios que combinan un interés dirigido hacia el lector -cuyas apoyaturas se mueven entre la hermenéutica de Gadamer y la estética de la recepción de Jauss-, con hábiles análisis textuales que orientan las estrategias discursivas hacia pautas ideológicas y políticas y reciben el mayor caudal teórico de los estudios culturales. Un manojo de conceptos trama las argumentaciones: los usos de una cultura, la relación entre discurso y poder, las interpretaciones como batallas simbólicas, la identidad nacional o cultural, la nación como comunidad imaginada, las estrategias de legitimación o cuestionamiento, los modos de la resistencia, los imaginarios culturales, su nacimiento, apogeo y caída.

Con este bagaje y valiéndose de un criterio diacrónico que cubre cien años de historia, Sorensen emprende la tarea de pensar la literatura argentina con un núcleo poderoso y casi excluyente en el *Facundo*. Tan hiperbólica cuanto el mismo Sarmiento, la autora emplaza el texto en una especie de sistema planetario; alrededor de ese sol, el resto de los escritos giran como satélites: "(...) este libro se propone desenmarañar la pregunta por su continua centralidad [la del *Facundo*] en el imaginario nacional, mientras atiende a los no infrecuentes intentos de derribarlo". El título es elocuente -las interpretaciones, debates y polémicas en torno al *Facundo* es el punto inicial y el contenido medular de la entera cultura nacional- así como el final abierto que predice nuevas discusiones, en tiempos próximos: "Con palabras de Borges, podría decirse que en tanto exista la Argentina, las figuras fantasmales del *Facundo* y de Sarmiento reaparecerán para construir la nación como un paisaje de la mente".

Y si el origen académico es explícito, igualmente claro resulta el origen personal de la investigación. Con además extrovertido de quien abre su intimidad y nos permite conocer las raíces sentimentales y primarias de ciertas preferencias académicas, cuenta una historia íntima de aproximaciones a Sarmiento y su libro:

ante todo, recuerdos de infancia en las aulas argentinas en los que se mezclan anécdotas del infatigable maestro con fragmentos deshilvanados de palabras e imágenes de la higuera de doña Paula o del tigre que acecha a Quiroga; después, escenas de la adolescencia en la Facultad de Filosofía y Letras, durante la década del 70, que dramatizan el desmoronamiento del héroe acusado de traición a la patria.

Los mitos de Facundo y de Sarmiento -cómo no recordar la expresión identificatoria que soltó alguna vez el letrado refiriéndose a su personaje- dan sentido a la vida individual y comunitaria. La autora encuentra en esas lecturas fundadoras el paradigma de los procesos de constitución de una cultura. De ahí los detalles minuciosos, el rigor en las citas de fuentes, la visión dialéctica de los testimonios y el respeto por las cronologías que recorren los seis capítulos.

El primero focaliza la recepción inaugural del texto, los debates que provoca entre los emigrados, los enfrentamientos entre periódicos chilenos, el diálogo que establece con sus lectores y los sentidos de los cambios introducidos en el pasaje de folletín a libro. Particularmente interesantes son las reflexiones de Sorensen en torno a la conciencia y el deseo de visibilidad de Sarmiento. En efecto, el letrado prepara con tesón la aparición de la obra, creando un contexto periodístico que incluye artículos donde se refuerzan las ideas medulares del *Facundo*. También es oportuna la confrontación de la reseña anónima de *El Mercurio*, atribuida por muchos a Juan María Gutiérrez, con la carta que éste le dirigiera a su amigo Juan B. Alberdi. Las palabras públicas contradicen en más de un aspecto las opiniones privadas. En la carta, Gutiérrez alerta sobre las exageraciones en que incurre Sarmiento, tachando el *Facundo* de caricatura: "La Argentina no es una charca de sangre: la civilización nuestra no es el progreso de las escuelas primarias de San Juan".

El capítulo dos transita con éxito el tópico sobre el género de *Facundo* y su resistencia a acomodarse en un discurso determinado. El acierto consiste en focalizar a la vez los procedimientos textuales y las interpretaciones que dichos procedimientos desencadenan. Desde las acusaciones de transgredir las leyes del discurso histórico, los señalamientos de inexactitudes y falsedades hasta la lectura en clave de novela, Sorensen analiza algunas lecturas fundamentales. En un extremo, Alberdi recrimina el desvío más flagrante: "Es el primer libro de historia que no tiene fecha ni data para los acontecimientos que refiere". En el otro, Lugones lo elogia por ser "nuestra gran novela política" y, confiriéndole idéntico estatuto que al *Martin Fierro*, lo coloca en el altar de la épica. *Facundo*, "nuestra Iliada". Pero,

es quizás en las páginas que examinan las *Notas* de Alsina donde la actividad crítica se hace más sutil. De acuerdo con Sorensen, las *Notas* "socavan la autoridad del libro de un modo poderoso: incorporarlas habría significado escribir un *Facundo* diferente". Sobre los errores encontrados, Alsina restablece la verdad al tiempo que afirma su competencia para escribir la historia reclamando la autoridad que deriva del papel que le tocó jugar en los acontecimientos como protagonista y testigo. Gracias al análisis, el texto se independiza; deja su condición de apéndice. El efecto es alentador puesto que permite considerar las impugnaciones en sus reales dimensiones: la perspicacia del pensamiento de Alsina queda a la vista cuando, por ejemplo, supera el binarismo señalando las falacias de tal razonamiento.

El otro lector modelo es, desde luego, Juan B. Alberdi. La autora reflota un tema que ha fascinado a muchos de nosotros: la polémica epistolar entablada entre las *Cartas Quillotanas* y *Las Ciento y Una*. Si ciertas zonas del *Facundo* huelen a naftalina y *Conflicto* no puede ocultar sus páginas apolilladas, la vitalidad de la polémica desafía el paso del tiempo. Sorensen somete la prosa alberdiana al ojo avezado del crítico para encontrar las estrategias de deslegitimación sobre las que opera la totalidad de las *Quillotanas*. Si bien Alberdi demuestra habilidad inusual en torcer los argumentos del enemigo, logra el punto máximo de cuestionamiento cuando fabrica dos imágenes opuestas, la del científico político -que coincide con su propia figura- y la del periodista que identifica con la persona y la escritura de Sarmiento.

Con justicia salomónica y vocabulario derridiano, Sorensen pretende que la contienda es indecible. En este punto, quiero simplemente traer la voz de Julio Schvartzman: "El éxito en la polémica es, para Sarmiento, haberla provocado. Haber logrado, con Alberdi, lo que no fue posible con Urquiza. Haber creado un contradiscurso a su medida. Haber forzado al otro, que evitaba la confrontación directa, a ser el otro polémico, a escribir el nombre de *Sarmiento* -aun para descalificarlo- dando lugar a la contrarréplica". Y un poco más abajo: "Tardíamente consciente de la trampa, Alberdi cierra la polémica saliendo del juego, hablando de otra cosa, escribiendo otra cosa que el nombre de su par, de su doble, de su antagonista; comprendiendo al fin que no se trata de no leer al otro, sino especialmente de no nombrarlo, de no hacerlo objeto de su escritura".

"¿Cómo circula (...) el capital cultural? ¿Cuáles son algunos de los factores concretos que conforman esta circulación?". Estas preguntas organizan el recorrido de los viajes del *Facundo* de la periferia a los centros cosmopolitas. Se trata de

la traducción al inglés hecha por Mary Mann y de la famosa reseña de Mazade para la *Revue des Deux Mondes*. En cuanto a la traducción de Mann, el prefacio explicativo que se remonta a la fundación de Buenos Aires, la alteración del título, las notas al pie, los glosarios, la eliminación de capítulos, todo este arsenal de desciframiento explicita los modos en que una cultura representa a otra diferente. Los protocolos de lectura de Mazade sirven de coartada para defender las causas del imperialismo europeo y atacar el americanismo. Pero si el *Facundo* es usado por el francés para argumentar en un conflicto político, el argentino emplea una treta paralela: la reseña mutilada y despojada de tintes políticos contribuirá a la consagración.

Junto con la canonización del libro en la década del 80, Sorensen explora la constitución de la identidad nacional en la literatura, problemática que comienza a tomarse no sólo omnipresente sino también virulenta con las olas inmigratorias y los movimientos obreros incipientes. El interés crítico se desplaza momentáneamente hacia el "*Facundo* envejecido", *Conflicto y armonías de las razas en América*, para investigar allí los orígenes de la nacionalidad. Sorensen examina los cambios en el pensamiento de Sarmiento; la elección del paradigma evolucionista darwiniano con fuertes marcas spencerianas inaugura un discurso nacionalista de sesgo discriminatorio.

Creo que con excesivo celo por la letra sarmientina, la crítica acepta a pie juntillas la respuesta negativa a la pregunta por la nacionalidad que abre el último ensayo del letrado. Por mi parte, pienso que, para Sarmiento, uno de los objetivos más importantes del escritor era proponer modelos culturales para asentar sobre ellos la comunidad política. La idea de formar una comunidad nacional a partir de la aceptación o el rechazo de elementos de la tradición colonial y del pasado revolucionario está presente en *Facundo* y guía *Recuerdos de provincia*. En alguna oportunidad, describi las operaciones involucradas: Sarmiento "traza conexiones y diferencias entre culturas, transita geografías, relaciona esferas, interpreta historias y zurce, finalmente, los retazos. Así, da origen a un modelo configurado en torno a la suma de los elementos significativos encontrados. Cada texto diseña uno o varios pedazos de un mundo en que se perfila la identidad nacional. Cada texto interroga, de alguna manera, esta problemática que se plantea bajo la forma de un enigma: ¿cómo y dónde descubrir las pistas que conduzcan a construir la identidad?".

Otros dos clásicos completan las páginas dedicadas al tema: *La tradición nacional* de Joaquín V. González y *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio

V. Mansilla. La tradición escogida por González no sólo reivindica la etnia que Sarmiento desprecia, decreta también su superioridad cultural. En cuanto a Mansilla, finas observaciones van modulando la voz disonante y cuestionadora del maestro, tan atrevida que se permite señalar y enmendar errores. Dice Sorensen: "Si el libro de Sarmiento se abre con la 'inmensa extensión' de las pampas argentinas, apenas pobladas salvo por la horda indígena indiferenciada, emboscada y lista para atacar, Mansilla se propone corregirlo por medio de la información topográfica y proveyendo a esa 'horda' de una identidad arraigada en su voz".

Lanzado el ensayo en la senda de la cuestión de la nacionalidad, el último capítulo insiste en otras lecturas clásicas, de las obras y de la biografía de un Sarmiento fraguado ya en bronce. Para cerrar el ciclo, en la galería de los nacionalistas, les toca el turno a Lugones con su *Historia de Sarmiento* y a Rojas con *El profeta de la pampa*. Sorensen explica los nuevos mitos que nacen con el siglo: el arielismo, la reivindicación de las raíces hispánicas, el retorno a las tradiciones rurales, la visión nostálgica del campo. Lugones reconoce a la prosa sarmientina el mérito de haber fundado la literatura argentina que él hace sinónimo de patria: "Sarmiento es esta cosa eterna y enorme, el padre de una literatura, el representante de un pueblo". Según la autora, este ensayo impregnado de grueso determinismo racial, prefigura el viraje fascista de los años 30. Lugones atribuye imposibilidades políticas a causas étnicas; el mestizaje impide que la democracia se afiance en estas tierras.

Puede pensarse que los desacuerdos que tiene Rojas con Sarmiento nacen de un proyecto cultural -cuyo pilar es la mezcla y la fusión de varias herencias- que habían alentado ensayos previos como *Blasón de plata*, *La restauración nacionalista* y *Eurindia*. Rojas sostiene que Sarmiento, representante de la "conciencia de nuestra raza" no escribió una biografía de Quiroga sino una leyenda. Su versión cuestiona y da vuelta, entre otros puntos, la dicotomía civilización-barbarie, transformando al campo en origen del arte y la economía.

Con gesto deliberadamente anacrónico, me gustaría suponer que para compensar las apropiaciones y expropiaciones a que ha sido sometido su *Facundo*, el lector Sarmiento hace lo mismo con la cultura europea. Es Ricardo Piglia quien ha cambiado con las pocas páginas de sus "Notas sobre *Facundo*" la lectura del clásico. Haciendo gala de la irreverencia que lo distinguía, Sarmiento altera citas, traduce mal, atribuye de forma errónea. Piglia concluye: "En Sarmiento la erudición tiene una función mágica: sirve para establecer el enlace entre términos que, a primera vista, no tienen relación. Si Sarmiento se excede en su pasión, un poco

salvaje, por la cultura es porque para él conocer es comparar. Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzuada y escrita. Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación”.

Letras y divisas: la salud de la literatura

En estos tiempos de opiniones vertiginosas y palabras delgadas, resulta estimulante toparse con la densidad de la literatura. Por eso, mi primer gesto de lectora quiere ser de agradecimiento por el placer que nos regala *Letras y divisas* y por ofrecernos también un pretexto para la reflexión. Hace más de cien años, en otro fin de siglo, Martí sostenía que la literatura lleva en sí la historia colectiva, de manera que al transitarla, recorreremos la historia de la comunidad: “Cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo, que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas”. Muchos años después y desde otras geografías, un multifacético Enzensberger decidía la superioridad de los modos de significar de la literatura sobre la historia a partir de la particularidad que es inherente a la primera y de las generalizaciones que opera la segunda.

Al margen de disputas por privilegios y jerarquías, y previendo posibles acusaciones de soberbia profesional, se trata aquí de la relación entre literatura, política e historia y de la práctica crítica como intervención en la vida. *Letras y divisas* focaliza minuciosa y sagazmente un imaginario político en sus construcciones discursivas. Una mirada microscópica acerca la lupa a diversos tipos de textualidades, ignorando la dictadura de los cánones, para iluminar algunas ficciones sobre el rosismo. Conviene -a tal objetivo- ciertos movimientos y ciertas posiciones de lectura: el estatuto igualitario que se da a los materiales, el desplazamiento de lo central a lo marginal, el examen del detalle que abre a una instancia mayor, el diálogo y el enfrentamiento de escrituras, los saltos temporales y los anacronismos deliberados, el cruce de saberes alternativos, las interpretaciones metafóricas que combinan con otras literales, el armado de escenas, el pasaje constante entre la ficción y la historia, las heterogeneidades y las mezclas que entran en el corpus. Todas estas estrategias convergen para lograr lecturas que a fuerza de cuestionadoras hablan a las claras del estado de salud de la palabra crítica. La afirmación identitaria hacia afuera se transforma hacia adentro en una sintonía de

voces que muestra las marcas de un trabajo grupal aceitado. En este sentido, las alteridades, las cartografías y las estrategias resultan intercambiables y actúan al unísono produciendo interpretaciones fuertes que conjugan la pasión y el bien decir. Las voces suenan tan vehementes como la literatura sobre la que escriben. Aguijoneadas por los objetos literarios escogidos, las voces críticas reduplican el vigor y la toma de posiciones a la vez que insisten en la idea de que el campo cultural se constituye en los debates y las polémicas. Iglesia sintetiza: "Nunca más en la historia argentina, política y cultura estuvieron tan imbricadas, fueron más unívocas, aunque pretendieran salvajemente marcar diferencias. Imposible no sentir el peso de la pasión con que las invectivas se cruzan entre el bando unitario y el federal, imposible no envidiar la productividad de los textos que este fervor provoca". Valga aquí el lugar común de una sana envidia que genera escrituras que aprovechan el rigor universitario, al tiempo que soslayan el casi fatal aburrimiento de la academia.

A partir de "El matadero", Iglesia elabora uno de los conflictos fundamentales de los letrados decimonónicos: las relaciones entre artista y pueblo. Las preguntas político-literarias: cómo representar ese concepto escurridizo, cómo hablar del pueblo y para él, quiénes están legitimados para la tarea. Las opciones éticas y estéticas: adoptar la lengua del otro para narrar la violencia. La revulsiva eficacia del texto de Echeverría se origina en la voluntad de hacer hablar a la violencia desde ella misma. Iglesia destaca varias estrategias: la descripción sobremarcada del espacio del matadero como origen y ubicuidad del régimen rosista y la sobrescritura de los letreros que guían al lector.

Si la voz narrativa se contagia con los rasgos de oralidad y carnalidad que caracterizan el lenguaje del otro, haciendo de contrapeso, aparece la voz letrada que separa al definir la clase a la que pertenecen los frequentadores del matadero, la "pequeña clase proletaria". Entre el desborde y la contención, el lenguaje se desboca como el toro que huye del matadero. Del episodio narrativo al lenguaje y de allí al relato de la muerte o el asesinato de dos niños, el del cuento de Echeverría y el del cuento de Lamborghini. La muerte del niño pobre permite el pasaje hacia el asesinato del niño proletario. Si hay una escritura desbocada ésa es la de Osvaldo Lamborghini. La de Iglesia también se desborda: salta de "El matadero" a "El niño proletario", interpreta a uno con los enunciados del otro y tensa sus propios gestos políticos. Última torsión del trabajo crítico: la propuesta de leer el texto de Lamborghini como la inversión de los crímenes del matadero. La narración despojada de Echeverría contra la saturación del lenguaje lamborghiniano. Los delitos se encuentran; las figuras del unitario y el niño son vistas desde una óptica

culturalista: "Ambos trabajan la violencia como crímenes impunes sobre víctimas de la cultura".

Otra construcción de la alteridad: para tal fin, Schwartzman prefiere las voces de los periódicos gauchipolíticos de Luis Pérez -*El Torito de los Muchachos*, *El Gaucho* y *La Gaucha*-, las ubica en un entramado significativo, explora tanto sus expansiones como los límites -o las condiciones e imposibilidades del decir-, diagrama posibles relaciones con el estado y el poder. Mientras vindica un lugar para Luis Pérez en la literatura argentina "por el carácter de sus operaciones culturales y por los hallazgos de una poética en la que folklore, literatura y periodismo se implican, reciclan y potencian", arma una genealogía que trastorna el orden de los colores partidarios para ubicar a Pérez en una cadena que cuenta por antecesores a Hidalgo y Castañeda y se prolonga en Ascasubi.

El caso célebre de los heterónimos de Fernando Pessoa introduce una teoría criolla de los nombres propios, que no funcionan como pseudónimos sino como proliferación de voces de la alteridad que se autonomizan del autor simulando biografías. Estas voces de gauchos, orilleros, mujeres federales y unitarias, cajetillas y gaceteros rivales señalan el privilegio otorgado a la locución en la búsqueda de intervención sobre la realidad. Y como la palabra polémica exaspera siempre las antinomias, las prepotencias y los desafíos, Schwartzman analiza los sentidos del título *El Torito de los Muchachos*, sus modos machistas de representar la violencia mientras destapa actitudes oblicuas, humorísticamente plebeyas y ademanes policíacos: "Estatal: el toro de Pérez sale a la calle, controla, verifica, mira, para la nariz, acusa, amenaza".

De amigos y enemigos, o mejor, de contendientes trata el artículo de Pablo Ansolabehere que interpreta el *Paulino Lucero* de Ascasubi con las reglas del truco y las estrategias de la guerra. *El juego de la guerra* es la condensación feliz de una perspectiva que cruza códigos de manera que las tretas, las simulaciones y los engaños del truco sobreimprimen la esfera política y estampan los rostros de sus protagonistas, develan intereses ideológicos en ciertas posiciones textuales y articulan el espacio de la literatura y el juego con la zona mayor de la cultura criolla: "el truco participa con la gauchesca de cierto aire vernáculo, de una sabiduría popular que se presenta como capaz de vencer el azar". En un estilo filigranado que explota los sentidos laterales y gusta de los pequeños efectos, Ansolabehere detalla el uso de los artilugios del juego en su pasaje a la literatura: un saber popular opera como motor de una literatura que pone en movimiento la lógica de la guerra. El poema "El truíquiflor" "narra la táctica para vencer al enemigo, que no es otra que la del truco: hacerle el entre al rival, darle confianza dejándolo creer

que ganará fácilmente para, en el momento justo, comenzar a querer sus lances y luego retrucárselos, hasta obligarlo a irse a barajas". La frase nos hace comprender la fascinación de Borges por el truco: ¿acaso su literatura no propone lo mismo al lector?

En el prólogo de *Letras y divisas*, leemos: "el rosismo es la gran paradoja del siglo XIX: o enigma que resiste al desciframiento, o sobreescritura, sobreabundancia de signos explicativos que produce la anulación del sentido". Uno de los relatos que contribuyó a fijar el imaginario político de la época es, sin duda, *Amalia*, nuestra primera novela según atestiguan los manuales de literatura. Yo agregaría, primera novela *contra la igualdad*. La nivelación de los sexos -la mujer que actúa en la vida pública-, de las razas -los negros se mezclan en los bailes federales con los blancos- y de las culturas -los valores y las costumbres federales desplazan a los unitarios- significa en el universo ficcional, la anarquía y el caos. El resquebrajamiento de las jerarquías consolidadas desemboca en el crimen organizado de modo que desaparecen no sólo las instituciones, también se desvanecen los sentimientos positivos y los vínculos sociales más elementales.

Amalia es el objeto privilegiado de *Letras y divisas*. O mejor, habría que hablar de varios objetos en la medida en que los artículos hacen diversos recorridos y postulan articulaciones diferentes. Quizás por ese carácter resistente a una interpretación última y definitiva, quizás porque -como dice Canetti- el secreto es uno de los atributos del poder, por sendas diferentes, los trabajos dilucidan vías de acceso al "misterio" del rosismo. Ejerciendo el poder simbólico de la escritura, estos textos críticos interrogan otras escrituras.

La fuerza, la rapidez, la capacidad de preguntar, el secreto, la condena y el perdón: tales son los elementos del poder. Canetti: "Cuando la pregunta se practica como medio del poder corta como una navaja en el cuerpo del interrogado. Ya se sabe lo que se *puede* encontrar; pero se lo quiere encontrar y tocar realmente". El pensamiento asombroso del búlgaro trama semejanzas entre actitudes humanas primigenias y ciertas conductas infantiles: "La primera pregunta se refiere a la identidad, la segunda al lugar. Puesto que ambas presuponen el *habla*, interesaría saber si es concebible una situación arcaica, que haya existido antes que la pregunta en forma de palabras y equivalente a ésta. En ella, lugar e identidad deberían coincidir; lo uno sin lo otro debería carecer de sentido. Esta situación arcaica efectivamente existió. Es el vacilante contacto con la presa. ¿Quién-eres? ¿Se te puede comer?"

Lugar e identidad: dos modos de armar el cerco que pueda aprisionar al otro. Los trabajos de Gasparini, Torre y Amante recortan los espacios de la ciudad sitiada o persiguen los rumbos inciertos de los exiliados. Para Gasparini, la eficacia del rosismo reside en un orden cerrado, sin intersticios ni puntos de fuga, que se contraponen a la fragmentación de la resistencia. En este orden, prima un pacto entre "puñales y papeles" que arrastra como correlato el baño de sangre que anega la patria. La geografía urbana metaforiza en torno a los altos y a los bajos -la barranca, las calles-, los conflictos políticos e históricos. Porque la autoridad indiscutida y violenta del restaurador invade también los espacios privados y afecta hasta los cuerpos, Gasparini entrelaza pequeñas historias de familia en torno a la figura de Manuela Rosas.

A partir de estas reflexiones, podemos pensar que la importancia atribuida al padre revela el modo de relación social privilegiado por la prosa. La novela enfrenta el paternalismo rosista y el unitario en torno a un sólo objeto de disputa que es el amor del pueblo. Como lugar y como discurso, el padre es la instancia legal o ilegal pero, de todas maneras, inapelable. Basta recordar que cuando la mazorca penetra en la casa de Amalia, un padre -Antonio Bello- logra detener los puñales invocando el nombre del padre de la federación. La palabra omnipotente del caudillo niega los postulados liberales de la división de esferas y el carácter sagrado de la propiedad privada. La irrupción de la policía en el hogar burgués resulta así el escándalo supremo para un liberalismo que considera la propiedad una extensión de la subjetividad.

En esta cartografía punzó, Claudia Torre dibuja los espacios urbanos del terror así como los espacios alternativos donde cabe aún la utopía de la resistencia. Torre describe la mirada de un narrador que imagina un lugar paradisiaco que contrasta con la ciudad invadida, teñida de rojo. Y para completar esas miradas urbanas, acerca las de algunos viajeros ingleses -diplomáticos y comerciantes- que entre 1820 y 1840 arribaron al Río de La Plata. Las divergencias son absolutas; las miradas ajenas sobre una ciudad que perciben del tamaño de una aldea enfatiza el uso político del paisaje en Mármol: el color que domina en Buenos Aires -el rojo federal, de la sangre y la barbarie- proclama la imposibilidad de que la ciudad llegue a ser el lugar de los pactos y los acuerdos.

El único camino es entonces el exilio, que aparece como condición de posibilidad para seguir pensando la patria. Adriana Amante analiza la comunidad peregrina en Brasil: el desconcierto de Sarmiento ante una naturaleza exuberante, su confusión y la necesidad que tiene de apelar al modelo europeo para restituir la

legibilidad; el empeño de Florencio Varela por estudiar la patria; las cartas a Gutiérrez, los encuentros con Rivadavia. Pero el protagonista es, sin duda, Mármol con sus *Cantos del Peregrino* y los artículos políticos publicados en el *Ostensor Brasileiro*. A Amante le interesan las transgresiones al género en la medida en que cobran valor político: Mármol "como Sarmiento, quedó deslumbrado con el trópico y con la Bahía de Guanabara. Su poema se convierte, entonces, en un himno a la desmesura de la creación. Y a la vez, es himno desbordado frente a la contemplación de un paisaje "hiperbólico". A Mármol le atrae, "el riesgo de la exageración". Los versos se derraman en las notas al pie donde se reescriben en clave política. Y así como el verso se sale de sus límites, también las fronteras geográficas se expanden; entonces la patria se transforma en peregrina y los espacios extraños configuran una especie de punto de detención para imaginar el país lejano y planificar la utopía futura.

La pregunta anterior: ¿dónde está?; la que formulamos ahora: ¿quién es? Espacios e identidades. Mientras Zuccotti se interesa por el tipo de identidades ficcionales que requieren las coyunturas políticas haciendo dialogar la novela con artículos periodísticos, Batticuore rastrea la identidad femenina y su relación con la política a través de las figuras de la mujer lectora o autora. Liliana Zuccotti convence con formulaciones audaces y asociaciones arriesgadas: *Amalia*, una "ficción didáctica del control y del enfrentamiento", "*Amalia* por momentos promete transformarse en el primer relato policial de la literatura argentina". La novela responde al interrogante por la identidad necesaria mediante las figuras duplicadas de Daniel y Rosas; en ellas se ficcionaliza tanto una teoría del poder como una teoría de la conspiración. Ambos son lectores de los signos y de los gestos más mínimos: "La ciencia infernal adjudicada a Rosas se cruza con una ciencia de la resistencia que se construye a través de Daniel Bello". En otro nivel, el artículo plantea la cuestión de la lectura de la ficción dentro del periódico *La Semana*. La novela apunta -crea- a varios lectores: si el de 1851 hace analogías entre el esperado ejército de Lavalle y los preparativos del levantamiento de Urquiza -apoyado desde las mismas páginas del periódico- el lector posterior hará pesar la trama ficcional y el suspenso narrativo.

En cuanto a la división sexual, es claro que la novela destina al hombre la esfera pública mientras que el hogar pertenece al dominio de la mujer. Del lado de la "civilización", la política entra en el mundo femenino lateralmente, de la mano de los hombres, porque cuando la mujer se define por la política participando de la vida pública, pasa de ángel a demonio. María Josefa Ezcurra: el paradigma del mal encarnado en un cuerpo inmundo. Graciela Batticuore recorre la figura de la mujer

ectora en oposición a la mujer autora. Leer y escribir aparecen en la literatura del siglo XIX como dos prácticas contradictorias, porque si la mujer está autorizada para leer, no lo está para escribir. Batticuore analiza la escena de la escritura en actualidades y materiales heterogéneos -artículos de *El Iniciador*, *La Moda* o las páginas de *Amalia*- para concluir que la femenina es una "escritura sometida". La "madre republicana" o la "matrona respetable" que transmite los ideales republicanos a los ciudadanos futuros es el modelo que construyen los discursos. Frente a esta representación, Batticuore coloca a una mujer de carne y hueso, Mariquita Sánchez, la autora que surge como personaje de sus cartas pero también como modelo de escritora.

Cuando comienza a publicar *Amalia*, Mármol explica a los lectores: "La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aún (...). Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos (...) El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mejor claridad de la narración, cuanto al porvenir de la obra". Estas palabras funcionan como clave interpretativa en el trabajo de Alejandra Laera que, ensanchando la definición, la convierte en el principio constructivo que preserva a la novela del envejecimiento al transformar lo político en histórico. Laera agrega a los fines combativos, las pretensiones estéticas de esta "ficción calculada" en argumentaciones que juegan los facilismos de etiquetas que, por ejemplo, corroboran a *Amalia* como novela histórica o verifican los rasgos del héroe romántico en Daniel Bello: "La 'herida oficial' en el muslo de Eduardo puede leerse, entonces, como metáfora textual (...) Mármol conjura la inviabilidad de ciertas tácticas de oposición al rosismo modificando una opción estética del romanticismo y construyendo el personaje de Daniel como el protagonista que librará batalla contra Rosas".

Creo que la divergencia -que Laera hace explícita- es el denominador común de los textos reunidos en *Letras y divisas*. Porque, a contrapelo de las letras que con certezas de molde acallan disonancias, estos artículos perturban. Es cierto que hay muchos modos de intranquilizar la academia, aún dentro de ella misma: está de moda posar de "enfants terribles", ostentar un escepticismo displicente o cultivar el terrorismo verbal con modales groseros. Otra opción es la de estos autores que yo llamaría "modernos". Tan modernos que persisten en la creencia de la función crítica de nuestra práctica; modernos también por algunas ideas que sostienen las escrituras: la idea de que el fragmento puede revelar algo mayor, la idea de que en lo estético se imprime tanto lo político como lo histórico o la idea de que en la contingencia de lo individual, pueden leerse los conflictos y los sueños de una comunidad.

LA CARENCIA COMO DESAFÍO*

por María Teresa Gramuglio

El libro compilado por Susana Zanetti es resultado de un trabajo de equipo realizado desde la cátedra universitaria. Habría que agregar otro, que no forma parte de esta presentación, pero que siento muy próximo: *Las cenizas de la huella*, resultado de un proyecto de investigación dirigido por Zanetti en la Universidad Nacional de Rosario, y también compilado por ella¹. Porque quiero, en primer lugar, subrayar los méritos que aproximan estos libros por sobre sus diferencias compositivas y temáticas. Quiero celebrar que en un momento de miseria política y de corrupción generalizada como el que atraviesa nuestra sociedad, algunos intelectuales, docentes e investigadores de la Universidad, presenten en este ámbito, institucional y a la vez casi familiar, las muestras de una dedicación obstinada a la empresa de enriquecer, con nuevos conocimientos y perspectivas, la comprensión crítica del pasado y el presente de la cultura latinoamericana.

Los trabajos reunidos en *La novela latinoamericana de entresiglos* abarcan un segmento temporal amplio, 1880-1920, y cubren un espacio también amplio, que incluye novelas de varios países, desde Argentina a México, pasando por Chile, Perú, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba... Esta apertura del objetivo es una elección metodológica eficaz. Evita la tentación de encerrar el *corpus* en la cárcel de la melancolía finisecular, ese lugar común generado por las modas intelectuales de nuestro propio fin de siglo. Por el contrario, en este libro se amplía la mira para revelar el gran dinamismo de ese período, que se demuestra crucial para la narrativa hispanoamericana moderna. Los años que van de 1880 a 1920 son los de la configuración de los campos literarios nacionales. Se caracterizan por la diversifi-

* Susana Zanetti (comp.) *La novela latinoamericana de entresiglos (1880-1920)*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1997.

cación de los circuitos culturales, la multiplicación de canales de difusión de la literatura, el crecimiento del público lector y de la misma producción literaria, y por la mayor variedad de propuestas estéticas. Con todo, estos cambios se dan en las dimensiones modestas en que discurre la vida intelectual de las principales ciudades de América Latina, y con los ritmos y modalidades desiguales que adopta la modernización en los respectivos países.

Quizá la condición fundante de estas novelas para la novela sea una de las causas de la fuerte presencia de los libros, los lectores y la lectura en los textos, un motivo que explora Susana Zanetti en el ensayo que cierra la compilación. En ese aspecto, las novelas latinoamericanas continúan un gesto que inauguraron las europeas desde el siglo XVIII, precisamente cuando la lectura en general y la de novelas en particular comenzó a ser una práctica difundida en sectores cada vez más amplios de la población. Robert Darnton ha analizado brillantemente algunos aspectos de ese proceso en el ámbito europeo, y descubre especialmente cómo se fue pasando de una lectura intensiva (leer muchas veces unos pocos textos, generalmente religiosos) a una extensiva (leer materiales diversos, literatura culta y literatura trivial, periódicos, libros y folletos, uno tras otro), y de una lectura reflexiva y distanciada a una lectura de fuerte identificación afectiva. Por eso, desde Julien Sorel hasta Dorian Gray, los personajes de las novelas europeas del siglo XIX se pasean por los textos con un libro en la mano. Hasta Naná lee: lee una novela naturalista, y se indigna, porque a su juicio las novelas no deben tratar temas sórdidos, sino asuntos nobles que mejoren el alma.

El tópico de la lectura es por lo tanto un pilar decisivo para la sustentación de la hipótesis central que anima el conjunto de los trabajos compilados. Esa hipótesis consiste en el reconocimiento de que estas novelas elaboran narrativamente el impacto de la modernización en las sociedades latinoamericanas. Pero si es cierto que el período en que se escriben asiste a la emergencia de un "horizonte tecnológico", con la irrupción de la fotografía, el cine, el fonógrafo y la radio, como se señala en el prólogo, ese horizonte no parece tener mucho peso en las novelas analizadas. En algunos casos, se nos muestra cómo los textos ficcionalizan los conflictos culturales, sociales y políticos más tradicionales, como el del atraso del interior frente a la ciudad, el sometimiento de los indios, la opresión ejercida por un medio social asfixiante o por gobiernos despóticos, y hasta el fracaso de los mitos que se proponían fundacionales de las nuevas repúblicas. Pero aun encontrándose con ámbitos muy poco modificados por la presencia de nuevas modalidades de reproducción y transmisión técnica de las artes, la mayoría de estos ensayos señalan el trabajo de la ficción sobre nuevos conflictos derivados de la presencia

de nuevos sujetos sociales, como los inmigrantes, y la constitución de nuevas subjetividades, como los diversos tipos femeninos y masculinos, desde la prostituta hasta las figuras de intelectual, de escritor y de artista que en las representaciones de la vida artística y literaria indicaban las transformaciones y el desplazamiento del letrado tradicional. En todos los casos, entonces, estas construcciones imaginarias tratan de articular experiencias y desajustes propios de esa modernización de América Latina, tan peculiar y tan difícilmente reductible a un proceso unitario, con sus promesas, sus frustraciones y sus terrores. Tratan, por lo tanto, como lo dice con agudeza uno de los trabajos, de escribir ese proceso "en su propio idioma".

No obstante la clara voluntad de anclar en esa realidad peculiar con sus conflictos específicos, entre los que se cuenta la búsqueda de una literatura nacional o latinoamericana, no puede decirse que haya en estas novelas muchos hallazgos que superen lo alcanzado por la novela europea del siglo XIX. De allí provienen sus modelos evidentes, plasmados en el realismo, el naturalismo, el decadentismo decimonónicos. Si se acepta la afirmación citada en uno de los ensayos de este libro, y se conviene en que una novela adelantada para su época como *De sobremesa* se había convertido en una pieza de museo cuando se publicó, treinta años después de que José Asunción Silva la hubiera escrito, podemos conjeturar que, a pesar de lo nuevo que quiso introducir con su sintaxis fragmentada, carecía de ese elemento perdurable que era para Baudelaire la prueba de fuego de la obra de arte moderna. Vuelvo desde otro ángulo sobre la cuestión de las poéticas: por más reelaborada y resignificada que sea la apropiación del realismo, el naturalismo y el decadentismo, esas elecciones indican la fuerza del puente que une la novela latinoamericana de entresiglos con el espacio literario europeo. "Atentas a los modelos europeos -leemos aquí-, pero no leídas en Europa." Dicho de otro modo: sabemos que Martí leyó a Oscar Wilde, pero nos cuesta imaginar a Wilde leyendo a Martí. Esto quiere decir que el puente, con algunas excepciones notables, funciona casi exclusivamente en una sola dirección.

Los trabajos reunidos en este libro se hacen cargo con madurez de esas problemáticas, que son constitutivas de nuestra cultura. Ajenos a cualquier forma de ceguera acrítica, asumen esas carencias y las convierten en un motivo de indagación. Son capaces de reconocer el dudoso valor estético de los objetos que con tanta pericia interrogan. Señalan con claridad la baja densidad de las redes editoriales y otras limitaciones que la sociedad y el poder imponían a la vida intelectual. Destacan la ausencia de una tradición narrativa fuerte en Latinoamérica, sobre la que pudiera sustentarse con solidez la novela de entresiglos. Justamente porque no

tienen atrás la larga historia que produjo sus modelos, es decir, porque se traman sobre un conjunto poco consolidado de espacios semivacios tanto en lo formal como en lo institucional, estas novelas adquieren un doble interés, cultural e histórico: fundan y configuran la tradición de la novela latinoamericana moderna, esa tradición cuya ausencia es, precisamente, una de las razones de sus debilidades estéticas. En suma: en los trabajos de este libro asistimos al despliegue de las operaciones estéticas e ideológicas con que estas novelas construyeron condiciones de posibilidad para la superación de ese horizonte de carencias en que ellas surgieron, desafiando, en muchos casos, los hábitos de lectura de un público que también estaban contribuyendo a formar.

NOTAS

Debe agregarse a estos libros el compilado por Cristina Iglesia, *Letras y divisas* y la antología de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza*, ambos reseñados en este número

ERUDICIÓN E IMAGINACIÓN CREADORA*

por Cristina Iglesia

¿*Fuera de contexto?* es un libro asombroso. Desde la definición de intenciones, su trayecto crítico ofrece bifurcaciones, senderos, pequeños pasajes o cortadas. La cortada es, justamente, la imagen más cercana y más precisa para explicar lo que sucede en el libro, porque la cortada conecta, por un breve tiempo, por un breve espacio, dos calles que de no ser por esa fugaz ilusión de contigüidad permanecerían siempre comunicadas, y que, a partir de ese trozo compartido, entablan una relación semiclandestina.

¿*Fuera de contexto?* exhibe una proliferación que puede parecer caótica, pero mantiene, en realidad, una coherencia formidable: siempre vuelve al contrapunteo vertiginoso entre algunos cuentos de Borges considerados como modelos de relatos fantásticos y los detalles del contexto histórico y político. El contrapunteo no se da como un simple movimiento de verificación que sólo serviría para ratificar que la historia está siempre en los textos de Borges -una afirmación que, por otra parte, uno puede extender a los textos de cualquier escritor. Lo que sucede es que el vaivén combina (y combinar será una palabra decisiva para definir la estrategia del libro) la obstinada y divertida búsqueda de las señales dejadas por el propio Borges (como si se tratara de responder al rito del juego del texto y del contexto), con una erudición crítica que va cubriendo, poco a poco, los bordes del texto, hasta llegar a su propio centro: entonces una trama hasta ese momento desconocida para el lector se ha terminado de labrar. Eso que hasta entonces era desconocido, aunque confusamente intuido, está allí, para quien quiera leerlo. Junto a ese descubrimiento, el lector descubre, a la vez, un movimiento propio, inconcluso, reprimido por la pereza y por el sinsentido: el deseo nunca

* Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? (Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996

confesado de verificar cada mención histórica, cada nombre histórico, cada ciudad o mapa del mundo organizado en el relato borgeano.

Es difícil describir los múltiples cruces que el texto produce y los efectos potenciados de estos cruces.

El texto avanza con la misma estrategia para cada cuento, pero el resultado es diferente en cada caso, porque lo que sucede es siempre algo inesperado: en el cruce del saber del crítico con el saber del texto, en el cruce de la ironía del crítico con la ironía del texto, se construye un texto anómalo y fascinante.

"Guayaquil" es un cuento que Borges publicó en los años setenta, en *El informe de Brodie*. Allí, la literatura crece sobre el silencio de la historia, un silencio que, como dice Balderston, resulta intolerable, escandaloso porque opera desde el núcleo de un acontecimiento histórico decisivo. El silencio mayor está instalado, precisamente, en el lugar de una conversación, la que durante más de cuatro horas habrían mantenido San Martín y Bolívar para definir el curso de la acción militar y política de la revolución americana sin la presencia de testigos. ¿Cómo es posible que un encuentro tan esperado y al parecer tan crucial se convirtiera en puro silencio? Muchos intentaron inferir hasta el infinito las palabras, los gestos y los tonos de la entrevista a partir de algunas acciones que los protagonistas desarrollan con la cadencia y el ritmo de una tragedia. Lentamente, sin apremios, San Martín abandona el teatro de la guerra y se convierte, paso a paso y alternativamente, en el primer exiliado de la historia política argentina, en un padre ejemplar, en un abuelo bonachón, o en el anciano paranoico y angustiado que describe Sarmiento en su carta de París, preocupado por salvar a su patria de todas las amenazas, de todos los enemigos.

Lentamente también, Bolívar se hace cargo del peso de la gloria militar y política. Y mientras estos dos hombres alimentan el misterio del silencio de su encuentro, la revolución se convierte en guerra civil, los pueblos se enfrentan o se asocian según lealtades muy intensas pero también muy precarias. A partir de este silencio crucial se desata también el furor de los historiadores por convertir en palabra o en letra esa interrogación inicial. Borges construye su relato moviendo de lugar cada una de las piezas de esta escena que está en el origen de los desencuentros latinoamericanos: en "Guayaquil" el silencio se transforma en un diálogo incisivo, preciso, minucioso donde cada protagonista convierte a su interlocutor en adversario a medida que la conversación avanza. La ausencia de razo-

nes se transforma en una argumentación firme, sutil y, sobre todo, falaz. Por último, no hay generales en el cuento, pues los que conversan son dos letrados capaces de oír o descifrar el sentido de la historia. El hecho de que estas dos capacidades estén marcando posturas enfrentadas con respecto a la manera de encarar la historia y que estas capacidades definan y, al mismo tiempo, limiten a los contendientes, es una cuestión de importancia para el relato de Borges. Por su parte, Balderston reconstruye paso a paso, no el momento nunca narrado del encuentro de los héroes, sino las relaciones del texto con todas las posibilidades de escritura que la entrevista silenciosa produce, desde la verborragia historiográfica que sucede al vacío, hasta otros textos ficcionales tan disimiles como *Facundo* o *Viajes de Sarmiento*, *Nostramo* de Conrad o los *Viajes* del capitán Lafond.

Balderston no desecha ninguna de las dos posiciones del texto de Borges: puede oír ese texto, porque se instala en la ficción, y también puede intentar descifrarlo, porque se distancia a partir de los referentes contextuales, a los que, a su vez, organiza de tal modo, que su efecto ficcional llega a operar como una nueva versión del relato de Borges. Un ejemplo: Balderston -como asegura él mismo en una confesión de una increíble inocencia- no inventa nada. Ni siquiera el hecho de que el documento más polémico de esta disputa historiográfica, la carta de San Martín a Bolívar que explicaría las razones del distanciamiento de los dos generales, se convierta en un texto del dominio público y haya podido ser leída por primera vez en el libro de viajes de un capitán francés -que, como era de esperar, transcribe a la lengua francesa la famosa carta. Tampoco inventa que San Martín haya sido acusado de fraguar lentamente, a lo largo de los años, una carta que repusiera el gesto de la entrevista y lo dejara posando en el gesto del renunciamento. Es decir, una carta a la vez propia pero apócrifa, que lo convertiría en autor de un anacronismo deliberado. Tampoco inventa esta frase de Sarmiento: "Bolívar es, todavía, un cuento forjado sobre datos ciertos: Bolívar, el verdadero Bolívar, no lo conoce aún el mundo y es muy probable que, cuando lo traduzcan a su idioma natal, aparezca más sorprendente y más grande aún". Ni mucho menos inventa la paradoja de que la traducción de la vida de alguien a su idioma natal sea al fin la versión más reveladora y sorprendente sobre esa vida.

Por eso, como lectores de Daniel Balderston, ya no nos asombra leer, pocas páginas más adelante: "Mitre considera esta carta como 'el testamento político de San Martín', y en una operación digna de Pierre Menard, la traduce del francés, al español, supuesto idioma original." El círculo se cierra sobre los lectores fascinados: Mitre ha cumplido el mandato sarmientino de lograr el efecto arrollador de la

traducción al idioma natal, solo que, como era previsible, no lo hizo con Bolívar, sino con San Martín.

¿Y Bolívar? La lectura de Balderston, nuevamente, nos llevará por el camino más inesperado: una de las falsificaciones del texto de Borges consiste en atribuir el origen de la documentación, es decir, el archivo donde se encuentran las cartas de Bolívar, al historiador José Avellanós, que se convertirá en un personaje de la novela de Conrad *Nostramo* y cuya obra *Cincuenta años de desgobierno*, es citada y dispersada por el texto de Conrad: Decoud, otro de los personajes de la novela dice haber visto "las hojas sueltas del libro de Avellanós que habíamos comenzado a imprimir en las prensas del Porvenir, ensuciando la plaza, flotando en las cloacas, encendidas para cargar los trabucos, lanzadas al viento, pisoteadas en el lodo". En la nota de autor, Conrad señala: "Esa obra nunca se publicó, el lector descubrirá la razón y, en realidad, soy la única persona en el mundo que conoce su contenido". Resulta evidente que, al subrayar esta conexión semisecreta entre el texto de Borges y el de Conrad, Balderston dice más de lo que explícitamente afirma. Esto es: la versión que la novela de Conrad sugiere sobre episodios oscuros -como el robo nocturno de una barcaza cargada de plata, en la vida de un hombre que podría haber sido Bolívar, incidió en Borges tanto o más que los testimonios hostiles de una serie de historiadores argentinos -como parece sugerirlo Halperin Donghi, también citado en una nota al pie en *¿Fuera de contexto?*. También afirma que Conrad escribe en inglés, que es su tercera lengua, un relato apasionante sobre la revolución americana, un episodio histórico pensado y escrito en español. Y, además, que Borges atrapa en el relato del encuentro de dos historiadores -sugerido por alguien "para evitar el espectáculo ingrato de dos universidades en desacuerdo"-, algo de la fascinación del demiurgo que puede reescribir, una y otra vez, la historia: ya sea que ese demiurgo sea conocido con el nombre relativamente vago de escritor o con el respetable y académico rango de historiador. Pero, por sobre todo, al ejercer en el trabajo crítico el método combinatorio que tanto Borges como Conrad practican y que sostiene la atmósfera de acuciante irrealidad en sus relatos, *¿Fuera de contexto?* nos enfrenta al placer que provoca la lectura de todo libro que ensambla, sin ostentaciones, la erudición y la imaginación creadora.

LECCIONES DE LITERATURA*

por Alberto Giordano
U.N.R. - CONICET

Nos preguntábamos, hace algunas semanas, durante el desarrollo de una clase de crítica literaria, sobre las posibilidades de enseñar literatura. Nos lo preguntábamos, promediando la exposición de la lectura de un texto, con una mezcla de inquietud y desasosiego, casi con la certeza de que la respuesta terminaría siendo negativa. Que estuviésemos reunidos allí, trabajando eficazmente sobre un *corpus* establecido, a partir de una serie de consignas precisas, parecía invalidar de hecho la necesidad de la pregunta: nosotros mismos, en ese momento, podíamos ser tomados como la prueba viviente e irrefutable de la enseñabilidad de la literatura. Y sin embargo la pregunta se había vuelto necesaria *precisamente* porque estábamos allí, sosteniendo una tentativa de comunicar pedagógicamente, en términos teóricos, nuestras experiencias de lectores. El presentimiento de algo irreductible a la enseñanza, en el texto o en su lectura (en ese punto, ¿cómo distinguirlos?), apareció cuando el rigor de las argumentaciones pedagógicas había alcanzado su máxima potencia explicativa. Sólo entonces, en esas condiciones intransferibles, se nos hizo presente la existencia de un límite, cuando bajo la presión del deseo de comunicar conceptualmente la singularidad de nuestro encuentro con ese texto intentamos franquearlo. Como la teoría (la literaria, al menos) es un arte de formular problemas y no una preceptiva para darlos por resueltos incluso antes de que se hayan planteado, salimos del *impasse* en el que nos había precipitado nuestro ejercicio doble de lectura y enseñanza gracias a la enunciación de un (para nosotros) nuevo principio teórico: si la literatura es, en el límite, imposible de enseñar (porque su experiencia resiste la comprensión en términos generales y directamente comunicables), de esta imposibilidad sólo tenemos pruebas cuando una tentativa

* Enrique Pezzoni, lector de Borges *Lecciones de literatura 1984-1988*, edición al cuidado de Annick Louis, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

de enseñar qué ocurre en la lectura de un texto literario es llevada al límite de sus posibilidades. Fuera de esta experiencia cada vez única e irrepetible de los límites entre el texto y las retóricas pedagógicas, la enseñabilidad de la literatura está tan fuera de discusión como la de cualquier otra cosa. La imposibilidad de la enseñanza de la literatura no se enseña, se transmite, y para eso hace falta un estilo de exposición que domine sobre el discurso pedagógico, que lo tensione hasta el punto de hacerlo señalar lo que no tiene medios para decir.

Recordé esta escena de aprendizaje literario cuando leí, hace algunos días, la edición de las clases de Enrique Pezzoni sobre la literatura de Borges. El libro reúne tres conjuntos de clases, dos correspondientes a 1984, el otro a 1988, agrupadas por la editora según un criterio temático. Cada conjunto está centrado en el análisis de un relato borgiano a partir de un tópico teórico expuesto previamente. En esas clases dirigidas a estudiantes todavía no iniciados en los rudimentos del análisis literario, Pezzoni enseñaba teoría y para hacerlo ponía las propuestas teóricas en contacto con la obra de uno de sus escritores preferidos, a fin de que éstas probasen su poder de explicación. Como suele ocurrir cuando un lector apasionado somete sus preferencias a los dispositivos metodológicos del saber codificado, en las clases de Pezzoni -tal como hoy nos llegan transcriptas- asistimos tanto a la explicación de la literatura por la teoría, como al cuestionamiento, y a veces la disolución, de los presupuestos teóricos por obra de lo que acontece en la literatura. Para señalar a sus estudiantes la presencia, en los textos de Borges, de los acontecimientos que subvierten el horizonte de expectativas teóricas, el profesor Pezzoni contaba con un recurso más potente que cualquier retórica de enseñanza: con un estilo de exposición fundado en su sensibilidad de *homme de lettres*. En estas clases que hoy podemos leer gracias al trabajo de edición de una de sus discípulas, mientras enseña algo sobre teoría literaria y mucho sobre la literatura de Borges, Pezzoni transmite su modo, sutil y elegante, de entrar a la literatura desde la teoría para ir desprendiéndose progresivamente de las certezas hasta encontrar, en el corazón de los textos, el misterio de una revelación inminente, que acaso nunca se produzca pero que ya transformó, por su sola inminencia, el punto de vista del lector.

En las clases reunidas bajo el título "El tercer duelo", clases dictadas durante junio y julio de 1984, Pezzoni expone una lectura de "Emma Zunz" que se sostiene en la referencia a algunos conceptos básicos de la teoría literaria tomados, por lo general, del formalismo ruso y las poéticas estructuralistas, los paradigmas más serviciales a la hora de las prácticas metodológicas. Pezzoni va, en el comienzo, desde la inevitable escolaridad de algunas distinciones formales (autor/narrador,

ector/narratorio), al modo en que el relato de Borges las escenifica a partir de los deslizamientos de su instancia narrativa. Durante el resto de la clase, el recorrido será siempre el mismo: de lo simple (los conceptos teóricos) a lo complejo (su aplicación textual) para hacer aparecer lo ambiguo (la presencia de una inestabilidad esencial en la urdimbre del relato que neutraliza la oposición de lo complejo y lo simple). El tópico de la regulación del vínculo texto/extra-texto a través de los códigos culturales, lleva a Pezzoni a examinar la adscripción de "Emma Zunz" al género policial. La teoría queda expuesta otra vez como un instrumento eficaz para aproximarse a algo que, *en el límite*, se le escapa. El relato de Borges juega a la identificación y el desvío simultáneos respecto de las leyes del policial, parece estructurarse por completo alrededor de un enigma pero produce su efecto ficcional más intenso después de que el enigma fue resuelto, cuando la intriga policial quedó cerrada. Pezzoni nos muestra cómo, a partir de una intervención irónica del narrador que excede las previsiones de cualquier modelo, la trama policial de "Emma Zunz" se abre inciertamente y cómo esa apertura, en la que se nos deja sentir la irrealidad del tiempo y el espacio, comunica este relato con las búsquedas esenciales del conjunto de la literatura borgiana. El diálogo con la teoría quedó definitivamente desplazado por un diálogo de la literatura consigo misma, pero fue la propia teoría la que nos condujo hasta su necesaria desaparición. Esto es lo que transmite -sin enunciar- el estilo expositivo de Pezzoni, un estilo hecho de anticipaciones y suspensiones, de orientaciones firmes y repentinos desvíos, el estilo en el que la literatura, a través de la experiencia de un lector, interpela los discursos que pretenden explicarla.

En las clases de Pezzoni los conceptos teóricos soportan, hasta donde pueden, la escenificación del funcionamiento de la literatura. Pezzoni usa la teoría para enseñar cómo están contruidos los textos de Borges y, cuando la teoría se revela insuficiente, a partir de su insuficiencia, para mostrar cómo actúan los juegos borgianos sobre cualquier forma de pensamiento convencional. "Emma Zunz" o "El inmortal" (al que están dedicadas las clases del tercer grupo, de noviembre del '84) son textos "juguetones", que promueven determinadas interpretaciones para volverlas luego, durante el desarrollo de una trama rigurosa pero minada de puntuales contingencias, imposibles o irrelevantes. Se dejan identificar con las reglas de un verosímil o las convenciones de un género y, al mismo tiempo, afirman la presencia evanescente de algo desconocido que suspende las comodidades del reconocimiento. Pezzoni experimenta, y hace que sus estudiantes de teoría literaria experimenten, el perturbador efecto de *desasosiego* de las ficciones borgianas, que "tranquilizan e inquietan simultáneamente al receptor". Tal vez si el profesor pudiese contentarse con ser un *homme de lettres* que cuenta a otros sus aventuras

textuales (algo así como un ensayista oral), Pezzoni hubiese cerrado la exposición de su lectura de Borges con la constatación del carácter juguetón y desasosegante de sus ficciones. Pero un profesor siempre se exige algo más consistente, con más peso moral, que el recuerdo de sus experiencias: la posibilidad de atribuirles un valor que las justifique institucionalmente.

Por una acertada decisión de la editora, el libro se abre con un grupo de clases dictadas entre mayo y junio de 1988, cuatro años después de las clases sobre "El inmortal" y "Emma Zunz". "El sujeto Borges o la exhibición desafortunada" es no sólo el grupo más extenso de la compilación, sino también el que incluye las clases con mayores pretensiones de sistematicidad y totalización. Aunque también en este caso las exposiciones están referidas centralmente a un relato, "Tema del traidor y del héroe", Pezzoni practica una estrategia de constantes entradas y salidas del texto que le permite profundizar la interpretación de este relato y, simultáneamente, transformarlo en una suerte de perspectiva privilegiada para apreciar el conjunto de la obra de Borges. El punto de partida -destinado a ser desbordado e incluso olvidado por la exposición- es esta vez la teoría formalista sobre el procedimiento y sobre el valor de su "puesta en evidencia". Pezzoni recorre una serie de textos -construye la serie- siguiendo las alternativas de los juegos borgianos con el procedimiento, juegos múltiples en los que se instaura un *sujeto* que funciona como causa inmanente del orden textual, como "*sostén contingente de sí mismo*". A este sujeto que insiste, como un factor de secreta inestabilidad, en la estructuración formal de los poemas, los relatos y los ensayos, Pezzoni lo reconoce (lo adivina, lo inventa) por sus efectos de cuestionamiento y de subversión sutil. El "*sujeto textual* llamado Borges" es un sujeto ambiguo, tensionado entre el rechazo y la nostalgia de un orden fundado en una causa primera y simple, un sujeto que "tiene un lado *montonero* a pesar de su conducta conservadora", que construye rigurosamente para cortejar la disolución. Las clases de Pezzoni escenifican su diálogo crítico con este sujeto que subvierte las convenciones y las normas de la institución literaria, que cuestiona los paradigmas epistemológicos, que se cuestiona incluso a sí mismo, a veces hasta la autoparodia. Quizá porque tiene demasiado presentes los juicios adversos de algunos críticos de izquierda sobre el sujeto empírico Borges y sabe que esos juicios pueden proyectarse sobre la obra para descalificarla, Pezzoni vuelve en cada clase sobre los gestos nihilistas y anarquistas de ese sujeto textual que realiza un trabajo de subversión tal vez único dentro de la cultura argentina. La marcha a través de la complejización y la suspensión de los presupuestos teóricos se orienta esta vez por el camino de la recuperación ideológica. Avanzando en esta dirección, Pezzoni encuentra otro valor para los textos borgianos: además de desasosegantes y subversivos, son *didácticos*, porque "destruyen para

instruir en una forma de actividad y lectura", porque quieren "enseñar a leer cuestionando las relaciones habituales entre práctica discursiva y realidad". Cuando la intransitividad y la inquietud de los juegos textuales se estabilizan en la producción de un efecto crítico-didáctico (cuando se consuma la traición a la ética del *homme de lettres*), el profesor descubre ante sus estudiantes, y en este descubrimiento consiste su mejor enseñanza, que las buenas lecciones de literatura son las que dicta, más allá de los conceptos y las metodologías, después de atravesarlos, la literatura misma.

Posdata La traición del profesor al *homme de lettres* no es contingente, sino necesaria. Su ocurrencia señala tanto los límites de la transmisión de la literatura en sus propios términos, conforme a su propia ética, como las condiciones de posibilidad de su enseñanza en un contexto institucional desde una perspectiva que lo excede (esa perspectiva -sin la cual sólo hay comunicación institucional de la literatura, olvido total de su experiencia- se funda sobre los restos de la sensibilidad del *homme de lettres* traicionado, restos que interrogan e inquietan los protocolos institucionales desde su interior). El buen profesor no es aquel que no traiciona su sensibilidad de *homme de lettres* (el profesor se constituye en esa traición), sino aquel que, como Pezzoni en estas clases, encuentra un estilo de exposición en el que los conceptos y los modos argumentativos no niegan, sino que añoran la sensibilidad traicionada.

NOTAS

¹ El límite de la resistencia a la teorización es isomorfo respecto del de la enseñabilidad de la literatura.

EL IDIOMA DE LO NUEVO*

por Roxana Páez

Hubo épocas, premodernas, cuyas estéticas se afianzaban en la identidad. Lo valioso no era necesariamente lo nuevo, sino más bien la filiación a un sistema artístico, ideológico, una reiteración sagaz de los rituales artísticos precedentes. Los fenómenos particulares eran recibidos desde su adscripción a un marco general que implicaba su referencia a lo universal. Es en el arte moderno donde lo peculiar y singular se realza y encuentra su valor, pierde su sentido pecaminoso y su estigma de soberbia. Se trabaja como individuo preparando la plataforma de lanzamiento en que lo nuevo, se manifestará como "hecho por todos", intersubjetivo. El impulso individual encuentra lo nuevo por el camino de la forma o porque dentro de un saber canónico provoca un apartamiento, una lectura de extrañeza, que lo hace irreductible a todas las tentativas de reencauzamiento. Con frecuencia, *el idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible*.

Los once trabajos críticos de *Informes para una academia*, precedidos por uno de corte teórico de Noé Jitrik que problematiza y apunta una tipología de la ruptura, aúnan esas textualidades diversas, *heterogéneas*, pertenecientes a culturas de la misma indole. Vanguardia, posvanguardia, transculturación de los discursos poéticos y narrativos latinoamericanos. ¿Desde dónde leer su singularidad escapando a la amenaza del propio concepto en lo que podría verse, como lo hizo Octavio Paz en *Los hijos del limo*, una tradición de la ruptura, que equivale a la negación de este mismo concepto? Tal interrogante deja en suspenso el artículo de Jitrik y está implícitamente planteado por algunos de los trabajos críticos o explícitamente por el de Gonzalo Aguilar sobre *Paradiso*. ¿Cómo rescatar una noción que resulta productiva, refrescante y combativa, a pesar de los años, por su embes-

* Gonzalo Aguilar (coordinador). *Informes para una academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 1997.

tida valorativa contra todo *establishment* institucional, mercantil y siempre presto a solidificarse?, ¿cómo rescatarla de una suerte de ilusión historicista, y otras veces dialéctica, del arte? En definitiva, también, ¿cómo salvar esta palabra necesaria, cuando se desarticulan nociones del discurso de la modernidad que son desplazadas por otras que todavía las implican como posmodernidad, poscolonialismo, posoccidentalismo?

Los diversos órdenes de problemas que hacen a una tipología de la ruptura en su grado más leve, como innovación, o en su culminación de ilegibilidad, implican en todos los casos la puesta en crítica de los códigos contra los que se la ejerce. Así Roberto Ferro analiza la travesía de Vallejo de *Los heraldos negros* a *Trilce*, como la corrosión de la voz en la poética modernista, sustentada en la música ante todo, y por ende en la metafísica de la presencia.

La perturbación que produce la ruptura es que anticipa el agotamiento de un sistema. Si el primer código contra el que se podría ejercer la ruptura en literatura es el de la lengua, se supone que ese gesto eventualmente desencadenador de la ilegibilidad se ejerce contra una primera violencia de la lengua que otorgó lo que Jitrik señala como inteligibilidad externa. Violencia contra violencia. Cito: "Me aventuro a decir que, en el conjunto de los lenguajes, el poético es el que aspira a actuar en el maremágnum de las violencias como si restituyera lo más elemental o primario de la constitución del lenguaje (...) Un acto de ruptura sería entonces poner de relieve todo aquello que conmueve una gramática con el objeto de regresar a un caos original o de mostrar la violencia primera que constituyó la palabra, en suma de crear una zona de mayor densidad epistemológica (...) La ruptura sería entonces un momento de la 'verdad semiótica' [en el sentido de Kristeva] pero no de lo que afirma sino de la constitución de la cadena; en última instancia, de la verdad de las relaciones sociales basadas en la violencia, de la que las gramáticas son cifra y expresión."

Desde una perspectiva similar, *Trilce* es leído por Andrea Ostrov como la "puesta en escena de la materialidad significativa y reactivación del primer vínculo con la madre", lo que además se acompaña de una *feminización* de varios elementos textuales que llega al título mismo -*Trilce*- como topónimo de ese lugar extraño que sigue constituyendo su lectura.

Celina Manzoni señala en los cuentos de Pablo Palacio momentos de ilegibilidad asimilables a la poesía coetánea de Vallejo. El cuestionamiento de los modos canónicos de representación es visto en el cruce del código jurídico con el

sistema literario en ficciones que ponen en crisis, a principios de siglo, el discurso racionalista. En 1922, año de publicación de *Trilce*, también aparece en la escena vanguardista latinoamericana *Los gemidos* de Pablo de Rokha. Susana Santos señala desde allí el gesto en consonancia y al mismo tiempo la singularidad que va marcando la experimentación en las obras sucesivas del poeta chileno, signadas por una intencionalidad de cambio a partir de la forma, que abarcará la épica y la elegía.

Ese lugar de perturbación y al mismo tiempo no ajeno al cosmopolitismo, atañe a otras rupturas que implican el mestizaje, como la poesía negra de Palés Matos que Elsa Noya contextualiza en la confrontación negrismo/negritud de los años sesenta. Si *Trilce* es leído como escritura que corroe la voz, la condición innovadora de Palés Matos -semejante a la de Guillén- es la de la recuperación de la oralidad popular a través de la integración de un ritmo vinculado con la "organización discursiva de una subjetividad". Como en el caso de Arguedas, abordado por Mónica Cohendoz, la transculturación transforma y conforma el sentido de lo nacional. En este caso, la apropiación de una identidad indígena, un sujeto indio como dispositivo de enunciación, produce una poética de ruptura en la que interviene el *status* literario que Arguedas buscó otorgar al quichua, mediante la violación de las normas lingüísticas de la lengua oficial.

Por otro lado, si quizá inintencionalmente de la lectura de *Informes para una academia*, *Trilce* resulta el epitome de la ruptura en el discurso poético latinoamericano de este siglo, *Paradiso* parece cifrarla en la novela. Así los coloca Jitrik en un artículo sobre canon y margen, y así se desprende de los respectivos trabajos de Susana Cella y Gonzalo Aguilar. Ambos leen la novela en circularidad con los ensayos de Lezama, lo cual resulta valioso para los dos tipos de discurso y también suscita una paradoja: visualizar la ruptura de Lezama contra su resistencia a este concepto. Puesto que es la ampliación de las tradiciones, lo que niega en sus libros la concepción de corte y al mismo tiempo le da su faceta legible, su heterogeneidad y mixtura -a través de múltiples procedimientos y de conceptos sólidamente establecidos en su poética- implican un espacio de lectura irreductible y en muchos puntos hermético.

Mientras que la metamorfosis signa, en gran medida, las operaciones discursivas de Lezama, en *Macunaima* de Mario de Andrade define la táctica revulsiva de su expansión vertiginosa. A través de ese mecanismo extensivo a todos los planos de la novela, Gustavo Lespada reivindica la incoherencia como

principio constructivo que provoca una ruptura en todos los órdenes, textuales y contextuales.

En otro orden de problematización, Elena Pérez de Medina alinea la narrativa de Felisberto Hernández entre los escritores innovadores, en el sentido en que la extrañeza producida no deriva de una poética declaradamente revulsiva, sino de la consitución de una mirada de espectador de cine mudo contrario al modo de representación institucional hegemónico del cine posterior. Con respecto a *La noche de Tlatelolco*, Graciela Gliemmo parte del efecto ideológico del montaje de los testimonios del 68, de la dilución de la presencia organizadora de los textos, para marcar la diferencia con otros relatos testimoniales. La misma apertura del libro, con testimonios fotográficos, disuelve para Gliemmo los enmarques tradicionales al producir el efecto de esas películas que "comienzan mientras van sucediendo los carteles".

La heterogeneidad de los obras elegidas, como la de los modelos teórico-críticos con que se las lee, puede tener como efecto un sentido político. La revalidación implícita de la *ruptura* se sostiene con discursos teóricos y críticos que ponen de manifiesto un espacio en mayor o menor medida independiente de los diseños globales de las ciencias sociales.

Los doce artículos o informes afianzan un espacio de crítica latinoamericana contra la mirada que considera a América Latina un área-objeto de estudio, más que un ámbito que genera su propio pensamiento crítico. Así, este conjunto de artículos, sin proponerse la configuración de un canon de autores perturbadores, recupera y rescata en las elecciones la dimensión gozosa de la lectura. En general, no son obras cuyo valor revulsivo radique en la capacidad ilustrativa de un discurso sociológico previo. Y si hay una intención de leer la ruptura, es la de recuperar la extrañeza que suscitaron y todavía suscitan ciertos escritores, en una dimensión que frente a la burocracia discursiva encuentra su espacio de intuición; aquél que Jitrik, en coincidencia con el último Genette, designa como espacio de la subjetividad, hecho del cruce de ciertos modelos de pensamiento con lo que el lector, crítico gozoso, ve como reclamo del objeto mismo.

TRANSGRESIÓN, RECURRENCIAS Y DESVÍOS*

por Pablo Besarion

Culturas del Río de la Plata (1973-1995) Transgresión e intercambio, compilado y cuidadosamente editado por Roland Spiller, agrupa treinta y nueve artículos, distribuidos en varias secciones. En la primera, "Teoría", se agrupan seis trabajos de carácter más especulativo (de Ottmar Ette, Sandra Contreras y Alberto Giordano, Daniel Link, Lelia M. Madrid y Daniel Castillo Durante). En la segunda, "Argentina" se incluyen los trabajos sobre la cultura de ese país, con varias subsecciones: una dedicada a la narrativa del período (con trabajos de María Josefa Barra, Laura Fabiana Cilento, Carmen Perilli, Néstor Perlongher y Richard A. Young), otra dedicada a Manuel Puig (con trabajos de José Amicola, Graciela Speranza y Olga Steimberg de Kaplan), otra a la poesía (con trabajos de Enrique Foffani, Jorge Monteleone y Delfina Muschiatti), otra al teatro (con trabajos de Jorge Dubatti y Fernando de Toro), otra a las revistas culturales (con trabajos de Andrés Avellaneda, Andrea Pagni y Edna von der Walde, Wouter Bosteels y Luz Rodríguez-Carranza) e, incluso, otra dedicada a diversas expresiones culturales como el cine, el video o la obra de Alberto Ginastera (con trabajos de Estela Cédola, Guido Indij y Elena Ostleitner, respectivamente). Sólo cinco trabajos integran la tercera sección, dedicada a Uruguay, con ensayos que exploran principalmente la narrativa (de Fernando Ainsa, Sabine Giersberg, Noemí Ulla, Ewald Weitzdörfer y Susana Zanetti). La sección cuarta incluye trabajos que interrelacionan las culturas de ambos márgenes del Plata, y que van desde una semblanza de Onetti, el fútbol o la dramaturgia hasta el cuento fantástico y la narrativa policial (con trabajos de Adriana Astutti, Carlos Battilana, Claude Cymerman, Malva E. Filer y Jorge Lafforgue). En fin, la última sección, "De otros lados", presenta tres trabajos heterogéneos: un ensayo sobre Copi del compilador del volumen (Roland Spiller),

* Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995) Transgresión e intercambio*. Lateinamerika-Studien 36. Universitäts Erlangen-Nuremberg, 1995.

una semblanza del dramaturgo uruguayo Mauricio Rosencof, de militancia tupamara, que padeció la tortura y la cárcel durante trece años y, como cierre del volumen, el ensayo del propio Rosencof, "Las cartas que no llegaron", de un gran valor emblemático. Todos los artículos, escritos por críticos de universidades de Alemania, Buenos Aires, Tucumán, Rosario, Canadá, Colombia, Estados Unidos, Francia, de cara al periodo elegido, podrían leerse como un gran texto único donde un cierto número de cuestiones es resuelto mediante diferentes perspectivas.

El editor Roland Spiller se refiere en el prólogo a los rasgos rioplatenses en esta época posmoderna: la hibridación -cultural, genérica, discursiva, sexual- y su *performance* local de una problemática universal. Justifica algunas ausencias -sobre todo las de la cultura uruguaya- y evoca el origen del volumen (Congresos de literatura en Tucumán y en Montevideo: congresos de literatura e intercambio académico). Por otra parte le asombra la objetividad de los trabajos frente a la coyuntura de los países y del periodo en cuestión. Una de las ideas del volumen, afirma, es contrarrestar el olvido y señala la fecha de publicación en tal sentido: a cincuenta años del fin de la segunda guerra mundial. Como para reforzar el plan del volumen, al final del libro aparece el texto de Mauricio Rosencof "contra el olvido", donde se relaciona la experiencia de sus antepasados en un campo de concentración y la comunidad judía del barrio de Palermo en Uruguay; y casi contiguo al mismo aparece el ensayo del propio Spiller sobre Copi, cuyo ejemplo parece resumir de qué se está hablando al referirse a *transgresión*: Copi, argentino, radicado en Francia, escribiendo en francés, travestismo y transgresión genérica.

Los críticos se apropian de varias maneras del término *transgresión* que aparece en el título del volumen. Principalmente, la *transgresión* es concebida como un modo idóneo para pensar nuestra tradición: la "cultura rioplatense" como devenir menor, plagio, falsificación y traducción de la cultura europea (Sandra Contreras-Alberto Giordano y Daniel Link). Si, por un lado, la transgresión es vista como un tópico que se rastrea desde Sarmiento y Echeverría hasta Borges y que tendría como continuadores a Puig, Perlongher o Copi, por otro lado, se redefine a partir de las últimas generaciones con una nueva modalidad, la cual (ante lo que suele llamarse posmodernidad según las teorizaciones de García Canclini) se reinscribe a partir de la mezcla y de la hibridez, en tanto tópicos de la producción de estos últimos años. Mezcla de registros que provienen de diferentes esferas de la cultura -la cultura alta, la cultura popular- emblemática en la obra de Manuel Puig (Olga Steimberg de Kaplan). Mezcla como toma de posición: incorporar la alteridad; lo híbrido relacionado con el mestizaje, con la transculturación propia de nuestra cultura (María Josefa Barra), con una redefinición de la identidad o la

tradición a partir de la yuxtaposición o la superposición de elementos heterogéneos (Lelia Madrid). En cuanto a la *transgresión*, se advierte, además, una discusión implícita en gran parte de los textos, que pretende discurrir sobre cuestiones como éstas: ¿hasta qué punto la producción del período "transgrede" o no las poéticas instauradas con Borges, Cortázar, Onetti?, o bien ¿hasta qué punto en los nuevos textos se están reescribiendo dicotomías de larga tradición, como las de ciudad-campo o civilización-barbarie (Laura Cilento, Carmen Perilli, Malva Filer), dicotomías que atraviesan nuestra literatura? Y aquí las aguas se dividen al juzgar el grado de originalidad e innovación de las nuevas generaciones de escritores. Algunos críticos rastrean los rasgos novedosos que suponen haber incorporado al discurso de la literatura el lenguaje, la sintaxis y los temas propios de los medios masivos de comunicación, o el impacto de la cultura de la imagen en las nuevas generaciones (Richard Young); otros críticos sostienen, en cambio, que la producción del período sólo reescribe el legado de los precursores como "nueva transformación de lo ya hecho".

En cuanto a la irrupción de los medios masivos en la literatura y en el campo intelectual, el problema se aborda desde distintos aspectos. Se indaga, por ejemplo, el impacto y sus efectos: desde un punto de vista deceptivo, se le atribuye la fragmentación propia de esta época (representada en la imposibilidad de contar una historia y en la escisión del sujeto en todos los niveles) o percibir la lógica de los medios masivos como una instancia que despolitiza el discurso; desde cierto optimismo, se lo vindica por la apertura democrática respecto del discurso más previsible de la literatura, es decir, la tendencia a incorporar al registro literario otros elementos dispares o inesperados frente al "buen gusto" canónico de Borges o Cortázar (José Amícola) o como una instancia que redefine el marco de la literatura y, en consecuencia, autoriza un nuevo abordaje de sus materiales.

Otro tópico aglutinante tiene que ver con la situación coyuntural de las dictaduras militares, el exilio y sus consecuencias en la producción de escrituras. El exilio en tanto extraterritorialidad para configurar una escritura en los márgenes en Juan Gelman, una "escritura de exilio", nómada, apropiándose de otra lengua sin abandonar la propia (Enrique Foffani); o el exilio como condición fundante de la literatura y del teatro posterior al setenta y seis (Jorge Dubatti, Claude Cymerman, Fernando Ainsa). Los trabajos que recalcan en la poesía también toman como metáfora el exilio, la extraterritorialidad, el modo en que la poesía construyó su estética en el seno de una discursividad social dominada por la dictadura, la palabra poética y la fragmentación propia de los efectos de una situación histórica. Una operación teórica que apunta a ver antes que el rastreo de un tema (es decir, la

mención "explícita" de los desaparecidos o la coyuntura histórica del golpismo en los poemas), mas bien el modo en que el imaginario poético construye sus vínculos con la dimensión simbólico social en la escritura. Efectos de fragmentación, marcas en el cuerpo, cómo escribir el hiato del lenguaje, los cuerpos ausentes, anónimos, la imposibilidad de mirar (Jorge Montealeone), o también la escritura de Alejandra Pizarnik (Delfina Muschietti) como pasaje, mudanza, transformación, exilio -el exilio como metáfora-, de abandono del género en tanto fachada que es impuesta desde afuera, como prisión, de acceso a lo femenino como desgarró.

Una metáfora recurrente es la del cuerpo: del cuerpo y la escritura. El cuerpo, el deseo, lo hedónico que, si en el caso de los setenta es visto como una instancia de apelación a lo irreductible, aquello que se define por la heterodoxia o los puntos de fuga -de ahí la propuesta de "sexualizar la escritura" (Néstor Perlongher), o incluso como zona donde se condensa la violencia, como una "politización" del cuerpo- en el caso de los noventa se lo señala como un gesto hedónico (Wouter Bosteels-Luz Rodríguez Carranza), de repliegue, de apelar al placer de la escritura frente a una recurrencia política que se abandona en estos últimos años.

Parecería ser que la imposibilidad de la representación, la negación del referente, la crítica de un gesto mimético es un lugar común para pensar la producción y la crítica de, por lo menos, los últimos veinte años. En este sentido, si por su zona más evidente podemos pensar, como lo sugiere, entre otros, Roland Spiller en el prólogo del volumen, la negación del referente y de la representación como un gesto "transgresor", por otro lado se podría pensar esta actitud de negación del referente como uno de los efectos de la situación política sobre los discursos en lo que va de los últimos años a partir de la dictadura. El problema es visto desde la crisis de la representación de los intelectuales en esta época de medios masivos, consumismo y economía de mercado que pone en entredicho el rol de los intelectuales en los noventa (Andrea Pagni-Erna von der Walde), pasando por el cuestionamiento de lo referencial en la literatura del periodo que si, por un lado, es vista como diferentes tomas de posición frente a los estereotipos que apuntan a aferrar identidades (Daniel Castillo Durante), por otro, en escrituras como las de Puig, se apuntaría a deconstruir este aspecto (Graciela Speranza, José Amícola) o, como las de Lamborghini, se trabajaría en la parodia, en lo grotesco como una subversión del lenguaje y de la significación (Néstor Perlongher).

En cuanto al tema convocante de las "culturas rioplatenses" se advierte en los pocos textos que abordan el tema una recurrencia cuya legitimidad cabría

replantearse. Lo que se rastrea en común entre "ambas orillas" sigue circunscripto a la relación Arlt-Onetti, la común "pasión por el fútbol", el "tono nostálgico" que da el tango y una coyuntura similar de golpes de estado, exilio y represión.

Si bien de dispares valores, gran parte de los trabajos agrupados dan un amplio panorama de la situación de la crítica y de la producción en estos últimos veinticinco años (los escasos trabajos que hablan de música, video, cine, fútbol también funcionan como catálogos de las cosas que se hacen en estas tierras). Resulta interesante leer las polémicas implícitas de los diferentes abordajes de la cuestión y los diversos modos de apropiación de claves de lectura desde Deleuze, Foucault, Barthes, García Canclini, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia hasta las relecturas de Borges, Puig, Onetti a partir de cuestiones propias de los noventa. No caben dudas de que los ensayos fueron escritos en estos últimos años, las operaciones de relectura y los nuevos tratamientos de las últimas generaciones de poetas, del teatro de las últimas décadas, de los escritores más jóvenes, del campo intelectual a partir de los ochenta, vienen a ocupar un lugar en la crítica del presente y el pasado inmediato que anticipa la formación de un nuevo espacio reflexivo sobre nuestras culturas.

UN FANTASMA RECORRE LA CRÍTICA*

por Enrique Foffani

Barthes y la crítica argentina

En casi todos los trabajos (trece en total) que componen este libro compilado por Alberto Giordano y María Celia Vázquez, aparece a través de la cita directa o indirecta una presencia recurrente, una presencia que es un nombre y una figura o, en verdad, una ausencia (si se quiere) que dándose cita recupera de algún modo imaginario, en el consabido e inexorable centelleo de la fragmentariedad, la totalidad imposible de un pensamiento. Podría afirmarse: "*ein Gespenst geht um in Europas das Gespenst des Barthes*". Si, como si fuera un fantasma que recorre, como aquel temible *Gespenst* (la palabra es alemana: en inglés es *ghost*, en español *fantasma*) ya no el continente europeo, sino otra geografía: en este caso, el continente discursivo de la crítica argentina. Casi todos los trabajos críticos citan y concitan a Roland Barthes. Repito el *casi* porque la delgada hebra que intercepta e interrumpe la consecución de la totalidad es de algún modo meramente ilusoria: en aquellos que no lo nombran ni lo aluden aparentemente (las apariencias vuelven a aparecer sólo para engañar) no sería desacertado afirmar que en los pliegues del volumen, en la reunión de los ensayos, en esa conjugación ni homogénea ni heterogénea que representa un libro como conjunto, no sería arbitrario afirmar que también allí Barthes *aparece*.

Esas apariciones de Barthes reverberan en una cita directa o en una cita de pronto inserta en otra, que si remite de un modo rectilíneo y seguro al crítico francés (como en el riguroso ensayo de María Celia Vázquez sobre Beatriz Sarlo), en un concepto o en sus familiares amplificaciones, en una *doxa* asumida y

* Alberto Giordano y María Celia Vázquez (Comps.). *Las operaciones de la crítica*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

refractaria al mismo tiempo a esa sinuosa peculiaridad del gusto, en la emergencia del sentido común o del lugar común tal como puede leerse en el ensayo sobre Puig de Capomassi/Vázquez. Apariciones de Barthes tan infundadas -si no remitimos a la necesaria memoria de la lectura- como irrefutables en el sugestivo ensayo de Horacio González cuyo título "Mito y crítica" concita dos textos capitales del francés como son sus *Mitologías* (1957) y *Crítica y verdad* (1966). No es sólo por una cuestión de titulología, en todo caso azarosa, sino por ciertos enunciados, por cierta tendencia al tono paremiológico (aunque podría objetárseme y no sin razón, atribuible asimismo al discurso filosófico) y en última instancia por ciertas "afinidades electivas", las *Wahlverwandtschaften*, -tal como Goethe había pedido el término al discurso científico y concretamente al de la Química- para dar cuenta de aquellas familiaridades o atracciones que necesariamente se producían ante una combinatoria (como lo había sido, de hecho, el lenguaje de la Química) o ante una inminencia, ante un encuentro en la línea de una Teoría de la Lectura. Aquí la hilación de remisiones de González a Barthes es oblicua: Judith Podlubne recuerda el concepto del francés de "la palabra indirecta" precisamente para definir los trabajos de Horacio González.

Nicolás Rosa elige un Barthes menos afecto a las Mitologías y más preocupado por la relación de por sí problemática entre el discurso de la Historia y el de la Literatura. Por eso es significativo que adopte/adapte del francés ya no la enunciación conjuntiva sino precisamente la disyuntiva, la que imprime de algún modo una orientación, entre sendos órdenes disimétricos, irresoluble e irresuelta al mismo tiempo. Además, como sabemos, esa misma relación había conformado el objeto de la crítica de Bajtin en tanto inscripto en la esfera ideológica. Este modo de aparecer de Barthes, en el artículo de Nicolás Rosa, no sólo se recuesta sobre el lado epistemológico y la cuestión intrínsecamente ardua, si las hay, como es la constitución de una "Historia de la Literatura". Otro Barthes paralelo, el otro de él mismo quien, con la misma fuerza con que discierne y especula no sin rigor sistemático, propone en ese libro de 1963 *Sur Racine* lo que Rosa olvidó decir en su ensayo pero que siempre dijo en las clases: allí Barthes proponía asombrosamente una *Historia de las lágrimas* al lado de una "Historia de la Literatura".

Quizás el trabajo de Miguel Dalmaroni condensa de un modo emblemático esta figura de Barthes que campea en el libro casi como un fantasma. Recuerda la cita de Sarlo en la que, ingeniosamente, le otorga al crítico francés "el lugar abierto" del sueño de Saussure: el sueño de una ciencia que estudie *los signos de la vida social*. Y si Sarlo lo sitúa allí, en un lugar por hacerse entre los intersticios de la semiología, la antropología, la lingüística, los estudios culturales, Dalmaroni logra

leer . en una maniobra no menos ingeniosa y no menos certera que la de Sarlo, una refracción de *aquel lugar a advenir* (tal vez como lugar vacío plausible de ser llenado/ocupado por los estudios culturalistas) pero esta vez bajo una aparición debajo de otra, es decir, la figura de Barthes bajo la de Raymond Williams. Si Sarlo escribe que quien sostiene teóricamente sus *Escenas de la vida posmoderna* es Roland Barthes, entonces el proceso oblicuo que conforma "la operación Raymond Williams" como "operación rescate de Barthes" (agregamos nosotros) es enunciado por Dalmaroni de un modo impecable: *un programa crítico que podía leerse como una continuación involuntaria de un Barthes abandonado por Barthes, como una traducción al inglés del primer Barthes.*

Finalmente, a veces, a su aparición la suscita una sola palabra, como es el caso de *estilemas* que Jorge Panesi lee en la escritura de Beatriz Sarlo como una suerte de huella o rastro del texto-Roland Barthes, una palabra que señorea en el discurso porque parece tener un dueño, una marca de fábrica, un estigma o, si se quiere, porque es una de esas palabras que puede mostrar la hilacha, la palabra que se vende (como operación mercantil, como deschave) pero al mismo tiempo es una palabra cuya singularidad remite además al discurso crítico en sí y a su condición de discurso del intercambio social : si la crítica pretende alcanzar una lengua propia, lo hará a base de intercambios y de préstamos, es decir, a base de apropiaciones y enajenaciones. El mismo Barthes había reflexionado sobre esa dificultosa y lábil diferencia entre la escritura y el estilo. Dificultosa porque es en verdad lábil, ya que no apacigua, sino intranquiliza esa prolija y transparente distinción entre ambas, como si definir las por oposición resolviera el problema, vuelto a aparecer al doblar la esquina.

Las operaciones de la crítica y la crítica de las operaciones de la crítica

De este modo, Roland Barthes había abierto, de ensayo en ensayo, varias puertas y se fue convirtiendo en el nombre de ese proceso crítico que deviene lector -que Giordano define a partir de Deleuze precisamente con el matiz de una suspensión de los juicios morales del crítico. Por esa misma razón Barthes no era la pesquisa minuciosa por encontrar a Barthes a cada vuelta de la esquina de los ensayos con el afán de corroborar o alucinar su presencia. No era tampoco la pesquisa de los íntimos repliegues de una influencia que se vuelve siempre por una razón u otra una cuestión de angustia.

La importancia de *Las operaciones de la crítica* consiste precisamente en haber dado un paso más en la relación recíproca de sus ensayos : en el sentido de que superó el primer encuentro y buscó la compañía del otro, su capacidad de establecer un diálogo, su modo auténtico de disentir con el otro y tramar una polémica al abrigo de la lectura. El libro pone al alcance del lector tanto las disensiones como "sus afinidades electivas" y ambas como aventuras *de los sentidos a descubrir*. Me refiero a que *Las operaciones de la crítica* es un libro porque entabla contiendas en sordina, porque disiente (y consiente) con el ensayo adlátere y también porque produce convergencias, aúna singularidades. En este sentido, el libro va revelando una serie de tensiones y de debates entre algunas de las posiciones críticas a partir de cómo una lectura crítica establece su relación con respecto al objeto mismo. El ensayo de Giordano sobre el objeto-Arlt no descalifica las otras lecturas, más bien delimita con la suya una diferencia entre ética de la lectura/moral de la crítica que establece un sólido aporte en el marco de la crítica argentina. Pero, en este ensayo, por una suerte de deslumbramiento, pareciera que el objeto crítico alcanzara una lucidez mayor siempre que no se lo desligue del horizonte de la crítica argentina. Esa es su importancia: su manera de inscribirse en lo que podríamos llamar la dimensión histórica de las lecturas críticas. Así Roberto Arlt en tanto objeto de la crítica obtiene un nuevo espesor construido por el cruce de una serie de lecturas : la tensión entre las posiciones de Amícola y González o Ludmer va tramando esa dimensión diacrónica que concierne a la relación entre los modos de leer y el contexto de esas lecturas. Si para Amícola, el carácter anticipatorio o profético de la ficción arltiana remitía a la barbarie nazi, para Ludmer -anota ahora Panesi- se encarnaba a la manera de *un retorno futuro de extraño resto cultural en el corazón de lo político* del país. Vale la pena leer la cita de Ludmer : "El ejemplo más nítido (de las funciones 'precisamente' anticipatorias con respecto a lo social) lo constituyen el astrólogo y la ex prostituta de Arlt: escapan de la justicia textual en 1931, cuando se cierra *Los lanzallamas*, y reaparecen en la primera y la última presidencia de Perón, a su lado... El "astrólogo" y la "prostituta" reaparecen, por los nombres que le dieron los opositores."

Podríamos resumir en tres los objetos privilegiados de este libro: un género (la poesía), una categoría (la de autor) y un gesto autorreflexivo (el discurso crítico), pero sería erróneo hacerlo puesto que tales objetos críticos no aparecen así abstraídos como esencias en la nitidez de la transparencia ; más bien se anudan a precisos cuestionamientos que funcionan en una doble perspectiva: desde su propia especificidad y desde el contexto en el que irrumpen. Así el objeto-poesía ya sea el "neobarroco" / ya sea el *Diario de poesía* es tratado por el discurso crítico (el de

Omar Chauvié y Mario Ortiz, respectivamente) como un haz de problemas, desbordando su espesor la categoría misma del género.

Quisiera ahora, a partir de esta lectura primera, enunciar ciertas notas, apuntes, que son, más que relevancias o constataciones del orden de lo teórico, núcleos de ideas, astillas de reflexiones que, de un modo reticular, fueron formando una constelación.

El ensayo de Panesi, su lenguaje preciso y metafórico, el modo minucioso de perseguir la expresión en estrecho vínculo con el mundo de las ideas, y más todavía: el trabajo con la lengua a fin de hacerle rendir el máximo de sus fuerzas, expandir sus sentidos hilados en asociaciones rigurosas, todo eso confirmaba la sospecha de que el discurso crítico podía alcanzar la dimensión del estilo. No tanto como una marca de identificación del texto-Panesi: más bien, el estilo como la posibilidad de fraguar por adentro del discurso crítico otra lengua. Tal vez esta coartada sea la única que permita que el crítico como todo escritor obtenga sus propios lectores. Esta idea sobre el estilo de la crítica y en la crítica (en la que habría que revisar como concepto al menos desde el Romanticismo de Jena al presente, pasando por R. Barthes) hace que la crítica se vuelva hacia el lenguaje que utiliza cuando se ocupa de su objeto. ¿Puede el estilo de la crítica, entonces, referir no tanto al sujeto que escribe como al objeto que lo conmina a hablar? ¿El estilo es el sujeto o el objeto? Dicho de otro modo: lo escribe Podlubne a propósito de Horacio González pero es igualmente válido en este caso: "(restituir) el problema del lenguaje al corazón de la crítica (cultural), (instaurar) en el interior mismo de la crítica el interrogante acerca del lenguaje como problema cultural. Y es este gesto, el que, a la vez que devuelve al lenguaje su derecho a ser interrogado, suprime radicalmente cualquier distancia crítica con aquello que critica".

El ensayo de Nicolás Rosa, como siempre, es una provocación. O mejor: la insistencia por una fidelidad: ¿cómo lee la crítica y cómo escribe la pobreza social, cómo no dar la espalda a la miseria, cómo negarle un espacio en el marco concreto de su enunciación crítica cuando sabemos que la pobreza es casi lo irrepresentable? Una vez más, un ensayo de Nicolás Rosa es algo más que aquello que enuncia: es evidente que la crítica tiene el mismo estatuto ficcional que la literatura, su misma autonomía, pero ahora Nicolás Rosa no lo explica, ya no se dedica a exponer o a constatar su hipótesis quizás más sólida, sino que ahora directamente lo escribe como lo hace al final de este ensayo y lo que escribe sobre la literatura vale por supuesto también para su propio trabajo crítico: *la literatura dice en su lenguaje lo*

que dice la Historia, pero sin lugar a dudas dice más. Es este *plus* -quizás- el que desajusta el orden de la Historia y el de la Literatura (y que leemos, con sus diferencias, en el trabajo de Giordano cuando plantea el modo cómo la literatura excede la determinación del contexto). De allí la idea sugestiva de pensar en una *sociodramática* como el ámbito en el que actúa -dramáticamente- el sujeto social y "las remitencias a las inscripciones subjetivas". Más que un método de análisis, es una aserción, una afirmación de la crítica.

LA PIRA DE CARATHIS*

por Jorge Monteleone
CONICET

Cuando trato de pensar en un museo como éste no hallo mejor ejemplo que el que reveló Carathis a Vathek, en la novela de William Beckford. Carathis debía preparar un sacrificio para las fuerzas del mal y descendió junto a Vathek a los pozos misteriosos de un castillo. A poco de andar, el califa advirtió en el aire sombrío las siluetas inmóviles de los muertos: allí se guardaban las momias de antiguos faraones arrebatadas de sus tumbas. Atravesó ese espacio mortuario e ingresó en una galería donde había cincuenta negras mudas y tuertas que custodiaban el aceite de las serpientes más venenosas, cuernos de animales fabulosos, maderas de árboles letales y mágicos, objetos cuya solo nombre estaba cargado de desdicha y una fila de osamentas. Vathek apenas alcanzaba a discernir la variedad de ese mundo de objetos malignos en su claustrofóbica curiosidad. Nada preguntó, pero sospechamos que se le hizo evidente que se hallaba ante una serie, ese conjunto particular que se conforma y ordena para vencer al tiempo y que está en el principio mismo de todos los museos: Carathis había formado una *colección*. "Carathis -escribe Beckford- había reunido esa colección, con la esperanza de tener, un día u otro, algún trato con las potencias infernales a las que amaba apasionadamente y cuyos gustos conocía". Ese día había llegado.

Uniendo el disgusto al placer y el asco al deseo, Carathis y las mujeres prepararon una pira en la torre y poblaron las balaustradas con esa carga infernal. Todo el museo, su colección de objetos y cadáveres estaba a la vista y formaba una rara torre. La serie se volvió construcción y nada nos cuesta imaginar una especie de arquitectura de leyes propias y extravagantes que levanta castillos hechos de

* María Negroni, *Museo Negro*. Buenos Aires, Norma, 1999.

mueritos y de momias y cosas aberrantes. Y al fin, Carathis, la coleccionista de ese museo negro, lo incendió todo. Las llamas propagaron un humo negro y opaco y un hedor imposible. Muchos habitantes de la ciudad, sorprendidos por esa vasta luz que lo iluminaba todo, se acercaron a la torre: algunos para salvar a su soberano y otros por curiosidad. Los más puros y razonables acarrearón agua para apagar el incendio. Ascendieron penosamente cientos de peldaños y al llegar a lo alto, ofuscados y ennegrecidos por el humo pestilente, fueron ahorcados y arrojados a la pira, como parte del sacrificio. Y cuando todo esto se ejecutó, ocurrió lo esperado. "Los cadáveres desaparecieron -escribe Beckford- y las llamas, de oscuro carmesí, se volvieron de hermoso color rosa. Un vapor suave hizo sentir sus delicias; las columnas de mármol arrojaron armoniosos sonos y los cuernos licuados exhalaban un encantador perfume. (...) La pira, los cuernos y las momias dejaron paso a una mesa exquisitamente servida". Y mientras Vathek comía, Carathis leyó en un pergamino enrollado, al cual no podía vérselo el final, las promesas que las fuerzas del mal hacían a aquellos que así las habían honrado, las promesas que en verdad exigen de ellos nuevos actos que multiplicaran el horror.

Veo en esta fábula una metáfora de *Museo Negro*. Como Carathis, María Negroni -que no es exactamente la plácida mujer que conocen, sino alguien de estatura incierta, más sabia y furiosa, oculta como Hyde y que firma este libro cuyo título tiene sus mismas iniciales-, decía que la autora, María Negroni, ha coleccionado monstruos a lo largo del tiempo, criaturas de la noche, vagos huérfanos, seres cuya visión atrae y espanta e incluso artistas que, como el Dr. Frankenstein, no difieren demasiado de sus criaturas. Ha poblado como Carathis sus galerías y aposentos de cadáveres o muertos vivos, ha mirado cara a cara sus órbitas y ha solicitado con ansiedad el horror, no para prolongar indefinidamente la serie, sino para fundar su colección privada, su museo particular, su "Museo Negroni", con el secreto fin de honrar a las potencias infernales que amaba apasionadamente. Estas potencias son las de la poesía. El poder de la escritura poética. Porque éste no es un libro sobre la tradición gótica, sino sobre poesía o, mejor dicho, es un libro sobre la gótica en la medida en que una máscara mortuoria dibuja oblicuamente el rostro fugado de la vida. No voy a hablar de monstruos, sino de escritura poética, salvo que la escritura poética es, para María Negroni, un acto monstruoso afín con una sensibilidad gótica. Esta sensibilidad funda en *Museo Negro* una estética y una ética, una política poética basada en el desvío y la diferencia.

Hay dos núcleos básicos en los que gira la argumentación de este libro (argumentación que, dicho sea de paso, no argumenta mediante un conjunto razo-

nado de antecedentes y de consecuencias, sino por acumulación, por afirmaciones que se agrupan y ordenan como las momias de Carathis, una tras otra, en el ritmo alucinado de la repetición). Estos núcleos, decía, son dos: el espacio y el personaje. Por un lado, el libro se pregunta cual es el *locus*, el teatro, la escena del crimen, el espacio privilegiado de la sensibilidad gótica: el museo negro describe con minucia las moradas, los castillos, las criptas, los subsuelos, los pasadizos, las naves submarinas o espaciales, las mansiones antiguas y hasta las ciudades que se recorren como laberintos crepusculares, desde Walpole a Kafka, desde Bram Stoker a Henry James y en Praga o Londres o la Opera de París o la ciudad caliginosa, hierro y cristal, de Fritz Lang. De algún modo, el museo se desdobra en esos espacios, los ilumina como el escenario de una ópera escrituraria que se desplegara ante nuestros ojos. El *locus* gótico es en el museo negro el sitio de todas las alusiones del deseo y a la vez la apertura del otro mundo, el espacio imaginario. No sería otra cosa la escritura: como las galerías de la monstruosa colección de Carathis, la escritura poética obra en el límite (un límite desgarrado, contradictorio) entre el ansia y la magia futura de una presencia siempre diferida. El otro núcleo es el personaje, el habitante del *locus* gótico. Allí el museo negro se transforma, como el de Carathis, en una colección. La figura de la colección recorre todo el libro en una doble valencia: por un lado, como agrupamiento, como conjunto, es decir, como museo. Por otro, como huella o reliquia del melancólico acto de coleccionar. Como muchos de los personajes del museo, Maria Negroni es una coleccionista. En uno de los típicos movimientos discursivos del libro, que obra por acumulación y persuasión lenta, comprendemos oscuramente que muchos monstruos son coleccionistas (así sea de un modo ominoso, como el vampiro que colecciona zombies) y que el poeta es, como ellos, un melancólico poseedor fugaz de objetos perdidos, de restos infantiles, de cadáveres de días contados que inútilmente acumula, insaciable y voraz, en cada poema. Como las momias de Carathis, los poemas son así la huella de un pasado muerto y la inminencia de un futuro imposible. Maria Negroni habla entonces de los "pequeños féretros de la escritura". Los personajes son también huérfanos, errantes, expatriados, seres abandonados, narcisistas claudicantes y solitarios descontentos. Es decir, sujetos que viven en el desamparo feroz de una sed insaciada, en un sitio que se halla en el límite de las mutaciones. La clave de esta colección la da una de las frases más felices del libro: "El vampiro es la versión kitsch del poeta romántico". Y aquí llegamos a ese segundo aspecto que recorre el libro: así como todo *locus* gótico es un sucedáneo de la escritura poética, todo personaje gótico -todo monstruo- es una hipóstasis del sujeto lírico. La variedad de escenarios y de personajes que Negroni describe en esa doble orientación es abrumadora y de una extraordinaria eficacia. Su estilo, como el fuego de la pira de Carathis, no hace más que llevarnos a su abismo atraí-

dos por el resplandor, no hace más que hacernos arder en el concierto de su llamada sonora y extraviarnos en la belleza incandescente de lo bizarro.

Pero hay, además, otros dos rasgos que se nos van haciendo evidentes en la lectura del libro, poco a poco, revelando sus crímenes suspensos del mismo modo en que lo haría una novela gótica, hasta alcanzar cierta revelación final -tal como el descubrimiento de una mujer amurada en el castillo, cuyo fantasma nos frecuentó en toda la travesía. Por un lado, que toda escritura poética es una ruina -la ruina del afecto, de la experiencia, de lo real, de la vida, de la mirada, del deseo, de la historia. Ruina, cadáver, monumento, calcificación de la memoria, resplandor de lo ido, tatuaje sobre el vacío. Esa escritura vivida de una ruina, presencia material de una ausencia esencial, altera, por un lado, la representación y, por otro, la temporalidad. O, mejor dicho, altera la primera como consecuencia de lo segundo. El devenir lírico es una continua fuga del tiempo real: es el pasado de lo que vendrá y el presente de lo que pasó. Crea, como una herida o un hueco en el tiempo cotidiano, una temporalidad imaginaria, un desgarró, un vacío impensable. De modo que toda mimesis del tiempo real, es decir, toda representación realista que basa su ley en la sucesión causal, es desmantelada. "La insumisión del devenir lírico a lo literal -escribe Negroni- lo lleva a desmantelar el orden de los principios". En su lugar instaura un principio fantasmático, móvil y contradictorio, que continuamente se desgarró en la busca de un sentido imposible. "La búsqueda del sentido en el poeta -sugiere Negroni- coincide con la búsqueda de la saciedad en el vampiro". Por eso el sombrío imaginario de la gótica, que transgrede "el sol de la razón", es afín al imaginario lírico cuya energía, como la pira de Carathis, es conflagratoria. Carathis, como el poeta, debe quemar sus monstruos para que las potencias imposibles del poema reciten su discurso. Y, por eso mismo, esa pira es como una nueva arquitectura sobre el mundo, arrasada por las llamas que luego se transforman en un suave aire perfumado. Cuando el mal pide nuevos sacrificios a Carathis, el poeta difiere continuamente lo inasible, la incesancia del sentido. En este punto, María Negroni escribe una frase esplendorosa, de incalculables consecuencias y de un humanismo a la vez melancólico y poderoso: "el único consuelo de una obra de arte es otra obra de arte". El único consuelo es otro banquete, como el servido cuando se transforma el humo del fuego esplendente: el banquete del poema que jamás sacia el hambre, sino que lo incrementa. El banquete o el perfume o el color: la belleza como resto, como detritus, como metamorfosis de "tanta insistencia inútil". Esta estética deceptiva es también una ética, que abjura de toda trascendencia o mesianismo del arte, a favor de una continua, irredenta proliferación de sentido, como si el deseo fuera el verdadero motor de la historia y como si lo imaginario constituyera el significado último de su proceso.

El otro rasgo se revela al final del libro, aunque lo sospechamos desde el inicio. Es la revelación de que la condición primera del monstruo es lo *femenino* y que esa afirmación tiene un eficaz y limpio antecedente en el hecho de que Mary Wollstonecraft escribió en 1792 una *Reivindicación de los derechos de la mujer*, el año de *Los Misterios de Udolpho* de Anne Radcliffe y dos años antes del Frankenstein. El *principio femenino* es, para Maria Negroni, el elemento disruptivo de la lirica en el orden simbólico patriarcal. Dice: "El espectro, ese algo que, por definición, no ha podido morir, o la mujer loca encerrada en el ático son, para el caso, lo mismo: ambos dan la medida de un *pathos*, confirman (desde una lectura materialista) que la dama privada merodea como un fantasma la escena de la producción económica y cultural como participante clandestina". Y algo más: las protagonistas de las sagas góticas "descubren el secreto de la recámara prohibida, comprenden que la estructura supuestamente natural en la que viven es una construcción de la cultura y que, en su base ontológica, hay una supresión que coincide con una fantasía acallada (...). En la gran mansión gótica, donde prevalece el nombre/el no del padre, hay siempre oculta una mujer o, al menos, las reliquias de una mujer". Es decir que Maria Negroni no sólo sitúa lo femenino en su materialidad sino también como principio negativo del orden simbólico social, al punto tal que todos los monstruos de la gótica pueden ser percibidos, en ese último sentido, como *monstruos femeninos*, como una fuerza reactiva y, ciertamente, previa y arcaica como el agua amniótica, que desbarata la ley y la razón patriarcal, pero que se halla a la vez en el peligroso límite de su disolución toda vez que obra con elementos que le son ajenos, extraños y letales. La condesa sangrienta es la figura ejemplar de este rasgo. "La Condesa -escribe Maria Negroni en el final de *Museo Negro*- es una estatua más, otra muchacha exiliada en el paisaje en ruinas de su propio infierno musical".

Tal como esa mujer, Carathis, y sus ayudantes, las cincuenta mujeres negras, mudas y tuertas, en el límite de la desposesión y la locura: Carathis que hace arder el museo ruinoso de momias y cadáveres y objetos mágicos, el museo negro de Carathis que arde de tal modo que nos alcanza el resplandor y nos lleva a su abismo; Carathis que lúcidamente lee a Vathek, disipado el humo en belleza, en alimento y en incandescencia, el discurso soberano del mal. Porque al fin Carathis, como Maria Negroni, hará lo suyo, insaciable y deseante: otro museo, otra pira, otro libro.

LA REINVENCIÓN DE LA MEMORIA: TRES CONTRADISCURSOS EN BUSCA DE IDENTIDAD*

por *Hernán Biscayart*

Mónica Scarano, Mónica Marinone y Gabriela Tineo, docentes e investigadoras de la Universidad Nacional de Mar del Plata, dictaron en 1993 un seminario enmarcado en el clima polémico que se vivía en torno a la celebración del Quinto Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América.

Ese seminario (*Del documento a la ficción: los discursos de Colón*) dio lugar a la escritura de tres trabajos críticos sobre las novelas que se leyeron en su transcurso -*El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier; *Los perros del paraíso*, de Abel Posse y *Vigilia del almirante*, de Augusto Roa Bastos. Las tres novelas tienen un común denominador, como lo señala Scarano en un prefacio titulado "Reflexiones al margen" -quizás lo más sustancioso del volumen-: seleccionan "distintos aspectos o facetas, tanto de (la) controvertida personalidad y cuestionada heroicidad (de Colón) como del acontecimiento histórico de inusitada repercusión que protagonizara: el 'descubrimiento' y conquista de América iniciados en 1492".

La propuesta del seminario, que se prolonga en estos ensayos críticos, fue "pensar y discutir las relaciones entre textualidades, sociedad y cultura en Latinoamérica, como grupo y desde nuestro país". Por ello, la lectura de las novelas planteó rápidamente una estrecha vinculación intertextual entre ellas, que se extendió hacia un *corpus* integrado por artículos publicados en diarios españoles y americanos, que sugerían distintas lecturas a partir de la conmemoración del hecho que tuvo como personaje principal a Cristóbal Colón.

* Mónica Scarano, Mónica Marinone y Gabriela Tineo, *La reinvencción de la memoria Gestos. textos: imágenes en la cultura latinoamericana* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

En cuanto a los textos elegidos para el seminario, Scarano destaca la diversidad de situaciones de enunciación, dadas por el origen de los autores y por el hecho de haber sido escritas en Francia, en los casos de Posse y Roa Bastos. A partir de esto, la pregunta que surgió en las autoras fue: ¿por qué la elección de Colón, sus escritos y el proceso histórico que éste puso en marcha? Entre otras respuestas, la principal puede ser que a partir de los textos escritos por Colón "se fijó en letra alfabética y con una modalidad singular la primera imagen de 'América' vista desde Occidente". Otra respuesta apunta a la "geografía imaginaria" que surge de la escritura de Colón ante el malentendido de creer que ha llegado a las tierras que genéricamente se llamaban "las Indias".

La tercera respuesta, tal vez la más productiva desde una lectura de la su-puesta identidad latinoamericana, es "la construcción de una entidad compleja, heterogénea y cultural, como formación discursiva formada por un grupo de textos". La noción de texto como tejido, propuesta por Barthes, y su inserción como complejo de signos coherente e inseparable del marco cultural y social, según Lotman y Bajtin, se integra con el concepto de "cultura", que para Clifford Geertz es una "urdimbre de significaciones"; el resultado de este marco teórico es la lectura del corpus formado por los textos de Colón y las novelas escritas a partir de ellos como *documentos de cultura* y monumentos, es decir "signos del pasado", siguiendo en estos conceptos a Jacques Le Goff. Tales "documentos de cultura" forman parte de una familia textual, la "invención de América".

¿Qué es esta "invención"? Scarano toma el concepto retórico de *inventio* como búsqueda y hallazgo de argumentos para sostener una tesis, y su relectura por Jitrik, que le atribuye "la función de generar algo nuevo y no conocido a partir de materiales conocidos". El resultado de esta invención es esta formación discursiva llamada América, por medio de la cual se encubrió, según Dussel, "la alteridad esencial de la modernidad, lo no-europeo". Las autoras proponen, a partir de este *corpus*, una reinención como "desencubrimiento" de la formación discursiva releída como Latinoamérica. Esta reinención desde adentro, a diferencia de la mirada de Colón, genera la percepción de una "entidad heterogénea, plural y matizada".

Los textos elegidos integran una serie más amplia cuyo comienzo sitúa Scarano en *Terra Nostra*, novela escrita por Carlos Fuentes en 1975, y que tiene como puntos en común, entre otros, el cruce del discurso ficcional con el historiográfico, potenciado por la imposibilidad de conocer la "verdad histórica" y vehiculizado a través de estrategias como el anacronismo y la parodia.

¿Cuál es, finalmente, el resultado al que esperan contribuir las autoras, esta "reinención de la memoria"? Leemos: "La pregunta acerca de nuestra identidad es ciertamente una de nuestras exigencias presentes para inventar, con sentido utópico, nuevos proyectos de cambio, confiriendo sentido estratégico a nuestra tarea". La novela histórica tiene como uno de sus fines, según Jitrik, la búsqueda de la identidad. Para ello se necesita "entablar una relación dialogante con el pasado, atraerlo hacia el presente, actualizarlo, comprenderlo y repensarlo desde situaciones y preocupaciones actuales, valorizando el rol poderoso de la memoria histórica en la producción del presente y la construcción del futuro".

Este prefacio plantea, pues, un ambicioso objetivo que intenta ser alcanzado en los tres trabajos críticos que constituyen el cuerpo del volumen: "Resonancias y claroscuros en *El arpa y la sombra*", de Gabriela Tineo; "*Los perros del paraíso* de Abel Posse: la trama oculta de la escritura", de Mónica Scarano; "*Vigilia del Almirante*: una variante en la narración de la historia", de Mónica Marinone.

Gabriela Tineo, en su estudio sobre *El arpa y la sombra*, analiza el proceso de escritura que supone poner en boca de Colón una confesión autobiográfica, y postula que "la violenta desentronización del poder de los escritos colombinos" permite "pensar en la voluntad descolonizadora que recorre la novela". Destaca la "dinámica dialógica" entre discursos que se sitúan antagónicamente frente a la figura de Colón como estrategias para "irrumper en la memoria histórica (...) y fijar un lenguaje capaz de renombrar el paisaje americano" como forma de "convertir en palabra la compleja textura de América".

En su lectura de *Los perros del paraíso*, Mónica Scarano detecta "una nueva propuesta anticanónica de invertir la versión acuñada en los textos de la historia 'oficial' sobre el descubrimiento y conquista de América". Esto se logra mediante el desdibujamiento de "los límites entre el discurso historiográfico y el discurso ficcional", que propone una nueva visión más 'verdadera' de la historia, aunque se recurra a "citas y referencias apócrifas", a la par de materiales desestimados por esa historia oficial. El diálogo intertextual que se da en la novela cuestiona la versión proporcionada en el texto de Carpentier: "Por eso yerra el gran Alejo Carpentier -dice el narrador- cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la Soberana".

Las coincidencias que Tineo y Scarano encuentran en las novelas respectivamente analizadas, que consisten básicamente en un cuestionamiento de la *leyenda dorada* sobre la conquista, a través del uso de discursos cuya condición apócrifa

fa está legitimada por el marco de la ficción, admiten nuevas aperturas en el caso del texto trabajado por Mónica Marinone, quien plantea la preocupación expresada por Roa Bastos "por reformular la inserción del discurso literario latinoamericano en el contexto de la historia cultural de Occidente". Es común a las otras novelas el uso de la parodia de diversos géneros, con sus consecuentes marcas de polifonía. "El efecto de lectura -dice la autora- es un desplazamiento ininterrumpido por fragmentos que comprometen con infinidad de saberes y zonas discursivas pasados y presentes, inscriptos con deformaciones, entramados o intercalados a veces sin marcas tipográficas o cláusulas de inclusión". Esto se enriquece a partir de los tres estadios lingüísticos que se observan en la novela: "uno más arcaico que parodia el de los escritos (de Colón), hasta su grafía, uno más codificado que el anterior, que actualizaría el cervantino, y uno actual"; por otro lado se reelaboran "temas e imágenes cosmogónicas guaraníes". En el caso particular de Colón, que opta por el español como lengua de escritura, Marinone señala que el genovés, su lengua materna, no es un dialecto de escritura, de tal modo que podría decirse que Colón representa dos tipos de conquista. Es significativo para la autora el anacronismo que surge en la novela cuando se sugiere que Colón tenía sumo interés en llevar consigo la *Gramática* de Nebrija, texto que en el momento de su partida en el primer viaje no se había publicado, sino que se terminó de editar quince días después.

Al margen de las estrategias de lectura propuestas en cada caso, el efecto generado por el prefacio se extiende en un epílogo firmado en conjunto, en el que se afirma que los tres textos "modulan y rediseñan una imagen de América diferente de la construida discursivamente desde Occidente, confundida con Oriente en una primera instancia y luego reconocida como 'el otro' de Occidente". Con palabras de Jacques Le Goff, las autoras cierran su trabajo reafirmando un compromiso asumido, la reinención de la memoria, y el sentido de esa tarea: "Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre".

EL CONCURSO DE LA CRÍTICA*

por Pablo Ansolabehere

Los certámenes literarios, sobre todo en los últimos tiempos, son la cara más visible y promocionada de la relación -¿perversa, lógica, inevitable?- entre literatura y mercado. La edición 1997 del Premio Planeta, con todo el escándalo que salpicó y dio brillo a *Plata quemada* -la excelente novela de Ricardo Piglia que se llevó el primer premio- mostró, entre otras cosas, que a veces la literatura puede ser rentable y que la carnada de una suculenta cantidad de dólares es capaz de despertar en el "mundillo literario" una reacción en cadena de conductas mezquinas y miserables.

Respondiendo seguramente a su nombre y al tipo de institución que le dio origen, la Fundación Banco Mercantil decidió apoyar la actividad literaria desde esta relación con el mercado, y convocó a un certamen de ensayos sobre la poesía del escritor entrerriano Juan L. Ortiz. Sin embargo la propuesta es, en más de un sentido, contraria a la lógica de los premios *Clarín* o *Planeta*: esa diferencia, que afecta directamente la rentabilidad del producto, está en el género. Ni la poesía ni la crítica literaria son rentables. Y menos aun la publicación en libro de los trabajos ganadores. Pero, por suerte, en este caso, la lógica de mercado no fue tenida en cuenta y la Fundación Banco Mercantil publicó, en 1997, los seis trabajos ganadores del Quinto certamen de ensayo breve sobre *Las constantes poéticas en la obra de Juan L. Ortiz*.

El carácter de este libro, pues, es similar al de una antología, cuya particularidad consiste en que la selección del material estuvo a cargo de un jurado (Santiago Kovadloff, Rodolfo Modern, María Esther Vázquez y Hugo de Florio)

* V.V.A.A. *Juan L. Ortiz. Seis ensayos sobre el poema "Guaqueguay"*. Buenos Aires. El Arca Ediciones. Fundación Banco Mercantil Argentino. 1997.

que, además, estableció un escalafón entre los ensayos escogidos: primer premio, segundo premio, menciones. Este escalafón determina el orden de aparición de los ensayos. Y también la lectura: se lee, según el criterio de un jurado de especialistas, de mayor a menor. De más está decir que este tipo de imposiciones genera la rebeldía y la curiosidad del lector: ¿Habrà sido justo el jurado? La respuesta, desde la perspectiva de este lector, es que no. Sin intentar establecer aquí un escalafón alternativo, me atrevo a afirmar que el ganador no es el mejor ensayo (más bien lo contrario) y que lo mejor se encuentra entre las modestas menciones. Debe agregarse que las diferencias entre los trabajos se establecen dentro de un nivel general más que bueno.

El primer ensayo, "Scherzo del Centenario", de Claudia Rosa, es el menos "profesionalmente crítico" de los seis trabajos. Esta característica (que puede ser un mérito, y tal vez así lo haya considerado el jurado) en este caso no representa ningún valor en especial, y hasta puede ser la causa de un demérito técnico que se percibe, por ejemplo, en la forma de citar. La falta de aclaraciones sobre la autoría y el lugar de procedencia de las frases entrecomilladas (a veces también en cursiva) lejos de agilizar la lectura la vuelve confusa. Este rasgo de informalidad no se condice con el uso de cierta retórica de acto conmemorativo: "...al cumplirse el centenario de su natalicio. Fecha ésta que obliga a sus lectores y críticos a estar a la altura de las circunstancias" (p. 33), se lee. La estrategia de la autora para cumplir esa obligación, que consiste en "estar más cerca de comprender la obra en su totalidad y en sus sutilezas", (p. 33) es intentar un acercamiento personal al texto. Personal, primero, porque una de sus referencias constantes es la *persona* del poeta, la legendaria estampa cristalizada de Juan L. Ortiz: figura frágil, humilde, solitaria, de la que se desprende una estética. La clave de *El Gualaguay* estaría en su carácter decididamente autobiográfico. Y personal también porque Claudia Rosa intenta establecer un vínculo con el poeta adoptando ciertos rasgos de estilo en su prosa crítica: el uso de un lenguaje "poético", abundante en imágenes y metáforas, y el empleo frecuente de los puntos suspensivos que, como se sabe, es una marca registrada de la poesía de Ortiz.

Este efecto de cercanía crítica se completa con la afirmación de que es "difícil que pueda aprehenderse esta poesía sin haber visto como las islas parecen moverse en *esta zona*" (p. 43). Profesión de fe geográfica que el delictivo no deja de remarcar: la eficacia del acercamiento crítico depende también de una pertenencia zonal, de un estar-ahí, en el sitio donde Juan L. Ortiz produce y que es, a su vez, objeto de su escritura.

Esta mancomunidad de poesía y de existencia se resuelve, además, en una interpretación espiritualista del poema: "quien habla mira antes que ve, y muestra a sus lectores la revelación de su espíritu" (p. 35); "Tiempos, espacios y sujetos borran sus diferencias al pertenecer al mismo cosmos: se halla todo ante los ojos del alma" (p. 37). Esta espiritualidad se complementa con la comprobación de que "no hay nada fuera del texto que lo ordene, que de respuestas, que sea dador de sentido" (p. 36). Es por eso, tal vez, que en este ensayo se intenta una extensa comparación entre la poesía de Ortiz y la música: sus versos serían como una especie de sinfonía atonal que "consigue un efecto mántrico".(p. 41)

El caso opuesto, en cuanto a su retórica, es el ensayo de Diana Paris "La autobiografía del alma", abundante en referencias teóricas y muletillas de la crítica. Por ejemplo, en el léxico ("¿qué contrato de lectura *instaura* un texto?"), en la tendencia -insistente- al juego con el significante ("transe, tránsito, transacción", o "escribe en la rémora que rememora"), en la frase-espejo ("lenguaje en el sujeto, sujeto en el lenguaje"), en el abuso del paréntesis y el guión reveladores: "re-(a)cordar", "(h)abría de re-cubrir", "e(a)fectos". (¿)Pre-visiblemente(?) el trabajo analiza la lengua materna y la polivalencia de la palabra poética en Juan L. Ortiz, atendiendo, sobre todo, a la presencia de lo autobiográfico, la genealogía del nombre, etcétera.

Los cuatro ensayos restantes también eligen leer desde ciertos postulados teóricos usuales de la crítica y la teoría literarias, pero lo hacen de un modo más preciso. El trabajo de Roxana Páez, "La medida de los grillos" elige ir en contra de la elección anti-referencial del ensayo ganador, y hace un relevamiento muy eficaz de la relación entre varios pasajes del poema y circunstancias, nombres, hechos del mundo con los que se relacionan. Páez aprovecha ese cotejo para interpretar ciertas claves del texto y prefiere, como estrategia crítica, el análisis minucioso de algunos fragmentos del extenso poema de Ortiz, que estarían funcionando como zonas de condensación de sentido. La autora se atiene a la materialidad del poema sin mimetizarse con su objeto ni entrar en consideraciones místicas o estridencias lírico-teóricas.

También son muy buenos los restantes ensayos que integran el volumen, en especial el de Daniel García Helder "Juan L. Ortiz, un léxico, un sistema, una clase", que enmarca el análisis del poema en el conjunto de la obra de Ortiz, y que va señalando, con precisión, los rasgos que la singularizan y la definen. Estos rasgos, presentes en *El Gualeguay*, son los que organizan la escritura del ensayo y le permiten a García Helder desmenuzar el poema, desplegando, al mismo tiempo, una prosa tersa y un amplio conocimiento del género lírico.

La erudición es también una característica del ensayo de Daniel Freidemberg, "Prodigalidad de lo inseguro". El despliegue de referencias y nombres, que comienza con una descripción del poeta romántico, y sigue con Huidobro, Adorno, Horkheimer, Sade, Borges, Handke, Dario, Ponge, Rimbaud, Baudelaire, Carrera, Saer, Kovadloff (miembro del jurado), etcétera, por momentos crea un efecto abrumador que, en general, se diluye en el uso eficaz de esos aportes, y en la invención de la fórmula "religiosidad realista", que le permite definir muy certeramente la poesía de Ortiz y organizar su "glosa en 14 intentos de abordaje."

Menos espectacular y más lírico es el modo en que Ana Silvia Galán acomete el texto de Ortiz, en su ensayo "En la luz, en la utopía". Lo mejor de su trabajo está en el análisis puntual de algunos pasajes del poema, y en la escritura. Y lo peor reside, justamente, en que la confianza en esa capacidad en la escritura hace que la autora se entusiasme en un lirismo extremadamente celebratorio de su objeto y que se torna puramente decorativo.

Es justamente este carácter celebratorio -expuesto con diversa carga enfática, según los casos- uno de los rasgos que unifica a estos trabajos. Este rasgo, indudablemente, se relaciona con una exigencia que impone el género, mezcla de ensayo y de homenaje. Los demás puntos en común parecen originarse en el poema mismo, que exige que el crítico preste atención y no pueda dejar de indagar en algunos aspectos que se toman ineludibles. Aunque, a veces, pueda sospecharse que la crítica fundacional sobre Juan L. Ortiz (que lo incluye a él mismo) ha impuesto un rumbo a la mirada crítica de la que resulta difícil escapar.

UN POETA EN EL EXILIO*

por Rita Gnutzmann

A pesar del reconocimiento del poeta, dramaturgo, ensayista y novelista alemán Paul Zech, durante muchos años quedaron inéditos sus escritos en el exilio argentino y aún hoy no se han publicado algunos dramas ni su libro de ensayos acerca de América del Sur ni parte de su correspondencia. En su país de origen, Zech fue pronto admirado como uno de los grandes del expresionismo; recibió el prestigioso Premio Kleist en 1918 y fue incluido en la antología de poesía *Menschheitsdämmerung* (El crepúsculo de la humanidad, 1920) de Kurt Pinthus, antología tristemente célebre porque sus autores fueron prohibidos y sus obras quemadas públicamente en la Plaza de la Opera de Berlín.

La selección de textos de Zech ha sido realizada por la profesora de la Universidad de Buenos Aires, Regula Rohland, autora de la sucinta introducción que aporta datos y fechas clave del poeta. Zech nunca logró adaptarse (¿no quiso integrarse?) a su exilio en Buenos Aires, donde murió en 1946. Antes de su emigración había publicado veintidós libros de poesía, nueve de novelas cortas y cuentos y once dramas. Aunque continuó dedicándose a la literatura, tuvo muchas dificultades para publicar en Buenos Aires. Todos los textos reunidos en la presente antología están tomados de este acervo: poemas, diálogos, ensayos, cuentos y algún capítulo de novela.

Como era de suponer, uno de los temas que recorre los textos como hilo rojo es el del exilio: la pérdida del mundo propio; el difícil nuevo comienzo; los problemas entre los exiliados alemanes, "hermanos enemigos" por sus ideologías antagónicas; la falta de posibilidad de expresión (lingüística y de aceptación en

* Paul Zech, *La Argentina de un poeta alemán en el exilio 1933-1946*, edición al cuidado de Regula Rohland de Langbehn. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997.

medios de comunicación)... En el caso de Zech las dificultades se agravaron por su ideología de izquierda y su carácter en parte huraño, en parte combativo. Varios de los textos elegidos son prueba de su compromiso político marxista y antifascista; no se contenta con criticar la situación dejada atrás, sino que incluye en su crítica la tendencia fascista latente en Argentina. Defiende acaloradamente a los hambrientos y desamparados de todas las razas y condiciones y pronto se interesa por la miseria del indio ("La nueva literatura gauchesca"), la semi-esclavitud de los peones y el desamparo de los desocupados ("Kinder vom Paraná" y "Villa de los desocupados"). En alguna ocasión emplea aún técnicas del expresionismo como el claroscuro, la visión, la exageración, la libre asociación y los neologismos (cf. los poemas y "El autómatas de San Isidro"). Pero, como la mayoría de su generación, en sus últimos años, Zech se expresó más en la prosa y el diálogo realistas, ejemplarmente representados en "Che y chau" y en la descripción de la capital desde el punto de vista de un recién-llegado. Constata con ironía la falta de preocupación y nivel intelectuales (excepto en la revista *Sur*, "placer privado de una rica dama con ambiciones literarias", p.28), de una sociedad en la que el Conde Keyserling, "reaccionario imbécil", es más estimado que los grandes pensadores alemanes.

En fin, esta edición de textos desconocidos, bien ilustrada y anotada para aclarar términos y nombres poco conocidos en el mundo hispánico, merece nuestro elogio por su equilibrada selección y cuidadosa traducción. Permite al lector argentino (o hispanohablante en general) el acercamiento a un autor hasta ahora desconocido y cuyo valor está fuera de cuestión.

SOBRE TEORÍA TEATRAL*

por Julia Elena Sagaseta

Teatro y literatura se han confundido a menudo. Un género dramático, se ha tomado, durante largo tiempo, como lo más representativo, y aun como la totalidad del hecho teatral. Pero, en realidad, se ha hecho una inexacta metonimia, porque el teatro es mucho más que la textualidad (de la que a veces prescindir). Hay una ya clásica definición de Roland Barthes que coloca las cosas en su lugar: "¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto. Es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior" (*Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p.50). Teatro, entonces, es la representación, el texto espectacular, del cual el texto dramático es sólo una parte. Sin embargo, la afirmada tradición del teatro de texto, o por mejor decir, de la puesta en escena al servicio y para el privilegio de un texto previo, hace que muchas veces olvidemos la importancia que tienen los lenguajes de la representación. En realidad esa tradición textocéntrica es muy limitada en la historia del teatro: apenas desde el siglo XIX. No la comparte el teatro oriental. Tanto el Nô y el Kabuki en Japón, como la danza katali de la India, la danza balinesa y la ópera china son formas espectaculares que implican la conjunción de texto, danza y canto. También bajo el dominio de la tradición aristotélica, se tiende a olvidar que la tragedia clásica implicaba poesía, canto y danza. Shakespeare y Molière escribieron desde su condición de actores y para las condiciones de la escena de su época. Y, por supuesto, está la larga tradición de la Comedia del Arte.

Sin embargo, los estudios teóricos han tendido a privilegiar la textualidad. La escena aparece en las obras de los grandes directores y escenógrafos:

* Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires. Oficina de Publicaciones del CBC- Universidad de Buenos Aires. 1997.

Stanislavsky, Meyerhold, Appia, Piscator, Brecht, Grotowski. Es decir, en los textos que enuncian las estéticas teatrales del siglo XX. Los que más se han referido a la integridad de lenguajes de la escena han sido Brecht y Artaud y desde ese lugar han producido profundas y perdurables marcas.

Los análisis del texto espectacular han tardado en aparecer. Comienzan en la década del sesenta con los trabajos de Jean Duvignaud sobre sociología del teatro y se afirman en la década siguiente con los estudios semióticos. Los textos pioneros de Kowzan, Bogatyrev, Ingarden, Bettetini, Helbo y particularmente los libros de Anne Ubersfeld *Lire le théâtre* y *L'école du spectateur* abrieron el desarrollo de la teoría teatral desde las más modernas concepciones críticas. Los trabajos de Patrice Pavis y Marco de Marinis han continuado ese desarrollo expandiendo las perspectivas.

Marco de Marinis perfiló una semiótica del teatro en su libro homónimo y en otros textos amplió las posibilidades de la mirada histórica, sociológica y antropológica. Desde el ángulo de la antropología teatral hay que resaltar también las investigaciones de Richard Schechner. Patrice Pavis ha desarrollado también la semiótica teatral, así como ha propuesto distintos enfoques sobre la recepción. En sus últimas publicaciones propone otras posibilidades del análisis de la representación, particularmente su "teoría de los vectores".

En nuestro medio los estudios teatrales se han desarrollado tradicionalmente a partir del análisis textual y desde un enfoque histórico. Pero hay muy pocos trabajos sobre teoría del teatro. Por eso, la aparición de un libro como *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* es un hecho sumamente auspicioso: se llena una vacancia temática con una propuesta sustentada en una importante apoyatura teórica.

Las autoras han realizado una amplia investigación sobre el tema y parten de una elaborada reflexión sobre la problemática tratada. Eludiendo el tratamiento descriptivo, Trastoy y Zayas de Lima ubican los lenguajes no verbales en la óptica de los estudios más actualizados del hecho teatral.

Así, exponen las relaciones de los lenguajes no verbales con la textualidad en el *teatro de representación* (siguen en esta terminología a Marco de Marinis) y su valor en el *teatro de presentación* (happening, acciones fluxus, performance, variété, circo). En el pormenorizado análisis de los diferentes lenguajes los vinculan con las estéticas y los géneros del espectáculo. Discuten las distintas definicio-

nes que tratan de arrogarse la especificidad del teatro para concluir acertadamente que "la noción de teatro es fundamentalmente pragmática: el teatro es todo aquello que se reconozca como tal".

Resulta particularmente interesante el capítulo sobre gestualidad. El análisis del lugar del cuerpo en la escena les permite pasar revista por diferentes estéticas teatrales así como por la inserción de ellas en nuestro país. En un minucioso recorrido parten del método Stanislavsky y la versión de Lee Strasberg, la labor de divulgación que desarrollaron en nuestro medio Galina Tolmacheva y Hedy Crilla y los aportes de Raúl Serrano y Juan Carlos Gené; siguen con la biomecánica de Meyerhold y la labor de Francisco Javier y los Volatineros a partir de esos principios; el cuerpo y la gestualidad en la concepción de Artaud y el trabajo que, a partir de esa línea, realizaron en nuestro teatro Benito Gutmacher, Alberto Ure, Máximo Salas, Ricardo Holcer; la concepción del cuerpo en escena de Grotowski, sus resonancias en Eduardo Pavlovsky y en el teatro mexicano; el Living Theatre y el Di Tella, Kantor y Barba y su marca en teatristas actuales. La investigación sobre el cuerpo del actor se ilumina y se enriquece en este buceo a través de los diferentes maestros del siglo XX, permite aclarar malentendidos, así como ver con mayor precisión las redes y las disonancias que se producen entre ellos o que establecen sus seguidores. Por otra parte, al incluir el enfoque histórico, pueden realizar una ubicación más precisa de los vínculos y evoluciones que han ido conformando el actual teatro argentino.

Con otra de las líneas básicas del marco teórico, la semiótica, las autoras estudian el trabajo de la corporeidad en distintas modalidades escénicas: el mimo, el teatro-danza, el clown, la performance, el varieté, la revista, así como el lugar que se le otorga a la textualidad.

Otro aporte del libro es el análisis de zonas muy poco abordadas en los estudios teatrales como son el vestuario, el maquillaje y la iluminación. Siguiendo con la óptica semiótica, examinan el valor del traje y su opuesto, el cuerpo desnudo, el disfraz y el travestismo en distintas formas de experimentación escénica.

Las autoras destacan, también, el valor de la iluminación en el espectáculo y su conexión con otros lenguajes no verbales: sonido y luz, maquillaje y vestuario con iluminación. Hacen referencia a la mayor incidencia que tiene en algunas estéticas y, como ocurre con los otros lenguajes, analizan éste en diversos espectáculos.

En la consideración de los lenguajes sonoros tratan el valor dramático de la música y su relación con la textualidad dramática y analizan los géneros musicales. Los lenguajes sonoros implican también el estudio de la voz, la experimentación que se puede realizar con ella, el trabajo con resonadores según algunas estéticas teatrales y el valor de los silencios.

Los objetos son estudiados en propuestas escénicas que responden a pautas más aceptadas y en trabajos de tipo experimental. Se dedica un amplio espacio al teatro de muñecos y de objetos. Las autoras historian el desarrollo y la evolución del teatro de títeres y marionetas en nuestro país, destacan y analizan a sus principales representantes, y la influencia de la estética de Kantor en el teatro de muñecos, particularmente en *El Periférico de Objetos*.

Por último, las autoras de este libro atractivo y necesario, reflexionan sobre el espacio como lenguaje no verbal significativo. Se sigue el desarrollo del tratamiento del espacio y la escenografía en nuestro país y se explica el desarrollo contemporáneo de espacios no convencionales. El volumen se completa con una amplia bibliografía.

LA LÓGICA DEL OTRO*

por Federico Irazábal

El teatro político en la Argentina carece, en tanto objeto de estudio, de análisis serios y sistemáticos que permitan comprender, como en otras plazas nacionales, la modalidad adoptada en los diferentes periodos para contrarrestar y/o enfrentar el poder simbólico¹ que rige toda sociedad (desde el Estado hasta el Gobierno, desde la religión hasta la familia, etc.).

Los teatristas que se inscribieron dentro de esta corriente son muchos, entre los que podemos mencionar a Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Norman Brisky, Augusto Boal, Juan Carlos Gené, Ricardo Monti, Omar Pacheco, entre otros que esporádicamente transitaron esta zona como Roberto Cossa y el grupo de autores, Emilio Gallipoli, Marcelo Bertuccio, sin pretender agotar la lista, que no puede exceptuar a todos los integrantes del Movimiento Teatro Abierto, en sus diferentes ediciones.

Las particularidades de todos y cada uno de estos nombres permiten comprender, superficialmente al menos, que dentro de nuestro llamado "Teatro Político" hay subcategorías o clases.

En distintos estudios acerca del tema², hemos avanzado la hipótesis de que dentro del teatro político clásico hay dos grandes bloques, autónomos e independientes entre sí tanto estética como ideológicamente, que denominamos Teatro Político de Emergencia y Teatro Político Esteticista. Dentro del primero podemos ubicar los tradicionales movimientos de teatro "callejero" que iba a las fábricas o a las villas a descubrir y escenificar problemáticas sociales del orden del

* Eduardo Pavlovsky, *Teatro Completo I (Poroto, Rojas Globos Rojas, El bocón, Pablo, Paso de dos, Potestad, Cámara lenta)* Estudio preliminar y edición al cuidado de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel, 1997.

sometimiento y la opresión. Vale en este momento afirmar como maestro de esta modalidad a Augusto Boal y su Teatro del Oprimido, que hizo escuela en nuestro sistema teatral. En la concepción opuesta encontramos al dramaturgo que ahora nos ocupa como: Eduardo Pavlovsky, al cual consideramos el padre del teatro político esteticista por diferentes motivos.

Pavlovsky, en textos tales como *El señor Galíndez* (1973), *El señor Lafforgue* (1983), *Potestad* (1987) y *Paso de dos* (1990), produce un cambio en su estética y en su actitud con respecto al rol de dramaturgo en la sociedad. Su obra en los setenta, nos dice Dubatti en este libro que agrupa la obra del autor, "tiene mucho más que ver con el concepto de "revolución", la posibilidad política de incidir en el orden público para modificarlo". Pero por supuesto su tránsito por el esteticismo vanguardístico no va a quedar al margen, así como tampoco rechazará los aportes que la ciencia psicoanalítica le ha dado en tanto noción del "otro".

En los años setenta, con una sociedad absolutamente sectorizada y parcializada en conceptos tales como "derecha" e "izquierda", "conservador" y "revolucionario", hizo que la posibilidad de plasmar estéticamente al otro sea fundamental, en términos netamente políticos.

¿Qué es el otro? El filósofo francés Michel Foucault respondería a esta pregunta con su prólogo a *Las palabras y las cosas*, donde se refiere a esta constante dicotomía en la sociedad occidental entre lo que llama lo Mismo y lo Otro. Lo Otro es aquello que se rige por una lógica diferente a la de lo Mismo, y que por ende se le puede tomar a este mismo incomprendible. Lo ideológico de estos conceptos reside precisamente en que son reversibles, ya que depende del lugar en el cual cada uno se ubique. En nuestro campo social de los setenta los militares y los revolucionarios formaban parte de este enfrentamiento, y la sociedad podía adherir a uno u a otro, variando en cada caso el referente concreto de cada concepto.

Pavlovsky no vio a la sociedad, y por ende al mundo, en términos binarios (el bueno y el malo, el lindo y el feo, el agradable y el desagradable) sino que fundamentalmente pretendió aprehender la lógica de los diferentes a sí. En este sentido podemos decir que fue "transgresora" la mirada que hizo en *El señor Galíndez* de los torturadores, ya que pudo mostrarlos dramática y escénicamente como seres humanos corrientes y vulgares, que desempeñaban además de su trabajo, un rol familiar y social:

Beto. Hola, negra. El Beto habla, corazón. ¿Cómo te va? ¿Cómo está la nena? ¿La abrigaste? Mirá que está fresco esta noche. Hacele repasar la tabla del 7, que andaba floja en el cuaderno.

Esta mirada es singular dentro de lo que implica la dramaturgia política argentina de aquellos años, ya que no era posible producir una mirada "humanitaria" de los militares, único modo posible de producir su debilitación de los mismos.

Esta preocupación por el otro fue ratificada por el mismo Pavlovsky⁴, quien nos señaló lo siguiente:

Yo partí, para Pablo, de voces que están en un social histórico, y esas voces no son voces del personaje únicamente, sino de un contexto, de una complicidad civil. En obras como Potestad hay un posicionamiento desde ese lugar del "otro" (en el sentido foucaultiano tal como lo estás preguntando), donde hay un raptor de niños, que tiene todo un problema filosófico, ya que este personaje, médico, rapta una nena y la cria; pero con el tiempo la quiere muchísimo. Y para estar en el escenario cuando llegan los de derechos humanos vos tenés que sentir un dolor enorme porque te arrancaron la hija, a la que criaste creyendo que hacías bien sacándola de lo que para vos eran los monstruos rojos.

Y agregó:

Yo considero que el atractivo para mí en el arte y en el teatro específicamente, está relacionado con la posibilidad de comprender el régimen de afectación o el régimen de conexiones de un personaje que puede ser siniestro sin tratar de condenarlo. Desde la perspectiva estética, considero, uno no puede ver lo malo de la persona sino la lógica que lo lleva a cometer actos siniestros. Tal es el caso de El Señor Galíndez.

Esto implica que podamos ver en la obra dramática de Pavlovsky de este periodo un intento severo por alejarse de la simple denuncia y concientización (desde la perspectiva más brechtiana posible) para introducirse en un terreno diferente.

Esta nueva publicación de la editorial Atuel reúne algunas de las "obras políticas" de Pavlovsky, como *Pablo, Paso de dos y Potestad*, pero en la que también está lo que Dubatti denomina "nueva y cuarta visión morfo-temática",

cuyo "fundamento de valor radica en la noción de resistencia", es decir, la creación de espacios de producción de subjetividad diferentes a los impuestos habitualmente. Esta fase recientemente inaugurada en la dramaturgia de Pavlovsky, está representada en este primer volumen de las obras completas por *Poroto y Rojas globos rojos*.

La edición se complementa con el primer estudio panorámico serio del desarrollo dramático de este autor, a cargo de Jorge Dubatti, que además ofrece una lista bibliográfica en la que incluye libros de teatro y narrativa, obras en antologías, diarios y revistas, producción teórica, artículos, reportajes, filmografía, y estudios sobre la obra de este dramaturgo, al que podemos considerar como uno de los más singulares e importantes que ha producido el teatro argentino.

NOTAS

Utilizamos el término "poder simbólico" porque excede el campo vulgarmente conocido como político, implicando otro tipo de discursos que tienen también una finalidad coercitiva, y que gozan, quizás, de mayor legitimidad que otros. Nos referimos a las "normativas" de índole familiar y social.

- 1: "El teatro político de los 90. Cambios en el paradigma estético-social de una década" en *Teatro al sur*, Año 5, n° 8, mayo de 1998, pp. 46-50; "Modelos de teatro político. Brecht-Pavlovsky. Contrastes", en *Brecht en la Argentina*, Jorge Dubatti comp., Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural R. R. Rojas y Eudeba, Colección Los libros del Rojas (en prensa); así como la conferencia "Para un estudio sistemático del teatro político de los años 90", ofrecida en el Ciclo de *Teoría Teatral* organizado por el Área de Estudios de Teatro Comparado, y la ponencia "Bernard-Marie Koltès, dramaturgo. La política de lo social" dada a conocer en el marco de las *II Jornadas Nacionales de Teatro Comparado. Heiner Müller/Bernard-Marie Koltès en la Argentina*.

En Eduardo Pavlovsky, 1986, *El señor Galíndez. Pablo*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1986, p. 35-36.

- 2: Entrevista realizada por Federico Irazábal para la revista mensual de cultura y espectáculos *El Atajo*, publicada en el n° 9, Año 2, Abril 1997, p. 6.

LECTURAS



¿QUIÉN MATÓ A FLORENCIO?

por Dardo Scavino

Las dos voces del policial

La noche del 20 de marzo de 1848, en Montevideo y bajo el sitio de Oribe, justo en el momento en que se disponía a ingresar en su casa, Florencio Varela es apuñalado por la espalda. Los motivos -Mármol intentará probarlo- son políticos. Desde su columna del *Comercio del Plata* Varela venía hostigando al gobierno de Rosas y a la figura de Oribe, a quien llamaba, con desdén, "el loco del Cerrito". En esos días, además, Varela esperaba entrevistarse con los representantes de Inglaterra y Francia. En estas negociaciones, según Mármol, se jugaba la suerte de Oribe y la del bloqueo naval, la "guerra comercial" de ambos Estados contra el gobierno de Rosas. En *El Conservador*, Mármol comenta el asesinato. Dirige sus sospechas contra los instigadores del crimen: Rosas y Oribe. Pero no tiene pruebas suficientes para inculparlos. Ignora todavía quién lo perpetró. Anuncia una investigación más minuciosa.

A poco de cometido el asesinato, Luis L. Domínguez edita en la imprenta del *Comercio* la autobiografía de Florencio Varela, reuniendo 64 páginas de escritos, entre memorias privadas, extractos de su viaje por Europa y la copia facsimilar del último artículo escrito por Varela para su diario. Un año más tarde, con todo este material, más las noticias periodísticas sobre el crimen, declaraciones del interrogatorio policial e investigaciones propias, Mármol compone un folleto de 67 páginas titulado *Asesinato del Sr. Dr. Don Florencio Varela, redactor del "Comercio del Plata", en Montevideo*¹.

Este escrito de Mármol puede ser considerado como el primer relato policial de la Argentina. Y no sólo porque sea el primero desde un punto de vista cronológico, aquel que encabezaría una serie. Si el género comienza con este folleto es porque dramatiza las condiciones políticas de emergencia del género, el conflicto entre la legalidad y el saber civiles contra la justicia y el duelo rurales. O para ser

más precisos: Mármol convierte la guerra sarmientina entre Civilización y Barbarie en un nuevo enfrentamiento, asimétrico, heterogéneo, entre el detective y el criminal. Por un lado, entonces, introduce una nueva ficción de la política, una reinterpretación del conflicto bajo categorías jurídicas; por el otro, establece una nueva política de la ficción, al autonomizar o convertir en regla del género ese antagonismo. Así las cosas, no sólo es, ordinalmente, el primero, sino también, y cardinalmente, el fundador².

La primera parte del relato se centra en el análisis de los "motivos" o los "móviles", como suele decirse, del asesinato. Mármol deduce entonces la identidad de sus instigadores, porque lo que le interesa aquí, como dijimos, es demostrar el carácter político del crimen:

Fue evidentemente un asesinato político, como se va a ver. Dejemos al ejecutor que se escapa de Montevideo, y entremos a resolver esta cuestión: ¿quién lo mandó asesinar? Por medio del razonamiento buscaremos primero el más interesado y más caracterizado para ese crimen, y en seguida presentaremos pruebas de otro valor más incontestable que tenemos en nuestro poder.³

La segunda parte se ocupa de la "identidad" del asesino, un tal Andrés Cabrera, quien habría sido recompensado por Oribe, el "Facundo" de esta historia, con una fuerte suma de dinero. Así quedaría probado el vínculo entre el ejecutor y su instigador. Recién en la tercera parte se aborda la reconstrucción de los hechos y la repercusión entre los exiliados argentinos, los amigos de Varela y los habitantes de Montevideo.

En los comienzos del género, entonces, un periodista, Mármol, investiga y narra el asesinato de otro periodista, el mismo que investigaba y narraba los crímenes del gobierno de Rosas y el sitio de Oribe. Un "detective", desde el punto de vista del género, narra, podría decirse, el asesinato de otro. En los orígenes del género, entonces, hay ya una *repetición*: Mármol es el primer escritor de policiales porque ya es el segundo, porque le da a su relato, desde el principio, una filiación precisa. Mármol crea su precursor: pone retroactivamente en Varela todos los elementos que reclama para su narración. Y es más: no es casual que Mármol haya esperado que se publicara la autobiografía de Varela y que se conocieran los informes policiales: como en todo relato policial, el detective finge reconstruir cuando en realidad *interpreta* otros relatos de los hechos. Si hay repetición, es porque el relato del detective implica, desde el principio, la interpretación de otro relato.

¿Pero cómo es posible que el detective pueda decir lo que realmente ocurrió cuando sólo interpreta otro relato, otras versiones, acerca de lo que ocurrió?

En esa suerte de epitafio que Mármol redacta para Varela, en la semblanza que traza de su papel en el combate contra Rosas y Oribe, se adivinan ya las premisas del género policial, al menos tal como va a existir en Argentina. La muerte de este periodista señala entonces el nacimiento del género:

Si, Oribe, cuando yo alzo la voz para confundirte, mi voz es poderosa porque me hago eco de una generación entera a quien has herido con el puñal que traspasó a Varela... (p. 85)

Si la voz de Mármol se confunde con la de Varela, es porque "confunde" a Oribe como ya lo había hecho su precursor. En efecto, Mármol describe las proezas narrativas de Varela y su arte de confundir al enemigo:

Con la fuerza irresistible que ofrecen los hechos públicos y contemporáneos haciendo hablar de sus propios delitos a los hombres, a quienes tenía atados a un banquillo de acusación perenne; presentándoles sus propias declaraciones oficiales, sus propios periódicos, sus propias firmas; acusándolos con la precisión de un talento claro y lógico cuanto elocuente, luego de confundirlos, los arrojaba con desprecio a la sentencia terrible de la opinión pública. (p. 58)

Conviene detenerse en esta cita. Mármol no sólo profetiza la semblanza del futuro detective, caracterizado por un "talento claro y lógico", sino que además nos da una pista esencial para comprender algunas condiciones de posibilidad para la emergencia del género. Sobre todo, la desaparición del cuerpo a cuerpo de la tortura o el suplicio para obtener una confesión (y en este aspecto habría que leer el texto de Mármol en contrapunto con *El Matadero* de Echeverría). Varela tiene "atados a un banquillo" a sus oponentes, pero se trata de un "banquillo de acusación perenne", de modo que lo jurídico y la ley sustituyen la violencia inmediata; y aquella confesión es posible porque Varela la extrae, gracias a su "talento", del relato de los otros. Comienza a delinearse así un criterio estrictamente genérico para distinguir lo racional y lo irracional. El detective se opone al criminal porque éste, en su discurso, se opone a sí mismo, se traiciona o se delata.

Esta palabra contradictoria será entonces la de la sinrazón y la locura (la del "loco del Cerrito"), aquella que dice y se desdice. La otra será, por supuesto, la voz

de la razón. Mientras en la primera hay dos voces en contradicción, en la segunda hay un acuerdo. Si la palabra del criminal es el producto de un "alma convulsionada", escindida (Mármol trata a Oribe de "monomaniaco", término utilizado en el siglo XIX para nombrar la esquizofrenia), la palabra del detective proviene de un espíritu tranquilo, de un "talento claro y lógico".

Mármol repite esta distribución de las voces en una comparación que establece entre la *Gaceta Mercantil* y el *Comercio del Plata*:

Su Gaceta insultaba, calumniaba, se sofocaba a fuerza de argumentar y desmentir bajo su palabra; el Comercio, tranquilo y moderado, presentaba los hechos bajo la garantía de notoriedad pública, o de los documentos mismos de su enemigo [...] la Gaceta, escrita por hombres sin talento y sin convicciones, que ofrecían su pluma de malos redactores por un puñado de dinero que les pagaba su señor; el Comercio, escrito por el talento más acreditado de la república, y que no recibía sino de sí mismo las inspiraciones de su redacción [...] constituían una guerra, la más desigual y desventajosa para el dictador. (p. 51)

Como el asesino de Varela, entonces, los redactores insultan y calumnian (se trata de la violencia de la palabra irracional) por dinero, pero al mismo tiempo se delatan, ya que "argumentan y desmienten bajo su palabra". Varela, por su parte, es el representante de la palabra racional porque detecta estas contradicciones y porque, desde el momento en que esté de acuerdo consigo mismo, no responde sino a su propia "inspiración". Las dos palabras, entonces, distribuyen también dos polos políticos: el de la obediencia, la violencia y la irracionalidad, por un lado; el de la libertad, la ley y la racionalidad, por el otro. Si, de acuerdo con Josefina Ludmer, en la gauchesca la palabra se convierte en arma (y el duelo en payada, en desafío), en el policial, por el contrario, el arma será sustituida (o asumida) por la palabra y la guerra, o el duelo, por el juicio. Es como si el género policial (por lo menos hasta Borges y Bioy Casares) se hubiera constituido en una contraposición implícita con la gauchesca: si ésta revalorizaba la burla y la picardía, y ese uso polémico de la palabra conocido como "desafío", si incluso desbarataba la identidad gaucho=delincuente, el policial, con Mármol, vuelve a invertir esta valoración: lo que caracteriza a Rosas y Oribe, los "caudillos gauchos", como lo llaman Mármol y Varela, es "la mala fe de los picaros y la alevosía de los bandidos" (p. 70).

Si la gauchesca se planteaba como una peculiar alianza entre la voz del gaucho y la del letrado, entre la oralidad y la escritura, el policial, por el contrario, comienza por distribuir las voces de otro modo: la oralidad popular se convertirá

en lenguaje-objeto, mientras que la palabra del letrado, del saber y de la razón, asume la posición de sujeto o la de metalenguaje lógico. De ahí que Varela hiciera "hablar de sus propios delitos a los hombres" y que pudiera extraer la verdad "de los documentos mismos de su enemigo". Los enemigos, como se ve, ya no están en el mismo plano: uno se convierte en objeto, el otro en sujeto; uno no sabe lo que dice, el otro sí. El propio Mármol resolverá el caso a partir de las declaraciones de ciertos testigos, gente del pueblo en su mayoría, y concluirá que, a pesar de sus contradicciones, todos coinciden en señalar que Cabrera fue el asesino y que fue pagado por Oribe, con lo cual se confirmaba la sospecha de que se trataba de un asesinato político.

Recordemos que todavía un siglo más tarde, en *Operación masacre*, Walsh va a demostrar que los fusilamientos de José León Suárez fueron un asesinato -y no una ejecución legal como pretendía la dictadura- a partir de las declaraciones del jefe de la policía de Buenos Aires, teniente coronel Fernández Suárez. En el capítulo 33, "Fernández Suárez confiesa", Walsh escribe:

Lo que sucede luego es bien curioso. Hasta ese momento en efecto, no hay pruebas del fusilamiento clandestino. No hay más que la denuncia de Livraga, contra "quien resulte responsable", y las declaraciones de Fernández Suárez, perdidas en los diarios de junio de 1956, que a nadie se le ha ocurrido buscar. Pero ahora es el jefe de policía quien llevado por una oscura fatalidad autoacusatoria confirma y amplía aquellas declaraciones.

Es él, pues, quien da la prueba que reclama.³

La aparición de la figura del detective, el pasaje del duelo, la guerra o la tortura, de todos los "cuerpo a cuerpo" a la legalidad y la racionalidad del detective, resulta pues inseparable de una estrategia de *descorporización* de este nuevo héroe-narrador (por oposición al héroe-actor). Al final de la primera parte, después de "establecer las relaciones políticas" entre Cabrera, Rosas y Oribe, y de "descubrir el interés peculiar en cada uno de ellos para mirar como más o menos peligrosa a sus miras la existencia del escritor enemigo", luego de "rastrear en el carácter y en el corazón de alguno de los dos [Rosas y Oribe], los estimulantes personales que pudiese tener para precipitarse a aquel crimen", y antes de abordar las "relaciones de un carácter jurídico", Mármol habla de un presagio:

Un fenómeno tan original como repetido se hace sentir siempre la víspera de las revoluciones o de los graves acontecimientos políticos, en que la sangre humana ha de teñir la tierra: parece que entonces hay en los espíritus una facultad

de adivinación; que un genio misterioso y secreto viene a hablar a los hombres en el fondo de su conciencia, y a revelarles que se prepara un gran mal, sin explicarle ni su tiempo ni sus medios, pero siempre clara y fijamente a sus autores. Y así sucedió.

Desde los primeros días de marzo, se hablaba en Montevideo de crímenes premeditados por Oribe. (p. 74).

Como en aquella causalidad mágica evocada por Borges, en que se suele "atormentar o denigrar una imagen de cera para que perezca su original", como en aquellos filmes en que la historia comienza con un episodio profético, con una premonición, Mármol cuenta que Oribe mandó a fusilar un busto grotesco de Varela:

¡Parece que Oribe, viendo que dilataba en caer el golpe del asesino sobre el pecho de la víctima, se complacía en asesinarlo en efigie! (p. 76).

Al día siguiente, la "víctima" comentaría en el *Comercio del Plata* con cierto humor:

El día 7 del corriente, a la tarde, fuimos solemnemente fusilados en la Calle de la Restauración, habiendo aprobado don Manuel Oribe la sentencia, según hemos tenido noticia cierta. Nuestros lectores tendrán de hoy en adelante, que prestar mayor fe a cuanto digamos, pues nuestra voz vendrá del otro mundo, y la voz del otro mundo es siempre voz de verdad. (p. 76).

Y como sucederá en los cuentos de Borges, estas premoniciones revelan ciertos datos esenciales acerca de las estrategias del propio narrador: la efigie es a Varela, lo que Varela a Mármol. La voz del otro mundo, la "voz de verdad", será también la de Mármol. Sistemáticamente, éste va a contraponer los atributos *incorporales* de Varela a los rasgos *corporales*, incluso animales, de Rosas y Oribe. Si Varela da *golpes*, son los "*golpes morales*" que llegan a herir el edificio de la dictadura"; si utiliza la *fuerza*, se trata de la "*fuerza de alma*" para reconquistar la libertad"; si tiene un *poder*, se trata de "*la inteligencia*, único poder del señor Varela"; y si emprende una *guerra*, lo hace "en el terreno más seguro para la victoria de la *verdad*"⁴.

Toda la estrategia de Mármol consiste en desplazar el esquema dual de la guerra por el esquema ternario del juicio. Oribe y Varela son enemigos, sí, pero no están en el mismo plano. Como en todo relato policial, hay un crimen (un asesinato y una víctima) y alguien capaz de descifrar y narrar ese crimen (un detective).

Varela es aquí la víctima y al mismo tiempo el detective: pertenece al mundo de los cuerpos que actúan y padecen, puesto que fue asesinado, pero también al "otro mundo", el de "la narración fiel y la apreciación desapasionada e inteligente" de los hechos. Una vez muerto, cuando ya no es protagonista del drama, Varela se convierte en un puro narrador, un narrador, dirían hoy ciertos críticos literarios, "extradiagético". Varela era una de las partes en el conflicto pero, al "morir", se convierte en un espectador imparcial ("voz del otro mundo"), como cualquier juez que no toma partido por ninguna de los contendientes. En efecto, si Varela se "enfrentaba" a Rosas y Oribe era porque

los tenía atados a un banquillo de acusación perenne (...) acusándolos con la precisión de un talento claro y lógico... (p. 58).

Terminada la investigación sobre el crimen, Mármol repite la posición de Varela.

Atado a su delito, nosotros lo arrojamos [a Oribe] al anatema de los hombres y a la vergüenza de sus mismos hijos (p. 84).

Frase que retoma los propósitos evocados al principio del relato:

Lo único que sus amigos pueden hacer, es legar a la posteridad su juicio sobre ese acontecimiento, y con la sangre de la víctima, salpicar la frente del asesino (p. 48).

Y mientras Varela y Mármol son los jueces porque tienen juicio, Oribe, por el contrario, es el "loco del Cerrito", un hombre "en quien la equidad, la moral y la justicia no han entrado jamás en su gobierno, ni en sus principios" (p. 62), poseído por una "pretensión monomaniaca", que, "entre el delirio de sus pasiones salvajes" (p. 66), "mata por instinto", porque en él "el crimen es una propensión de su temperamento" (p. 67), un hombre que puede

llegar hasta la capital, vengarse de sus enemigos, y ser en ella proclamado para esa presidencia, que trastornándole el juicio, le hizo imaginar y declarar que estaba en ella... (p. 63).

A diferencia de lo que ocurrirá en este siglo, con Borges, Bioy Casares, Saer o incluso Sasturain, el loco y el letrado son dos personajes en conflicto: mientras

que uno tiene el juicio trastornado (el criminal bárbaro), el otro lo juzga porque es el hombre del buen juicio (el detective civilizado):

Las condiciones morales de los hombres, están siempre en armonía o en relación unas con otras, y del mismo modo que el corazón del hombre es más propenso a las pasiones del odio o la venganza, a medida que el carácter es más agreste, e incultivado por la educación, se observa que la susceptibilidad y la irritación son más frecuentes en los hombres cuyo espíritu es naturalmente menguado, y en cuya inteligencia predomina la ignorancia... (p. 66)

Incluso, como si revelara sus propios recursos ficcionales, Mármol presenta el conflicto entre la "violencia" y la "verdad", entre la "fuerza" y la "ley", entre la "locura" y la "razón", en fin, entre la "barbarie" y la "civilización" como un conflicto teatral, como un drama. La nueva política de la ficción (el género) resulta inseparable de una nueva ficción de la política (la situación):

Entretanto, he aquí en los actores de este sangriento drama la personificación perfecta de los dos elementos que forman con su choque la situación de esta región de América: la civilización oponiendo sus armas morales a la barbarie, y la barbarie degollando la civilización con el cuchillo del bandido (p. 85).

El nuevo poder

La guerra está declarada: la civilización usará la "fuerza" pero será la de la "verdad"; se valdrá de sus "armas" pero serán las de la "moral"; se propondrá como un "nuevo poder" pero será el de la "palabra":

Las palabras del señor Varela habían llegado a un grado tal de aceptación y respeto en todos aquellos que seguían de cerca las noticias del Comercio del Plata, que bajo el poder del mismo Rosas, era un nuevo poder contrario que iba creciendo y aumentando en solidez cada día (p. 48).

Y más adelante:

[Oribe] temblaba de la influencia de la verdad, y del poder de los hechos presentados en las elocuentes columnas del Comercio... (p. 74)

La batalla se desarrolla entre dos series heterogéneas, entre los cuerpos y los enunciados, las armas y la pluma, el gaucho y el letrado (el criminal y el detective). Así va repartiendo los roles de sus personajes: sus oponentes políticos se transforman en los criminales juzgados; la civilización es la víctima, como Varela; éste era otrora el juez y le cedió la plaza al propio Mármol. Rosas tiene el poder de las armas; los exiliados, el de la palabra:

Mi voz es poderosa porque me hago eco de una generación entera a quien has herido con el puñal que traspasó a Varela (p. 85).

El paralelo se vuelve explícito:

*Varela, cayendo asesinado por el puñal de Oribe, no es sino la expresión simple de la civilización del Plata, cayendo exánime a los golpes de la dictadura personal de los caudillos gauchos*²⁷.

Puede restituirse, entonces, la serie de equivalencias: la civilización=Varela=exiliados=Mármol. El relato de Mármol se distribuye pues en dos polos. Por un lado, el de la contradicción, la incoherencia, el duelo. El sistema de gobierno de Rosas y Oribe es "un sistema de guerra" (Varela "demostraba en Rosas la guerra, como la primera necesidad de su sistema de gobierno..." [p. 61]). Y le hacen la guerra a los demás porque, al mismo tiempo, están en guerra consigo mismos: se contradicen, sus discursos son "inconsecuentes". Por el otro están Varela, Mármol, los exiliados y la "intervención europea": la coherencia, la no-contradicción, la paz ("es, por el contrario, el deseo y la conveniencia de la paz en estas regiones, lo que motiva la intervención europea en ellas" [p. 57]). Reconstruir el crimen significa, en consecuencia, reconocer que la realidad es coherente y no-contradictoria, y que la guerra o el enfrentamiento es simplemente una "locura" que una posición "razonable" debería superar.

El género policial desplaza así el duelo de la gauchesca o de la épica criminal al interior del propio "culpable" y lo convierte en un discurso contradictorio o interiormente polémico. Se funda así una suerte de círculo vicioso. Como en todo conflicto jurídico, alguien *tiene razón* (la víctima) y alguien *no la tiene* (el culpable). En el relato de Mármol, justamente, la víctima (Varela-Mármol) *tiene razón* en los dos sentidos de la palabra y puede descubrir al culpable, al victimario (Rosas-Oribe), porque *no tiene razón*, porque se contradice o perdió el juicio.

Los inicios del género, pues, no se distinguen de la emergencia de este "nuevo poder" ("la inteligencia, único poder del señor Varela"), letrado e inteligente, que combate ese otro poder violento y brutal:

seguir consintiendo la introducción de 150 a 180 ejemplares que iban del Comercio del Plata era dejar que tomase cuerpo un incendio que lo podía devorar [a Rosas] más tarde; era tolerar al lado del despotismo desconfiado y en peligro siempre, el imperio seguro y duradero de la verdad, era en fin tolerar al lado del poder bárbaro, el poder ilustrado de la inteligencia, cundiendo de clase en clase, de familia en familia, a merced de un trabajo laborioso y constante del jefe hábil de la prenda de oposición, y por medio de esa fuerza irresistible de las ideas, a quienes los tiranos no pueden degollar ni proscribir (p. 51).

Facundo de Sarmiento se inmiscuye, desde su epígrafe, en el discurso de Mármol, traza una frontera, un criterio "letrado" de distinción entre guerra y política: la primera es crimen y la segunda juicio⁸.

Pero en esta última cita vuelven a aparecer aquellos tres términos a los cuales nos referimos: "imperio seguro y duradero de la verdad", "poder ilustrado de la inteligencia", "fuerza irresistible de las ideas". Con estos tres elementos, agrega Mármol, Varela,

encarando la situación presente, preparaba las opiniones y el espíritu público para las situaciones futuras, cuando la paz, la libertad y el orden, sustituyan la guerra, la esclavitud y la relajación de hoy... (p. 50)

Varela, Mármol y los exiliados son los gobernantes sin Estado, la verdad sin juzgado, la inteligencia sin ministerio, las ideas sin gabinetes. Ellos no s—lo fueron exiliados del territorio argentino sino, por sobre todo, de un gobierno al cual estaban destinados por naturaleza. Mientras que Manuel Oribe era el hombre "agreste", "incultivado por la educación", propenso por eso mismo a "la susceptibilidad y la irritación", "frecuentes en los hombres cuyo espíritu es naturalmente menguado y en cuya inteligencia predomina la ignorancia" ("agregando además el celo afanoso de los hombres *por ostentar una posición adquirida en la sociedad cuanto más tienen la conciencia de que no la merecen*" [p. 66]), Florencio Varela, por el contrario, tenía "dotes debidos a la naturaleza, y estudios especiales", era alguien

a quien la naturaleza había formado para el gabinete; a quien una vasta instrucción histórica y política, elevada a la altura de los derechos y deberes públicos de las naciones, y a quien una educación esmerada, afiliaba en el rango de cultura a que pertenecen generalmente los agentes diplomáticos... (p. 53)

Existe pues un "crimen" anterior al asesinato de Florencio Varela y que de alguna manera lo causó, una suerte de *hybris*, de trastocamiento del orden natural de cosas, de "relajamiento", como dirá Mármol: el país está gobernado por quienes, de acuerdo con su naturaleza, no son aptos para gobernar. Los capacitados para este papel, en cambio, están en el exilio. Los locos, aquellos cuya palabra dice y se desdice, detentan el poder:

Y cuando [Oribe] al pie de algún árbol del Miguelete, cobijado en su poncho, o en mangas de camisa, acababa de poner su pomposa firma de Presidente legal, en algún negocio en que se veía obligado de dirigirse a los Ministros interventores, y esperaba con orgullo ver en el Comercio del siguiente día, junto con su nota, todo el enojo grave de Cicerón contra Catilina, encontraba que el Comercio no había podido enojarse, y lo llamaba: "El loco del Cerrito", con la gravedad de Figaro (p. 66).

Haciéndose eco de Varela, en efecto, Mármol va a decir más adelante que Oribe era capaz de

llegar hasta la capital, vengarse de sus enemigos, y ser en ella proclamado para esa presidencia, que trastornándole el juicio, le hizo imaginar y declarar que estaba en ella... (p. 63)

El "crimen político por excelencia, el crimen que finalmente denunciaba Mármol, y Varela antes que él, era que ese cuerpo al pie de un árbol, vestido de poncho o "en mangas de camisa" se dijera "Presidente legal" y que sus destinatarios naturales, los doctores, tuvieran que contentarse con juzgar los hechos desde la otra orilla del río. Esta era la verdadera violencia, el asesinato de la "civilización" cuyo símbolo, cuya metáfora, era la muerte de Varela, el mismo que anunciaba:

Quiero escribir la historia contemporánea en las páginas de un periódico, y con la verdad, los hechos y la filosofía imparcial de ellos, demostrar a estos pueblos su estado y la causa de sus males... (p. 49)

Este era finalmente el "mal", el crimen que explica todos los demás: aquellos cuerpos no estaban hechos para los asuntos políticos sino para el trabajo o la guerra (como lo proponía ya Platón en su *República*), mientras que las *almas*, las inteligencias, estaban hechas para gobernarlos. La *locura* (el cuerpo que gobierna el alma) era el correlato estricto de la *tiranía* (los gauchos que gobiernan a los doctores).

Un siglo más tarde, Walsh va a escribir el capítulo 12 de su *Operación masacre*. El título es: "Me voy a trabajar..." Es lo que le dice Vicente Damián Rodríguez a su mujer. Sólo que Rodríguez no se va a trabajar. Se va a una reunión, no se sabe si para escuchar una pelea o para contactarse con gente que estaba en el levantamiento de Valle. En uno u otro caso, Rodríguez va a ser fusilado esa misma noche por no haber "ido a trabajar", porque los trabajadores, los que son sólo cuerpo, no hacen -desde la perspectiva platónica de la dictadura- política: trabajan. De la política se encargan los doctores, las almas letradas:

La sensación de poder que le dan sus músculos vigorosos nunca puede verla cabalmente trasladada al mundo objetivo. En alguna época, es cierto, actúa en su sindicato y hasta llega a delegado, pero luego todo eso se derrumba. Ya no hay sindicato ni hay delegado. Entonces comprende que él es nadie, que el mundo pertenece a los doctores. El signo de su derrota es claro. En su barrio hay un club, en el club una biblioteca. Acudirá allí, en busca de esa fuente milagrosa -los libros- de donde parece fluir el poder...⁹

NOTAS

¹ José Mármol, *Asesinato de Florencio Varela, seguido de Manuela Rosas*, edición y prólogo de Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.

² A propósito de la gauchesca, Josefina Ludmer sostenía que "los principios que articulan un género deben leerse a la vez: (y en un sentido histórico) como elementos sociales, temáticos y formales cuando se formulan por primera vez; la historia del género produce por lo general la separación y autonomización de estos campos, entre sí y en su relación con la realidad". De ahí que el momento de nacimiento de un género resulte una zona privilegiada: "analizar el discurso de un género equivale entonces a analizarlo cuando, paradójicamente, todavía no puede ser pensado como género". Josefina Ludmer, "La lengua como arma. Fundamentos del género gauchesco", en L. Schwartz Lerner e Iván Lerner, eds., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid, 1984, pp. 471-479.

³ Mármol, *ob. cit.*, p. 48.

- * Tema recurrente a lo largo del relato " viéndose confundido en él, ora puesto a la vergüenza pública por sus delitos, ora perseguido por sus propias inconsecuencias e imposturas" (p. 63) O también " no hablando sino para tener el don de comprometerse más en su ruina. (p. 65)
- Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Buenos Aires, De la Flor, 1984, p. 146
- * Marmol, ob. cit., pp. 52, 53 y 58 respectivamente. Recordemos que esta distribución de lo corporal y lo incorporeal ya había sido señalada por David Viñas a propósito de *Amalú* en "Los dos ojos del romanticismo" en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1984
- Marmol anticipa aquí la continuación de la novela policial en la Argentina del siglo XIX con Raúl Waleis y Eduardo Holmberg: el criminal loco y el detective médico. Volveremos sobre esto
- * Por supuesto, tanto Varela como Marmol apoyaban la intervención armada de Francia e Inglaterra pero se las ingenian para que aparezca como una misión "enteramente pacificadora, de civilización y de progreso mercantil y económico", incluso como un "apoyo desinteresado" (p. 55) "Es el deseo y la conveniencia de la paz en estas regiones, lo que motiva la intervención europea en ellas" (p. 57) Los argumentos utilizados aquí por ambos autores son muy semejantes a los de Alberdi en *El crimen de la guerra*, para quien "la espada de la justicia no es la espada de la guerra" Dicho en otros términos: el Estado detenta el monopolio de la violencia "legítima", y a falta de un Estado, de un orden civil, este papel lo encarnarían las naciones "civilizadas".
- ** *Operación masacre*, p. 51. El subrayado es mío

**¿QUÉ MÁS COLORES PARA LA PALETA
DE LA FANTASÍA?
SARMIENTO Y SU PROGRAMA
DE LITERATURA NACIONAL**

por Alejandra Laera

I

En el capítulo II de *Facundo* puede leerse, entre otras cosas, el esbozo de un programa para la literatura nacional. Allí, Sarmiento presenta los materiales de los que deben hacerse cargo los letrados, los distribuye y hasta propone modalidades adecuadas para su tratamiento. Porque el vacío que, en los márgenes del exilio, Sarmiento ve en la nación argentina desde una perspectiva que conjuga la geografía con la política se hace extensivo, también, a la literatura. El programa, en ese sentido, registra dos faltas: la narración novelesca y la poesía:

Si de las condiciones de la vida pastoril, tal como la ha constituido la colonización y la incuria, nacen graves dificultades para una organización política cualquiera y muchas más para el triunfo de la civilización europea, de sus instituciones, y de la riqueza y libertad, que son sus consecuencias, no puede, por otra parte, negarse que esta situación tiene su costado poético, y faces dignas de la pluma del romancista. Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena... (p. 39) ¹

Así, lo que en términos políticos significa una pérdida, funciona potencialmente como una *ganancia estética*. El mismo *Facundo* es el exponente del reverso de una pérdida, que de ese modo se convierte no sólo en un programa para la literatura argentina, sino también en un precursor de la apuesta sarmientina.

Para Sarmiento, los materiales disponibles para hacer literatura se encuentran en el vínculo entre el *medio* y los *acontecimientos histórico-políticos*. Si los segundos solo pueden comprenderse a partir del análisis del medio (entendido como *naturaleza*), la literatura no formaría parte de una cadena causal sino que sería la zona en la que se expone, se explica y se dirime el *contacto* entre ambos. Es en ella donde la descripción del medio y la narración de la historia pueden adquirir "destellos" literarios y nacionales. Por eso, el modelo brindado por Fenimore Cooper resulta operativo para la narración novelesca en la medida en que relata el contacto entre naturaleza e historia como *conflicto*. De ahí que la *guerra* sea una categoría tan productiva para Sarmiento: porque es la instancia en la cual la lucha de los cuerpos en la escena natural puede ser descripta y contada por el letrado. Como lo prueba en los cuatro capítulos de la "guerra social" que configuran la vida de Facundo entre La Tablada y Ciudadela y como lo hará siete años después en algunos fragmentos de *Campaña en el Ejército Grande*, la fórmula del *teatro de la guerra* condensa la dramaticidad del cuerpo y del paisaje y su expansión narrativa es el fundamento de una dramaticidad para la literatura.² Partiendo de una analogía, entonces, Sarmiento extrae de la lectura de las novelas de Cooper las pautas para escribir romances nacionales.

Sin embargo, hay una zona en la cual algunos de esos materiales disponibles entran en disputa. Circula en la campaña una poesía popular que tiene su propio circuito de recepción, que no sólo es ajeno al espacio letrado sino que prescinde de él. Y aunque según Sarmiento se trate de una poesía "candorosa y desaliñada" ha provisto a la campaña de una figura peculiar: el *gaucho cantor*, descrito en ese mismo capítulo de *Facundo*. En el interior del programa sarmientino aparece de este modo registrado un primer problema: el vacío solo existe en la mirada del letrado, la *barbarie* ya tiene un cantor y una épica. Como de costumbre, Sarmiento elige operar en un doble frente: no sólo intenta delinear algunas respuestas para disputarle los temas a la poesía popular sino que además instauro al propio gaucho cantor como protagonista novelesco. Junto con el baqueano, el rastreador y el gaucho malo, aquel también integra las "especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional" (p. 43).³ En el programa sarmientino, como solapadamente después en la *gauchesca* de su enemigo José Hernández o escandalosamente en la novela popular de Eduardo Gutiérrez, el gaucho cantor tiene un único destino: abandonar el canto y someterse a su representación.

Ahora bien: ¿cómo apropiarse, por lo pronto, de los materiales que ofrece la naturaleza y hacer poesía? ¿Cómo reproducir el sentimiento poético que es na-

rural en el habitante de la campaña? En otras palabras: ¿de qué modo racionalizar una poesía que es "como el sentimiento religioso"? *Mirar y escuchar* es el implícito pregón de Sarmiento a los letrados. Mirar precisamente donde no se ve nada y escuchar lo que nadie parece oír.⁴ Es decir: transformar lo natural en un acto de la voluntad y la razón.

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada? (...) ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! (p. 40)

El fragmento nos indica no sólo lo que hay que mirar sino lo que se encuentra al final de esa mirada. Convertir las causas del sentimiento poético en *objetos poéticos* podría ser la clave para constituir una poesía nacional que no fuera poesía popular. Sarmiento explora detenidamente en qué consiste esa poesía "que hace oír sus ecos por los campos solitarios" y la escucha. Solo escuchándola es posible escribir la voz del gaucho (su canto) y decir lo mismo *de otra manera*. En este punto, poesía y romance andan juntos. Lo que cambia es el formato, no el material. La gran diferencia, en verdad, no radica tanto en los modos de describir y contar sino en su *orientación* con respecto a las manifestaciones populares.

Siempre proclive al didactismo y al ejemplo, a medida que traza las líneas de una literatura nacional, Sarmiento explota la potencialidad poética del medio: juega a ser poeta, distribuye adjetivos, elabora imágenes y metáforas, intenta transformar la experiencia del gaucho en una *experiencia de viajero*. La figura del *viajero* como sujeto de la experiencia -una de sus predilectas- contiene la posibilidad de entrar y salir del mundo de la campaña, permite la apropiación *transitoria* de esas experiencias y su fijación poética en la escritura. El viajero es, en Sarmiento, el anverso de la figura del *prófugo* (el "gaucho malo", Facundo y más tarde el Chacho) así como la coartada que legitima la apropiación de la experiencia del gaucho. En un sentido amplio, el viajero funciona como *portemanteau*: junta al desterrado con el cautivo, al prisionero con el científico, al *tourist* con el enviado oficial. No se trataría solamente de recurrir a los libros de viajes disponibles en la biblioteca, a la enciclopedia científicista o exótica de los viajeros europeos, sino de abandonar una experiencia vicaria y hacerla propia. Porque *estar* en tránsito es el estado privilegiado de una escritura que quiere saldar un vacío y que se pretende mediadora e intérprete entre dos mundos.⁵

Desde ese posicionamiento, entonces, es que Sarmiento induce a los letrados a disputarle al "gaucho cantor" los temas de su poesía. Hay en este punto una imposición que supone a la vez la exhortación, ya que el mencionado afán por constituir una literatura nacional original exige una prédica que previene acerca de los riesgos históricos de su inexistencia:

El cantor está haciendo, candorosamente, el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta, con superior inteligencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas. (p. 48)

Se trata, evidentemente, de un enfrentamiento entre el cantor de la campaña y el letrado de las ciudades. La posibilidad de que se lea el *canto gaucho* como documento es tan peligrosa como frustrante. Es, en definitiva, torcer la dirección de un proyecto de nación dentro del cual el relato y la poesía popular, la literatura y la historiografía cumplen funciones precisas. Frente a la amenaza de una orientación popular de los hechos se impone el *secuestro* del canto gaucho en términos literarios y como sustrato de la historiografía futura. Es decir: la historia argentina debe escribirse sobre la letra de la civilización y no con la voz de la campaña. Los gauchos solo pueden ser héroes en el vacío de la barbarie. Por eso, Sarmiento escribirá en *Facundo* uno de los temas preferidos de la poesía popular, que él sí ha escuchado: "la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez". Así, le arrebató al cantor que anda "de pago en pago" y "de tapera en galpón" uno de sus "héroes de la pampa" dando vuelta cada una de sus atribuciones heroicas.

Desde esta perspectiva, la presencia de la *oralidad* en *Facundo* no se limitaría al uso de los relatos del mundo oral de la tradición, a la presencia de enunciados referidos manipulados por Sarmiento mediante el uso de comillas o bastardillas, sino que formaría parte de un gesto más amplio: la disputa de un material literaturizable, de un objeto historiográfico, de un lugar de enunciación.

II

Detrás de este gesto programático, hay en Sarmiento una concepción de la literatura y de su función: "solo donde acaba lo palpable y vulgar, empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal". En su proyecto, gran parte de la

poesía y de la ficción son simplemente mentiras; esto es: toda manifestación artística que rompe los lazos referenciales expresa una irrealidad, una idealización, una inmaterialidad. Por eso, no solo la poesía natural que ocupa a los gauchos con "temores", "incertidumbres fantásticas" y "sueños", sino la poesía culta de la queja y las meras "fantasías de la imaginación" son literalmente un *desperdicio*.

Cuando en sus *Viajes* -en la carta de Montevideo- se extiende sobre el estado actual de la poesía en el Río de la Plata, se notará aun más que le resulta un gasto inútil:

*¡Qué de riquezas de inteligencia y cuánta fecundidad de imaginación perdidas! ¡Cuántos progresos para la industria! ¡Y qué saltos daría la ciencia si esta fuerza de voluntad, si aquel trabajo de horas de contracción intensa en que el espíritu del poeta está exaltado hasta hacerle chispear los ojos, clavado en un asiento, encendido su cerebro y agitando todas sus fibras, se emplease en encontrar una aplicación de las fuerzas físicas, a producir un resultado útil!*⁶

A la materialidad del trabajo con las manos se le opone la espiritualidad de la exaltación imaginativa. En verdad, el esquema es circular y vicioso: la inconmensurabilidad estimula la fantasía, ésta provoca el sentimiento poético, éste reemplaza al tiempo del trabajo y, por lo tanto, la naturaleza sigue intacta, repitiéndose el circuito. "Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas", continúa Sarmiento en la misma carta. El gasto inútil del tiempo en los excesos de la imaginación que aparecía explicado en *Facundo* en relación con los hombres de la campaña y justificado, de algún modo, por cierta candidez e ingenuidad, en los *Viajes* se centra en los poetas letrados y no tiene excusa.

De ahí que, en el terreno de la prosa, a Sarmiento le interese el romance: porque se trata de una ficción que contiene elementos puramente imaginarios pero en el marco de una trama épica. Es decir: se trata de la narración de historias verdaderas que pueden adquirir el estatuto de lo literario, esas historias que ya circulan por la campaña pero cuyo sentido hay que invertir. El romance (y después la novela) cumple en este esquema dos funciones: elaboración de los objetos historiográficos y educación de los sentidos.

Lo novelesco se presenta, en primer lugar, como el modo complementario de la historiografía, que puede actuar en pugna con la poesía narrativa popular. La cuestión pasa por contar una historia que ya está siendo contada (no otra historia)

pero hacerlo de un modo que desautorice la primera versión, neutralizándola. En verdad, la finalidad última de la propuesta es la narración histórica, no la literatura. Que la historiografía se configure como una verdad sobre la nación pero que extraiga sus materiales de todas partes, es un objetivo que aparece mediado por la narración, en prosa o en verso, que hace la literatura. Para ello, debe existir un grupo letrado que elabore las historias de la barbarie y que pueda ofrecérselas a la historiografía.

En *Facundo* la historiografía es el mecanismo de control de la narración. Allí donde la anécdota despliega el imaginario del otro, la escritura de la historia la reorienta. Pero la tensión entre ambas no es el forcejeo entre control y descontrol -que ratificaría la condición inspirada de la escritura sarmientina y sus propios devaneos imaginativos- sino más bien la exhibición del procedimiento que garantiza una lectura correcta de la anécdota sin que ésta pierda sus efectos literarios. En *Facundo*, Sarmiento no sólo enseña a escribir sino que está enseñando a leer. Once años después, en 1856, formula con mayor claridad la otra función del romance, relacionada con la lectura como acto privado que depende de una escritura en función del bien público: "El principal argumento contra las novelas es que exaltan las pasiones. La verdad es que educan la facultad de sentir, por lo general embotada."⁷

Para Sarmiento, la civilización es el umbral de la mirada, y la barbarie, su horizonte. Por eso, los comienzos de la *literatura nacional* los encuentra en la *poesía gauchopolítica* de Hilario Ascasubi, en la descripción de las escenas de la pampa de Echeverría, en su propio *Facundo*, "intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino". El verdadero poeta o romancista es aquel que "traduce", es decir *representa*⁸. Pero la representación no está entendida en términos de verosímil sino de realidad, con lo cual es fundamental detectar el modo en que esa realidad representada se convierte en literatura. "La verdad no siempre es verosímil, y lo real rara vez es dramático", le escribe Sarmiento a Vicente F. López en la carta de Montevideo. Efectivamente, el desafío es *representar* aquello que no parece verosímil y *dramatizarlo*. Ahí está la literatura, y ahí está la negación de una ficción que, para Sarmiento, es casi sinónimo de la mentira.

III

Una verdad novelesca: esa es la historia de Facundo Quiroga según la biografía contada por Sarmiento. Estrictamente, la biografía comienza en el capítulo

V y termina en el capítulo XIII. Empieza con la escena de iniciación de Facundo enfrentado al "tigre cebado" y termina, después de pasar por los capítulos de la "guerra social", con su asesinato en Barranca-Yaco. Las dos escenas tienen el tratamiento novelesco que, por un lado, les da una cierta autonomía dentro del libro (cada una es un pequeño relato) y, por otro, dramatiza el nivel argumentativo y doctrinario de la escritura sarmientina. Al mismo tiempo -en y entre esas dos escenas- la configuración heroica de Quiroga propia de los cantos gauchos que Sarmiento mencionaba en el segundo capítulo se revierte y sus hazañas pierden el carácter de virtudes para, en los umbrales del paradigma positivista que definirá el destino del gaucho argentino, ser defectos inscriptos frenológicamente en el cuerpo. Hay en estas narraciones un ejemplo para la historiografía (cómo hacer operar las anécdotas), para la literatura (donde buscar las historias reales y cómo contarlas) y para los lectores (los letrados se convierten en lectores que deben aprender a leer la barbarie antes de ponerse a escribir).

En primer lugar, en ambos relatos Facundo pone de manifiesto un atributo que sólo podrá hallarse ahí: el miedo. Enfrentado a sus pares y en su propia ley, la de la naturaleza (ya sea frente al "tigre cebado" o frente a sus asesinos), Quiroga siente miedo. La cobardía lo hace ocultarse entre las ramas de un árbol en vez de ponerse cuerpo a cuerpo con la fiera, en la primera escena.⁹ Iniciación falsificada que, sin embargo, le otorga una ganancia simbólica (el nombre y la fama), a partir de la cual el miedo asignado a Quiroga se transmuta, a lo largo de la narración de su vida y en el pasaje del hombre natural al hombre político, en ejercicio del *terror*. En el relato final -que pone de relieve la derrota de Facundo cuando sus enemigos son sus pares-, la falsificación es subrayada una vez más: el "terror de los pueblos" se torna "asustadizo", su poder se revela como "orgullo" y el valor del "nombre" pierde eficacia frente al "balazo en el ojo" que exorciza su mirada. El escenario del crimen transforma a la historia en fatalidad y devuelve a Facundo al espacio de la naturaleza.

Tras el relato de la muerte del sujeto biografiado, Sarmiento contará los crímenes de Santos Pérez (y la suerte que le cupo), su ensañamiento, su inclemencia. Pero también su culpa. La breve biografía de Santos Pérez, que prácticamente cierra la narración en el libro, incorpora la culpa por el degüello del niño. Sólo en ese momento, en un párrafo formado por una sola oración, Sarmiento vuelve a mencionar a Facundo quien también había sentido remordimientos por el asesinato de "los veintiséis oficiales fusilados en Mendoza". De este modo, Sarmiento equipara a los dos gauchos, estrategia que le sirve tanto para borrar la posible lectura de la muerte de Quiroga como signo de heroicidad y para prescribir la

orientación de la lectura de la vida de Santos Pérez. En estas *puestas en equilibrio* que aparecen permanentemente en el texto, radica la posibilidad de narrar historias de la barbarie con un sentido prefijado para la escritura y para la lectura.

Si el desenlace de la historia de Quiroga, que lo victimiza, corre el riesgo de restarle efectividad al relato de su condición bárbara porque no hay más anécdotas compensatorias, es necesario agregar otro relato -sobre Santos Pérez- que funcione como coda y repetición del verdadero final de la biografía. Se concede una parte del relato literario pero, en compensación, se escribe otro microrrelato que opera como su repetición diferencial.¹⁰

En el cierre del capítulo "¡¡¡Barranca - Yaco!!!" la dramaticidad de la ejecución de Santos Pérez se contrapone al rostro de Facundo reproducido a "millares" en litografías y a la exhibición de la galera "ensangrentada y acribillada de balazos". El cuerpo de Facundo, a esta altura, solo puede ser representado por medio de objetos. Sin embargo, y pese a las precauciones de Sarmiento, esos objetos son los cabos sueltos que hacen ingresar a Facundo en la memoria popular, en la mirada y en las voces de la "muchedumbre inmensa", del "populacho" que proclamaba la muerte de su asesino.

Si la historiografía, como quería Sarmiento, eligió la versión de "civilización y barbarie", la voz del pueblo construyó su propia historia, su leyenda, y le devolvió a Facundo la heroicidad que Sarmiento ya *había escuchado* en los cantos gauchos de la campaña y cuya transmisión se empeñaba en corregir.

NOTAS

Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ayacucho - Hyspamérica, 1986. Todas las citas corresponden a la presente edición.

En 1852, en *Campaña en el Ejército Grande*, Sarmiento vuelve sobre la importancia de ser testigo y testimoniar la guerra: "Enrolándome en el ejército, tuve ocasión de conocer de cerca el personal de guerra de nuestro país, los jefes más acreditados, los medios de acción y cuanto interesa al publicista, al historiador y al político argentino." (D. F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 208.)

Podemos pensar, hacia adelante, en Hernández y su *Martín Fierro*, pero más cerca aún de la propuesta sarmientina parece estar Eduardo Gutiérrez con la escritura de sus folletines: ¿qué mayor escándalo, para la poesía popular, que Santos Vega narrando con su propia voz las décimas y trovas que lo convirtieron en emblema de los payadores? Ver Eduardo Gutiérrez, *Santos Vega y Una amistad hasta la muerte*, Buenos Aires, Lumen, 1952.

- ¹ En su particular abordaje del libro, Julio Ramos destaca la importancia del *oír* en relación con la propuesta historiográfica de *Facundo*: "oír, entonces, es la técnica de un ejercicio historiográfico". Para ello, Ramos cita a Sarmiento y subraya atinadamente la importancia que le otorga a los relatos orales (de los cómplices, de los ancianos, de las madres) y, sobre todo, al "eco confuso del pueblo". Me interesa, en este ensayo en cambio, remarcar cómo *oír* es también en *Facundo* la posibilidad de hacer literatura a partir de los cantos del gaucho. Ver Julio Ramos, "Saber del *otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento", *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Sobre las citas, la traducción y las analogías en *Facundo*, ver las excelentes "Notas sobre *Facundo*" de Ricardo Piglia (*Punto de vista*, año 3, n.º 8, marzo - junio 1980), sobre la lectura de *Facundo* como un libro de viajes, ver el abordaje de Roberto González Echevarría ("Redescubrimiento del mundo perdido: el *Facundo* de Sarmiento" en *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, n.º 143, abril - junio 1988).
- ² La carta de Montevideo que Sarmiento dirige a Vicente Fidel López está fechada el 25 de enero de 1846 y es la segunda de la serie epistolar de los viajes. Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981, p. 52.
- "Las novelas", *Páginas literarias*, t. XLVI de *Obras de D. F. Sarmiento*, cit. en Norma Klahn y Wilfredo H. Corral (comp.), *Las novelistas como críticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ³ Según Ricardo Piglia "la ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro" ("Echeverría y el lugar de la ficción", *La Argentina en pedacitos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993).
- ⁴ Esta escena es ampliamente analizada por Roberto González Echevarría en la parte final de "Redescubrimiento del mundo perdido...".
- ⁵ "Con miras más elevadas, habría sido el digno rival de Quiroga; con sus vicios, solo alcanzó a ser su asesino", escribe Sarmiento sobre Santos Pérez. La máquina de repeticiones que hay en *Facundo* (de la cual la analogía sería un engranaje) todo el tiempo abre la brecha de una diferencia que, precisamente, garantiza la repetición.

IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS

Poesía y cine

por *Maria Antonieta Pereira*

(tanta violéncia, mas tanta temura)
Mário Faustino

o povo é o inventalinguas na malícia
da mestria no matreiro da maravilha
no visgo do improviso tenticando a
travessia azeitava o eixo do sol
Haroldo de Campos
Coetano Veloso

Hasta donde se llegó a investigar, se descubrió que el más antiguo sistema de escritura fue desarrollado en la Mesopotamia alrededor del 3.300 a. C.. Esta escritura rudimentaria ya permitía registrar almacenamientos de alimentos, leyendas, mitos y transacciones comerciales. La escritura pictográfica -o, más precisamente, ideográfica- usaba señales para expresar palabras aisladas o conceptos. Aun después de que las pictografías fueran sustituidas por los signos alfabéticos, que buscaban expresar sonidos en vez de ideas, la escritura continuó siendo un diseño que, obediente a una convención, permitía el intercambio de informaciones. Pictográfica o alfabética, la escritura se desarrolló como imagen -signo del orden de lo visible que, al evocar una realidad sonora, siempre presenta un efecto sinestésico. Así, en la base de cualquier texto escrito, encontramos una imagen basada en convenciones, que ocupa un microespacio y excita la visión y, enseguida, una especie de "audición interna" que, reconociendo la cadena gráfico-sonora, desenvuelve un proceso de significación, al establecer un vínculo entre lo leído y la memoria de lo vivido.

Frente a estas consideraciones y ya que toda escritura es visual, es casi una redundancia hablar de poesía visual. Pese a esto, la expresión busca definir un tipo de creación que se opone tanto a la poesía primordial, hecha de respiración cadenciada, de habla y canto, como a la poesía que usa solamente recursos gráficos

de la lengua escrita. Aunque, históricamente, el ritmo sea el alma del poema, la poesía visual intenta ampliar las posibilidades del lenguaje al exceder sus aspectos fónicos, y por lo tanto temporales, a través de la exploración de propuestas espaciales. En este caso, a partir de la base visual corriente de la lengua escrita, en el que se presentan las figuras convencionales de cada letra, palabra o expresión, se desenvuelve una visualidad secundaria, en el que esas letras, palabras y expresiones componen imágenes -muchas veces icónicas- del objeto al que se refieren. Como ejemplos clásicos de este fenómeno en Occidente, podemos citar el famoso poema "Un tiro de dados" de Stéphane Mallarmé, o el cubista "La paloma apuñalada y la fuente de agua" de Guillaume Apollinaire. La superficie en la cual se inscribe el poema deja, así, de ser un mero soporte y pasa a dialogar con el texto que recibe. Los vacíos de la página en blanco, al murmurar un lenguaje sutil cuyo desciframiento exige un conocimiento de iniciado, acaban por crear un receptor capaz de leer lo que no está escrito. Vencida la dualidad, representada por un adentro y un afuera del texto, se crea un proceso de simultaneidad entre lo que se escribe o lee y lo que se deduce o ve, hecho que recuerda la criptografía de la antigua Mesopotamia. Recrudece, así, la operación traductora de la poesía visual pues sus trazos, aunque ya sean una imagen del orden de lo simbólico, son utilizados para la conformación de otras imágenes que funcionan como íconos inspirados por el mismo lenguaje con el cual está hecho el poema. En este caso, en un movimiento de pliegue sobre sí, el poema multiplica las voces intra-textuales cuando se apropia de las formas icónicas extra-textuales por él mismo evocadas, pasando, así, a navegar en el universo simulado de la imagen sobre la imagen. En el mundo contemporáneo, uno de los factores que posibilitan esa redundancia visual es la relación establecida entre producciones textuales, videográficas, televisivas y cinematográficas. Con todo, mucho antes de que el cine inaugurara el universo en expansión de las pantallas, ya se desplegaba la plasticidad del lenguaje poético¹.

La máquina de metáforas del Barroco

Según Melo e Castro, hubo cuatro apariciones consistentes de poesía visual "en la historia del arte occidental: en el periodo alejandrino, en el renacimiento carolingio, en el periodo barroco y en el siglo XX."² A los fines de nuestra argumentación, nos interesa pensar en el mundo de imágenes del Barroco y del siglo XX, ya que los mismos están situados en el inicio y en el fin de la denominada modernidad. Dislocando el concepto de *anamorfosis* de la biología para el arte y utilizándolo en el análisis de la pintura y de la literatura, Severo Sarduy percibe la

estética barroca como el espacio, por excelencia, de la simulación. En ese caso, demuestra cómo Góngora, "que elabora metáforas de metáforas, y no metáforas del lenguaje informativo directo" está en estrecha relación con el flamenco "Rubens [que] pinta modelos de modelos, figuras al cuadrado".³ El pincel rabioso de Rubens, cuando provoca la anamorfosis del círculo y lo transforma en elipse, también devela un cuerpo erotizado bajo la escena del catolicismo. Sin embargo, para Sarduy, la capacidad barroca de transformar la norma en espectáculo no se despliega plenamente en la vieja Europa sino en el "espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber".⁴ En cuanto artificio retórico, también en la literatura la anamorfosis provoca deformaciones en las imágenes e impide que las mismas signifiquen algo preciso, ajustado, único. El barroco latinoamericano supera, por estas vías, su matriz europea, ya sea a través de los profetas de Aleijadinho o de las capillas de Puebla, en México. A partir de un código mundial, el estilo se desenvuelve en cuanto lenguaje local y, por eso mismo, se presenta como un arte de crisis, en un continente hecho de crisis permanentes.

Teniendo a la crisis como su factor constituyente, el barroco manierista elaboraba un discurso crítico que percibía -en el saqueo de Roma, en el fin del Renacimiento, en la ascensión del protestantismo y en las innumerables guerras religiosas- las profundas modificaciones político-económicas que llevarían a la muerte a la Europa medieval. La larga agonía del viejo continente -profundizada por el descubrimiento del Nuevo Mundo y por la convivencia con tierras y costumbres desconocidas de Asia y África - estimulaba un pensamiento apocalíptico que veía, en el fin del feudalismo, el fin del mundo. Una razón melancólica, combativa, obstinada y perpleja intentaba preservar la cultura, que se desvanecía bajo las embestidas de la Reforma, y al mismo tiempo buscaba avanzar rumbo al futuro que el recién nacido pensamiento burgués aclamaba. Hecho de marchas y contramarchas del sentido, el barroco percibe el mundo como una realidad apocalíptica, siempre al borde del caos, de la condena, o de la redención.

Por estas razones, el pensamiento barroco desenvuelve una fisonomía dilemática y ambivalente, donde la asimetría y el contraste superponen diferentes sistemas semióticos, causando frecuentes mezclas de imágenes y texto escrito. Un ejemplo de esto es la tipografía barroca portuguesa, desarrollada en el periodo que va de 1640 a 1765, donde se encuentran viñetas decorativas que abren y cierran los capítulos de las obras de ficción con un pequeño ornamento: la rosácea, el

cesto de frutos y flores, los frisos y, a veces, un emblema. La página de la portadilla también siempre es adornada con un pequeño diseño alegórico o un escudo de armas relativo al patrocinador de la obra (principalmente cuando se trata de libros de poesía).³

También en una obra editada en 1732 y titulada *Itinerário geográfico com a verdadeira descrição dos Caminhos, Estradas, Rossas, Cútiós, Povoaçoens, Lugares, Villas, Rios, Montes e Serras, que ha da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro até as Minas do Ouro*, se encuentran figuras que ornamentan las páginas introductorias, en cuanto los subtítulos y ciertos pasajes son destacados por el uso de diferentes tipos de letra.⁴ Este trabajo visual, que recuerda la jugada de dados de Mallarmé, también está presente en la portadilla de obras como el *Triunfo Eucharístico*, editado en Vila Rica en el año de 1733, o el *Compendio narrativo do Peregrino da America*, publicado en Lisboa de 1728. Con todo, en el barroco brasileño, una de las más perfectas manifestaciones del arte de mezclar texto e imagen se encuentra en los profetas de Aleijadinho. En lo alto del Santuário de Congonhas do Campo y observando la historia del porvenir, los profetas desdoblaron sus letras de piedra en las que se anuncian las tortuosas líneas que llevan a los hombres a la divinidad. Señores del futuro, ellos vaticinan, en el transcurso de los siglos, acontecimientos probables que, esculpidos en lengua culta y extranjera, desafían el entendimiento y resisten a la desaparición de un pasado de oro, violencia y conspiración. Lectores de ese texto, reconocemos en él nuestro rostro mestizo e inconfidente, al mismo tiempo en que también constituimos -como los soñadores de las ruinas neobarrocas de Borges- el texto futuro, preanunciado en las profecías.

Una extensa red -formada por palabras mágicas, máquinas grotescas, monstruos y demonios inteligentes- poblaba el imaginario barroco e indicaba que la revolución burguesa en curso intimidaba al pensamiento con figuras diabólicas: síntesis visual y contradictoria de la relación entre la máquina y los valores espirituales de la Edad Media. En cuanto factor que desagregaba el medievalismo y proponía un mundo regido por la precisión de técnicas y racionalidades, la máquina desarrollaba la hipertrofia de las habilidades y de los sentidos humanos. Favoreciendo la observación de cuerpos celestes o la realización de largos viajes marítimos, el mismo maquinismo que inauguraba la modernidad también colaboraba en la transformación de Europa en un Norte fijo, firme, para donde el navegante podía siempre retornar y a partir del cual practicaba la lectura de la intensa movilidad de mares y culturas.

Poderoso, a medida que intensificaba su dominio sobre la naturaleza, el hombre también se sentía inseguro, ya que todos los mecanismos de los que disponía funcionaban como un monstruoso desdoblamiento de sus propias atribuciones y capacidades. Una gran variedad de producciones artísticas e intelectuales presenta, durante el manierismo barroco, la hibridación del hombre con la máquina, a través de mecanismos y diseños de robots y autómatas primitivos. A medida que la máquina ejecuta tareas y desenvuelve características que antes estaban reservadas a los hombres, ella también funciona como una extraña criatura, que disputa con su propio creador la transformación de la naturaleza y de la sociedad. Desdoblándose a sí mismo, contra sí mismo, el hombre crea en la máquina un inesperado rival que, contradictoriamente, le da poder y reduce su omnipotencia. Poco a poco, los fantasmas del irracionalismo medieval van siendo sustituidos por otros monstruos -precisos, repetitivos, maquínicos- frente a los cuales el sujeto no pasa de ser un lilliputense.

En un curioso relato, Gustave R. Hocke discute cómo "en la aurora de los tiempos modernos, las máquinas prueban que existe un mundo espiritual 'autónomo', capaz de rivalizar con la naturaleza bajo una forma animada y 'dinámica'".⁷ Al describir la *máquina de metáforas* del jesuita alemán Athanasius Kircher (1601-1680), Hocke informa cómo, a través de un juego de imágenes, el individuo que se contempla en un espejo pasa a verse como si fuese esqueleto, planta, animal, piedra, sol. En esa visión engañosa de sí mismo, el sujeto se sabe presa de la seducción de un artificio pero también se sorprende de su autosignificancia delictiva, forjada por imágenes falsas y dispares. Las contradicciones de una máquina de espejos revelan e intensifican la angustia barroca, que inventaba los límites y, al mismo tiempo, la forma de burlarlos.

Para Hocke, en el período inmediatamente posterior al apogeo del Renacimiento, la metáfora del espejo se transforma casi en una obsesión y en el sustrato de la angustia, de la muerte y del tiempo [...] En los inicios del período moderno el espejo se transforma, de algún modo, en el símbolo del espíritu pos-medieval, de lo "moderno" y de toda su "problemática".⁸

Frecuentemente explorado en todas las formas artísticas, el laberinto óptico del espejo reflejaba o deformaba al hombre pero, principalmente, cometía contra él la violencia de multiplicarlo, como ya señaló Borges.⁹ Para este escritor, ésa era la razón principal por la cual los espejos tenían algo de monstruoso. El proceso de anamorfosis que se origina en el espejo se va desarrollando a lo largo de los siglos hasta la sociedad moderna, en la que el abundante uso del vidrio, en la arquitectura y en los artefactos industriales y domésticos, amplía los espacios es-

peculares y vuelve lugar común el espectáculo de la imagen humana y de su mundo.

Neobarroco contemporáneo en trance

En la sociedad actual, las variadas formas de pantalla funcionan como espejos en las que el sujeto se busca y se proyecta. Desde la gran superficie del cine hasta las micropantallas utilizadas en delicadas operaciones, el mundo de la posmodernidad intensifica su capacidad de promover relaciones mediadas por láminas de vidrio. En tanto espejo, la pantalla permite al rostro contemporáneo mirarse a sí mismo, en un proceso de simulación en el que se confunde con muchos otros. Frente a tal complejidad, el antiguo rostro de Narciso se revela sorprendentemente ingenuo ya que, hoy, se encuentra multiplicado por una infinidad de imágenes superpuestas y concurrentes.

Esta cuestión es abordada por Ricardo Piglia en su novela *La ciudad ausente*, a través de dos personajes que comparan el espejo a una televisión "que se guarda las caras": que "las tiene todas adentro y cuando uno se mira ve la cara del otro" (p. 94). En la misma novela, en su clínica-*shopping*, uno de los personajes, Elena, ve en el espejo "el rostro de su madre en la casa de Olavarria".¹⁹ El sujeto que se contempla percibe la realidad de su rostro como visiones personales, alucinaciones, ilusión óptica. Al mirarse a sí mismo como si fuera otro, el individuo proyecta sus deseos en imágenes ajenas que acaban por denunciar el estado catastrófico e indiferenciado de su propia imagen. Imposibilitado de reconocer su propia mirada, el hombre actual se ve de forma tangencial, a través de la mirada oblicua de aquel que lo expulsa de la lámina del espejo y que, paradójicamente, es él mismo. Como la máquina de metáforas de Athanasius Kircher, la superficie clara del espejo acaba por devolver a aquel que se busca una imagen monstruosa e multifacética.

En este sentido, podríamos decir, siguiendo nuevamente a Piglia, que "el secreto está a la vista y es por eso que no lo vemos". O sea, la realidad simulada de la pantalla, a medida que remite a la realidad factual, también se propone como algo exterior al telespectador. Entre tanto, al funcionar como contexto en el cual el sujeto interviene para obtener un objeto cultural, ya sea a través de la mera contemplación, o del uso de procedimientos como el *zapping* (en el caso de la televisión), el telespectador desarrolla siempre algún tipo de actuación psico-motora y, como mínimo, proyecta en la pantalla sus deseos y secretos. Viéndose en el

otro, sin tener conciencia de que se está viendo, él expone su intimidad en la pantalla que mira. Al no percibir el carácter secreto y personal de lo que contempla, el sujeto se confunde, o no se reconoce, en la profusión de imágenes en las que se representa y aliena.

Esta situación conflictiva y agónica, típica del sujeto contemporáneo, es abordada en el film *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, donde también se reitera la tradición barroca de mezclar imagen y texto escrito. Si se la piensa a partir de los presupuestos del lenguaje poético y del concepto benjaminiano de alegoría, la película puede ser insertada, siguiendo el estudio de Jair Tadeu da Fonseca, en la tradición barroca brasileña. Según este autor, lo poético se instaura como organización estructural del film a través del trance, que, más que el tema, es el motivo conductor de la obra. El fragmentarismo, de carácter alegórico, como un proceso que arranca pedazos del mundo y los reelabora en un contexto de circularidad, repetición y suspensión, es favorecido en la película por la conciencia alterada que genera una visión de la realidad de la cual es inseparable.¹¹

Alrededor de su protagonista, el poeta Paulo Martins, la película utiliza el lenguaje de los versos para narrar la realidad del territorio latinoamericano, metaforizado bajo el irónico nombre de Eldorado. Desarrollándose como un libro, en una de sus primeras escenas el film presenta, como una especie de epigrafe, los versos de Mário Faustino:

*não conseguiu firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura*

.....
*gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)*

[no llegó a firmar el noble pacto
entre el cosmos sangriento y el alma pura

.....
gladiador difunto pero intacto
(tanta violencia y también tanta ternura)]

La imposibilidad de "firmar el noble pacto" entre política y poesía zambulle a Paulo Martins en una indecisión de tal naturaleza que él se presenta, al mismo tiempo, como "gladiador" y "difunto". Al rechazar la "fiesta de medallas" de Eldorado, el poeta lucha para colocar su oficio al servicio de una política que

emancipe al pueblo. Sin embargo, él mismo se muestra incapaz de comprender el lenguaje de las calles, y su muerte, al finalizar la historia, también significa el fin de una utopía política. En tanto gladiador, Paulo Martins se desplaza, con armas y palabras, entre la izquierda y la derecha, la monarquía y la república, el palacio y la plaza pública, Sílvia y Sara, la metrópolis y Alecrim. Enseguida, la oscilación épica del intelectual, que se ve comprometido con una misión redentora, intensifica la heroicidad de la narrativa, momento en que su discurso poético tensiona y contamina el habla de todos los personajes. El resultado es la creación de escenas excesiva e intencionadamente teatrales, donde la representación se muestra como tal reforzando el carácter de puesta en escena de la obra, presentándola como si fuese la declamación colectiva de un largo poema épico.

De esta forma, la dramatización del yo lírico se viabiliza en la medida en que se produce, justamente, por un proceso de refracción del poeta en los otros personajes. Al identificarse como un loco, romántico y anarquista, Paulo Martins también propone un juego de espejos en el cual los demás personajes se enredan. Al final, todos parecen cumplir un destino ineluctable, cuyo presagio ya se encontraba en los versos y en las escenas que inician -y encierran- el film y en las cuales, solitario aunque armado, su silueta negra contra el cielo nublado, el poeta constituye un excelente blanco para dictadores y policías de una nación sumergida en golpes de Estado, asesinatos políticos e insurrecciones. La crítica ideológico-estética desarrollada por *Terra em transe* adquiere dimensiones continentales cuando los nombres propios de políticos e industriales -como Porfirio Díaz, Julio Fuentes, El Redentor y Pancho Morales- remiten a la América hispánica y a la conocida práctica del caudillismo. De la misma manera, la política de resistencia poética se presenta como una forma de transnacionalismo, al inspirarse en los versos del *Martin Fierro* de José Hernández:

Es el pobre en su orfandá
de la fortuna el desecho,
porque *naidés* toma a pecho
el defender a su raza.
Debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos.¹²

Apropiarse de la lengua extranjera se vuelve, así, una forma de internacionalizar la función del poeta y de la poesía, en la sociedad latinoamericana de Eldorado. Los diálogos entre Paulo Martins y otros personajes -especialmente Sara y el gobernador de izquierda, Felipe Vieira- se expresan cada vez más poéticamente

pero no por eso hay menos desilusión y crueldad, incluso porque son conflictivas con las actitudes de esos mismos personajes. En este sentido, la cita del verso de Castro Alves -"la plaza es del pueblo como el cielo del cóndor"- es contrariada por la acción de Paulo Martins quien agrede físicamente a campesinos y sindicalistas, en nombre de un supuesto Estado democrático. Indignado con el pueblo, que confuso y atemorizado no se encuadra en su utopía, el poeta resuelve expulsarlo de su República imaginaria. De esa forma, él acaba remitiendo a la biografía del mismo Glauber Rocha, que desgarrándose entre discursos conflictivos, buscó conciliar los opuestos, en una auténtica perspectiva neobarroca en la que poetizar lo cotidiano también significaba despoetizar la poesía.

En la pantalla en trance de la película, determinados letreros recuperan las formas usadas por el cine mudo y, simultáneamente, funcionan como títulos de capítulos de un esmerado libro cinematográfico. Los dichos de la propaganda política, el aviso del romántico "*Aurora Livre* - jornal independiente e noticioso" o el informe relativo al "encuentro de un líder con el pueblo" son textos que, más allá de interferir en la organización de las imágenes, también presiden la acción de los actores e iluminan, con la agudeza de la literatura de cordel, el escenario sombrío y trágico del film¹³.

Otro texto que afecta la linealidad y exacerba el conflicto narrativo es el discurso autocrítico de Paulo Martins. Convencido de lo justo de sus ideas pero de la imposibilidad de concretarlas, el escritor se decepciona con frecuencia consigo mismo y revisa, enmienda, deshace y amplía su propio yo como si él fuese un texto en proceso de redacción. Representando a los intelectuales en general e inclusive al mismo cineasta que lo creó, el poeta muestra los conflictos político-estéticos del pensamiento latinoamericano que, según Sales Gomes, "se desenvuelve en una dialéctica rarificada entre el no ser y el ser otro"¹⁴.

Para el personaje-poeta y el director Glauber Rocha, el guión del film se basa en esa permanente interpelación de sí mismo cuyo resultado es la modificación incontrolable del sujeto del discurso que, usando un "lenguaje en trance",¹⁵ amenaza las perspectivas de continuidad de la narrativa. De esta forma, una alteridad extrema anarquiza las nociones de progreso y organización que subyacen al concepto de dialéctica, estimulando, así, los vaivenes ideológicos que denuncian, a cada momento, la existencia de una nueva voz narradora emanando del mismo sujeto que narra. En tanto función textual desdoblada en la pantalla cinematográfica, Paulo Martins recuerda la naturaleza de cierta tradición brasileña que, orientada por la incertidumbre barroca, afirma negando y responde preguntando. También

para el cineasta, participante de principios estéticos que valorizan el pliegue discursivo, el torneo verbal, la torsión de las imágenes y la burla decorativa, se impone la necesidad de reiterar, declamar, vociferar, convencer. En este caso, Glauber Rocha tiene como precursores a Gregório de Mattos Guerra y a Antônio Vieira. Heredero de la musa maledicente gregoriana que critica desde el esclavo hasta el gobernador de Bahía y de los sermones de Vieira en que lo maravilloso y lo sobrenatural viabilizan la legislación profética y política, el director de *Terra em transe* defiende una estética presidida por la ilusión, la racionalidad y el desengaño. La Historia patria de Eldorado se confunde, así, con las biobibliografías de escritores del pasado y del presente, en tanto la narrativa filmica se transforma en la historia de la muerte del poeta. Comenzando por el final, *Terra em transe* es el lirismo armado, reiterativo, público y privado, que habla de una nación imaginada y al mismo tiempo real, de un Eldorado que bien podía ser el infierno de Dante pero que es Brasil y América Latina.

Por estas vías, Paulo Martins, sujeto baudelaireano de las barricadas, se construye como conspirador profesional: héroe desposeído y destinado a la decadencia, que se dedica a provocar la rescisión del contrato social. Pero, al revés de lo que ocurre con el *flâneur*, la masa de la gran ciudad deja de ser el refugio del protagonista y se transforma en heroína cruel, lugar de frustración y pérdida de las utopías. Si, por un lado, delante del líder campesino asesinado, el espectáculo de la multitud en trance remite a las tomas de la escalinata de Odessa, en *El acorazado Potiemkin* de Eisenstein (y ambas escenas recuerdan el arrebataamiento lúcido de la tragedia shakespeariana), por otro lado, las aclamaciones al populismo de izquierda o de derecha denuncian la teatralidad exacerbada de un discurso político que funciona como un desfile de carnaval -portentoso, fulgurante y dionisiaco- pero con un tiempo marcado para terminar. Siendo así, la masa constituye un Eldorado utópico que el poeta, en vano, busca alcanzar. Entre él y la multitud, está el típico caudillismo latinoamericano, representado por la figura épico-mitológica de D. Porfirio Díaz, con su bandera negra y su Cristo en la cruz.

En un momento en que la modernidad del continente construía sus héroes para responder a sus dictaduras, América Latina parecía funcionar, para el intelectual brasileño, como una leyenda: espacio utópico, lugar siempre postergado, situado en la pampa, en los Andes, en Bahía o en Amazonas, en el que había conspiraciones, tango y artesanado indígena, punto de macumba, *tropicália*, *bossa nova* y *Cinema Novo*. En esa geografía, muchas veces desconocida pero formando el imaginario de una generación, la conciencia de la fraternidad latinoamericana estimulaba la rebelión y la actitud del poeta, de auscultar su tiempo y abandonar la

torre de marfil que lo separaba del pueblo. El deseo de intervenir, a través del saber, se convertía en un deseo de poder: voluntad épica traducida por el heroísmo de la resistencia y de la muerte, respuesta romántica a la violencia del continente. Responsable por llevar las masas al poder, la poesía, en fin, encontraba un sentido fuera de sí misma. Expulsado de la República y creyéndose liberado de la torre de marfil, el escritor pasará entonces a erigir su torre de Babel, de la cual no escapará con vida.

En las vísperas del tercer milenio, son otros los discursos sociales que se enhebran con el lenguaje poético. Acosado especialmente por los medios masivos, el poeta, como respuesta, los invade. Si, como dice Compagnon, una de las paradojas de la modernidad fue mantener la distinción entre arte de elite y arte de masas,¹⁶ tal vez la poesía contemporánea esté consiguiendo inventar algunas formas de reducir tal distanciamiento. En el mercado brasileño del CD-ROM, pueden ser encontradas innumerables producciones¹⁷ en las que, apoyadas por la música, por el canto o por la declamación cadenciada, la poesía recupera su antiquísima forma de lenguaje oral, tal como ya lo observó Octavio Paz. Al lado de la tradición poética de la oralidad, ciertas *performances*, como las realizadas por los poetas concretos brasileños, pueden ser consideradas como verdaderos shows multimedia, en los cuales la poesía se transforma en objeto rítmico y visual. Cercana a esta experimentación, la producción de videopoemas -que muchas veces son filmaciones de *performances*- también ofrece al lector otras perspectivas de recepción poética¹⁸ y, generalmente, conduce a la práctica metalingüística.

El cine de Glauber Rocha, que puede ser pensado como un precursor de la videopoesía y de los espectáculos poéticos multimedia, contribuyó para que se desarrollasen nuevas habilidades de lectura, en cuya pauta estaba la formación de un lector de pantallas, sensible a los efectos sinestésicos de esa nueva producción y conciente del carácter multicultural del objeto que consumía. Fruto del mercado y de las tecnologías finiseculares, esa perspectiva multimedia prefiere estimular una sensibilidad basada en la recepción colectiva, crítica y reflexiva del discurso poético, en vez de provocar la emoción ingenua y solitaria, que tantas veces funcionó como *clisé* reductor de la lectura de la poesía. Pertencientes al linaje barroco brasileño, el cineasta y sus pares de la poesía arremeten con la composición de obras que trafican en el trance de las naciones y de los lenguajes. En ese trayecto, inventan nuevos géneros y formas, y demuestran que hay una relación directa entre la productividad de la tradición literaria brasileña y su apertura al diálogo con otros objetos culturales.

Traducción: Gonzalo Aguilar

NOTAS

- ¹ Sobre los vínculos entre cine y literatura puede consultarse: César Guimarães, "Algumas aproximações entre cinema e literatura", en: *Imagens da memória: entre o legível e visível*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997, pp. 109-142. Sobre las imágenes cinematográficas véase: Wim Wenders, *A lógica das imagens*. Trad. Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa, Edições 70, 1990. Para una original reflexión sobre la historia del cine que no omite estas cuestiones, véase: Jean-Luc Godard, *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ² E. M. de Melo e Castro, "Uma rede intersemiótica", en: *O fim visual do século XX*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 217.
- ³ Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982, p. 74.
- ⁴ Severo Sarduy, ob. cit. p. 77.
- ⁵ Heitor Martins, "Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obra de ficção", en: *Barroco*, 2 (1970), p. 157.
- ⁶ Hélio Gravata, "Bibliografia Mineiriana - Período Colonial I, 1711-1753", en: *Barroco*, 4 (1972), p. 91-118.
- ⁷ Gustav R. Hocke, *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. C. R. Mahl, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 193.
- ⁸ Gustav R. Hocke, ob. cit., p. 14.
- ⁹ Cfr. el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en: Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo, Globo, 1989, p. 1-19.
- ¹⁰ Ricardo Piglia, *A cidade ausente*, São Paulo, Iluminuras, 1993, pp. 75 y 58.
- ¹¹ Jair Tadeu da Fonseca, *Lenguaje-transe: uma aproximação a Glauber Rocha* (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura). Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995, pp. 44-45.
- ¹² José Hernández, *Martin Fierro*. en: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (Comp.), *Poesía gauchesca*, I. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 745.
- ¹³ Se llama literatura de cordel, en Brasil, a los folletos populares que se venden en las ferias del Nordeste y que cuentan en verso historias de personajes populares. Su realización es artesanal, su tamaño oscila entre los 10 y los 15 centímetros de largo, y la cantidad de páginas puede variar, siendo doce su número más frecuente. Obras de producción y circulación popular. el tono de estas obras suele ser satírico y se nutre de los cantadores nordestinos.
- ¹⁴ Paulo Emilio Sales Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996, p. 90.
- ¹⁵ Jair Tadeu da Fonseca, ob. cit., p. 75.
- ¹⁶ Antoine Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

- ¹⁷ En Brasil, son frecuentes las colaboraciones entre poetas y músicos en la composición de obras que responden tanto al gusto popular como a la cultura de elite. Pueden encontrarse algunos ejemplos de esto en la obra de Chico Buarque, Paulo Leminski y Vinicius de Moraes, entre otros. En algunas producciones, como en las obras *pop-rock Monte Castelo* y *Love song* de Legião Urbana, se utilizan versos de Camões, pasajes de la "Espístola de Pablo a los Corintios" y cantigas de amor del siglo XIII. El espectáculo *Poesia é risco*, de Augusto de Campos y Cid Campos, también circula en el mercado del CD-ROM mientras versos barrocos de Gregório de Mattos son grabados bajo el título *Boca do inferno*. Ya en *Circuladô*, Caetano Veloso graba su versión musical del poema "Circuladô de fulô", de Haroldo de Campos.
- ¹⁸ El espectáculo multimedia *Over*, dirigido por Walter Silveira, y los videopoemas *Nome*, de Arnaldo Antunes, e *O visto e o imaginado*, de Dileny Campos sobre texto de Affonso Ávila, ofrecen un panorama actual de las poesías concreta y visual en Brasil. Una función semejante cumple el video *Um coração de poeta*, en homenaje a Paulo Leminski.

MODELOS DE LECTOR

por Martin Kohan

La pretensión de contar con un "lector modelo" comienza a tomarse un tanto ambiciosa, a medida que la literatura va pensando, cada vez más, en procura de un lector, de un lector simplemente, sin mayores especificaciones (un lector como el que podría desear la poesía: que sea lector de poesía, sin ser necesariamente poeta; un lector como podría desear buena parte de la narrativa: que sea nomás un lector, sin ser necesariamente un crítico). La idea de un lector modelo, que coopera con el texto, que contribuye a hacer funcionar ese "mecanismo perezoso" que es un texto, tiende a resultar *fabulosa o fabulada*, antes que *in fabula*¹. En lugar de constituir una figura que la literatura sea capaz de generar, va resultando una figura que existe, más que nada, en la literatura, y no tanto fuera de ella.

Don Quijote de la Mancha, por lo pronto, sí era un lector modelo: lejos de toda pereza, para él la lectura de novelas se convirtió en acción, en pura acción. La premisa de la "fusión de horizontes", de una fusión entre el horizonte de expectativas del texto y el horizonte de experiencias del lector, se produce en él con tal plenitud, que ya no hay distinción alguna entre la literatura y la vida (por eso puede decirse que "Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros"²). No habrá tampoco distinción posible para Annie Wilkes, la feroz enfermera de *Misery* de Stephen King, quien superpone igualmente en un mismo plano *lo que lee y lo que vive*. Lee con tal intensidad que es como si estuviera viviendo (y en este momento de identificación compensatoria, bien podría ser como Madame Bovary); pero luego vuelve a la vida y ya en la vida actúa como si estuviera leyendo (y cuando el mundo es para ella un signo, al igual que la literatura, es a Don Quijote a quien se asemeja).

En la fábula del lector modelo, entonces, en la ficción de la fusión de horizontes, la vida y la literatura se articulan o se imbrican (ya sea por identificación, ya sea por contraste). Se produce una especie de continuidad, una continuidad igual a la que se verifica en la famosa cinta de Moebius, donde incluso lo inverso

está en relación de continuidad con el anverso. Tal es la continuidad, en "Continuidad de los parques", entre la literatura y la vida. El lector de Cortázar se encierra a leer, tal como Don Quijote se había encerrado en principio³; sólo que, a diferencia del Quijote, él no necesita salir después al mundo para que efectivamente la literatura se le haga vida y la vida se le haga literatura. Claro que la representación cabal del lector modelo la encontramos, fatalmente, en un texto de Borges: Pierre Menard es, hasta tal punto, un lector que coopera con el texto que lee (y el texto que lee, no por nada, es precisamente el Quijote), que se vuelve verosímil su equiparación con el autor⁴. Sólo para el lector modelo es posible abordar un texto y, sin necesidad de modificarlo en nada, convertirlo en otro texto.

Ninguna de estas posibilidades contempla, sin embargo, la pereza del lector; ni contempla tampoco, incluso para un lector bien dispuesto, que la lectura y la vida puedan estar en relación de discontinuidad. Homologadas o contrastantes, por intensificación o por compensación, la lectura y la vida se continúan la una a la otra de acuerdo con todas estas formulaciones. Puede pensarse, en cambio, en una refracción elemental entre una instancia y la otra; una bifurcación que impida cualquier forma de fusión (ni siquiera una que articule un contraste, porque también el contraste es una forma de articulación). Vida y libros ya no se funden, ni con las novelas de caballerías leídas por Don Quijote, ni con las novelas de Misery leídas por Annie Wilkes, ni con la novela policial leída en el relato de Cortázar. La lectura y la vida se desencuentran y divergen. La idea de una recepción por la cual se actualicen los textos en un presente determinado, la idea de que la lectura pueda desencadenar efectos sobre una situación concreta, se complica si a la literatura y al mundo se los piensa en términos de una desarticulación. Si la continuidad que la recepción presupone entre la lectura y el mundo resulta ser, en verdad, una discontinuidad, se comienza a pensar ineludiblemente en otra forma de lectura y en otra forma de lector.

Sigamos suponiendo que hay un lector y sigamos suponiendo que no se trata de un lector perezoso (lo cual implica, doblemente, una disposición al optimismo). Precisamente porque hay un lector, y precisamente porque el lector *quiere leer*, la lectura y la realidad pueden llegar a molestarse mutuamente (algo de esta molestia latía, de todas formas, detrás del encierro inicial del Quijote o del personaje de "Continuidad de los parques"). La realidad molesta, en efecto, cuando el padre de Julián Sorel sorprende a su hijo leyendo arriba de un árbol, se trepa y arroja de un golpe el libro, haciéndolo volar hasta el río⁵; molesta también, de manera casi idéntica, cuando la madre de Silvio Astier lo interrumpe en su lectura para mandarlo a trabajar⁶.

El lector tiene entonces que *deshacerse* de la realidad, y la lectura ya es menos un "hacer" que un "deshacer". Bajo la forma de la molestia o de la interrupción, el mundo no es el lugar en que se produce la lectura: es aquello que la impide. Sólo se puede leer cuando el mundo queda suspendido; ese esfuerzo de suspensión (que no es un movimiento de fusión, sino pura discrepancia) marca la escena de las lecturas de infancia también en Proust: "Por la mañana, al volver del parque, cuando todo el mundo había salido a 'dar un paseo', me deslizaba en el comedor donde, hasta la hora todavía lejana de almorzar, no entraría nadie más que la vieja Félicie relativamente silenciosa, y donde no tendría por compañeros, muy respetuosos de la lectura, más que los platos pintados colgados en la pared". Claro que "a menudo, mucho antes de la hora del almuerzo, empezaban a llegar al comedor los que cansados, habían abreviado el paseo (...). Nada más entrar decían educadamente: 'No te molestaré', pero acto seguido empezaban a acercarse al fuego, a consultar la hora, a comentar que el almuerzo no sería mal recibido".

El ideal de la recepción literaria no solamente presupone un "lector modelo", sino que presupone también un "mundo modelo". Lejos de semejante afinidad, cuando el mundo es ante todo molestia e interrupción, existe la necesidad de desembarazarse de él para poder, tranquilamente, ponerse a leer. Sólo así entendido el acto de leer es una aventura, exactamente en el sentido en que Italo Calvino habla de "La aventura de un lector". El lector de Calvino no superpone actividad, vida y lectura; por el contrario: "Desde hacía un tiempo Amedeo tendía a reducir al mínimo su participación en la vida activa (...). No obstante, el interés por la acción sobrevivía en el placer de la lectura". Su apacible lectura playera, sin embargo, se ve interrumpida por la presencia de una mujer en las cercanías, la cual fatalmente lo distrae. La cercanía deriva en una conversación; la conversación deriva en un baño de mar compartido por ambos; el baño de mar deriva en un encuentro sexual. Sólo que todo el episodio, la conversación, el baño, el encuentro sexual, le resultan a Amedeo un perturbador apartamiento de la lectura: todo lo hace Amedeo echando un vistazo inquieto al libro que ha dejado a un lado, añorando el momento de regresar a la lectura, o queriendo -y no pudiendo- leer y hacer al mismo tiempo.

Queda para el Quijote, lector modelo, la superposición entre leer y hacer (queda para Menard, lector modelo, la superposición entre leer y ese hacer que es la escritura, y que convierte a la lectura también en un hacer). Pero Amedeo no es un modelo, ni como lector ni como amante. Mientras que el Quijote, cuando mira el mundo, ve literatura (el Quijote, cuando sale al mundo y mira, no ve: lee), Amedeo queda perturbadoramente tironeado entre dos órdenes que se resisten a la

articulación: o mira a la mujer o lee el libro: "Amedeo no sabía si mirarla fingiendo que leía o si leer fingiendo que la miraba"⁹. Los horizontes se desencuentran definitivamente, y sólo es posible situarse en uno renunciando al otro, o convirtiendo al otro en una ficción.

En las antípodas del optimismo crítico respecto de un lector que hace lo que tiene que hacer o lo que se espera que haga, en un mundo que además lo deja hacer, la literatura contiene y despliega la perturbadora posibilidad de signo contrario: ya sea, por una parte, un mundo que interrumpe o molesta; o bien, por la otra, un lector que saltea o que se distrae. El lector que saltea atenta contra el principio constructivo de las frases y de la trama del texto, y sólo puede ser conjurado por un texto que consiga él mismo saltar: "en la obra en que el lector será por fin leído, *Biografía del lector*, sábese que se dirá lo que, desconcertante, le ocurrió al saltado con un libro tan zanjeado que no hubo recurso sino leerlo seguido para mantener desunida la lectura, pues la obra saltaba antes"¹⁰. La ficción de un libro saltado para el lector saltado, la ficción de un libro donde el leído será el lector, expresan el propósito siempre vano de prevenir las inconductas de la lectura. Si la lectura es, ante todo, desencuentro y desarticulación entre el texto y el mundo, siempre existirá la posibilidad, imprevisible e inevitable, de la interrupción: "Pero vayamos, más lejos aún, al campo de la experiencia cotidiana ¿No ocurre acaso que cualquier llamada telefónica o cualquier mosca puede distraer al lector de la lectura justamente en ese supremo momento en que todas las partes y tramas se juntan en la unidad de la solución final? ¿Y si en ese momento entrase, digamos, su hermano y dijese algo? La noble labor del escritor se echa a perder a causa de una mosca, un hermano o un teléfono"¹¹. La noble labor del escritor puede prefigurar una labor de lectura igualmente noble, y entonces a ese lector se lo llamará Pierre Menard y se lo llamará también autor. Queda, claro, la otra variante. La lectura dispersa, saltada, interrumpida, somete a esa noble labor del escritor al avatar accidental del vuelo zumbante de una mosca, y no le deja otra posibilidad que la queja desolada.

NOTAS

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981 (capítulo 3: "El lector modelo").

² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1988, pág.54.

³ Se encierra el lector de Cortázar y prescinde del mundo: "Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó

que su mano izquierda avanzara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos" (*Final del juego*, Buenos Aires: Sudamericana, 1964, pág. 9)

- ⁴ También al Quijote, al fin de cuentas, "muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darle fin al pie de la letra" a la aventura que leía (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Catedra, 1980, pág. 86)
- ⁵ Dice Stendhal: "En vez de vigilar atentamente la acción de todo el mecanismo, Julian estaba leyendo. Nada había que pudiera serle más antipático al viejo Sorel (...) aquella manía de la lectura le resultaba odiosa" (*Royo y negro*, Barcelona, Bruguera, 1981; pág. 23).
- ⁶ El episodio es conocido
 "Cuando cumplí los quince años, cierto atardecer mi madre me dijo
 -Silvio, es necesario que trabajes
 Yo que leía un libro junto a la mesa, levanté los ojos mirándola con rencor" (Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada, 1985, pág. 41).
 Marcel Proust, *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos, 1997; págs. 8 y 10. También aquí se apela al recurso de treparse a un árbol (cfr. pág. 22).
- ⁷ Italo Calvino, *Los amores difíciles*, Barcelona, Tusquets, 1995; pág. 100
- ⁸ *Ibidem*, pág. 112.
- ⁹ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Buenos Aires, Corregidor, 1975; pág. 29
- ¹⁰ Witold Gombrowicz, *Ferdynand*, Barcelona, Edhasa, 1984; pág. 73/4.

LA PASIÓN PREVISTA*

por Carlos Battilana

Los textos que tratan acerca del fútbol se han incrementado notablemente en el último tiempo. Es así que en años recientes han circulado en la Argentina trabajos que, desde distintas perspectivas teóricas, construyen un objeto en torno a este deporte. Son dignos de destacar, en ese sentido, los excelentes estudios del antropólogo Eduardo Archetti, publicados en volúmenes y revistas especializadas (entre otros trabajos, se pueden leer: *Fútbol y ethos*, Buenos Aires, FLACSO, 1984; "Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: creación del imaginario del fútbol argentino", en *Desarrollo Económico*, Revista de Ciencias Sociales, vol. 35, n° 139, octubre-diciembre de 1995; "Hibridación, diversidad y generalización en el mundo ideológico del fútbol y el polo", *Prismas* n° 1, 1997).

En los últimos años, por citar sólo algunos libros que integran o exceden el marco académico, se puede mencionar la publicación de: *Fútbol: pasión de multitudes y de elites* de Ariel Scher y Héctor Palomino (Buenos Aires, CISEA, 1988); *Fútbol argentino* de Osvaldo Bayer (Buenos Aires, Sudamericana, 1990); *Fútbol y Cultura. Deporte, vida cotidiana, política y alienación* (en AA.VV., Buenos Aires, Cursos Universitarios, 1992); *Las barras bravas y la "contrasociedad deportiva"* de Amílcar Romero (Buenos Aires, CEAL, 1994); *Historia del fútbol argentino* (Buenos Aires, La Nación, 1994); *El fútbol a sol y sombra* de Eduardo Galeano (Buenos Aires, Catálogos, 1995); *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura* de Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (Buenos Aires,

* Texto leído en la presentación de la revista *El Perseguidor* n° 6 en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 24/6/1998. El número presentado tuvo un dossier dedicado al tema del fútbol en relación con otras disciplinas.

Atuel, 1996); *La era del fútbol* de Juan José Sebreli (Buenos Aires, Sudamericana, 1998); *Deporte y sociedad* (compilación de Pablo Alabarces, Roberto Di Giano y Julio Frydenberg), (Buenos Aires, EUDEBA, 1998).

Esta bibliografía, diversa entre sí en cuanto a metodología y en cuanto al rigor en el abordaje del contenido, trata, entre otras cuestiones, una que el fin de siglo parece poner en primer plano: el fútbol y su relación con los medios masivos de comunicación. Las siguientes notas intentan articular una reflexión sobre algunos aspectos de este vínculo.

II

Hace poco tiempo, en un programa de televisión, el periodista Enrique Macaya Márquez, al mencionar una pelea entre espectadores y la policía ocurrida en las tribunas de un estadio, condenaba a un grupo de hinchas, calificándolos de "violentos", sin indagar demasiado en las circunstancias del episodio. El periodista decía "comprender la pasión de los hinchas", sin embargo -argumentaba- una cosa es "el amor por los colores" y otra el "exceso" de la violencia. Cercana a una de las viejas letanías repetidas por el relator deportivo José María Muñoz ("esto le hace muy mal al fútbol"), la *convivencia* que los tiempos nuevos reclaman para el denominado "fútbol-espectáculo", necesita de la supresión del chirrido y la rispidez. El fútbol, en ese sentido, se sostiene hoy en una amplia vigilancia: la de la estructura mediática. Aquello que resulta inquietante y desmesurado, posiblemente luego sea editado (corregido) por TyC en sus programas pertinentes: "El aguante"; o en un programa de mayor difusión: "Fútbol de Primera".

Cercano, también, a una de las máximas preferidas para la convivencia propuesta por el imaginario burgués de la Argentina en los últimos años ("no confundir libertad con libertinaje"), resguardo de la civilidad y sostén de la acumulación, el término *pasión* tal como se lo concibió tradicionalmente en su relación con el fútbol, nunca fue riesgoso, sino la expresión con la que se lo cristalizó. Romper los límites de ese significado, historizarlo, hubiera consistido en tomar inquietante y más complejo un sentido obturado. Las pasiones -según Bodei- forman parte de constelaciones de sentido teórica y culturalmente condicionadas². Si es así, la televisión y los medios masivos de comunicación en general, han elaborado una conceptualización del fútbol en relación con las pasiones vinculadas con la espontaneidad y los afectos más íntimos. Una imaginaria y un léxico particular aparecen legitimados: el "corazón", los "sentimientos", la "pasión" resultan

términos privilegiados para hablar y construir una imagen del fútbol desde los medios masivos de comunicación.

Hoy, lo que puede resultar ciertamente inquietante en el ámbito del fútbol es vigilado por la imagen mediática, que precisa, básicamente, de la pantalla, pero no necesariamente del cuerpo del hincha. Si éste aparece en escena, su función consiste en contribuir al ornamento y al "colorido" del espectáculo. Es tan grande la maquinaria *massmediática* en la que se ha instalado al fútbol que la figura del hincha en el ámbito del fútbol argentino -devenida en figura anacrónica, o por lo menos, en franca decadencia, en tanto participante de las tribunas³- se halla prevista por el sistema de los medios masivos en lo que tenía, quizás, de más interesante: su índole excesiva o desarreglada. Ese "desborde", ese dispendio de ánimo y energía en relación a un equipo de fútbol, es lo que el periodista antes mencionado, seguramente, decodificaría con la palabra "pasión". Bajo ese término rígido y tranquilizador, los ojos del mercado han modelado lo que aparece como desmesurado en el fútbol.

El montaje, es decir, la supresión, el fragmento y la articulación periodística convertidos en relato, es una de las formas predilectas con que la televisión actual procesa el fútbol, previendo un espectador más amplio al tradicional. Los llamados "códigos del fútbol" se han ampliado, y participan de éstos otros sujetos habitualmente excluidos del espectáculo⁴. Esos sujetos han garantizado un mayor número de abonados al fútbol, el rédito económico ha crecido y han permitido como perspectiva pensar en un retroceso de la violencia.

Quizás resulte utópico considerar en el actual contexto, en el que los medios electrónicos parecen haber extirpado definitivamente determinadas percepciones del fútbol en el interior de la tribuna, el malestar del hincha como síntoma y cuestionamiento de cierto *statu quo* de lo social. En distintos momentos de su historia, el fútbol ha servido como disimulo del horror o como lazo cómplice de las dictaduras. A pesar de esto, puede resultar una caja de resonancia de cierto desarreglo, de cierto malestar, de cierta imprevisibilidad. Hoy no hay dictadura política, pero el malestar que puede implicar el fútbol en el imaginario social no se halla ligado, desde la perspectiva de las estructuras del poder, a ningún ademán político o social, sino más bien se lo ubica en sus antípodas. Si el malestar irrumpe, gran parte de la prensa deportiva ha procesado de un sólo modo ese dato, se ha hecho eco de una sola manera de percibir los hechos. Los individuos que participan o se hallan inmersos en episodios violentos, son calificados como "inadaptados" de la sociedad, o como "instrumentos" de los dirigentes, o como "barras bravas".

Si bien estas perspectivas, en muchos casos, pueden resultar ciertas, no dan cuenta de toda la cuestión.

La inquietud o el malestar que eventualmente genera el fútbol, se asocia en nuestros días al peligro de la integridad física "por lo que pueda suceder en alguna tribuna", lo que alienta la adicción a la pantalla y resignifica, con un matiz negativo, la pregunta acerca de *para qué ir* a un estadio. El hincha que la empresa TyC construye como imagen prospectiva, se asocia a la de un individuo seriamente *domesticado*: su prototipo, quizás sea el del hincha sentado en las butacas comiendo una hamburguesa¹; o el que participa armoniosa y simétricamente de la denominada "ola"²; o el que proliferó en el reciente Mundial, donde los espectadores aparecían como consumidores sumisos de los productos comerciales que abundaron en torno al acontecimiento deportivo y cuyos rostros pintados se vinculaban a una reminiscencia guerrera que se pretendía paródica³. Ese hincha pregonado como el prototipo de la civilidad y la "sana alegría", parece adecuarse al formato de los *mass media*: adorno del juego, que le entrega "color", y que en sus movimientos previstos - es decir, en su quietud - participa de la quietud que el capitalismo le asigna en su rol pasivo de consumidor⁴.

El fútbol elabora un *escenario* en el que se pone en juego una serie de instancias, entre las cuales se canalizan y articulan un conjunto de impulsos y formas afectivas de muchos individuos; esos mecanismos, cuando se exteriorizan, se truecan en una cita útil para el espectáculo en tanto posibilidad de ser registrados en la pantalla. En los intersticios de esos impulsos y formas afectivas de cierta densidad dramática, es posible presuponer la existencia de un saber extenso que muchos hinchas acumulan a lo largo de sus vidas. Se trata de un conocimiento sin ninguna rentabilidad a cambio: saber, por ejemplo, quién fue el máximo goleador en la década del treinta, qué equipo fue el primero en lograr un bicampeonato, qué equipos jugaron la semifinal de la cuarta edición de la Copa Libertadores de América, cuántos goles marcó Scotta en la temporada del año 1975, o qué jugadores integraban la "Máquina" de River, no reporta ninguna devolución. Este es un saber cuya función parece no comprenderse fácilmente en el espacio del mercado si tenemos en cuenta cierto principio de utilidad. Es decir, es una competencia cuya condición rentable resulta nula, a diferencia de otras, cuya función se interpreta rápidamente en tanto se reviste de una condición lucrativa.

La pasión por el dato en el ámbito del fútbol se vincula con un *quehacer* y *un saber* inútiles, y tal vez - pueda decirse - posea propiedades *narcóticas*. Saber inútil, pero también, en algún punto, resistente a las demandas del pragmatismo,

en tanto -como tal vez predicaría Barthes- es el ejercicio de una práctica "para nada".

Los medios masivos de comunicación, fuertemente entramados al interés económico en el que se halla inmerso el fútbol, no sólo han elaborado una retórica acerca de lo que debe entenderse como "pasión del hincha", sino que vaticinan aquello que pueda tener de imprevisto. Los rasgos "folkloricos propios del fútbol" vuelven aún más *televisivo* el acontecimiento, y su carácter "espectacular" es el que se privilegia. Aun cuando se muestren escenas de violencia vinculadas con el fútbol, esas escenas, generalmente recortadas, editadas, persiguen un fin didáctico: enseñan qué se puede mirar a través del relato que propone la cámara, construyen los límites de la *corrección*, contribuyen al carácter cívico que se postula acerca de cómo juzgar los hechos violentos.

La violencia del fútbol no se halla solamente en la trifulca entre hinchas, o en el piedrazo a la policía o en el disparo artero de ésta; se halla también en la trama de tensiones y pugnas que todo partido suscita: en ese encuadre, el fútbol se relaciona con el ingenio de algunos de sus artífices (Diego Maradona, Norberto Alonso, Ricardo Bochini) y con la brusquedad de algunos de sus detractores (Enrique Hrabina, Julián Camino, Carlos Pachamé). La trama del juego (que no es necesariamente metafórica ni analógica respecto de un referente externo) tal vez tenga algún punto de contacto con la serie social, o mejor dicho, se inscribe ella misma como una práctica historizada y de carácter social, en la que litigio, goce y malestar resultan consecuencia de su práctica.

El fútbol en relación con los medios se ha convertido en una suerte de *verdad* perceptual. Sin embargo, esta percepción no es absoluta, ni única. Es más, hasta parece interesante cierta resistencia a concebirlo de un solo modo, es decir, bajo el efecto unánime de la imagen televisiva. Esta decisión permite otro punto de vista. El fútbol, ciertamente, trasciende ese marco monológico, esa gramática homogénea que modela la industria del espectáculo. Las incidencias de este deporte, en tanto juego o en tanto fenómeno social, suelen cultivar significaciones imprevistas que la diégesis televisiva intenta procesar, cuyo sentido captura en gran medida, pero que no logra aprisionar del todo. Sin embargo, muchas veces, no es el partido en sí mismo lo más significativo para *el fútbol televisivo*; la fragmentación, las partes "importantes" de los encuentros, son construcciones que una gran cantidad de hinchas han naturalizado como *el* fútbol, aunque se sabe que no son más que flashes del conjunto. En la actualidad, el referente mayormente destacado por la televisión, más que en los partidos en sí mismos, parece instalarse

en la compaginación, es decir, en la forma de seleccionar, ordenar y unir las imágenes y los sonidos. Desde esta perspectiva, el partido, a la manera del relato cinematográfico, intenta convertirse en una suerte de relato de orden "estético", pues la *composición* cobra un protagonismo central que organiza el sentido de lo que estamos viendo en la pantalla. Un relato "estético", y a su vez, autorreferencial, que no deja de gozar de la propia construcción en el interior de la imagen.

NOTAS

- ¹ TyC (Torneos y Competencias) es una empresa multimediática, propietaria, entre otros medios, de TyC Sports, canal televisivo del sistema de cable dedicado al deporte. Posee el monopolio en la transmisión de imágenes de partidos de fútbol mediante un convenio suscripto con la AFA (Asociación del Fútbol Argentino).
- ² Remo Bodei, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad, filosofía y uso político*, México, FCE, 1995. Para un análisis histórico de los inicios del fútbol en Buenos Aires, en relación con el "mundo de las pasiones", los valores, los hábitos y los ámbitos de los sectores populares, se puede leer: Julio Frydenberg, "Prácticas y valores en el proceso de popularización del fútbol. Buenos Aires 1900-1910", en *Entrepassados*, 12, 1997, pp. 7-29.
- ³ Esta afirmación tiene sentido si tenemos en cuenta que quienes miran un partido de fútbol en una cancha, constituyen una minoría en relación con los que lo hacen por televisión, ya sea a través del sistema de cable o bien a través de la denominada televisión abierta.
- ⁴ Resulta interesante, en relación con los llamados "códigos del fútbol" en el nivel lingüístico, leer el poema "El encuentro" de Osvaldo Aguirre, en el que utilizando una jerga y un tipo de discurso habituales en el ámbito del fútbol de la Argentina, se desarrolla un trabajo notable en el campo del discurso poético. En Osvaldo Aguirre, *Al fuego*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994, pp. 60-68.
- ⁵ Es intención de la AFA hacer que en las canchas haya butacas en todas sus tribunas, siguiendo un propósito general de la FIFA (Federación Internacional de Fútbol Asociado) sobre ese punto.
- ⁶ La denominada "ola" es un movimiento conjunto de los espectadores, de manera regulada. Esta actividad tuvo un carácter masivo en el Campeonato Mundial de México de 1986 y se transformó en un "lugar común" de las cámaras televisivas.
- ⁷ Este aficionado al fútbol aparece como un sujeto híbrido, en el que la pintura en su cara con los colores de la bandera o de la camiseta del equipo de su país - práctica extendida de un modo notorio en el Mundial 98 - resulta un gesto cercano a una parodia guerrera. Sin embargo, los vínculos entre la guerra y el fútbol existen en forma ciertamente concreta. Ignacio Ramonet dice: "Para muchos hinchas, el fútbol es el mejor revelador de la "virtudes del país". De ahí que cada enfrentamiento se viva de manera paroxística, como una auténtica guerra ritualizada". Más adelante, señala: "Cada enfrentamiento adquiere así todas las apariencias de una guerra ritualizada que apela a emblemas nacionales (himnos, banderas, presencia de los presidentes) y recurre a metáforas guerreras: "atacar", "tirar", "defender", "capitán", "territorio", "táctica", "victoria"... ("Fútbol y política" en *Clarín* (Suplemento Zona), 14-6-98, pp. 18-19. Sobre las

conexiones entre identidad, nación y deporte. E. J. Hobsbawm dice: "Entre las dos guerras mundiales el deporte como espectáculo de masas se transformó en una inacabable sucesión de encuentros de gladiadores protagonizados por personas y equipos que simbolizaban estados-nación, lo cual forma hoy día parte de la vida mundial (...) Entre las dos guerras (...) el deporte internacional, como pronto reconoció George Orwell, se convirtió en una expresión de lucha nacional, y los deportistas que representaban a su nación o estado, en expresiones primarias de sus comunidades imaginadas (...) La comunidad imaginada de millones de seres parece más real bajo la forma de un equipo de once personas cuyo nombre conocemos. El individuo, incluso el que se limita a animar a su equipo, pasa a ser un símbolo de su nación" en *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Crítica, 1992, pp. 152-153. Sobre esta cuestión ver, también María Graciela Rodríguez, "El fútbol no es la patria (pero se le parece)" y "Pan, circo y algo más", en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*, Buenos Aires, Atuel, 1996, pp. 37-52 y pp. 131-144, respectivamente.

En un trabajo que analiza los vínculos entre los grupos asistentes a los recitales de rock y los grupos asistentes a los partidos de fútbol en la Argentina, Pablo Alabarces dice: "El tiempo del rock es el tiempo del arte, el tiempo del fútbol es el tiempo del juego, ambas, consecuentemente, temporalidades sin tiempo, espacios de la creatividad y la imprevisibilidad, de la supresión de la jerarquía (...) Pero ambos, paradójicamente, aunque imaginados como distantes del tiempo de la economía, son los lugares predilectos de la industria cultural. Rock y fútbol son hoy los géneros masivos por excelencia del espectáculo y el entretenimiento mundial, los mayores generadores de facturación, los que batan consecutivamente los récords de audiencias. Esta intersección es especialmente productiva: la lógica de la maximización de la ganancia disputa, ¿se sobreimprime?, con la lógica del deseo, ordenes no sólo disímiles, sino drásticamente distantes. Intersección que produce especialmente un desafío: reconocer hasta dónde los actores dibujan, en los intersticios de la industria cultural, la alteridad de su práctica", "Fútbol, droga y rock & roll. Consumos locales/consumos globales". *Ob. cit.*, p. 70.

LUIS FERNANDO VERISSIMO, EL ANALISTA DE LA CLASE MEDIA

por Marcelo Bello

Petiso, robusto, jazzero amateur. Woody Allen con menos espectáculo. O, para ser más Verissimo, con demasiadas horas delante de la máquina de escribir: al punto que podría especularse - teniendo en cuenta sus colaboraciones para los diarios *Jornal do Brasil*, *Zero Hora*, *O Estado de São Paulo*, las revistas *Play Boy*, *Veja e Icaro*, y diversos aportes en libros de ensayo y libros "de texto"- en un sello editorial dedicado con exclusividad a su obra.

Las "101 crónicas escolhidas" publicadas por L. & PM bajo el título de *Comédias da vida privada* confirman la anterior presunción. Se trata de una miscelánea de varios de sus libros ya editados por el mismo sello, donde el lector puede descubrir -ordenada temáticamente- la prosa y la prosapia de este escritor *gaúcho*. El más grande, al menos en lo que hace a volúmenes vendidos, del mercado en lengua portuguesa.

Luis Fernando, así se lo conoce en el Brasil de manera que no se lo confunda con su padre Erico, parece regir su producción con la osadía de la camada de artistas modernistas. El Brasil nene de Raúl Bopp; el ridículo del Obispo Sardina devorado por los indios; la desmesura de los cuadros de Tarsila do Amaral tienen aliento en sus crónicas. Pero aquello que tenían de ritual las experiencias modernistas, vitales y vigentes hasta hoy como usinas de nuestra problemática identidad multiforme ("Tupí or not tupí"), en LFV se torna liturgia: banales asuntos de clase media, protocolos narrativos similares a los de los gags, procedimientos de cuño estructuralista. Los argumentos de Verissimo son fácilmente asequibles. Ubicuos a la hora de encolumnarlos en un inventario de "plots" recurrentes y de trazarles una "Proppsapia". Y no obstante (o quizás, justamente, porque) se saben acechados por lo vulgar, motivan textos gesticulantes con una economía que el lector valora.

Porto Alegre/ Rosario

Un tema cotidiano: la sostenida y, a veces, avasallante iniciativa de la mujer en materia de flirteos. Un truco: una mancha en la ropa acelera el contacto o motiva un desnudo parcial. La situación, por remanida, precisa de un ingenio sutil. Y actualiza un criterio de François Truffaut, cuando defiende la habilidad de un par suyo para desarrollar un guión a partir de un "plot" convencional: "Nueve cineastas de cada diez, ¿qué hacen con algo así?". Ernst Lubitsch, que sería el décimo, encontraría una solución signada por la elegancia.

Tal es el caso del primer relato de "Duas histórias sutis". Tamizado en los diálogos de la pareja, el erotismo de la situación pone al lector en condiciones de restituir -en la cocina donde tiene lugar el flirteo- las elegantes y vigorosas acotaciones que David Mamet ha impreso en su teatro y en el recordado guión de *El cartero llama dos veces*.

"Férias", incluido en la sección temática *Familia*, abreva en la misma estructura -alguien trata de seducir a alguien que es remiso- y entrega un espacio escénico de arquitectura similar. Las situaciones se infieren de los diálogos.

-¿Qué pasa?

-Ahí no me toques

-¿Por?

-Estoy quemada. Por eso voy a dormir sin ropa.

-Te dije, ¿no? Tendrías que hacer como yo que nunca me quemó.

-Obvio, ¿cómo te vas a quemar?. Todo el día metido en el hotel leyendo

Agatha Christie.

-Cuando ese bendito general me deja. Viejo pesado. No hace más que hablar de enfermedad.

-¿Sabés? Sé más de su vesícula que de la mía. Y eso que con la mía convivo hace años...

Veni acá, dale.

-¡Ay! Ahí tampoco me podés tocar. Aquí sí. Acá podés.

- Ahí no me interesa.

Verissimo es humorista. Y su maestría -exagera la solapa- "para ampliar las fronteras de la crónica", acaso plantee un problema jurisdiccional con otro prolífico escritor del cono sur: Roberto Fontanarrosa. O, para situarlo en la lógica del Mercosur cultural: ¿es factible una isobara que enlace Porto Alegre y Rosario?

Revisemos lo observado hasta aquí sobre las crónicas escogidas de Verissimo: variedad de canales, asuntos cotidianos, planteos convencionales... E, incluso, una voracidad cosmopolita que se alimenta tanto del acervo criollista como de diversas variables de la cultura de masas.¹ Agregamos que gusta del fútbol y es ilustrador. Entonces: ¿el matiz diferencial de ambas propuestas se limita a la selección de diferentes soportes? Elucidar el problema justifica el recurso a un método falsificador.

En lo que sigue, un pasaje de "Boogie, el aceitoso", resignamos los cuadros de la historieta.

-Cuidado, Mobarzo.

-Oh Boogie. ¡Pude haberlo pisado!

-No te preocupes. No le hubiese dolido. Está blanco y duro como un lavabo.

-¿Estás seguro Boogie?

-Reconozco un muerto a cien yardas.

-Oh Boogie. Lo han matado y lo han dejado allí, tirado.

-¿Pretendías que lo envolviesen como para regalo?

-No está bien. No está bien. Desde que llegué a Estados Unidos he visto demasiadas de estas cosas.

-Oye, no te quejes de estas tierras. Ustedes, allá en África, también tienen lo suyo.

-Es cierto Boogie. No lo niego. Pero es diferente. Dias pasados, con Mudzimu, matamos un italiano gordo que se aventuró por Harlem. Pero no lo dejamos tirado en la calle. En nuestra tribu nunca matamos por matar. Eso enoja a los dioses. Llevamos el italiano a casa y lo comimos.

Se alimentó mi familia durante casi cuatro días. Estaba muy bueno.

El remate es un pensamiento de Boogie, silueta marginada y pequeña dentro de una enorme viñeta horizontal. "Creo que tenemos mucho que aprender de las culturas primitivas". Especialmente, Fontanarrosa le da aire a sus personajes. (En este trecho, con la calle donde encuentran el cadáver y el pleno de color del cuadrado final). Con lo cual, a pesar del sarcasmo, sus personajes no son caricaturas.

Verissimo, en cambio, elige una estética de primera fila teatral. Incluso en las secuencias de transición del referido "Férias", donde el material le impone sacar a los personajes al aire libre para huir del complot del general hipocondriaco, los hijos disconformes y el mal tiempo. Verbalmente trabaja con la idea de un

decorado "portaobjetos": es inevitable la visión deformante, puntillosamente realista y casi patológica del personaje que focaliza la narración. Otro pasaje de "Férias" viene a ratificarlo.

-¡Ah, la sierra! Miren qué belleza. Se van a levantar temprano todas las mañanas para hacer largas caminatas y después contarme cómo les fue, si consiguen despertarme. Llenaremos los pulmones de aire puro y lo llevaremos para casa en frasquitos. Este hotel me parece bueno.

-¿Por qué elegiste éste tan pronto?

-Por el nombre, "Falso Bávoro". Al menos parece honesto.

Saldar el interrogante, en consecuencia, es definir una constante poética del universo de Verissimo. La amenaza del espacio exterior. En la vida privada - asiento de pequeños gestos, complicadas urdimbres de ingeniería familiar, reservorio de prejuicios, mesas de amigos donde se dirime poder- LFV establece su feudo. Un modo de demarcar la mancha densa, opaca e imprecisa del magma de sus personajes de clase media.

Algo parece estar fuera de orden

Muchas de las crónicas compiladas aquí con prolijo afán de inventario, desbordan el cauce clasificatorio para extenderse hacia un territorio más opaco: el del malentendido. Por ejemplo, la segunda de las "Duas histórias sutis" -ubicada en la sección *Eles & /ou Elas-* tranquilamente pudo integrarse al apartado *Fidelidades & Infidelidades*.

El relato narra cómo dos impostores, con fama de conocedores en materia de enología, asisten a un restaurante caro para confrontar su paladar. Evitan el traspie fácil con cautela, hasta que uno de ellos se ve forzado a inventar una marca de vino tinto y declamarla con un adecuado acento francés. Por impericia o para divertirse a costas de éste, el otro resiste la elección. Aduce la baja calidad de cierta cosecha de esa marca que le tocara probar. El temor al desenmascaramiento, compartido por ambos, precipita el término de la discusión.

-*El Cave de Mourville de ustedes, ¿qué cosecha es?*

-*Lamentablemente, nuestro último Cave de Mourville se vendió ayer- dijo el mozo, otro farsante.*

Y los dos, aliviados, gritaron al mismo tiempo
-Entonces, traiga un agua mineral.

"Sufle de Chuchü", incluido en la sección *Pais & Filhos*, propone malentendidos sobre una *exportación no tradicional* hacia Francia. Trata de un matrimonio que recibe demandas exóticas de parte de su hija, *Duda*, la joven aventurera, telefona desde París para recibir instrucciones de cosas domésticas que en su casa natal la tenían sin cuidado: preparar café, cambiar pañales, etc.

-Estoy trabajando de 'au pair' en un departamento(...) El padre quiso saber detalles ¿Dónde es que su hija estaba viviendo?
-Hablo algo de 'opér'
-'Ópera' debe ser El francés de ella es un desastre.

El supuesto tranquilizador cede pronto. En otra llamada, la joven se expresa con más detalle. " 'Au pair' era la empleada todo servicio de la casa. Y ella hacía todo" Cada cual a su manera, los padres se envuelven en un dilema acerca de como responder los sucesivos pedidos. Anhelan el regreso de *Duda* al hogar, al mismo tiempo que se sienten halagados por la acogida de sus saberes típicamente brasileños en el extranjero.

La madre decide entregar a la hija la receta del plato del título con las proporciones distorsionadas. Transcurre un mes sin que reciban noticias, hasta que vuelve a hablarles *Duda* desde París con fondo de maracas y bongós.

- ¡Mami!, pregúntale a papá como es la letra de Cubanacá'
- ¡Hija!
- Pregúntale, es de su época. Rápido que yo la preciso para mi número.

Y en el padre, aunque viviera como una reparación a su cuestionado gusto musical la pregunta de la hija, primó el impulso de tenerla de regreso:

-Decile a esa chica que ya mismo se vuelva para su casa. ¡Ahora!

De eso no se habla

Un psicoanalista se precia tanto más por su capacidad de escucha y organización de los materiales del paciente que por la fuerza perlocutiva de sus

intervenciones. El analista de Bagé -el personaje más celebrado de Verissimo² es la antítesis de tal modelo de terapeuta. Habla mucho, da órdenes y maltrata a sus pacientes con una fórmula de probada eficacia para el humor. La incongruencia entre el personaje arquetípico (en este caso un *gaúcho* rudimentario) y su ambiente.

El analista, aunque omitido en esta antología, se rastrea en otras situaciones de diván. La que se plantean en "O verdadeiro José" y en "Farsa", ambos títulos pertenecientes a la sección *Fidelidades & Infidelidades*.

El primero narra cómo José -con su aire de paulistano serio- mantuvo engañada a su familia y sus amigos cariocas. Y el desajuste del personaje en relación al entorno expansivo de la capital del carnaval, visto como coartada perfecta para una personalidad emparentada con la del propio LFV -"bicho de concha". Pero a este José, una vez muerto, acude a velarlo su familia paulistana. En San Pablo, revelan, era conocido por el apodo de Carioca. Y en conocimiento de ese otro rol, básicamente adoptado en función de hacer negocios, un personaje propone el adecuado epitafio para la crónica: "Él estaba siendo cariocamente estafador cuando se hacía el paulista y paulistanamente utilitario cuando se hacía el carioca". "Farsa", por su parte, es una vuelta de tuerca al machismo de "Amablemente", milonga de Edmundo Rivero.

El marido sorprende la infidelidad de su mujer y hace la vista gorda frente al intruso. La mujer, sin embargo, no juega el papel subalterno de la dócil Catalina de la canción. Su advertencia patética - "...si hubiere un amante en calzoncillos dentro del armario, nuestro casamiento se transformará en una farsa de tercera categoría. En teatro barato"-, desoida, se vigoriza porque el desenlace no reserva crimen pasional alguno. La "faja" de puñaladas descargada sobre la infiel es reemplazada aquí por un "paraguas" de silencio: "El amante recordó que estaba con los zapatos equivocados en la mano, junto con el resto de su ropa. Puso los zapatos del marido en el suelo y tomó los suyos. Salió por la puerta y no se habló más del tema".

Verissimo, como queda dicho, es un experto en extraer humor de situaciones convencionales. Verissimo es un Woody Allen sin farándula, un sello editorial, un dramaturgo a mitad de camino entre Mamet y lo clownesco, un Fontanarrosa fóbico. Y posiblemente, tal como ocurre con el protagonista de su cuento "O nariz", es alguien que combina un 92% de sudor profesional, reconocimiento familiar y virtudes públicas con un 8% estrafalario: la manía por una literatura del disfraz y las narices de goma.

NOTAS

1. E. Verissimo es un confeso admirador del cine de Ridley Scott, la novela negra y otras manifestaciones culturales de los E.E. U.U. Véase *America* (Artes e Ofícios, Porto Alegre, 1994), disponible en la biblioteca del ILHA. R. Fontanarrosa, al menos en dos soportes habituales de su producción (el teatro y el comic) también tributa a este linaje cultural.

En una entrevista de "Play Boy", fechada en enero de 1989, se pondera la labor de archivera de Lucia, la esposa de Verissimo. Desde hace 25 años, cuando salió el primer libro de crónicas del autor (*O popular*, São Paulo, José Olympio, 1973) ella selecciona y propone la edición en libro de los artículos sueltos. El caso de *O analista de Bagé*, además, es ilustrativo del bajo perfil de LFV. Entendía que carecía de interés por su excesivo regionalismo. Hasta el verano de 1997, el libro (con 101 ediciones) y su secuela *Ouras do Analista* superaban la cifra de 600.000 ejemplares vendidos.

DISCUSIÓN

UNA MORAL IRÓNICA PARA UNA CRÍTICA LITERARIA DE LA CULTURA*

por Miguel Dalmaroni

En la introducción que escribió para dos ensayos sobre estudios culturales, uno de Fredric Jameson y otro de Slavoj Žižek, Eduardo Grüner identifica "la única función a la que debería querer aspirar un intelectual crítico" mediante una definición de Sartre. Pero la definición de Sartre no es una definición de "la función del intelectual crítico", sino una definición de la literatura (Grüner, 25).

Quiero proponer, entonces, una tesis muy sencilla, que podría resumirse en las dos proposiciones que siguen: en los departamentos de letras o entre los profesores de literatura, el interminable autoexamen crítico al que se han sometido casi desde su inicio los llamados estudios culturales tiene algunas de sus culminaciones en lo que actualmente podemos distinguir o bien como un retorno a la teoría crítica o crítica cultural, o bien como un retorno a la crítica literaria y a la literatura misma. Pero se trata de un retorno irónico: no podemos sostener que nuestro trabajo sea la crítica literaria ni que nuestro objeto (de conocimiento, de deseo) sea la literatura con la convicción autosuficiente de una teoría, sino sólo en términos de una moral que se nos presenta como política o estratégicamente preferible.

Pero hubiese preferido comenzar esta exposición con un relato. Voy, entonces, a empezar de nuevo. El Congreso Internacional "Razones de la Crítica"

* Las notas que siguen fueron leídas en el *II Encuentro sobre crítica literaria argentina de los últimos veinte años*, organizado en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca) por el grupo de investigación que dirige María Celia Vázquez, durante los días 4 y 5 de noviembre de 1998. En algunos tramos el trabajo retoma con modificaciones algunas consignas que incluí en "La angustia de lo banal. Notas sobre estudios culturales y crítica literaria", que publicó la revista *Espacios* del Centro de Profesores de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (III, 10, septiembre de 1997, Río Gallegos).

que tuvo lugar en Rosario hace pocas semanas y del que participamos muchos de quienes estamos hoy aquí, cerró con un par de conferencias, una de Nelly Richard titulada "Los estudios culturales y sus otros: crítica de la crítica" y otra de Raúl Antelo sobre "Lo posoccidental: lugares de enunciación y lugar de la teoría". En las antipodas del salón, casi en la última fila de sillas, esforzaban la atención dos novelistas, uno hiperconsagrado, casi quincuagenario y cuantiosamente édito, el otro todavía casi joven y desconocido. En un momento, durante la conferencia de Antelo, el novelista viejo le dijo al nuevo: "Hablan y hablan de los estudios culturales, ¿por qué no hacen un estudio cultural, en cambio? Me gustaría escuchar uno. Debe ser bárbaro".

Las derivaciones alegóricas del episodio son facilongas (los escritores lejos de los críticos, la literatura lejos de los críticos; o viceversa, a pesar de todo los escritores escuchando y deseando el discurso de los críticos, y así siguiendo).

Voy a hablar, entonces, de palabras que sobresaturan nuestro diccionario de los últimos años y que, como llegó a suceder hace tiempo con otras nos están, creo, hartando hasta el fastidio: canon, estudios culturales, banalidad. Pero este es un encuentro en el que se nos propone hablar no de literatura sino de crítica, de crítica argentina. Así, este es un encuentro que nos obliga, desde que estamos aquí, a interrogar una vez más eso que nos fastidia, a re-volcarnos en el hartazgo irresoluto de nuestras cavilaciones autorreflexivas, de los -para decirlo en un tono autoparódico que no alcanzamos a tolerar- dilemas que nos asedian, que sólo a nosotros asediarían y que a casi nadie más, ni siquiera a los novelistas viejos o nuevos, importarían demasiado. Allí está el primer tópico o motivo de hartazgo: ¿tiene que importarnos que a nadie le importen nuestros dilemas? ¿Y cuánto?

En la mesa del Congreso de Rosario en que Roxana Patiño y María Celia Vázquez hablaron de Beatriz Sarlo y de *Punto de Vista* contamos con una presencia incómoda: María Teresa Gramuglio, que integra el consejo de redacción de la revista, estaba entre el público, no en el panel de expositores. Cuando salíamos, Gramuglio me dijo: "Me siento un objeto de museo". Pensé después que tal vez María Teresa tuviese razón en algo. Que tal vez podíamos plantearnos, como recurso metódico algo brutal, invertir la relación que la crítica que pretendió seguir siendo literaria ante la hegemonía de los estudios culturales solía mantener con la demanda de intervención pública con que desde estudios culturales o desde *Punto de vista* se nos instaba a transformar, precisamente, las creencias de la crítica; pensé, digamos, que podríamos interrogar la hipótesis -esquemática, reduccionista o maniquea- según la cual los anacrónicos serían ellos -los estudios culturales, los

intervencionistas, los *activistas*- y no la crítica que aún se mantiene como crítica *meramente* literaria. Que los pesimistas debían ser ellos (nos equivocamos con Alfonso, nos equivocamos con el FREPASO, recordaba Patiño que escribieron los intelectuales de *Punto de vista*) y los optimistas nosotros. Porque en la mesa de Patiño y Vázquez una pregunta, creo, no llegó a formularse. Si, perogrullescamente, toda crítica es política, ¿por qué dar por supuesto que la única moral de conexión de la crítica con lo político o con lo público ha de ser una moral de intervención, es decir una moral de conexión funcional? ¿La autocrítica repetida de *Punto de Vista* respecto de sus propios intentos de intervención funcional en la política no nos daría, acaso, la razón en algo? O dicho de otro modo: ¿qué nos dice el hecho de que la política, una vez más, haya expulsado o devuelto a los intelectuales, los de *Punto de vista* en este caso, al lugar del que otros nunca pudieron o nunca quisieron salir, una vez que la Alianza produjo salvajemente el sinceramiento rotundo de su relación con los intelectuales, es decir una vez que, a poco de formalizarse, hizo de Machinea, y no de un (digamos) sociólogo de la cultura, su intelectual funcional? ¿Por qué no pensar que ese episodio confirmaba el acierto de quienes prefirieron mantener, por razones seguramente diversas que no enumeraré aquí (por ejemplo por casualidad o por exceso de duda), una conexión a-funcional, una política crítica de no intervención, o una política estratégica u oportunista de supervivencia, mediante la negociación institucional o laboral?

Mejor se organiza el problema si, además, ponemos atención a una creencia que heredamos de la doxa filosófica de la modernidad y que tuvo su utilidad política pero que se ha vuelto demasiado discutible, incluso anacrónica, para pensar el presente. Me refiero a la noción de esfera pública. En su ponencia de Rosario, María Celia Vázquez recordaba una definición metafórica del estado actual de la esfera pública que pertenece a Beatriz Sarlo: "No hay un espacio más allá de Félix Luna". ¿Es obvio decir que allí, "espacio" significa específicamente intervención, es decir espacio de reconocimiento mediático a la funcionalidad de las conexiones que los intelectuales establecen con el poder o con el público? En este sentido, no parece meramente casual lo que señalaba Stuart Hall al respecto:

Estábamos tratando de encontrar una práctica institucional dentro de los estudios culturales que pudiera producir un intelectual orgánico. No sabíamos previamente qué significaba esto, en el contexto de Inglaterra en los años '70 (...). El problema del concepto de intelectual orgánico es que parece alinear a los intelectuales con un movimiento histórico incipiente y no podíamos decir entonces, y muy difícilmente podamos hacerlo ahora, dónde se podía encontrar ese movimiento histórico incipiente (citado en Grüner, 84).

En la Argentina y seguramente en Latinoamérica, además, las transformaciones que la política sufrió en los últimos años cerraron ese camino o anulaban esa esperanza. La otra posibilidad, abierta por las políticas de identidad de los microgrupos, con que se asociaron los enfoques multiculturalistas y poscoloniales en Estados Unidos, parece haber sido asimilada y funcionalizada por la hegemonía, tanto en términos políticos como epistemológicos. Esa asimilación constituyó uno de los principales focos de discusión contra los Estudios Culturales, y redujo la incidencia de esas alternativas en la crítica argentina (imposibilitada, por otra parte de tomar ciertas propuestas como las variables étnicas o poscoloniales, que muy poco parecen tener que ver con las complejidades específicas de nuestra historia cultural y literaria). Donde hasta hace poco estaban la "esfera pública" o la "sociedad civil", donde apenas sí estuvieron las microidentidades, no queda sino registrar un vacío que no habla más que de la ausencia de sentido, o que en el mejor de los casos organiza la demanda de un espacio nuevo, seguramente ya no esférico, tampoco meramente local y fragmentario. Es difícil saber si en alguna medida lo estamos construyendo sin saberlo, por ejemplo aquí, pero sospecho que conviene interrogarlo: ¿por qué no habría de haber otros espacios más allá de Félix Luna? Estamos obligados, o bien a entregarnos a los riesgos de ese vacío, suponiendo que también puede ser efectivo (o incluso que lo sustancialmente efectivo está en ese vacío), o bien a redistribuir, a reespacializar los dominios de intervención y circulación de nuestros saberes en relación con lo que de ellos esperemos y con lo que de ellos no esperemos, con lo que no estemos dispuestos a esperar.

Vuelvo, entonces, a los dilemas que nos estuvieron asediando durante los últimos años, a riesgo de estar reponiendo una discusión ya casi abandonada, menos porque se haya resuelto que por la fatiga que produce la insistencia de ciertas preguntas durante demasiado tiempo.

¿Qué escribimos o qué práctica ejercemos, hoy en América Latina, quienes hasta hace poco no dudábamos en afirmar que escribíamos o ejercíamos la "crítica literaria"? La pregunta, se sabe, podría prescindir de la localización regional, y hacerse planetaria con la declaración categórica de Terry Eagleton: si no existe la "literatura" como objeto de una disciplina que se construya con arreglo a los patrones epistemológicos -es decir, a la moral- de la ciencia, retornemos, pues, a la crítica política que inventaron los primeros críticos ilustrados del Estado moderno, una crítica que, repuesta en un contexto como el presente, no podrá evitar el aplanamiento de la *Belleza* sobre la arena combativa de "los discursos y sus efectos".

Pero entonces, resulta inevitable recordar una advertencia de Susana Zanetti, que parece decirnos que siempre ha sido así para nosotros, por voluntad ajena: en París, el arte latinoamericano nunca estuvo en el Louvre, sino en el Museo del Hombre. Luego, toma forma en nuestra inquietud la sospecha de que la transmigración del centro de París a New York, es menos un derrumbe de las estrategias jerarquizadas de dominio político-cultural, que un avatar de eso que antes llamábamos imperialismo. Que ahora se llame "poscolonialidad", "hibridez" o "globalización" no debe impedirnos señalarlo con el nombre verdadero que, según Jorge Panesi, se nos impone desde nuestra ubicación subordinada: "norteamericanización".

En efecto, es sobre todo desde las metrópolis que a los críticos literarios latinoamericanos se nos insta a una *apertura de las fronteras*: las universidades de los Estados Unidos de América, nos convocan, nos atraen o en el peor de los casos nos humillan con cátedras, becas, subsidios, ediciones y simposios. El llamamiento tiene su precio: pues no se trata sólo de que ciertos encuentros con colegas venezolanos o chilenos se cocinen mejor en Yale; sucede también que, allí, vamos a parar a Departamentos o cátedras o congresos o revistas de "Estudios de la mujer" o "Estudios gay" o "Ecocrítica", o a nuestra (o su) versión disciplinar de la globalización, los "Cultural Studies". Y de allí, indefectiblemente, a una nueva forma de la angustia, la que nos asalta en virtud de la banalización de nuestro saber.

Porque, sea que los viésemos -anacrónica, escolar o ingenuamente- como una mutación paradigmática, sea como una estrategia de subsistencia profesional previendo la declinación de las *bellas letras* y del libro a las puertas del 2000, los "Estudios culturales" nos proponían de modo más o menos celebratorio el camino que recorren algunos sociólogos o antropólogos. A estos, la caída de los objetos, los sistemas y las pretensiones epistemológicas globales terminó por arrojarlos o bien a la *gerencialización* del oficio -"agendas" de investigación e "insumos teóricos" destinados a diseñar tecnocracias de imagen o de "governabilidad" para los Estados del ajuste neoliberal, de maneras a veces oblicuas como estratagema para mantener cierto decoro-, o bien a las innumerables microfísicas de lo banal: desentrañar la poética de los programas televisivos de cocina, o la intertextualidad de los *reality-shows*. Conocemos el riesgo, muchas veces efectivamente cumplido, de esa ilusión *post* que quiere repetir las iluminaciones del Barthes semiólogo de la vida cotidiana: hay quienes -beca o subsidio en mano- se entregan a la exégesis de

Mauro Viale, o de Marcelo Tinelli, o de Don Francisco, prescindiendo de lo anodino, microscópico o complaciente ya no del análisis sino de sus efectos.

A los críticos, se nos propuso desde allí, entonces, el camino inverso: con las armas de la crítica, abandonemos las bellas letras, que ya nadie lee, y entreguémonos a la semiosis del vasto universo de los signos. Hagámoslo pertrechados de una teoría de la ideología y de un aparato de análisis del discurso "blandos" o *ablandados* (es decir chantas), y de un prejuicio supuestamente *progresista*: el propósito militante y *antiaristocrático* de disolver el canon. Con ello, lo que se ha abandonado, más por imperio de los hechos que por argumentos establecidos tras un debate consistente, es la confianza en el poder diferencial o irreductible o restante de la literatura (*da lo mismo un relato que otro*: el discurso político es un juego de lenguaje, la poesía de César Vallejo otro, y así).

¿Qué consignas, si todavía hicieran falta, podrían encabezar un programa de resistencia frente a estrategias epistemológicas e institucionales como esas? Ensayo las que siguen.

Haremos otra cosa y no "crítica" mientras no mantengamos siempre sujeta a discusión nuestra relación con las nociones básicas de "responsabilidad" y de "verdad". La idea de que nociones como esas implican el retorno a algún tipo de fundamentalismo, y de que por lo tanto sólo nos queda entregarnos a una "conversación" que excluya el énfasis, que no niegue ni afirme nada (pienso en Vattimo como la versión más patética de esa nueva ataraxia o religión laica de la prudencia), es un dogma -moral pseudohomogeneizante de los debilismos, mano dura del pensamiento chirle- que sirve a una razón estratégica entre cuyos beneficiarios solemos no contarlos.

El piso conservador y el tono más o menos escandalizante e injurioso que sostienen intervenciones categóricas como las de Harold Bloom no deberían llevarnos a ignorar las ventajas estratégicas de mantener en vigencia algunas de sus proposiciones: la literatura sigue abriendo la posibilidad de una experiencia que -para decirlo de un modo clásico o tópico- se resiste a las formas asimilables al dominio -niega y se niega, o se desplaza no bien afirma, y resta en un no-lugar social-. El reconocimiento de la persistencia de ese núcleo insubordinable o, mejor, de la posibilidad de su ocurrencia (en o fuera del canon, poco importa) puede verse como la única garantía de una crítica capaz de escapar a la lógica del Mercado, capaz de no volverse mera mercancía académica o mediática. La reducción al lenguaje, que desde los formalistas rusos permite pasar (sin *diferencias* más que

de grado) de la poesía al discurso publicitario, no es menos reduccionista que la reducción sociológica. En ese sentido, negar que ciertas literaturas produzcan efectos singulares (efectos no previsibles desde las lógicas del discurso o de las ideologías), es abolir lisa y llanamente su dimensión (no su "función") estética, su momento *a-funcional*. Y hablo más bien de una moral o una política de la crítica literaria, que no podría autoafirmarse sino irónicamente, es decir, descontando que una convicción acerca de la literatura como ésta pueda sostenerse en los términos de una teoría, en el sentido convencional o epistemológico de la palabra "teoría". A lo que agregaría una conjetura histórica (seguramente no menos incontestable): en la construcción del canon siempre interviene -además de mistificaciones e intereses- la experiencia de esa irreductibilidad.

Por tanto, el ejercicio de la mirada crítica sobre objetos culturales "triviales", "banales" o de escasa densidad semiótica no debería usarse como pretexto para abolir y reemplazar no tanto el canon como lo que en él suele acontecer -para aplanar las *bellas letras* en un conjunto en el que *Fervor de Buenos Aires* se aparea con el discurso político del irigoyenismo o Alejandra Pizarnik con Pipo Mancera; la crítica literaria debería considerar, más bien, si su tarea no sigue siendo resistir al canon en cuanto tal, poniéndolo fuera de sí desde su interior (Alberto Giordano), para que haya entonces un solo paso de ahí al hallazgo de sus ocurrencias fuera de la institución "literatura". Reivindicar la preferencia por un estudio de la connotación en la campaña electoral de Duhalde no es menos ideológico que preferir un estudio de la connotación en "La biblioteca de Babel" de Borges, y aunque no parezca, puede resultar -incluso antes de ser emprendido- más complaciente con el poder cuyas estrategias simbólicas supuestamente se deconstruyen o critican (porque, para el caso, la diferencia entre complacencia y crítica puede radicar solamente en quién y cuánto paga: si mucho el Comité de Campaña o la Consultora, si poco el CONICET o el Programa de Incentivos). Por otra parte, temer o dar por seguro que en un estudio, pongamos por caso, de la connotación en Borges, no habrá una crítica radical contra la economía del discurso político es haber pactado la rendición de la crítica ante los imperativos de la racionalización. Si ese *resto* se aloja en la literatura del canon (aunque no lo haga sólo allí), y si es, como muchos sostienen y otros tantos sospechamos, un ejercicio y un modelo de crítica o negación de las ideologías, se entiende que muchos se resistan a exiliar la crítica de su objeto, es decir, del lugar donde ya se sabe que se aloja ese modelo, mientras rechazan que se los califique de reaccionarios (porque en esos casos la identificación entre literatura y canon es una estrategia institucional de los profesores pobres, antes que una teoría o una fe como la de Bloom).

No sé si pueda sostenerse en términos teóricos, otra consigna que tampoco me gustaria abandonar: la "banalidad" de las prácticas simbólicas no depende sólo de la mirada que se ejerza sobre ellas. Dicho de otro modo, hay objetos -no dados, sino contruidos- indefectiblemente lindantes con la banalidad. Es cierto que esos objetos se pueden construir con el canon (vg. "¿Es "Los caballos de Abdera" un cuento "extraño", "maravilloso", "fantástico" o "legendario"?"), y no sólo con los discursos banales de la cultura massmediática. Pero un estudio acerca de la programación de Telefé está siempre más cerca del riesgo de banalización y de la transacción con la discursividad del dominio que una lectura de "La metamorfosis" de Kafka: Kafka se resiste (es decir, nos hace algo que Telefe no podrá hacernos jamás; eso, claro, mientras mantengamos, defendiéndola, una subjetividad capaz de dejarse infringir la resistencia kafkiana, defensa que implica, entre otras cosas, políticas culturales y políticas de la literatura). Es por lo menos curioso que algunos supongan que no se pierde nada si en la Universidad y en la escuela pública se abandona, digamos, la lectura de Kafka, en pos de un semioanálisis de Videomatch; es decir, si se usan los pocos recursos y espacios que todavía el Estado capitalista destina al ejercicio del pensamiento crítico para, en lugar de empeñarnos en "preferir no hacerlo", dedicarnos a aplicar una semiótica ligera a los avisos publicitarios de pastillas para adelgazar. Es por lo menos curioso que haya críticos literarios que, tras leer *Escenas de la vida posmoderna* supongan que hay allí un programa para la crítica latinoamericana, la que deberá así entregarse a reproducir en sus investigaciones y en sus clases la deconstrucción -a veces tan crítica como inoperante- que ejerce cualquier intelectual mínimamente avisado ante la pantalla cuando hace zapping en el living de su casa antes de ser vencido por el sueño o por el tedio. Deberían recordar, entre otras cosas, que cuando Beatriz Sarlo repite como al pasar que durante los últimos años jamás dejó de "enseñar literatura", está señalando precisamente el lugar desde cuyo interior ha querido construir una mirada crítica entrenada en el vértigo de una clase de acontecimiento cuya frecuencia la *literatura* casi siempre nos asegura mientras los productos de la industria cultural no, mirada de la cual sus *Mitológicas* argentinas de fin de siglo son un estimulante efecto periodístico. Es verdad que también pretenden ser un modelo de intervención, pero ya hemos discutido arriba lo incierto de un propósito como ese.

El contexto disciplinario de la literaturización de las ciencias sociales (el hecho de que los sociólogos, los historiadores, los etnógrafos y los comunicólogos se vean a sí mismos como críticos de "textos") debería ser motivo menos para disolver nuestro objeto -una versión no meramente discursiva de la *literaridad* o del *efecto estético*- que para expandirlo: trabajar a partir de la hipótesis, más o menos remotamente barthesiana, según la cual la literatura, al ocurrir, *les* hace

algo a las prácticas sociales -culturales o simbólicas o "imaginarias"- en las que interviene o sobre las que *interfiere*, a la vez que puede efectuar, allí donde aquellas esconden su imposibilidad, los vacíos insospechados de la Historia, eso que a falta de discursos que lo digan llamamos *atopías*. El escenario de ese poder no es meramente *imaginario* ni meramente *verbal*. El escenario de ese poder es el *cuerpo* o la *vida* del lector, la escena tangible de la lectura y sus marcas en la memoria, y debería resultar obvio para un intelectual crítico que renunciar a esa dramatización que efectivamente se *realiza* cuando leemos o escribimos es renunciar a una forma no prevista o no servil de la subjetividad.

Los siete locos de Roberto Arlt o los *Cuentos fatales* de Leopoldo Lugones (para citar ficciones que parecen fácilmente reductibles a *lo social*) no nos explican la Historia por *alegoresis*, como querría H. White; más bien exhiben lo que la Historia no es, lo que jamás hubiera podido decirse de sí misma. Esos textos efectúan, así, una negación de la Historia que es una forma de la verdad que los discursos históricos no alcanzan ni sospechan. Luego, esos textos ejercen una forma de la experiencia que la Historia demanda a ciegas pero que es incapaz de proveer (es decir, una forma de la experiencia que la subjetividad histórica reclama contra el borde de su propia alienación). Abandonar esa forma de la verdad y esa experiencia, suponerlas una ilusión ideológica (o teórica o metafísica o esteticista) del pasado, es una operación política de la que conviene seguir preguntándose a quién beneficia.

He hablado de una forma de la verdad y una experiencia porque me gustaría encontrar un modo convincente de cruzar o combinar, como si la literatura misma nos obligara a hacerlo, dos salidas o dos retornos a que ha dado lugar la crítica a los estudios culturales.

La definición de literatura que pertenece a Sartre y que Grüner usa para definir no la literatura sino "la única función a la que debería querer aspirar un intelectual crítico", dice así: "La literatura está hecha para que la protesta humana sobreviva al naufragio de los destinos individuales" (Grüner, 25). En Grüner podríamos ver, así, una de las decisiones a que pudo conducir la crítica a estudios culturales: retornar a la "teoría crítica", a una "teoría crítica de la cultura" de sesgo adomiano o frankfurtiano que vuelve a "situar a la ficción [a la literatura o al texto] en el lugar de una Verdad impensable", "que permite que el texto (...) se erija en toda su irreductible especificidad y autonomía como síntoma de lo indecible y de lo impensable". Creo que en esa clase de decisión podemos ubicar la estrategia de Beatriz Sarlo, sintetizada en su repetida consigna: después de haber leído a Joyce se puede analizar críticamente la televisión, pero no viceversa.

Creo que esa decisión puede distinguirse también (y la coincidencia no es casualidad) en el trabajo de María Teresa Gramuglio, "La crítica de la literatura. Un desplazamiento", publicado en el número del vigésimo aniversario de *Punto de vista* en abril de 1998. El texto de Gramuglio se propone desandar "uno de los cambios más polémicos que han ocurrido en el campo de la crítica literaria contemporánea (...), el que va de una concepción de la literatura como práctica potencialmente crítica y liberadora, a una crítica de la literatura como institución de control", cambio que Gramuglio asimila a la sustitución, sobre todo académica, de la crítica literaria por los estudios culturales. Para demostrarlo, Gramuglio impugna una "lectura antimodernista" de Conrad que "conduce a una reivindicación de las formas de la cultura popular", cuestiona el "foucaultismo a ultranza" con que Jorge Salessi simplificaría la lectura de *El Matadero*, y a cambio apunta dos notas de lectura: una sobre un poemario de Arturo Carrera, otra sobre una novela de Héctor Tizón. "Al enfrentarnos -concluye Gramuglio- con su propia resistencia a la facilidad de las soluciones formales convencionales, estos libros hacen un poco menos ciega, o menos pobre, nuestra manera de estar aquí, en este país y en este mundo" (p. 7).

En el reconocimiento de esa cualidad iluminadora o iluminista de la literatura alta o culta está, entonces, la diferencia que Gramuglio defiende para la "crítica literaria", en contra de "la crítica de la literatura" que impusieron los estudios culturales, multiculturalistas o poscoloniales.

Pero nuestra moral crítica (o política) nos obligaría a advertir que en ese retorno no salimos de la lógica del intercambio: la crítica muestra, destaca o desentraña una función (digamos, des-alienante) de la literatura. ¿Es posible escapar, como lectores o como críticos, a una lógica del intercambio? Si, como parece inevitable, mantenemos que no hay lenguaje, ni sujetos ni literatura antes o más acá del orden social, la posibilidad de aquella fuga se desvanece. Pero el deseo (social) de esa fuga no deja de ser puesto en escena, incansablemente, por la literatura. En ese sentido, el otro retorno o la otra alternativa que se asocia con una crítica persistente hacia los estudios culturales está, creo, en un modo crítico de leer y de escribir que repone una y otra vez esa dramatización. Creo comenzar a distinguir ese modo crítico, por ejemplo, en el ensayo de Jorge Panesi "Marginales en la noche", que gira precisamente en torno de un ir y venir entre el resto y el intercambio, entre el exceso y la asimilación funcional, entre la literatura y su precio.

"Qué precio hay que pagar por empeñarse en la literatura". Así termina el trabajo de Panesi, que va y viene de lo asimilable -los objetos de una crítica de la ideología, los objetos de unas *mitológicas* como las de Sarlo- a "un objeto que se empeña en permanecer irreductible", la literatura. O lo que es lo mismo: la prosa del ensayo de Panesi como una apuesta que, precisamente porque no olvida que literatura es lo excedente, interviene con la literatura, es decir desde la escenificación reiterada de ese carácter inasimilable del resto, en el interior del campo de objetos de los estudios culturales, o mejor, en aquello que, de su propio campo de objetos, los estudios culturales dejan como resto no asimilado por la lengua de la crítica o la investigación. Se entra a las ficciones de los marginales en la noche desde Arlt y con él desde otros títulos del canon o la alta poesía, porque lo que se busca allí, en esos restos de la ficción social lumpen es, precisamente, su literaridad. La apuesta tiene la forma o el movimiento de la ironía: en su retorno, da vueltas el juego hegemónico de la crítica universitaria, porque a partir de una convicción, una política o un deseo, lo que se repone en marcha es ya no una crítica cultural de la literatura, sino una crítica literaria de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Terry Eagleton, *The Function of Criticism. From The Spectator to Post-Structuralism*, London, Verso, 1984; y *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.
- María Teresa Gramuglio, "La crítica de la literatura. Un desplazamiento", *Punto de vista*, XXI, 60, Buenos Aires, abril de 1998, pp. 3-7.
- Eduardo Grüner, (ed.), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Jorge Panesi, "Marginales en la noche", *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 6, octubre de 1998, Rosario, pp. 39-48.
- Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

ROBERTO ARLT, NOSOTROS MISMOS
Sobre las apropiaciones críticas de Arlt
en la década del cincuenta

por Sergio Pastormerlo

Se es de Boedo o se es de Florida.
Se está con los trabajadores o con
los niños bien.

Roberto Arlt

Entre 1950 y 1952, Larra publica en su editorial Futuro las primeras obras "completas" de Roberto Arlt. Esta edición puso nuevamente en circulación los textos arltianos, hasta entonces publicados en su mayoría por Claridad, y permitió que se iniciara un proceso de relectura de su obra en la que la nueva crítica del grupo *Contorno* jugó un papel decisivo. Arlt, como lo señalaron los críticos en esos años, se había puesto de moda y se había convertido en una bandera, es decir, en un escritor sobre quien no era posible escribir de un modo neutral. Simultáneamente a esta relectura, se produjo también, desde principios de la década, una disputa por la propiedad de Arlt.

Sin duda el texto mejor conocido de esa polémica es el breve artículo de David Viñas, "Arlt y los comunistas", incluido en el número que la revista *Contorno* dedicó a la literatura de Arlt en 1954¹. En Viñas, el problema de la apropiación aparece planteado de un modo bien directo: desde la primera frase hasta la última, el breve texto de Viñas no habla de otra cosa. Podría decirse que *Contorno* consideró necesario incluir en ese número un artículo dedicado exclusivamente a esa cuestión. ¿De quién es Roberto Arlt?

Como se recordará, Viñas presenta el problema recurriendo a la figura jurídica de la usucapión: "El señor Larra afirma enfáticamente: '¡Arlt es nuestro!'. Y se equivoca, y su equivocación puede traer aparejada lo que los abogados llaman posesión treintaafal. Es decir, que de aquí a un tiempo, todo el mundo -incluso los

comunistas- van a creer real y efectivamente que Roberto Arlt pensaba -y lo que es más grave- escribía como un comunista”.

Arlt, argumentaba Viñas, no pertenece a los comunistas, pero tampoco a “los snobs”, “los bien pensantes”, “los pulcros”. “No tiene nada que hacer Arlt”, decía, “en una revista que se llama *Letra y Línea*”. La argumentación, como se ve, convocaba dos extremos: la crítica ideológica, contenidista y tradicional de *Cuadernos de Cultura* y el formalismo vanguardista que Viñas lee en el título mismo de *Letra y línea*². Este tipo de argumentación, que construye, a través de la impugnación de los extremos, el equilibrio razonable de lo intermedio, reaparece en otros planos de la lectura de *Contorno* sobre Roberto Arlt. Como lo han señalado Nora Avaro y Analía Capdevila, *Contorno* celebra el lenguaje de Arlt como un “lenguaje propio” situado entre la impostación de las retóricas literarias y las insuficientes resoluciones del realismo ingenuo; análogamente, el realismo de Arlt es un “realismo auténtico” porque se ubica entre la excesiva inmediatez del costumbrismo y la distancia extrema del puro virtuosismo³. El artículo de Viñas, que implícitamente ubica la literatura de Arlt en una posición intermedia, tan alejada de los principios de *Letra y Línea* como de los principios de *Cuadernos de Cultura*, tiene al menos dos efectos posibles. Por un lado, un efecto de apropiación: si Arlt no es de los comunistas de *Cuadernos de Cultura* pero tampoco de los “pulcros snobs” de *Letra y línea*, parece inevitable la conclusión de que la “literatura intermedia” de Arlt pertenece a quienes, como *Contorno*, saben leerlo de un modo intermedio. El otro efecto consiste en reforzar uno de los mitos más exitosos contruidos sobre Arlt: el mito del “escritor equidistante”. Como es sabido, Arlt publicó en 1925 dos adelantos de *El juguete rabioso* en la revista *Proa* y durante diez años estrenó sus obras teatrales en el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. En la balanza del mito, estos dos hechos tienen el mismo peso.

El artículo de Viñas es una respuesta al artículo de Raúl Larra “Roberto Arlt es nuestro” publicado dos años antes, en 1952, en *Cuadernos de Cultura*⁴. A su vez, el de Larra es una respuesta al artículo de Roberto Salama, “El mensaje de Roberto Arlt”, aparecido en el número anterior de esa revista⁵. El artículo de Salama, a su vez, es una respuesta al libro de Larra *Roberto Arlt, el torturado*, de 1950. Y como se verá más adelante, los argumentos sobre la propiedad de Arlt que aparecen en el libro de Larra respondían también, a su vez, a textos anteriores. En resumen: desde el artículo de Viñas hacia atrás, se puede encontrar una larga discusión integrada por una serie de textos en la que está en juego la apropiación de Arlt. Cuando Viñas interviene en esa discusión, realiza dos operaciones. Por un lado, omite toda la historia de la discusión: presenta el artículo de Larra como inicio de

la disputa, transformando así una respuesta en una afirmación primera. Por otro lado, le atribuye al título de Larra, "Roberto Arlt es nuestro", el significado "Roberto Arlt es comunista". En este artículo de 1954, la crítica de Viñas no explica interviene. Para sustituir la intervención crítica con la explicación crítica, un análisis del problema de la apropiación de Arlt en la década del 50 debería realizar dos operaciones inversas a las de Viñas: reconstruir la historia borrada de la disputa y averiguar qué significa, en el contexto de esa disputa, la palabra "nuestro".

En *Roberto Arlt, el toronado* (1950), el problema de la apropiación de Arlt se sitúa en el marco de la oposición Florida y Boedo. En efecto, la cuestión se analiza en un capítulo titulado "Florida contra Boedo" y se plantea contra un intento de apropiación de los martinfierristas sobre la literatura de Arlt. Como los martinfierristas tienen poco para exhibir, argumenta Larra, están intentando apropiarse de Arlt colocándole "la camisa almidonada de Florida". Esta operación de apropiación, según Larra, se había manifestado poco antes, especialmente en los actos de celebración del 25º aniversario de *Martin Fierro* llevados a cabo en la SADE. Este capítulo, dedicado a contextualizar la obra del primer Arlt reconstruyendo la disputa Florida-Boedo como principal tensión del campo literario de la década del 20, y por otro lado, a ubicar la literatura arltiana en ese campo, concluye con esta afirmación: "Arlt pertenece sin disputa al grupo de Boedo". Podría decirse que todo el libro de Larra (desde su misma tapa, que presenta todas las características de las publicaciones de la editorial Claridad) apunta a corroborar esta afirmación. En Larra, los nombres que aparecen rodeando el nombre de Arlt corresponden casi exclusivamente a Boedo. La bibliografía sobre Arlt que se incluye al final del libro omite las (por otra parte, escasas) lecturas que se habían practicado sobre Arlt desde posiciones alejadas a Boedo. Para Larra, la "madurez" política de Arlt, las "debilidades" de su formación ideológica, su "rebeldía social desorientada y anarquista", no lo diferencian de Boedo: son, por el contrario, puntos en común con los boedistas, a quienes Larra considera "precursores" de los intelectuales de izquierda. En otras palabras, para Larra, si Arlt no puede ser reconocido en 1950 como un "verdadero" escritor de izquierda, tampoco pueden ser reconocidos como tales los demás escritores de Boedo, de quienes sólo algunos, como Alvaro Yunque, aclararon, llegaron años más tarde a la comprensión del marxismo.

Es verosímil suponer que, al escribir *Roberto Arlt, el toronado*, Larra sabe que se enfrenta no tanto a los intentos de apropiación de Arlt por parte de algunos martinfierristas sino, sobre todo, a los deseos de expulsión de Arlt por parte de algunos de sus camaradas. Basta observar los títulos de los artículos incluidos en

los primeros números de *Cuadernos de Cultura* ("Gilberto Freyre: sociólogo reaccionario", "William Faulkner, ideólogo racista", "Russell o el oscurantismo en filosofía"), para advertir que Larra tuvo que prever una respuesta como la de Salama. "El mensaje de Roberto Arlt", de Roberto Salama, se publicó en 1952, en el nº 5 de *Cuadernos de Cultura*. ¿Pudo haber sido casual que en el número inmediatamente anterior de la revista se publicara el discurso de Andrei Zhdánov en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934)? En cualquier caso, el discurso de Zhdánov funciona como una introducción perfecta para el de Salama, que lee a Arlt tal como lo leería el yerno de Stalin. Zhdánov decía allí que la declinación y la corrupción del capitalismo se reflejaba en la decadencia y la degradación de la literatura burguesa, que había terminado por encontrar sus únicos héroes posibles en los ladrones y las prostitutas -es decir, lo único que, decía Arlt, le interesaba.

El artículo de Salama es una larga acusación autorizada con citas de Gorki y Stalin -que obligarán a Larra a buscar otras citas de Stalin y Gorki capaces de contradecir las de su enemigo. Las acusaciones están estratégicamente ordenadas: Salama comienza hostigando la literatura de Arlt con recriminaciones menores (una de las primeras es que a los personajes arltianos no les gusta trabajar) con el fin de no omitir ninguna, de asegurarse los efectos de la acumulación y de establecer, desde el principio, un nivel de exigencia moral riguroso: cuando llegan las acusaciones más atendibles o menos triviales, la indignación del lector ideal de Salama está garantizada. En su respuesta, Larra va a plantear contra la crítica de Salama tres objeciones. La primera es que Salama lee los textos de Arlt como autobiografías (como también lo habla hecho Larra) y piensa a sus personajes como "voceros" del autor; la segunda es que descontextualiza la obra de Arlt de su época; la tercera es que selecciona "lo peor" de Arlt -es decir, aquello que hace que la de Arlt, a diferencia de la de Boedo, no sea buena literatura en un sentido moral y mala literatura en un sentido estético. A estas tres, nosotros agregaríamos seguramente una cuarta objeción: Salama no defiende ningún grado de autonomía para la literatura y sostiene que (voy a parafrasear su discurso) la obra de Arlt no es adecuada para el joven, el obrero o el ama de casa, a quienes se les deben ofrecer alimentos espirituales que los fortalezcan y les permitan encontrar una salida revolucionaria, y no una literatura monstruosa, enferma, negativa, que infunde descreimiento respecto de las cualidades humanas más nobles, repulsión ante la vida y pesimismo.

Con su artículo, Salama no solamente acusaba a Arlt. Acusaba también a Larra por haber escrito una biografía complaciente que celebraba la literatura

"burguesa" y "decadente" de Arlt. Esta doble acusación es la que obligará a Larra, por un lado, a escribir su artículo "Roberto Arlt es nuestro", y por otro lado, a introducir modificaciones en la segunda edición de *Roberto Arlt, el torturado* (1956). "Roberto Arlt es nuestro" concluye repitiendo la advertencia que ya aparecía en el libro (no dejemos que la derecha se apropie de su literatura) y confirmando el vínculo entre Arlt y Boedo: "En momentos en que la derecha literaria, que despreció a Arlt en vida, lo quiere hacer suyo extrayendo de él los perfiles negativos, ¿es justo ofrecérselo en bandeja de plata? Negar a Arlt significa en cierto sentido rechazar, además, a la generación de Boedo, que con todos sus lunares impuso el tono militante en la literatura". En cuanto a la segunda edición del libro, los cambios más importantes introducidos por Larra figuran en el capítulo tercero, dedicado a las novelas de Arlt, al que se agregan disculpas y justificaciones⁷. Fueron sin duda estas modificaciones las que años más tarde llevaron a Masotta a escribir que en el libro de Larra "se percibía la voluntad de disculpar a Arlt. ¿Pero de qué?". La respuesta es bien simple: de las acusaciones de Salama. Como se ve, la historia vuelve a repetirse: Masotta omite los antecedentes de la polémica y lee una respuesta como afirmación primera.

¿Qué significa el título de Larra "Roberto Arlt es nuestro"? Creo que los textos de Larra responden claramente esa pregunta: Roberto Arlt era de Boedo, Roberto Arlt pertenece a la izquierda y Roberto Arlt puede ser leído por los comunistas a pesar de Salama, Zhdánov y las amas de casa. La crítica sobre Arlt ha optado, como *Contorno*, por una respuesta vagamente intermedia: lo seguro es que Arlt no era del PC ni de Boedo. Nuestra lectura de Arlt se parece más a la de *Contorno* que a la de *Cuadernos de Cultura* o a la de *Conducta*. Confiamos más en el título de Masotta "Roberto Arlt, yo mismo", que en el título de Larra "Roberto Arlt es nuestro" o en el título de Barletta "Arlt y nosotros"

Ciertamente, en su libro Larra no se olvidaba de registrar hasta los más insignificantes contactos de Roberto Arlt con los comunistas: Arlt había colaborado dos veces en *Bandera Roja*, Arlt había intentado mejorar su formación ideológica con lecturas marxistas, Arlt había escrito "Fosco o la economía al revés". De todos modos, cabe preguntarse si Larra intentaba afiliar póstumamente a Roberto Arlt al PC o, más bien, adelantarse a las protestas de otros afiliados. La imagen del Arlt filocomunista que construye Larra no está orientada a ubicarlo en el PC sino en Boedo: la relación de Arlt con el PC, en Larra, es la relación de Boedo con el PC -y también, la relación de Boedo con el propio Larra. En efecto, Larra se ubica en la línea de los boedistas. Si el libro de Masotta puede leerse como una continuación del número de *Contorno* sobre Arlt, el de Larra se deja leer como una prolongación

del número que en 1942 dedicó a Arlt la revista *Conducta*, de la que Larra era colaborador. El título mismo del libro de Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, está tomado de uno de los artículos publicados en ese número de la revista de Barletta. Larra había conocido a Arlt en el ambiente del periodismo y de *Claridad*, en la que había colaborado en la década del 30. Escribió la primera biografía de Arlt, pero también la de Leónidas Barletta y la de uno de los "maestros" de Boedo, Roberto Payró.

Como puede comprobarse en la exhaustiva bibliografía de Omar Borré⁹, la crítica sobre Arlt, hasta 1950, fue escrita por escritores o desde publicaciones ubicadas, predominantemente, en la zona de Boedo, es decir, en la zona de los escritores pobres de la pobreza, del periodismo, de la literatura social, de la primera izquierda, del teatro, del realismo tradicional. Larra escribe la última lectura boedista de Arlt y clausura esa etapa de la crítica porque al poner otra vez en circulación los textos arltianos los expone a una relectura que comenzó por convertir a Larra en el punto de referencia negativo y (en la misma operación) borrar la conexión entre Arlt y Boedo.

El libro de Masotta, escrito parcialmente a finales de los 50 y publicado en 1965, cumplió un papel importante en esta operación. Aunque fue escrito contra el de Larra, sus principales objeciones resultan aplicables a su propia lectura. Masotta se burla de la incomodidad y la desorientación que provoca, en comunistas como Larra, la literatura de Arlt, pero su libro también transita por una zona de vacilaciones incómodas sobre la corrección política de su lectura ("¿Cómo decir lo que uno piensa sobre Arlt sin despertar todas las desconfianzas, todos los equívocos?"¹⁰). Como Larra, Masotta afirma que el contenido político de la literatura de Arlt no es válido y simultáneamente busca argumentos que lo vuelvan aceptable para recuperarlo desde la izquierda. Acusa a Larra de prestarle a Arlt un pensamiento marxista, pero también arriesga la tesis de que la literatura arltiana podría sea leída como comentario de una frase de Marx. Las diferencias más significativas de Masotta con Larra no son precisamente las que su libro explicita. La categórica afirmación de Larra "Arlt pertenece sin disputa al grupo de Boedo" asoma en Masotta bajo la forma de una pregunta aislada, débilmente reticente, que no se contesta: "¿No sería mejor dar a la obra de Arlt el valor que tiene y ponerla junto a esas obras menores de la literatura argentina?"¹¹. Como corresponde a una lectura boedista, el capítulo más extenso del libro de Larra había sido dedicado al teatro de Arlt. Masotta, otra vez, pregunta: "¿No deberíamos separar sus novelas de sus obras de teatro?"¹². Larra había trazado un simplificado mapa de la literatura argentina contemporánea a Arlt y lo había situado en una trama de relaciones. En

Masotta, Arlt aparece conectado únicamente a los intereses intelectuales del propio Masotta (Sartre, Merleau-Ponty, Genet, Barthes, Blanchot, Freud, Marx) y a sus experiencias personales (la humillación de pertenecer a la clase media y la enfermedad mental). En *Sexo y traición*, lo mismo que en *Contorno*, Arlt es un escritor sin contexto literario. Escribir sobre Arlt, dijo Masotta, era escribir sobre mi mismo. Para que esta identificación ("Roberto Arlt, yo mismo") fuera posible, Masotta tuvo, entre otras cosas, que elevar la condición social de Arlt, cuya pobreza no era la del hijo de un bancario con una formación cultural que le permitiera leer adelantadamente en su idioma original a la vanguardia intelectual francesa. La operación de ascenso social que Masotta realiza sobre Arlt, se repite sobre sus personajes. Silvio Astier, en Masotta, pertenece a la misma clase social que el ingeniero. "Astier ha traicionado a un amigo porque su clase lo ajusticiaba, y ha elegido la fidelidad a uno de su clase para mejor traicionar a la clase entera"¹³. En resumen: descontextualización, identificación, desplazamiento social. Estas operaciones de Masotta, recordémoslo, se producen en un marco, el de la primera crítica sobre Arlt después de la edición de *Futuro*, en el que la ubicación de Arlt y la apropiación de su figura son objetos de disputa.

Como lo señaló Sarlo hace más de diez años¹⁴, el ciclo reivindicatorio de Arlt culminó en la década del 80. Es verosímil suponer que la lógica del desagravio que usó la crítica sobre Arlt durante ese ciclo, el voluntarismo lisonjero al que se refería lúcidamente Masotta en el inicio mismo de su libro ("Arlt será impecable o no será Arlt"), tuvo también efectos sobre la lectura de la relación entre Arlt y Boedo. Reivindicar a Arlt y distanciar a Arlt de Boedo fueron movimientos de una sola operación. Completada la reivindicación, quizá sea posible reconocer que negar la tesis (martinfierista) de Arlt como escritor equidistante no implica asimilar su literatura a la de Barletta o Stanchina, del mismo modo que negar la pretensión humorística de Borges de pertenecer a Boedo no implica asimilar su literatura a la de Gironde o González Lanuza.

NOTAS

David Viñas, "Arlt y los comunistas", en *Contorno*, n.º 2, Buenos Aires, mayo de 1954

Letra y línea, dirigida por Aldo Pellegrini, apareció en octubre de 1953 y la publicación se cerró con cuatro números en julio de 1954. Fue, básicamente, una revista de poesía vanguardista, con páginas permanentes dedicadas a las artes plásticas, la música, el teatro y el cine. (El subtítulo de la publicación era *Revista de cultura contemporánea Artes plásticas Literatura Teatro Cine*). Arlt queda situado allí en un contexto que, al menos hasta ese momento, resultaba fuertemente extraño a su imagen: en la colección de *Letra y línea*, el nombre de Arlt está rodeado de música

dodecafónica, pintura del grupo *De Sijil*, homenajes a Michaux, Picabia y Alfred Jarry. La presencia de Arlt en la revista resulta aún más sorprendente si se tiene en cuenta que *Letra y línea* lo eligió para lanzar su primer número y le otorgó el lugar que reservaba para los homenajes: en su primera página exhibía una fotografía de Arlt ubicada sobre una nota de presentación de la revista que, a pesar de su moderación, reunía todos los tópicos de un manifiesto vanguardista. Este primer número incluyó, sin embargo, un solo artículo sobre Arlt ("Roberto Arlt", de Alberto Vanasco). La revista no volvió a ocuparse de Arlt ni respondió al artículo de Viñas.

¹ Nora Avaro y Analía Capdevila, "Contorno, una lectura política del realismo", mimeo.

² Raúl Larra, "Roberto Arlt es nuestro", en *Cuadernos de cultura democrática y popular*, n.º 6, Buenos Aires, mayo de 1952, pp. 104-119.

³ Roberto Salama, "El mensaje de Roberto Arlt", en *Cuadernos de cultura democrática y popular*, n.º 5, Buenos Aires, febrero de 1952.

⁴ Raúl Larra, *ob. cit.*, p. 119.

⁵ Algunos ejemplos de las "disculpas" introducidas en la segunda edición de *Roberto Arlt, el torturado*: "Arlt mismo se cuida de definir a sus personajes al titular la novela: los llama *Los siete locos*. El lector, pues, queda avisado", "Erdosain paga con la muerte. ¿No importa acaso ese final una sanción moral?". "Se ha dicho también que Arlt exalta a los desclasados, a los delincuentes, a los amorales, a los egoístas (...). Pero Arlt nunca se solidariza con tales personajes. Públicamente proclamó su ninguna simpatía con los protagonistas de *Los siete locos*".

⁶ El último título corresponde al artículo de Leónidas Barletta en el número que *Conducta* dedicó a Arlt (n.º 21, Buenos Aires, julio-agosto de 1942).

⁷ Omar Borré, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires, Ediciones América Libre, 1996.

⁸ Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹² Beatriz Sarlo, "Novelistas o profesores de literatura", en Susana Cella (comp.), *Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 125. El artículo, de 1987, es un comentario a los resultados de la encuesta de ese año sobre "las diez novelas más importantes de la literatura argentina" organizada por Juan Martini para la revista *Humor*.

CRÍTICAS DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO EN EL MARCO COLONIAL MODERNO

por Elsa Noya

En las páginas de la edición n° 4 de este *Boletín*, en el artículo "Integración y rotura"¹ reflexioné sobre *La memoria rota*, de Arcadio Díaz Quiñones, de reciente aparición en ese momento. Sintetizaré primero algunas de las líneas de mi análisis para avanzar luego respecto de otras lecturas que provocó el mismo texto. El título de mi artículo hacía presente el juego de paralelismo y oposiciones entre ese texto y el que lo precedió, *La memoria integradora*², en el que Díaz Quiñones trabajaba sobre la escritura del poeta cubano Cintio Vitier en tanto proyecto intelectual de fundación de una tradición cultural nacional. Los dos textos de Quiñones se enlazaban y se llamaban recíprocamente a través de la convocatoria a la memoria como base de la operación discursiva de escribir la historia de una cultura nacional, cubana en el primer caso, puertorriqueña en el segundo. Quiñones había mostrado en *La memoria integradora* que era posible construir esa tradición cultural nacional mientras que en *La memoria rota* intentaba llevar a la práctica un proyecto similar respecto de Puerto Rico.

Mi análisis entendía que integración y rotura emergían entonces como imágenes condensadoras de dos procesos culturales latinoamericanos opuestos. Integración, como la cualidad poética de Vitier que Quiñones admiraba en tanto capacidad de asimilación de "todas las cosas verdaderamente nutritivas" y que como proyecto había querido ser "una nueva fundación poética de los orígenes y el destino nacional". La rotura de la memoria como sujeto personal y colectivo de la historia cultural y de la identidad nacional puertorriqueña, designaba, en cambio, la pasividad de la grieta y la inercia de la fractura, en cuyas discontinuidades se había instalado el olvido.

Frente a esa inercia y discontinuidad, Quiñones, desde el descentramiento metropolitano, y en tanto sujeto intelectual activo de fin de siglo, realizaba su tarea

de recuperación, a partir de los fragmentos del olvido, tratando de desplegar una totalidad. no para reconstruirla, ni para homogeneizarla, ni siquiera para unificarla en un sentido sino para dar con un sentido que iluminase las diferencias.

La reflexión que hacía sobre la cultura y la política nacional, que enmarcaban especialmente los años de éxito del Estado Libre Asociado, recorría nombres y apellidos de intelectuales, artistas, investigadores, editores, obreros, políticos, gobernantes, instituciones, constituyendo una densa malla historiográfica que tenía el claro objetivo de hablar puntualmente de aquello sobre lo que no se hablaba y especialmente, no se debatía.

Frente a ese silencio quería operar *La memoria rota*, convocando a la creación de una tradición crítica, llamando al aporte de la energía crítica de la negación que operase en el debate público, necesario para contrarrestar la paradoja de una creciente creatividad y afirmación cultural construida en paralelo al abandono de la polémica pública, política y cultural que enarbolara las banderas de la emancipación.

En resumen, *La memoria rota* desplegaba tres movimientos discursivos del yo crítico: recordar minuciosamente, y en tanto ese yo crítico alternaba la primera persona singular con un nosotros inclusivo ofrecer, luego, el recuerdo a los otros puertorriqueños para que se incluyan en él; y, finalmente, legar el recuerdo no escrito, articulándolo en mandato de escritura y exhortación a la movilización intelectual capaz de descolonizar el imaginario.

El reconocimiento de que esa tarea "exigía una larga reflexión crítica de todos" y de que nadie podía contestarla solo, dejaba en suspenso su discurso. Mi conclusión de ese momento apuntaba a que en la medida en que no se produjera ese debate nacional y cultural autónomo que Quiñones reclamaba y que lo integrara al campo intelectual puertorriqueño, su convocatoria corría el riesgo de quedar confundida como gesto intelectual aislado, más propio del siglo XIX, cuando, por el contrario, tanto conceptual como escriturariamente, se filiaba en el fin del milenio.

Contra mis temores, el texto generó una fuerte reacción en ese campo cultural, tanto en el interior de la isla como en la emigración en Estados Unidos. Esto abrió en forma compleja mi primer planteo. De esa reacción, seleccioné en principio tres artículos: uno, "Memorias (en lenguas) rotas/*Broken in english memories*"¹³, de Juan Flores, director en ese momento del Centro de Estudios Puertorriqueños de la Universidad de Rutgers y miembro de la comunidad nuyorican de los Esta-

dos Unidos. Inscrito bajo la óptica de la emigración puertorriqueña, celebra la reivindicación que hace Quiñones de la cultura del mestizaje y la mezcla y sobre todo celebra el señalamiento que hace el texto de las exclusiones, destacando el esfuerzo que realiza, inédito en la historia y en la cultura de la nación, por incluir dentro de la exclusión a aquellos que emigraron. Allí, su crítica apunta especialmente al movimiento historiografista de los años setenta y ochenta que, ocupado en rescatar del olvido las occlusiones de raza, género y clase, no se detiene en ese otro nacional ausente que es el fenómeno de casi la mitad de la población, incide a su vez en la cultura de la metrópoli de manera fundamental y disputa con sus connacionales isleños, desde ese suelo metropolitano, por la posesión del linaje patrio.

Sus reparos apuntan al concepto de continuidad de la memoria que arrastra a su vez el de la identidad nuyorican como continuidad de una única identidad cultural puertorriqueña. En la línea del multiculturalismo. Flores rechaza el parámetro de unidad entendiendo que serán los de diversidad e hibridez los que sí podrán dar cuenta de la cultura puertorriqueña de la emigración, pero en tanto "otra" cultura puertorriqueña.

De las lecturas que se hicieron desde la isla tomé la de María Milagros López y la de Juan Duchesne Winter, aparecidas ambas en un número de la revista *Postdata* en 1993. Por un lado, María Milagros López, en su artículo "El problema de la memoria en la época de la crisis de la representación"⁴, si bien también reconoce el gesto de rescate que postula Díaz Quiñones en tanto abre y estimula un debate necesario y acuerda con él en el análisis de lo nacional, entiende que la propia memoria del texto muestra la crisis de representatividad de los intelectuales puertorriqueños, en tanto se construye como la memoria de un sujeto individual, desde un imaginario de izquierda acotado ideológicamente por clase y generación.

López se identifica con la tradición de los *outsiders* de la cultura letrada, critica la alta retórica culturalista que se desprende de *La memoria rota* que, al privilegiar, desde parámetros literarios, la mirada del discurso intelectual, excluye a su vez otras memorias que sí existen en la izquierda y que no son escuchadas en la esfera pública ni representadas por las instituciones culturales del país, en las que se producen los juegos propios de la emergencia y continuidad de los dirigentes culturales, a los que que el trabajo de Quiñones estaría interpelando, a su entender, dentro de ese mismo juego institucional.

Por otra parte, la respuesta que plantea mayor polémica, y en la que quiero detenerme un poco más, es la de Juan Duchesne Winter, profesor de la Universidad de Puerto Rico, quien ya desde el título de su artículo "Notas desde el olvido" postula una clara posición de rechazo a ese mandato reiterado de recuperar la continuidad de la memoria que exhibe Quiñones.

Su planteo "¿quiénes tienen la memoria rota? ¿a quién le toca reparar esa ruptura? ¿quiénes ejercen la práctica de la memoria? ¿cuándo dónde y por qué se rompe la memoria? ¿Para qué repararla?" ahonda en el rechazo de esa instancia insistente de reproducir la memoria y desentrañar el olvido, para apuntar inmediatamente al cuestionamiento irónico de la voz magisterial y la figura de intelectual en tanto conciencia crítica de la modernidad liberal que estaría llevando a cabo Díaz Quiñones.

Para apoyar esto asimila la tarea de ese intelectual crítico con la del psicoanalista, en tanto sujetos de la modernidad que presionan para que el individuo y los pueblos se asuman como sujeto histórico individual y nacional bajo la metáfora: "éste soy yo y ésta es mi historia. Yo soy un sujeto histórico".

Y mientras en el proceso psicoanalítico, la repetición del síntoma es leída como la permanente oclusión del trauma originario, Duchesne la rescata como estadio de juventud, tesoro gozoso y trágico, impermeable al lastre de experiencias de generaciones anteriores, y por lo tanto contenedora de un *olvido activo*, dimensión vital de las prácticas culturales y constitutivo de la dimensión artística, en la medida en que da paso a una memoria creativa y pluralista y desecha otra meramente reproductora y totalizante como entiende sería la que está implícita en el mandato de Quiñones.

Evidentemente, podemos leer esta respuesta como la aparición de la energía crítica de la negación, (pedida por Quiñones), pero con signo diverso; ya no se trata de desarmar la paradoja de afirmación cultural nacional sin emancipación; la energía de la negación en Puerto Rico emergió estos años con virulencia inusitada en la tradición crítica puertorriqueña debido a su anclaje en la corriente de los debates entre modernidad y postmodernidad y fundamentalmente respecto de los temas de identidad, nacionalidad y status político. Por eso a Duchesne Winter no le es ajeno el desafío de su propuesta cuando dice:

es duro defender el olvido, sobre todo en un lugar donde las tradiciones culturales fundan su derecho mismo a existir en el oficio incuestionado de la memoria

Y si bien se preocupa por aclarar que "La perspectiva del olvido no va contra la memoria ni siquiera contra la historia y la historiografía como tales: sencillamente reclama la positividad creadora del olvido; el gozo y el dolor de diseminar el olvido. Se pueden visualizar tradiciones hechas de olvido y no sólo tradiciones de la memoria", viendo la situación con cierto detenimiento, lo que aparece es que ese blanco Díaz Quiñones, cuya voz magisterial se rechaza al mismo tiempo que se reconoce y agradece su magisterio porque "A escribir y leer siempre ha invitado Arcadio con inteligencia y nobleza...", es blanco no sólo por reencarnación en el presente de un sujeto crítico que reclama bucear en las entrañas del pasado para rescatar la continuidad de una tradición nacional, sino y especialmente en tanto "sujeto crítico en el pasado", en tanto exponente de un grupo de intelectuales que desde distintas disciplinas produjeron, a partir de fines de los años sesenta y hasta bien entrados los ochenta, y al ritmo de los fervores latinoamericanos y europeos, no sólo uno de los rescates historiográficos más significativos de América Latina (en relación con una historia que en el marco colonial y neocolonial había sido claramente manipulada), sino también que, a tono con la dimensión renovadora de la expansión literaria latinoamericana de esos años, estimularon y atravesaron los comienzos del proceso de modernización del propio sistema literario puertorriqueño.

Ahora bien, el horizonte cultural de ese grupo de intelectuales estaba inscripto en un claro proyecto político que era el de la independencia de Puerto Rico, con la mira en la definitiva resolución del problema del status en la declaración del Estado-Nación, y oponiendo su resistencia a la mera articulación política de la afirmación cultural que sustentaría el proceso autonómico del Estado Libre Asociado.

La pelea con la convocatoria a la memoria de Díaz Quiñones, el cuestionamiento de un sujeto crítico que da instrucciones en vez de narrar la memoria de su generación intelectual, se contrasta en el análisis cuando vemos que el perfil de narrador permea todo el texto de Quiñones, no sólo desde la evocación epigráfica y textual al narrador de *El entenado* de Saer -elegido como testigo futuro de un pasado arrasado-, sino también en esa alternancia permanente entre el Yo crítico y el nosotros inclusivo que ya mencioné. Se contrasta también cuando muchos de los autores y producciones literarias dados por Duchesne Winter, como ejemplos de productividad creativa, de puesta en arte del olvido activo, también son textos valorizados por esa memoria 'reproductora y pasiva' que se desplegaría en *La memoria rota*.

Estos contrastes sugieren una lectura sesgada del texto y ameritan iluminar esa energía de la negación desde otro ángulo.

Esa otra perspectiva tendría que ver no sólo con el artículo puntual de Duchesne Winter sino con el debate que se está dando estos últimos años en Puerto Rico (que circula especialmente en las revistas *Postdata*, *Bordes*, a veces también en *Nómada* y con resonancias en otras publicaciones que recogen el tema) y del que *La memoria rota* parece haber funcionado como un detonante oportuno.

La crítica de la memoria y del olvido que acompaña el cuestionamiento de la figura del intelectual crítico, como residuo lastimero de la modernidad, se enmarca en un proceso, que excede conceptualmente a Puerto Rico, pero que en él y a través de algunos de los discursos que lo formulan apuntó en un momento expresamente a un proyecto de nación cultural descolonizada sí, pero no por la independencia, sino a través de su inscripción en la metrópolis estadounidense y desde la nueva figura de una "estadidad radical"⁴.

Siguiendo, los conceptos de "democracia radical" de Ernesto Laclau y de multiculturalismo y desterritorialización de Deleuze, y con un fuerte bagaje de pensadores postmodernos como marco, se construye un escenario a futuro en el que, en tanto Estados Unidos se encamine irreversiblemente hacia una democracia ampliamente participativa, multiculturalista y contenedora de las particularidades identitarias que la componen, el peso cultural de los "oscuros" irá transformando las reglas de juego respecto de los subalternos, entre quienes la fuerte cultura puertorriqueña ocuparía un lugar de vanguardia como diferencia radical, potenciando ampliamente la diseminación y metabolización que viene realizando desde hace más de un siglo de haberse incrustado en el corazón de la metrópolis. Más allá de que culturalmente estemos conformados a esperar que los pueblos se resuelvan en la forma de estados nacionales, el proyecto puede parecerse salvajemente utópico. Así pareció también a otros intelectuales puertorriqueños que reaccionaron fuertemente ante la propuesta, aun desde el propio segmento del pensamiento tardomoderno.

Para finalizar, quiero reflexionar brevemente sobre algunos puntos: en primer lugar, habría que pensar en esa figura del intelectual como conciencia crítica que se rechaza, al tiempo que la misma retórica del rechazo pareciera reenviarlo a lo mismo que censura y posicionarlo también respecto de viejas disputas generacionales, profesionales y políticas, que varios de estos discursos dejan

asomar, entre intelectuales institucionales, consagrados afuera y *outsiders* internos.

En segundo término, sería posible señalar esta furiosa defensa del olvido como reacción a la relación identidad/historia, que ha venido siendo un eje programático muy fuerte a lo largo de la constitución del sistema cultural y literario puertorriqueño, en tanto compensación cultural de un débito originario, que llega si a conformar la nación cultural que se levanta orgullosamente, pero que, en tanto débito, se sigue arrastrando como lo incumplido en 'vindicaciones y reinvidicaciones' permanentes.

La necesidad de olvido del débito se proclama desafiante frente al desprestigio social que aquél conlleva como carencia en el orden de lo incumplido. El único olvido estimulado, promovido, casi obligado, sería el de las tragedias personales que son producto del azar o del fluir de la vida misma. Ese olvido permitiría ir atravesando el dolor y proseguir el camino de acuerdo al *modus vivendi* social esperado.

No sucede así cuando lo que se olvida son situaciones que por su mismo carácter de no azarosas, sino provocadas, por acción u omisión, implican un débito en tanto responsabilidad en la alteración profunda de un orden de proyectos consensuados y continuidades vitales, que al no haber sido restaurado demanda la condena de su posible olvido.

En este caso, el débito sería de omisión: como se vislumbra en las luchas personales de Betances o de Hostos, no poder hacer lo que había que hacer en el momento en que había que hacerlo: cumplir con un modelo, con el deber ser político que demandaba la modernidad; las colonias en tanto identidades nacionales en germen, debían pasar por un rito de iniciación que las configurase como parte del gran todo de la razón universal moderna y al mismo tiempo las nivelara entre sí dentro de esa otra entidad llamada finalmente América Latina.

La ausencia de ese pasaje se ha constituido para Puerto Rico en lo que Habermas llamó "tradiciones incómodas". La relación, salvando la distancia contextual en la que surge el término⁷, puede ser útil en lo conceptual para visualizar, por un lado, ese *oficio de memoria* que viene desplegando la literatura puertorriqueña afirmando identidad y nacionalidad como resistencia y compensación por la falta de la constitución del Estado-Nación; por otro, visualizar también la de-

manda de olvido como resultado frente al cansancio y la parálisis que puede producir el peso de una tradición incómoda.

*¿Qué tiene alguien que estar machacando y diciéndole a un pueblo qué es lo que se le olvidó y qué es lo que tiene que recordar? ¿Qué tiene que estar diciéndole la gente 'mira dejaste este pedazo de carga olvidado en el camino de tu historia, tómalo ahora y carga con él decentemente, como corresponde a alguien que carga con su pasado y su identidad ¿Con qué propósito señores? ¿Y si la gente no quiere recordar algo o nada, cuál es el problema?'*⁹

La tercera reflexión tiene que ver con el punto anterior: al mismo tiempo que el debate llegó a hacer aparecer en escena la propuesta política de la estadidad radical, las páginas de las revistas que nombré son una clara muestra de una producción literaria de mayor densidad de elaboración y coherente con los planteos previos. En tal medida, deja de lado ese aspecto 'vindicativo y reivindicativo'¹⁰, para entender que la raíz es el lenguaje y para crear nuevas aperturas y prácticas en relación con un concepto de escritura como entramado estético y fundamentalmente como espacio discursivo autónomo del débito. Trata de desprenderse así de una retórica de la representación, que habiendo iniciado el proceso de modernización literaria a partir de mediados de los años sesenta, podía correr el riesgo de quedar encerrada en la reproducción afirmativa de la oralidad nacional.

La discusión sigue, en latencia o actualizándose por momentos, pero dando muestras siempre de un singular y complejo dinamismo intelectual. Este análisis es sólo una aproximación de comprensión a esa situación. Si acordamos que en América Latina se cruzan distintos tiempos históricos y discursivos, Puerto Rico se podría leer hoy como el punto de condensación paradigmático de ese cruce; pero no del paradigma que lo incluía como el lugar de la metáfora decimonónica de modelo exótico y precioso, "perla de los mares", o incluso el de "vitrina del Caribe" de los años cincuenta, al tiempo que lo minorizaba respecto de los estados nacionales constituidos en América Latina, sino del que se vislumbra en el conflictivo entramado de neocolonialismo, economía mundial y desterritorialización cultural que hoy afecta no sólo a Puerto Rico. En ese marco, las tensiones discursivas emergentes respecto de memoria y olvido, nos incluyen y se manifiestan como plegamientos y expansiones de un movimiento parabólico, que va del pasado siglo al fin del milenio, y en los que friccionan el deber ser emancipatorio moderno y las contradicciones inherentes a la reacción por sus realizaciones precarias, insuficientes, incumplidas.

NOTAS

Elsa Nova, "Integración y rotura", en *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, N°4, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1995

Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*. San Juan, Ediciones Huracán, 1993. *La memoria integrada*, San Juan, Editorial Sin Nombre, 1987

Juan Flores "Memorias (en lenguas) rotas/Broken english memories", en *La venganza de Cortijo y otros ensayos*, Ed Huracán, Río Piedras, Puerto Rico, 1997, y en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIII, N° 45, Lima-Berkeley, 1° semestre 1997

- * María Malagros López, "El problema de la memoria en la era de la crisis de la representación" en *Postdata*, N° 8, San Juan, 1993

Juan Duchesne Winter, "Notas desde el olvido", *Postdata*, N° 8, San Juan, 1993

- * Juan Duchesne, Chloe Georas, Ramón Grosfoguel, Agustín Lao, Frances Negrón, Pedro Ángel Rivera, Aurea María Sotomayor "La estadidad desde una perspectiva democrática radical. Propuesta de discusión a todo el habitante del archipiélago puertorriqueño", *Diálogo*, San Juan, 1997

Ver John Torpey, "Habermas y los historiadores", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año XII, N° 36, Diciembre 1989

- * Juan Duchesne Winter, "Notas desde el olvido", ob cit

- * Si bien la discusión alrededor de los temas de modernidad y postmodernidad se centraría en esas revistas, la propuesta de estadidad radical no fue publicada en esos espacios sino en el periódico universitario *Diálogo*

"El discurso vindicativo y reivindicativo ha acaparado las posibilidades de la creación y de lo publicable. No se trata de negar la importancia que esas corrientes creativas hayan tenido en las letras de nuestro país. El problema es que se piense que en Puerto Rico se escribe o se debe escribir de una forma u otra", "Nuestra literatura ha sacrificado demasiado a la urgencia del sentido -pensemos en el eterno problema de la definición nacional- Esa urgencia del sentido se ha tragado la experimentación estética y el sentido lúdico de la manifestación artística", Noel Luna, "Escribir y publicar en Puerto Rico", en *Nomada*, N° 2, San Juan, octubre 1995

CONVERSACIONES

CONVERSACIÓN CON AUGUSTO ROA BASTOS*

por Noé Jitrik

Noé Jitrik

La aparición de *Yo el Supremo* conmocionó la vida literaria latinoamericana; dio lugar a numerosas elaboraciones críticas desde distintos ángulos y aspectos. Uno de los planos de discusión -quizás el más previsible- que *Yo el Supremo* renovó, fue el de la llamada novela histórica, una tradición importante en América Latina. Este libro representó un corte en esa tradición y generó lo que se puede reseñar como un acontecimiento literario, del cual los amigos cercanos de Augusto nos regocijamos enormemente. En efecto, fue para nosotros un acontecimiento extraordinario, interrumpido por lo ocurrido en la Argentina a partir de fines de 1974. Más de veinte años después de la aparición de *Yo el Supremo*, la novela histórica se ha convertido en una especie de lugar común, casi equivalente a cómo fue a mediados del siglo pasado. Estamos asistiendo hoy a un caso parecido, a un "deber ser" de la novela histórica, que se ha vuelto ya un fenómeno de mercado. Se publican novelas históricas a raudales, hay escritores que están hurgando para ver cuál es el personaje que todavía no ha sido tratado, algunos investigan y encuentran situaciones históricas que valen la pena. Las novelas históricas motivan premios y ediciones. Aparentemente, hoy es una apuesta "segura" para los novelistas actuales. Esa seguridad está -me parece- en el punto opuesto a la aventura y al riesgo que implicó, que implica *Yo el Supremo*, que fue una especie de entrada en una tierra literaria desconocida, vibrante y peligrosa. ¿Qué pensás, Augusto, cómo ves este fenómeno de la novela histórica actual?

Augusto Roa Bastos

Siempre pensé que en el Paraguay el recuerdo del pasado era el único futuro que teníamos. Gaspar Rodríguez de Francia fue en cierto modo un arquetipo del

* Esta conversación con el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos se realizó en la sala Ángel Rama del Instituto de Literatura Hispanoamericana en mayo de 1998 y fue coordinada por Noé Jitrik.

poder supremo. Con la ventaja de ser dueño de vidas y hacienda, sólo tuvo sin embargo dos ejecuciones, la de su ayuda de cámara, que le había robado una moneda de oro, y la de otro criminal. Francia no se distinguió por esa especie de fatalidad del poder que tiene que vivir a costa de matar a otros, como sigue ocurriendo hasta hoy. Ese fue un poco el origen de la novela: tratar de encontrar en el laberinto de la historia paraguaya. La historia oficial del Paraguay está hecha con la mentalidad de los vencedores de la guerra del setenta. Siempre hubo una contradicción curiosa y dramática también de que los derrotados en una guerra que fue devastadora para el país hayan asumido la mentalidad histórica de los vencedores de aquella triste guerra y que hayan escrito desde ese ángulo de interpretación. De todas maneras, algo queda de todo eso para los que trabajamos la ficción imaginaria. Yo creo que la historia es también una historia de ficción. El único elemento que la distingue de otras ficciones es que trabaja con documentos, pero se puede probar que con los mismos documentos se pueden escribir historias completamente distintas. Es un ejercicio de ficción honorable, creíble, no como el nuestro que se basa en los caprichos de la imaginación. Es difícil para un autor comentar su propia obra. Si la hubiera conocido, no la habría escrito o la habría escrito de otra manera. Lego la responsabilidad de la interpretación a otros. Puedo sí contar lo que la originó. Resulta que en el curso de la escritura de esta novela se mezclan recuerdos de familia, de historias. Mi padre, cuando me quería castigar moralmente, levantaba el índice y me decía "Pará un poco, vas por mal camino, vas a ser el futuro doctor Francia" ... "pero no vas a ser dictador, te van a colgar". Era una especie de transposición de la función del poder. Yo escribí sobre un imaginario doctor Francia que no tiene nada, nada que ver con el personaje histórico real. Por una simple razón: no hay absolutamente un solo dato biográfico de él. He inventado todo. Lo único que se sabe son versiones que nos llegan por tradiciones familiares. Una de esas historias es la de un ascendiente de una familia muy enemiga de este dictador (cuyo apellido omito para no exponerme a un pleito), que había estado preso muchos años en las mazmorras de Francia (que no eran exactamente mazmorras; hablan de grandes sótanos que debían ser los de Córdoba porque en Asunción no había un solo pozo bajo las casas). Este señor contaba que entró en el cuarto de gobierno donde se velaba el cadáver de Francia, le cortó la cabeza, la puso en una de esas latas de fideos que tienen un vidrio redondo transparente y se paseó con ella por las calles de Asunción. Debió ser un espectáculo interesante -no desde el punto de vista culinario- sino como el espectáculo de una venganza turística. Finalmente parece que se cansó y la arrojó al río. Esta es una de esas tantas anécdotas. Aparte de estas múltiples versiones, nada se sabe de Francia salvo los datos de la crónica oficial. Yo traté de investigar seriamente el asunto: fue imposi-

bie. Hay como 16.000 legajos en el Archivo, carcomidos por las polillas, la humedad, el tiempo. De esos 16.000 legajos parece que los investigadores revisaron sólo 3.000. Cuando vieron que todos eran más o menos iguales, no había razón de seguir y desistieron.

En realidad yo no soy historiador, tengo muy poca inclinación a hacer investigaciones. Prefiero inventar, es más cómodo. A veces uno acierta por casualidad. Cuando me dicen que escribo novelas históricas, yo contesto que hay una pequeña confusión, que yo escribo novelas antihistóricas. Después me escudo por el lado de que es necesario ver el revés de la trama, la historia del otro lado, desde el punto de vista de la invención, la imaginación ... Hay personajes que, aunque no tengan una historia escrita, han dejado una especie de sedimentación de su personalidad, sus modos de ser. Se sabe mucho, por ejemplo, de la caligrafía de Francia. Con respecto al apellido, había también un pleito que tenía que ver con el origen de Francia. Algunos sostenían que era portugués; otros, brasileño. Francia se escribía antes França, con cedilla.

Comentario

Pero muchos investigadores del Paraguay han aprobado su obra.

A. R. B.

Bueno, se sabe poco; no hay posibilidades de disentir demasiado ... tenemos buenos amigos historiadores. Además, yo les he ahorrado un buen lote de trabajo insalubre. Cuando ellos querían entrar en el terreno de la crítica, yo les preguntaba "¿pero la historia no lleva también el sello de la ficción? Yo utilizo referencias de libros pero también datos de tradición oral que son tan discutibles como los documentos que ustedes manejan". En fin, fue una discusión un tanto inútil y no prosperó. El libro, pese a todos los avatares, resultó simpático por aquello de que nuestra historia está invadida por los dictadores. Pienso que el dictador no es la única imagen del poder. ¿En qué medida el pueblo mismo que padece un dictador lo ha ayudado a llegar al poder? El caso de Francia es singular porque él entró en la historia paraguaya como uno de los sectores de la Independencia del 1811. En 1816 ya era dictador. Se da la paradoja de un país que logra su independencia y su supuesta libertad bajo una dictadura perpetua. Esta es una buena figura para reflexionar sobre lo que tiene el poder como totalizador y a veces también como ácido corrosivo de una sociedad. Esa época oscura del tiempo de Francia es un almacigo magnífico incluso para los que quieren hacer una filosofía de la historia. Hay algunas tentativas muy interesantes de parte de gente joven que está trabajando en esa dirección.

N. J.

Vos hablabas sobre el tema de la servidumbre voluntaria, que tiene mucho que ver con el despotismo ilustrado. Francia podría ser un buen ejemplo de un ilustrado que al mismo tiempo fue un déspota.

A. R. B.

Un despotismo que dosificó la libertad. En el tiempo de Francia, la instrucción primaria llegaba solamente hasta el tercer grado. El pueblo mantuvo una especie de candor colectivo que es un poco la característica de los pueblos aislados. El Paraguay es un país mediterráneo, está entre ese doble cerco de la mediterraneidad y el poder supremo. Francia no dejaba entrar ni salir a nadie. Uno de los prisioneros ilustres de Francia, Bonpland, estuvo preso, fue liberado y no quiso irse. Se quedó, fundó una maternidad. Hay episodios en esta historia que son casi incomprendibles, que lindan con la fantasía. Los que escribieron la historia paraguaya fueron los viajeros. Algunos viajeros se sentían atraídos por Paraguay por una especie de magia primitiva. La posibilidad de que este país pudiera adelantar sin perder su identidad, su forma de ser, quedó muy rápidamente postergada por las dictaduras y creó una tradición de poder y una tendencia atávica de delegar su destino en manos de los poderosos. Quizás sea éste un ángulo propicio para ver la acción de las dictaduras sobre un pueblo en formación. Paraguay tiene una doble ruptura: el aislamiento geográfico y el terrible aislamiento de una cultura bilingüe. Hay zonas en las que predomina el guaraní. Viajeros que llegaban al Paraguay se encontraban con que tenían que aprender el guaraní. La cultura bilingüe es una desventaja y a la vez una riqueza del país. La cultura paraguaya es una cultura oral. Siempre ha predominado el guaraní. Los jesuitas establecieron el guaraní como lengua general en las misiones. Esta lengua es increíblemente adelantada, con una gramática, según los lingüistas, increíblemente compleja, en algunos casos, incluso, más compleja que la gramática de nuestra lengua. Eso es muy raro en una cultura que no llegó a la escritura, que no tuvo la oportunidad de recibir aportes nuevos. Hoy en día no hay realmente una literatura escrita en guaraní, salvo el Cancionero popular, algunos recopilaciones antropológicas ...

Comentario

Es interesante cómo perduró y se expandió la lengua en la toponimia.

A. R. B.

También hay que entender que ese poder de expansión que tuvo el guaraní no se debió solamente de la etnia local sino también el tupi-guaraní brasileño. Hay toponimia guaraní inclusive en el Caribe.

Roberto Ferro

Yo quisiera retomar su respuesta a la primera pregunta de Noé. ¿Cree acaso que es posible narrar sin ficcionalizar?

A. R. B.

El género narrativo, en cualquiera de sus formas, tiene mucho que ver con las personas y con los nombres. En la novela uno de los personajes puede ser también el narrador. Fijese que hay un problema muy grande de la historia con los pronombres. Un historiador no puede enfatizar el "yo", porque de alguna manera está anulando la pretensión de cientificidad de la disciplina histórica, está borrando la supuesta neutralidad del historiador. Este es un detalle si se quiere insignificante. Lo que importa es lo que usted dice: la historia necesita narrar, es narración. Los medios para narrar no son ilimitados. Uno usa las herramientas de las que dispone, incluso aquellas que tienen más prestigio. Hay historias -las buenas- que se leen como buenas novelas.

Pregunta

Usted había manifestado que le interesaba la figura de Madame Lynch para hacer una novela.

A. R. B.

Ya está hecha. En lugar de una novela -con la edad, uno va teniendo cada vez más pereza- decidí hacer una obra de teatro. Este personaje tuvo una enorme influencia sobre el Mariscal López. Creo que ella sabía mucho más de estrategia que él, que era un hombre de un gran poder y de un gran talento literario. Las cartas del Mariscal López a sus hijos son realmente conmovedoras. Para aquel tiempo son un modelo de género epistolar. Era un hombre de gran sensibilidad; el poder lo endureció, como si el poder tuviese el efecto de convertir a la gente sensible en gente muy dura, muy cristalizada.

N. J.

Tal vez sea comparable al caso de Natalicio González, quien empezó como un liberal reformista y terminó convirtiéndose en un dictador. Natalicio González fue el editor de Macedonio Fernández y fue también un tirano...

A. R. B.

... y uno de los más grandes ladrones del Paraguay ...

N. J.

... hasta le robó los derechos de autor a Macedonio, cosa que no debería asombrar a nadie.

A. R. B.

Son cosas que lamentablemente se producen en nuestros países latinoamericanos. Hoy se avizora una posible restauración del poder autoritario y reaccionario. Hay serios riesgos. Lo que me asombra a mí es que una colectividad que ha sufrido mucho la acción de estos hombres fuertes no haya tomado la conciencia de ese peligro. Ahora, veo que la gente, en general, no advierte ese riesgo, como si se tratara de un atavismo el dejar que la fatalidad decida, dejarle el trabajo al destino. En parte a mí me interesa ayudar a crear la conciencia del riesgo dictatorial, autoritario y, sobre todo, reaccionario. Esta última es una palabra que considero clave. No hay, desafortunadamente, un equilibrio entre poder y democracia. A pesar de más de medio siglo de gobiernos dictatoriales fascistas militares. Hay todo un sector, que es el mismo que acompañó al poder desde los tiempos de Higinio Morinigo, que está muy propenso a mantener una situación de poder absoluto. Yo estoy trabajando mucho con los jóvenes y con los niños en Paraguay. Ya hace un año que he venido y estoy entregado a ese trabajo. En ellos está intacto el sentido de un país a través de su gente y sus costumbres, con la lucidez tremenda de los niños. El contacto que ha generado el mundo de las comunicaciones ha ayudado a integrarlos con el resto del mundo. Estoy trabajando con talleres de cuentos infantiles para chicos, más que para enseñarles a escribir cuentos, para abrirles un camino en el que puedan descubrir elementos de cultura general. A los talleres asisten chicos de entre cinco y doce años aproximadamente, acompañados por los docentes y por sus padres. Es una mezcla muy linda de gente adulta con niños muy chicos. En uno de los últimos encuentros, vino un chico de unos cinco años y me dice "yo también traje mi cuento". Me da un papel muy doblado, lo despliego y veo el calco de la mano izquierda en un lado y de la mano derecha en el anverso. "Es un cuento con ilustraciones, veo que no le has puesto título ni la palabra fin". "¿Para qué sirve eso? -me contesta-, si en el cuento está todo". "Bueno, ¿pero qué título le pondrías?". "Yo le pondría 'A mis amigas'". "¿Por qué 'A mis amigas'?". "Bueno... porque ellas me dan de comer". Se les ve a esos niños en los ojitos el brillo de la necesidad de vida. Si uno se pone a pensar que en este duelo inmemorial entre las leyes de la vida contra las leyes de la muerte, siempre triunfan, hasta que no se demuestre lo contrario, las leyes de la vida. Esa sensación me la dan los niños.

Pregunta

¿Qué sugerencias les darías a aquellos que empiezan a escribir?

A. R. B.

Que sigan leyendo. No es la primera vez que hago este chascarrillo. ¿Qué puedo hacer para escribir? Primero leo; no se puede escribir sin haber leído antes. La necesidad y la avidez de escribir son grandes. Uno quiere escribir ya. Para eso es bueno que se hagan primero ensayos. El arte en la tradición occidental ha sido siempre un fenómeno de imitación: no se puede imitar lo que no existe. Creo por eso que es necesario pasar poco a poco de la imitación a la creación. No se ha agotado el caudal de nuevas formas, de nuevas combinaciones. Uno las supone limitadas, pero a la vez puede pensar en cantidades astronómicas de combinaciones, aun cuando se puedan bifurcar y repetir. Entrando en el mundo de la ficción, ¿qué significa narrar una historia? Todos empezamos sin tener la menor idea de lo que es. Por suerte, no todo se escribe; si así fuera no tendríamos historias. Prefiero contar experiencias de vida porque no sé teorizar, no he nacido con el don de la abstracción. Yo les sugeriría a los chicos tomar uno de los cuentos más conocidos por ellos, "La caperucita roja", y hacer variaciones sobre ese relato. Surgió una capacidad de invención muy linda.

N. J.

Tengo la impresión de que *Yo el Supremo* es un libro de exilio.

A. R. B.

Esa fue la última obra que escribí aquí en Buenos Aires, cuando mi destino era incierto. Tenía que emigrar. Último libro en Buenos Aires: de manera que había un doble exilio, uno ya cumplido y otro inminente. América -y quizás Paraguay sobre todo- es una tierra de exilio. Muchos de quienes se han destacado han estado afuera. Aquí en la Argentina desde la generación de los proscriptos. El Paraguay, en un momento dado, tuvo más de la mitad de su población afuera, algunos desterrados, algunos en busca de trabajo o un mejor destino. De todas maneras, hay siempre una tendencia al regreso.

Pregunta

¿Cómo ha sido su regreso?

A. R. B.

Ha sido un momento muy añorado por mí. El Paraguay siempre fue para mí una tierra de paso, de pasaje. Yo me crié en un medio campesino. Eso crea vincu-

los muy fuertes, con la fuerza vital que tiene la naturaleza en todas partes. Aquí en Buenos Aires yo nunca me sentí realmente exiliado. Para mí Buenos Aires fue una especie de beca honorífica; aquí completé mi formación, mis lecturas. Aquí conseguí todos aquellos libros que yo había soñado leer como *El tratado de la divina proporción* de Nicolás de Cusa. Tenía una referencia mítica de este libro. Aquí leí a Faulkner. En la historia de la literatura latinoamericana tendría que destacarse más el papel que cumplió y que cumple la Argentina como foco de irradiación. Esta experiencia en Buenos Aires creó en mí una gran devoción por la lectura, no sólo de libros, sino el arte y el aprendizaje de leer los signos. En Asunción estoy dando un curso que se llama "Sociología de la lectura", para desmitificar esa creencia de que el libro como la cultura son actividades solitarias. No hay nada más social que un libro. Veinte personas leen un libro y están de alguna manera unidas, a pesar de que no se conozcan: ésa es parte de la magia profunda que tiene la lectura. La lectura es una vía de conocimiento amplia; el aprendizaje del arte de descifrar signos que no está limitado solamente a la literatura ni a la ciencia de la literatura.

N. J.

Cuando estabas escribiendo *Yo el Supremo*, me comentabas que estabas fascinado por la lectura de Jakobson. No es que él esté citado en la novela, pero uno no puede dejar de pensar en la relación con los signos de la escritura, con todo un aspecto signico presente en *Yo el Supremo*.

A. R. B.

En ese tiempo yo sentía necesidad de leer, más que novelas, aquellas corrientes semiológicas que hablan aparecido, en mi caso, no como material de estudio sino como una especie de apoyatura. No se puede ya a esta altura de la cultura simular no saber; hay que aprender todo lo que se pueda. No se puede traficar ya con esa idea del creador natural. Hay que saber; hay gente que ha dedicado su vida. Uno va armando una pequeña biblioteca de fragmentos. Siempre es necesario aprender.

Transcripción y edición: Nicolás Lucero

POÉTICAS DEL ARTIFICIO: BORGES Y KIERKEGAARD CONVERSACIÓN CON LARS R. OLSEN

por María Esther Maciel*

"El mayor artificio es disfrazar el
artificio"

Baltazar Gracián

En agosto de 1996, entré en una conocida librería de la calle Suipacha, en Buenos Aires, buscando una recién publicada biografía de Jorge Luis Borges. El librero, Alberto Casares, hombre erudito y afecto a asuntos borgianos, después de atenderme con su habitual elegancia, me presentó al profesor dinamarqués Lars R. Olsen, que, por coincidencia, se encontraba allí, buscando libros recientes sobre el escritor argentino. El señor Olsen, como me informó Casares, además de traductor de los libros *Ficciones* y *El libro de arena* para el danés, enseñaba Filosofía en la Universidad de Copenhague e incluso había editado un alentado estudio comparativo sobre Borges y Kierkegaard. Supe también que aquella era la tercera vez que pasaba una temporada en Buenos Aires, con motivo de la investigación.

Hablando un español claro y pausado, el profesor -que dijo haberse encontrado dos veces con Borges, a comienzos de los años ochenta, en el departamento de la calle Maipú- me hizo una rápida sinopsis del trabajo que había publicado. Me entusiasmé por conocer el texto, lo que, sin embargo, no se consumó, ya que el libro había sido publicado sólo en danés. Resolví, entonces, ante la receptividad del profesor y con el obvio propósito de saber más sobre sus incursiones

* Profesora de Teoría Literaria de la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais. Doctora en Literatura Comparada. Autora de los libros *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz* (São Paulo: Experimento, 1995) e *Borges em dez textos* (Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, em parceria com Reinaldo Marques)

en el universo borgiano, sondearlo sobre una posible entrevista. Aunque se encontraba con el tiempo restringido para finalizar sus investigaciones en la ciudad, aceptó gentilmente la sugerencia, argumentando (en tono de broma) que, después de todo, no podía perder esa rara oportunidad de ver sus ideas divulgadas en Brasil. Acordamos, por lo tanto, una conversación para tres días más tarde, en el *hall* del hotel donde estaba hospedado.

Durante la conversación, que duró más o menos tres horas, Lars R. Olsen habló, entre otros temas, sobre los artimañas ficcionales de la obra borgiana, vistos desde la perspectiva de los embustes autorales creados por Kierkegaard. Discurrió también, entre idas y venidas, sobre otros adeptos a la estética del artificio y de la simulación, como Fernando Pessoa, Maurice Ravel y Valéry Larbaud.

María Esther Maciel

¿Cómo surgió la idea de comparar a Jorge Luis Borges con Soren Kierkegaard?

Lars R. Olsen

Siempre me interesé por armadillas, embustes, simulaciones y artificios en general. Llegué a estudiar, instigado por los breves apuntes de Gastón Bachelard sobre lo que llama "tejido temporal del fingir", las varias funciones estéticas de la mentira (al final, como dice Cioran, la mentira no deja de ser una forma de talento). Fue cuando me detuve, con más cuidado, en los escritos de Kierkegaard, un filósofo extremadamente astuto que, explotando creativamente las potencialidades de la ironía romántica, compuso una obra compleja, contraria a la idea de sistema y fundada en el juego entre pensamiento e imaginación, verdad y mentira, religiosidad y ficción. Se puede decir que, al crear varios seudónimos (o, yo diría, semi-heterónimos) para sus libros, además de convertir prólogos y prefacios de libros filosóficos en textos narrativos, de cuño predominantemente ficcional, no sólo puso en crisis la idea de autoría (conducida a extremos por Borges), sino que prefiguró un tipo de texto híbrido, mezcla de ensayo filosófico y literatura, también muy caro al escritor argentino. Cuando leí, por primera vez, *La historia universal de la infamia*, vislumbré algunos rasgos de semejanza entre los dos, en lo que se refiere a ese gusto por el artificio, a esa práctica del ardid literario... La lectura de cuentos como "Pierre Menard", "El informe de Brodie", "El acercamiento a Almotásim", entre otros, confirmó mis sospechas. A partir de ahí, fui explorando esas afinidades secretas entre los dos.

M. E. M.

No hace mucho tiempo, al leer el *In vino veritas* de Kierkegaard, me impresionó extremadamente la construcción maliciosa del texto y, sobre todo, el juego de identidades postizas presente en el libro. En esa ocasión llegué a pensar en una posible aproximación del filósofo dinamarqués con Fernando Pessoa, autor que fue alguna vez comparado, también desde el prisma de las máscaras, a Valéry Larbaud y al propio Borges. En su opinión, ¿esos escritores compondrían un linaje específico, o sea, podrían ser reunidos - en función del gusto que conservan por la trapaza y por el artificio - en un mismo *topos* literario?

L. R. O.

De cierta forma, sí. Pero desde que no sean confinados a ese *topos*. Si las semejanzas entre ellos son evidentes, las disonancias no son menores. Vivieron en épocas diferentes (a excepción de Pessoa y Larbaud) y compusieron obras obviamente distintas, si nos detenemos en otros aspectos que no sean sólo éstos que estamos discutiendo. Pero componen, sí, un linaje. Ese linaje surge en el Romanticismo, con los alemanes del Círculo de Jena, y fue adquiriendo proporciones y matices cada vez más interesantes a lo largo del tiempo. Jugar con subjetividades dobles o múltiples, forjar verosimilitudes, confundir estratégicamente realidad y ficción, tensionar el examen crítico con la elaboración literaria son artificios irónicos surgidos con el advenimiento de la subjetividad autorreflexiva de los románticos y con lo que se convenció en llamar autonomización del arte. Kierkegaard aprovechó directamente la herencia alemana: estudió en Berlín, alrededor de 1840, y llegó a escribir una tesis académica sobre el concepto de ironía. La escisión del yo, base de la construcción irónica, fue escenificada de diferentes maneras por el filósofo-esteta, como dejan en evidencia los curiosos autores imaginarios que creó. Al punto de ser considerado un precursor de Pessoa, aunque no haya ido tan lejos como el poeta portugués. Pessoa llevó la ironía a desconstruirse a sí misma, burló con ella a través de ella. Preparó, diríamos así, el terreno para Borges. No fue en vano que Borges, en 1985, escribió una carta a Pessoa (¿la habrá leído?), pidiéndole ser su amigo. (*risas*)

M. E. M.

Hace poco, al hablar de Kierkegaard, Ud. usó, con reparos, el término seudónimos para caracterizar los disfraces autoriales del escritor. ¿Por qué? ¿Los aproximaría más a los heterónimos pessoanos?

L. R. O.

Bueno. Al contrario de lo que se divulga por ahí, los autores imaginarios creados por Kierkegaard no fueron, todos, meros nombres falsos tras los cuales ocultó su identidad civil: adquirieron voz propia y se transformaron en personajes, como es el caso de Víctor Eremita, Constantino Constantius, Hilarius Bogbinder y Johannes, el Seductor (éste, un caso más complejo, como explicaré después). Pero no por eso tuvieron (a excepción tal vez del Seductor) la autonomía, la consistencia física y la psicológica, de los heterónimos pessoanos. Entonces preferí hablar de semi-heterónimos. Le doy ejemplos. El libro de estudios estéticos *Alternativa* fue atribuido a Víctor Eremita, un esteta frío e irónico. Sin embargo, en el prólogo, firmado por ese mismo Víctor, encontramos un relato en el cual él niega esa supuesta autoría, diciendo haber encontrado, por acaso, los manuscritos del libro en un cajón secreto de un escritorio recién adquirido. Asume, por lo tanto, sólo el trabajo de organizarlos en dos partes y ponerles título. Lo más curioso es que él apunta dos autores diferentes para el libro: el A (responsable por la escritura de siete de los ocho ensayos que integran la primera parte) y el B (éste, según él mismo, un juez de nombre Guillermo, que habría escrito la segunda parte, compuesta por cartas posiblemente destinadas al autor A). El octavo texto y el más alentado de la primera parte (que es el famoso *Diario de un Seductor*) habría sido encontrado por el autor A, también en un escritorio y, por ser un diario, era de responsabilidad de quien lo escribió, o sea, del ardidioso Johannes, el Seductor, de quien (se presume por el prólogo) el autor A habría sido amigo. Más intrigante aún es el hecho de que el mismo Víctor Eremita reaparezca, al lado de Johannes y del autor ficticio de *La repetición* (Constantino Constantius), en otra obra, que usted citó hace poco, *In vino veritas*, supuestamente editado por un encuadernador llamado Hilario Bogbinder. Ese libro, especie de parodia de *El Banquete* de Platón, habría sido escrito por William Afham, y presenta cinco narradores-personajes, todos participantes del banquete/coloquio, discutiendo, uno por vez, sobre cuestiones relacionadas al amor, a la mujer y al casamiento. Tanto Víctor Eremita como Constantino y Johannes discursan sobre esos temas, cada uno con una opinión y una dicción distintas, para no decir contrastantes. Además, las opiniones de Johannes, el Seductor, sobre la mujer son de una excepcional modernidad y llegan hasta a prefigurar ciertos rasgos de la teoría psicoanalítica de Lacan... Es lo que creo... y pretendo investigar mejor un día... Pues bien: un mero conjunto de seudónimos no constituiría una red tan compleja. Todos esos otros de Kierkegaard están insertados en una trama ficcional capaz de confundir al lector y burlar a la crítica. Es en ese sentido que están más próximos a los heterónimos de Pessoa.

M. E. M.

Y, obviamente, a los artificios borgianos... Esa estrategia de decir que los manuscritos de un determinado texto fueron encontrados en un baúl, en un navío o en un cajón secreto, Borges la usó con gran habilidad en los cuentos *El inmortal* y *El informe de Brodie*. ¿no es cierto? Sólo que Borges agrega al juego el ardid de la página perdida y el subterfugio de la traducción. En los dos cuentos, los manuscritos encontrados son además traducidos al castellano y se dan a conocer públicamente como *traducciones*. Eso trastorna aún más el problema de la autoría, sobre todo si consideramos lo que viene a ser la *traducción* para el escritor argentino...

L. R. O.

Usted levantó un punto importante. Borges es mucho más sofisticado en el uso de esos artificios, por haberlos incorporado por la vía de la erudición y de otros procedimientos teóricos y narrativos que sólo su tiempo y su infinita imaginación le podrían suministrar. Si él simplemente hubiera repetido el famoso truco del manuscrito encontrado en un baúl, no habría ido tan lejos. Al recrear el truco, insertándolo en una red más compleja (en un laberinto, para usar una palabra borgiana) que envuelve escritos apócrifos atribuidos a autores existentes o inexistentes, citas existentes atribuidas a autores falsos, traducciones que son en verdad invenciones, autores reales (como Bioy Casares y él mismo, Borges) convertidos en personajes de historias fantásticas, cuentos escritos como si fuesen ensayos o reseñas de libros, etc, el escritor avanza, en el sentido de fundar otra concepción de literatura, de autor, de traducción, de lector. Concepción que tiene vínculos indiscutibles con la modernidad, pero que descortina otra cosa, otra manera de pensar. No fue gratuitamente que su obra interfirió (y aún lo hace) en los rumbos de la teoría literaria contemporánea. Para no decir de la filosofía y de las artes en general...

M. E. M.

Él, de alguna manera, desencadenó una discusión bastante provechosa en torno a problemas relativos a la simulación, al artificio, a la falsificación, en el campo de la literatura y de la filosofía.

L. R. O.

Sin dudas. Lo que, a falta de otro nombre, viene siendo llamado "Postmoderno", no tendría mucha consistencia sin la literatura borgiana. Umberto Eco fue reconocido mundialmente como ficcionista al transformar a Borges en personaje de una novela policial. Foucault argumenta que *Las palabras y las cosas* nació de un texto de Borges. Baudrillard no tuvo cómo lidiar con la cuestión de los

simulacros a no ser partiendo del intrigante "Del rigor de la ciencia", para abordar los aspectos seductores del juego, del acaso. Dígase de paso que es muy difícil, hoy, tratar el problema de la seducción sin, por lo menos, tangenciar a Borges.

M. E. M.

Kierkegaard ocupa también un espacio privilegiado dentro del libro de Baudrillard. Lo que también indiciaría -en el campo de la seducción- su "complicidad" indirecta con Borges...

L. R. O.

Claro. *El diario de un Seductor* es el mejor tratado que conozco sobre el arte de seducir. Johannes hace del artificio para seducir a Cordelia una forma de perfeccionamiento estético y de ejercicio intelectual. Él evalúa, paso a paso, las estrategias (valoriza los estudios previos, los ensayos), se mantiene el tiempo todo sobre la elegancia de las palabras, no se deja deslizar emocionalmente. Busca en lo que llama "reflexión poética" el substrato del juego de seducción. Pero no por eso deja de asumir su condición de seducido. Incluso admite (en otro libro) que la mujer es la seducción más poderosa del cielo y de la tierra y que aprendió con ella el arte de seducir. Lo que él hizo fue intelectualizar ese arte, darle una forma elaborada, calculada. Es ahí que entra la complejidad y la riqueza del libro. Johannes se feminiza, de cierta manera, para el ejercicio exitoso de la seducción. Ése es su mayor artificio y su mayor secreto. Por eso ninguna de sus maniobras facasa. Al contrario de Don Juan, él ve a la mujer como un sujeto y no se preocupa por la cantidad de conquistas, sino por la calidad de la seducción. Lo que le importa más no es el fin, sino el proceso y la reflexión crítica sobre ese proceso. Tenía conciencia de que un seductor debía poseer una fuerza que Don Juan, a pesar de sus muchas dotes, no poseía: la fuerza de la palabra. El poder de jugar con la potencialidad engañosa del lenguaje. Lo que -sabemos- Borges supo hacer con mucha destreza y competencia. Pienso que Baudrillard podría haber ido más lejos en sus reflexiones, a partir de Kierkegaard y del propio Borges. Si hubiese hecho una lectura en contrapunto del *Diario de un Seductor*, de *Erotismo Musical* (texto de Kierkegaard sobre la ópera *Don Giovanni*, de Mozart) y del discurso iluminador que Johannes, el Seductor, profiere en el libro *In vino veritas*, habría advertido que el autor dinamarqués ya había anticipado muchas de las ideas que él, Baudrillard, tomó como siendo propias.

M. E. M.

¿Quién ha sido su referencia teórica para esos estudios sobre la estética del artificio?

L. R. O.

Primero, pienso como el músico Maurice Ravel, otro falsificador (en el buen sentido, por supuesto): que no existe nada más allá de la estética del artificio, que todos los artistas son "artificiales por naturaleza". Sin embargo, ese artificialismo peculiar al arte adquiere dimensiones diferentes, dependiendo de la manera como es trabajado por el artista. Clément Rosset tiene un estudio muy interesante sobre esos varios grados de la artificialidad en la filosofía y en las artes, titulado *El mundo como naturaleza y artificio*, en una nítida alusión a Schopenhauer. Fue su tesis de doctorado. Él parte de lo que llama "espejismos del naturalismo" hasta llegar a las "emergencias del artificio", sección en que discurre sobre Baudelaire, Mallarmé, Ravel, Shakespeare, Huysmans, todos esos, autores aficionados a lo artificial. Recorre después las filosofías artificialistas de Baltasar Gracián, Maquiavelo, Hobbes, los sofistas, comparándolas con las filosofías naturalistas, para llegar a la conclusión de que el artificio es una "verdad" de la existencia, el único modo de existencia real, que tiene su fundamento en el tiempo presente, en el "factum" (considerando que esta palabra apunta hacia dos sentidos al mismo tiempo: lo que existe, el hecho, y lo que es fabricado, facturado). Es un libro muy instigante para quien se interesa por el asunto. He recorrido teóricamente también, pero sin mucha sistematización, a estudios de Vladimir Jankélévitch, Paul Virilio, Bachelard, Deleuze, Cioran y del mismo Baudrillard. Los más antiguos están siempre presentes: Gracián, Sade, F. Schlegel, Maquiavelo... Además, claro, de algunos poetas modernos.

M. E. M.

¿Ud. llegó a valerse de algún estudio de Octavio Paz en sus pesquisas? Él trata el tema del juego simulación/disimulación en *El laberinto de la soledad*, trabaja con la noción de máscara, además de haber escrito dos ensayos sobre Pessoa (uno de ellos hablando de las similitudes entre la red heteronímica del poeta y los ardides autoriales de Valéry Larbaud). Para no hablar sobre sus incursiones en el romanticismo alemán.

L. R. O.

Octavio Paz es imprescindible en los estudios sobre las contradicciones, las paradojas de la modernidad. Sobre todo en el campo de la poesía y del arte. Su erudición es admirable. Su capacidad de tratar, con desenvoltura, asuntos interdisciplinarios me impresiona mucho. Pero a veces pienso que le falta una buena dosis de artificialidad. No conozco el ensayo sobre Larbaud y me gustaría mucho leerlo oportunamente. Larbaud también inventó un autor interesante... ¿cómo es que era el nombre?

M. E. M.

Barnabooth. Quien tuvo, como los heterónimos pessoanos, biografía y hasta diario íntimo. La biografía fue escrita por otro autor imaginario, Tournier de Zamble. Después Larbaud resolvió transformar la biografía en un diario firmado por el propio Barnabooth. Eso, un poco antes de Pessoa. Y mucho tiempo después de Kierkegaard...

L. R. O.

Sin dudas pertenecen a la misma familia. Pero, que yo sepa, Larbaud no tuvo la complejidad, la dramaticidad de los otros dos. Kierkegaard y Pessoa se multiplicaron por dentro y por fuera, simultáneamente. Implosión y explosión.

M. E. M.

A propósito: Pessoa, en esa implosión/explosión (como Ud. dice) en varios otros yoes, crea un espectáculo de subjetividades en el cual varias máscaras se interseccionan en un rostro que no es de nadie, ya que el propio Pessoa se ficcionaliza dentro de esa danza de escenificaciones. O sea, se despersonaliza, llegando a volverse a veces menos real que sus heterónimos. Borges, a su vez, aún falseando datos de su propia vida, al jugar con su propio nombre, al confundir a sus lectores, no se despersonaliza bajo las máscaras que creó para sí mismo. Por el contrario, esas máscaras sólo contribuyeron para su afirmación civil, biográfica. ¿Cómo ve Ud. eso? ¿Y, cómo Kierkegaard lidió con su propia imagen pública?

L. R. O.

Pregunta difícil para ser respondida en pocas palabras. Primero, no estoy de acuerdo enteramente con Ud.. Pessoa es Pessoa por el teatro que construyó alrededor de sí mismo. Él también ganó una corporeidad civil, biográfica, a través de su teatro heteronímico. Pero yo diría que, a pesar de todas las armadillas que inventó, Pessoa se preservó más que Borges. Tal vez por resguardarse muchas veces al abrigo de la voz y el rostro de uno u otro heterónimo (tenía siempre esa coartada), no se expuso demasiado él mismo. Borges dio muchas entrevistas, fue profesor, dictó innumerables conferencias, protagonizó episodios controvertidos, en fin, fue también un hombre público. Y como tal, no dejó de hacer sus bromas. Transpuso a su propia vida muchos de los artificios de su literatura. Confundió, por eso, muchas pistas. ¡Vea cuántas biografías contradictorias circulan por ahí! Además, ¿Ud. llegó a leer la que fue escrita por su homónima? La compré aquel día, en la librería de Casares, y ya estoy casi terminándola. Creo que la autora construyó su Borges, que no coincide necesariamente con el Borges de los demás, con el mío, por ejemplo... Pero, volvamos a su pregunta. Si Borges asumía

públicamente el juego de las máscaras y se divertía con eso, Kierkegaard fue más secreto en su placer. Y más conflictivo. Atormentado, yo diría. Su existencia fue una constante tensión entre la estética y la religión. Llegó a renegar, por escrito, de los seudónimos (o semi-heterónimos) que inventó y a asumir la autoría de todos sus libros, aduciendo haber conseguido, a través de la ética, superar la estética y llegar, finalmente, a la plenitud del estado religioso. En el libro *Punto de vista explicativo de mi obra como escritor*, por ejemplo, se propone hacer una reflexión crítica sobre su trayectoria intelectual, deshacer los trucos, revelar quién era verdaderamente como autor. Sólo que, curiosamente, no quiso publicar el libro, con el argumento de que lo que fue escrito pertenecía no a él, sino a una tercera persona. Pensó en recorrer de nuevo a un seudónimo (el del poeta Johannes de Silentio) o en mezclar los papeles escritos con otros. Desistió. El libro sólo fue publicado después de su muerte. Leyendo hoy ese texto y cotejándolo con trechos de su *Diario*, podemos constatar el gran tormento, el gran conflicto interno experimentado por el filósofo a lo largo de toda su vida. Lo que, de cierta manera, explica la costumbre que tenía de publicar, simultáneamente, varios libros contrastantes tanto por el tema como por la forma. El autor ficticio Johannes Climacus, por ejemplo, es la voz que niega lo que Kierkegaard siempre defendió como su gran bandera: el cristianismo. Hay un texto, designado *Post-Scriptum definitivo y no científico*, en el cual el autor (Climacus) declara más o menos así: "El que firma, Johannes de Climacus, no se considera cristiano: está, si, preocupado por la dificultad que existe en volverse un cristiano". Es realmente muy persoana esa historia...

M. E. M.

Volviendo a Borges. Ud. tuvo oportunidad de estar con él dos veces en el departamento de la calle Maipú. ¿Podría contar un poco sobre esa experiencia?

L. R. O.

Borges era accesible. Le gustaba recibir personas, conversar. Cuando lo busqué, en el 83, con el pretexto de aclarar algunas cuestiones de mi investigación, fui recibido con mucha solicitud. Quedé impresionado por su buen humor y su erudición. Apenas entré al living de su departamento (él sabía ya mi nacionalidad), citó de memoria, en español, un fragmento extraído de un salmo escrito por el gran salmógrafo dinamarqués H.A. Brorson, del siglo XVIII. Ese fragmento era más o menos el siguiente: "¿Qué diré yo? Mis palabras no significan gran cosa". Después, citó en dinamarqués el título del salmo: *Op al den Ting, som Gud har gjort*. Fue un excelente comienzo de conversación, sobre todo después de haberle hecho recordar que en el túmulo de Kierkegaard había una inscripción sacada de un cántico de ese

mismo autor. Le pregunté si sabía bien el dinamarqués y él me dijo que sus conocimientos eran rudimentarios, aunque tuviese mucho interés por la lengua. Citó algunas palabras conocidas y enumeró algunos autores dinamarqueses de su predilección. Al final, me pidió que volviera otro día, con la promesa de leerle, del original, dos parábolas de Kierkegaard que él había leído hacía mucho tiempo, en inglés, en un libro de W. Lowrie. Fue la oportunidad que tuve de volver a su casa. Pocos días después de la segunda visita, tuve que viajar. Confieso que uno de los momentos más emocionantes de mi vida fue ése, cuando leí, en voz alta, a Jorge Luis Borges, las parábolas de Kierkegaard.

M. E. M.

¿Él llegó a conocer el libro que Ud. escribió, comparándolo a Kierkegaard?

L. R. O.

Desgraciadamente, no. En esa época en que estuve con él, estaba yo al comienzo de mi investigación. Volví a Buenos Aires al año siguiente, pero no lo encontré: había ido a inaugurar, en París, una exposición dedicada a Kafka. Fue un año de muchos viajes para él. Los dos años siguientes los dediqué a la redacción del trabajo. Lo terminé dos meses después de su muerte. Todavía me demoré un poco más en las revisiones, reescribí algunas partes. La publicación sólo se concretizó al final del 88.

M. E. M.

¿Cuál es el título del libro? ¿Pretende publicarlo aquí en Argentina?

L. R. O.

El título, en español, sería: *Borges y Kierkegaard: contrapuntos*. Estoy negociando la publicación aquí. Ya comencé a traducirlo, con la ayuda de una amiga española que vive en Copenhague. Espero poderle enviar a Ud. un ejemplar antes del año 2000, quien sabe... (*risas*)

M. E. M.

¿Tiene algún otro estudio sobre Borges en marcha?

L. R. O.

Sí. Estoy ahora investigando biografías, entrevistas, conferencias, testimonios. Pretendo estudiar la *persona* Borges. Evaluar hasta qué punto él transpuso a su propia vida los artificios de la literatura. Hasta qué punto él fue

personaje de sí mismo. En fin, continuar trabajando con sus estrategias arditosas. Es todo lo que puedo decir, por ahora.

M. E. M.

Para finalizar, una pregunta indiscreta. Ud., que siempre investigó los artificios, las armadillas, los falseamientos, las mentiras, ¿suele valerse también de esos mecanismos en su propio discurso?

L. R. O.

Si, ¿cómo no!

(Ésta es una entrevista imaginaria con un autor inexistente)

Traducción: Graciela Ravetti

GLOSA

CIRCULABA UNA RIESGOSA FAMA*

por Nicolás Rosa

Empecemos, como se debe, por el principio. El principio de un libro para el lector es el título. Mi propósito es convencerlos de que Noé Jitrik ha inventado una nueva ciencia literaria que se llama *Titulología*. Es verdad que, por lo que yo sé, se produjeron varios atisbos en esos países del Norte que siempre nos han traído dolores de cabeza. Estudios sobre los títulos en la literatura latinoamericana conozco dos; su relación con los títulos de la producción novelística europea en la modernidad tardía es un tanto onerosa si pensamos en *To the Lighthouse*, o en *A la recherche du temps perdu* o el *Pasticcio de la via Merulana*. Pero en el caso de Noé Jitrik su ciencia no es una ciencia literaria sino poética, en donde sus títulos son el objeto pero también el sujeto en el sentido más riguroso que puedan tener estos términos. Valorar un libro, y sobre todo un libro de "ensayos críticos" (y me excuso aquí de establecer una relación entre crítica y ensayística) sólo desde el título podría ser entendido como rebajamiento de las ideas, como un descuento de las formulaciones teóricas o como un desmedro de su potencial analítico. No lo creo así por la sencilla razón de que los títulos de los libros de Noé Jitrik son hermosísimos. Refuerzan el texto, nos abren la puerta de entrada a formas nuevas de la crítica, abren el camino a nuevas reflexiones, a nuevas exposiciones y para decirlo en palabras modernistas, es decir, en palabras de literatura latinoamericana, nos abren a un pórtico de entrada a las barroquiles palabras de Carpentier, a las alquitaradas voces de Lezama y por ese pórtico entramos en la casa de *Cien años de soledad*. Si de títulos se trata, los de Noé son una varia riqueza de la mostración ¿el título es la carta de identidad de un texto o su propio desvarío? Desde el fenoménico Horacio Quiroga: *una obra de experiencia y riesgo* pasando por *El fuego de la especie* (que es el que prefiero), *La memoria compartida*, *El balcón*

* Presentación del volumen compilado y editado por Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada. *Suspender toda certeza*, antología de textos críticos de Noé Jitrik (Buenos Aires, Biblos, 1998).

barroco o *La selva luminosa* y éste que este libro nos trae *Suspender toda certeza*. Es verdad que me estoy arriesgando -ése es mi estilo- pues estamos frente a una Antología. ¿El título es de Noé o de los antólogos? Y si la adivinación no es género que se les permita a los críticos, yo me deslizaría a un cálculo de probabilidades matemáticas. Todo me lleva a pensar que el título es de Noé. Desde los primeros textos hasta esta nueva *suspensión* se va enhebrando una historia de la crítica literaria argentina y una historia de la reflexión teórica. Circulaba en nuestra época una riesgosa fama -me apropio de años que no tengo pero en un futuro inmediato tendré- que en la provincia de Buenos Aires, que en la Capital Federal, que en Viamonte y Reconquista -todavía visible el fantasma de Ricardo Rojas como padre precursor- corría un rumor propio de nuestras latitudes, puesto que la fama desde Manrique es propiedad de la literatura española: de que existían jóvenes iconoclastas para otros revolucionarios que querían entornar la literatura argentina y los más audaces lograron contornearla. ¿Por qué? Si suspendemos toda certeza alcanzaremos a vislumbrar la frontera de *Contorno*. Yo, y por muchas razones, sólo pude escuchar un eco, pero logré con el paso de los años una pródiga cosecha: hubo que rotar entre Noé y Adolfo, entre Davides y Ramones, entre Leones y Oscars, nuestros grandes enciclopedistas.

En la crítica literaria argentina -y es lo único que diré taxativamente y más allá de la suspensión de la certidumbre- hay quienes para bien o para mal venimos de *Contorno* como otros de *Criterio*. Suspender es quizás la acción propia de un intelectual crítico: ni dudar ni afirmar sino suspender el enunciado asertivo para reemplazarlo por un enunciado conjetural y dialéctico. Suspender la mirada ideológica para atrincherarse en una mirada panóptica dirigida a la acción, suspender el juicio de opinión o de sentencia por un juicio creativo no exento de pasión. Suspender la sentencia apodictica por un enunciado riesgoso que apunta a la resolución en el futuro histórico. La suspensión de la certeza significa llanamente arriesgarse en el mar turbulento de las probabilidades que sólo pueden resolverse en el cauce de lo político : una política de la crítica y de los críticos.

Los trabajos aquí reunidos son simultáneamente una colección y una historia de vida, la vida de un crítico que nos deslumbra por el recoveco de sus análisis -y aquí leemos toda una progenie no caudalosa pero sí muy acerada- la vida de este crítico proteiforme en todas sus andaduras: poeta, ensayista, novelista. Es una vivencia de escritura, todo lo pone por escrito, infraescrito o sobreescrito, en figura de escritura. Hay dos fenómenos que me interesa señalar: los sistemas de expansión y de repetición de sus trabajos, fenómenos debidos a que su escritura es siempre -y aquí está el riesgo y la aventura que suscribo- la crítica de los textos, investigarlos,

analizarlos, y decir otra cosa sobre estas operaciones, esa otra cosa que, porque no tenemos palabras, llamamos *teoría*. Noé puede hablar con sutileza y rigor de Macedonio pero a través de apoyaturas teóricas que se van enfilando en el movimiento del análisis. No entremos en el sistema de expansiones donde se aúnan un sistema de razones y una autobiografía del propio pensamiento, pero sí me gustaría aplicar este sistema a la obra de Jitrik, aquella expansión de la literatura argentina a la literatura latinoamericana: 1. el decurso temporal puede tener otras secuencias pero la lógica expansiva procede de esta manera: a partir de núcleos de intereses que prefiguran los núcleos semánticos que arman su sistema crítico y 2. expansión de la teoría marxista, no en el sentido de las operaciones de Marx y Engels con respecto a la literatura, sino a partir de la enunciación de las propias obras marcando los sistemas de determinaciones internas y su correlato con las determinaciones de las formaciones sociales, desplazándose a una nueva línea para los críticos argentinos del momento, una teoría de la lectura. Esta implica pasar de un estructuralismo nunca servil a nuevas formas de entender el proceso de producción de la significación. Si bien es cierto que el estructuralismo tuvo en Noé el apoyo más fuerte de la generación contornista, es recuperado inmediatamente por una formulación estética de la lectura. El estructuralismo de ciertos textos de Noé es selectivo: seleccionar los mejores autores y seleccionar los mejores textos. Hay que ser muy diestro para ser estructuralista anexándole una teoría de la producción, proveniencia telqueliana pero sostenida en Marx. Y quizás -esto es lo importante- la recolocación que se hace de estas categorías vueltas a definir en cada uno de los análisis. Los antólogos han sido muy precisos y elocuentes. Los trabajos van desde 1960, es decir, *Cambaceres, adentro y afuera*, hasta los inéditos de 1990 y 1992, los cuales prefiguran sobre todo el trabajo sobre *Yo, el Supremo, novela histórica*.

Es factible, y las personas que trabajan en mi equipo de investigación lo han hecho, recomponer el viaje de transformación de la crítica de Noé, pero me siento obligado a señalar dos hechos: la reacomodación de los datos teóricos y analíticos en sistemas convergentes más amplios de base ideológica (la ideología como magma englobante) y el detallismo como presupuesto de base analítica. Este detallismo lo lleva a trabajar las técnicas narrativas que alcanzan su mayor brillo en aquellos escritores donde la técnica alcanza un nivel filosófico como es el caso de Macedonio Fernández, o cuando se sostiene en recursos de procedencia tradicional pero que alcanzan un nivel de actualización en estructuras novelísticas modernas como es el caso de *Cien años de soledad*.

El trabajo más antiguo sobre Cambaceres está intacto. El tiempo ha pasado sobre pequeños detalles pero en conjunto es imprescindible por muchas razones.

Alegaré dos: 1. la reelaboración que tiene en la crítica un psicoanálisis de lo social -y me hago cargo de este peligroso enunciado- sostenida por el tema del hastío. Si está claro para todos nosotros que el aburrimiento o el *tedium vitae*, el morbo melancólico de los grabados de Dürero o el octavo pecado capital como lo designaba la teología del primer medioevo forman parte de nuestra vida diaria, que nos enseñan a analizar los historiadores de la vida cotidiana en el conjunto de una sociedad del perpetuo juego -en todos los sentidos en el que pueda aplicarse: desde el juego sexual hasta el juego de las dudosas cartas que nos tira la vida. Y 2. por el análisis tan impecable de los espacios del adentro y del afuera como contenedores pero también como productores del "*spleen*" baudelairiano agudizado por el tedio de las clases ociosas donde se mezclan la neurastenia venida de Huysmans y el nerviosismo finisecular que, en nuestra literatura, se convertiría en *mal metafísico*.

El relato de la crítica interesa como una verdadera novela de suspenso, donde se entrecruzan la suspensión del autoritarismo crítico y la agudeza de las puntuaciones. No es posible reanalizar *El Martín Fierro* o *El Matadero* sin pasar por Noé Jitrik.

La enunciación de la crítica está siempre modalizada subjetivamente. El sujeto de la crítica se enuncia como yo, con distintas inflexiones: el yo como forma de estructuración egocéntrica, el yo como un nosotros que reflexiona sobre las cosas que pasan frente a nuestros ojos, es decir, del devenir texto del texto y el yo como asiento de un yo conjetural: creo, entiendo, pienso, me parece, sería interesante pensar, etc. Como formas de una lucidez suspendida: no es el engaño de un yo sapiencial ni siquiera una destrucción de la certeza. No es tampoco un ennoblecimiento de la propia afirmación, sino que es una duda insoslayable que capitaliza la propia experiencia de lectura, quizás aprendida en Maurice Blanchot, quizás en los hechos de existencia asistida por el único confort que les cabe a los intelectuales de este país: la Biblioteca. Puedo asegurarles que la de Noé es nutrida.

La paciencia de Noé con los textos está alumbrada por una perspectiva absoluta en su confianza en la lectura. Lectura inteligente pero como todo íntegro -y la inteligencia es el íntegro de la conciencia occidental- debe tener un pequeño deslíz, un quiebre, un vacío, una pequeña mirilla que nos permita escudriñar en su interior. Creo percibir este ventanuco y ahora vuelvo a mi perplejidad inicial que no es debida a Noé sino a los antólogos. No puedo menos que decirlo, esta antología tiene un agujero cenital, quizás sólo pueda nombrarlo de soslayo. Pregunto entonces: ¿Dónde están los luminosos trabajos de Noé Jitrik sobre la poesía?

HOMENAJE

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: LA LECCIÓN DEL MAESTRO

por Susana Zanetti

"Vivió con la pluma en la mano" (p.257): podríamos valernos de esta expresión con que Pedro Henriquez Ureña caracterizó a Sarmiento para definir su propia actividad. En la escritura fue citando sus tramas de pertenencia, adentrándose en un ámbito donde reconocerse como permanencia, como permanencia volcada hacia el diálogo, aunque reconociera en la acción un imperativo indomable, como confiesa a Alfonso Reyes en carta del cinco de setiembre de 1925: "Yo no soy contemplativo; quizás no soy ni escritor en el sentido puro de la palabra; siento necesidad de que mi actividad influya sobre las gentes, aun en pequeña escala"(III, 295)'.

Sujeto casi siempre a la contingencia, muchas veces en la angustiada vivencia de la precariedad, montando y desmontando casas, añorando sus libros, Henriquez Ureña hallará en la escritura y en el trabajo de fundador y promotor de instituciones culturales un modo de paliar las consecuencias del peregrinaje y del exilio que constituyeron desde muy joven el resorte básico de su experiencia vital. Un exilio que alcanza otras proyecciones, más profundas, más íntimas. Esos "espacios de la diáspora", parafraseando a Bhabha, que son sus sucesivas estancias en Europa y Estados Unidos son un reto, que afronta abriéndose a ellos para conjurar la ausencia. Son indicativos los consejos, entre muchos ejemplos similares, en estas cartas a Alfonso Reyes: "...en tus últimas me hablas de que no sales mucho a la calle. Ya sabes mi regla de no vivir como extranjero en ninguna parte." (I, 242). "No debemos hacerte falta allá: acostúmbrate a preferir aquello, aun con los inconvenientes de la soledad (que yo conozco). Sobre todo, acostúmbrate a no necesitar oír el idioma castellano." (20 de octubre de 1913. I, 156). En América Latina -México, La Habana, Argentina- ese espacio es una identidad a construir: la "patria de la justicia" es todavía "La utopía de América", si recordamos sus famosas conferencias. Podríamos decir que dar sentido a ese espacio fue el centro de su tarea intelectual, o quizás, lisa y llanamente, su centro.

Desde muy joven, ya en sus inicios en Santo Domingo, diseña su propia actividad un rol de intelectual preocupado por intervenir en todos los órdenes de la cultura: valga simplemente recordar algunas de sus intervenciones en el campo cultural mexicano: en apenas ocho años participa en la fundación del Salón de Conferencias, del Ateneo de la Juventud, colabora en la célebre *Antología del Centenario*, actúa en la universidad, da clases en escuelas secundarias y en la Preparatoria, es cofundador de la Universidad Popular de México. Continuamente escribe en periódicos y revistas continentales y extracontinentales, siempre dispuesto a trabajar en las más diversas empresas de reflexión, de divulgación, o de participación y apoyo a las nuevas, convencido sobre todo de la necesidad de conformar y afianzar las instituciones que son fuente y vehículo de la cultura. Su tesis de doctorado en derecho, de 1914, es indicio claro de estas preocupaciones, en ella se plantea, antes de la Reforma Universitaria de 1918, los vínculos entre la Universidad y el Estado.

Comparte sus investigaciones con la cátedra en institutos populares y universitarios, en los diversos países latinoamericanos o del extranjero; y al mismo tiempo hace convivir el trabajo erudito con el tratado sencillo destinado a la enseñanza o a la divulgación. Pienso en los estudios sobre la lengua española en América, que abrieron camino en el conocimiento actual sobre el tema, y le permitieron puntualizaciones significativas respecto al problema de un americanismo que tenía como uno de sus sustentos la lengua española: "No hemos renunciado a escribir en español y nuestro problema de la expresión original y propia, comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir y cuánto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda ... Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer el sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español." Al mismo tiempo se ocupa de la otra vertiente: publica su *Libro del idioma*, en colaboración con Narciso Binayán, o la *Gramática castellana*, con Amado Alonso, entre 1938 y 1939.

Pero además, y casi simultáneamente, a partir de 1938, desarrolla una intensa tarea, vinculada al desarrollo en la industrial cultural, colaborando con Alejandro Losada, en la concreción de su proyecto editorial: hace el prólogo de todos los tomos de *Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal*, para *Grandes escritores de América* o proyecta la Biblioteca Americana que, en su homenaje, editará Fondo de Cultura Económica, después de su muerte.

Algunas convicciones fuertes dirigen su tarea. Por una parte, advertir los alcances y los límites de su rol. Así dice a Alfonso Reyes: "Yo he difundido por aquí la idea de que ninguna grande obra intelectual es producto exclusivamente individual ni tampoco social: es obra de un *pequeño grupo* que viven en *alta tensión* intelectual." (I, 253). A ese pequeño grupo le compete revertir una situación, apoyado en la confianza de un desarrollo futuro: tomo la cita de otra carta, de 1915, también a Alfonso Reyes: "Creo en el *espesor* del intelecto español, y en que nosotros estamos (los pocos que *somos* en América, es decir, las doscientas gentes que en cada país nuestro han leído más de trescientos libros) siglos adelante de ellos. Pero somos poquisimos, no tenemos la resistencia para el trabajo y no tenemos (estúpidos!) casas editoriales que nos hagan vivir literariamente. (Y eso que serían negocio para los editores y para la literatura). Sin casas editoriales no se pueden escribir novelas y las novelas son el sesenta por ciento de la literatura moderna." (II, 182)

Por otra, trabajar contra la improvisación, la pobreza de una afianzada cultura alta en el ámbito latinoamericano. Desde esta perspectiva establece una de sus valoraciones del modernismo: "En América necesitamos de escuelas alambicadas y complicadas, de escuelas que obliguen al escritor a rebuscar y a pensar, como el gongorismo y el modernismo. El gongorismo llenaba menos sus fines, porque era más palabrista que el modernismo y en una época de pocas ideas y de aislamiento (como fueron los tiempos coloniales en América) tenía que parar en la confusión ... En América hacen mucho daño las escuelas descuidadas, como el romanticismo: en ellas todo se vuelve ripio ..." (I, 169, 29 de octubre de 1913.)

Seguramente fueron estos trabajos también sus modos de ganarse la vida, trabajos donde la pasión disimulaba a veces el dinero escaso, o los proyectos postergados: "Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra. Y no es pereza lo que nos detiene: es, en muchos casos, la falta de ocio, de vagar suficiente (la vida nos exige, con imperio!, otras labores)." (p. 46) Si reconoce con humor, en 1926 y en carta a Alfonso Reyes, que "está hecho una máquina de dar conferencias", dejando en claro el trato mezquino en nuestro país, en 1930 le enumera muy sobriamente su enorme tarea: "Tengo mis tres cátedras (15 horas semanales) en el Colegio de La Plata, dos semicátedras (Literatura argentina y americana y Literatura Inglesa en el Instituto del Profesorado de Buenos Aires [6 horas]), el trabajo del Instituto de Filología en la Universidad de Buenos Aires (soy secretario) y el trabajo de una nueva cátedra de Filología castellana en la Universidad de La Plata" (correspondencia con Alfonso Reyes, p. 422, vol. 6). Su correspondencia, muchas veces escrita en los trenes, se

suma al aporte de sus memorias y a esta actividad brevemente apuntada, para darnos una perspectiva de la vida intelectual en la América Latina de estos años.

Henriquer Ureña creía, como Martí, una de sus filiaciones intensas, que "los pueblos ganan en la contemplación de altos ejemplos". De Pedro Henríquez Ureña, como ejemplo, se hace difícil dónde anclar la elección. En el específico campo de la crítica me interesa destacar la sólida relación entre erudición, estudio e investigación, con el recurso a la palabra sencilla, accesible al académico, al especialista y a un público mucho más extenso: "Creo que voy acercándome (al menos eso procuro) a escribir en el tono de la conversación". Si se entregaba a rigurosos trabajos de investigación, como los que realiza sobre el endecasílabo, el verso irregular en español, etc., considera necesario en esa etapa del conocimiento de la literatura hispanoamericana, los juicios abarcadores y precisos que organicen el proceso. En 1905, cuando todavía no se conocen los *Versos libres* y casi no han circulado *Ismaelillo* y *Versos sencillos*, antes de la famosa nota de Rubén Darío en *La Nación*, coloca a Martí como iniciador del modernismo, advierte el error de atender solo a su acción revolucionaria, sin reparar en la importancia de su pensamiento y de su escritura: "Muerto ayer nomás Martí se recuerda en Cuba como guerrero, cuando fue, sobre todo otra cosa, hombre de pensamiento. ... Martí habría podido ser realizador de una obra de alcance universal, y en realidad se había propuesto un vasto fin: contribuir al engrandecimiento del ideal democrático y progresista del mundo americano ... Martí fue -aunque en Cuba lo sepan pocos- uno de los grandes escritores castellanos de su siglo ... pero el estilo de Martí quería ser y era moderno, "actual" etc." Lo ubica junto a Casal, Darío, Gutiérrez Nájera. Señala, además, con honestidad intelectual, el acierto de Darío Herrera al advertir que la renovación martiana fue fundamental en la poesía moderna. Luego vinieron las disputas entre los críticos al respecto, cuando muchos años antes, en menos de tres páginas, Henriquer Ureña lo había expresado con claridad en *La Discusión de La Habana* (pp. 290-291).

También tempranamente, y del mismo modo, en un periódico en español de Estados Unidos, *Novedades*, señala la significación de Darío, en la necrológica a la muerte del poeta, en 1916: "Al morir Rubén Darío, pierde la lengua castellana su mayor poeta de hoy, en valor absoluto y en significación histórica. Ninguno, desde la época de Góngora y Quevedo, ejerció influencia comparable, en poder renovador, a la de Darío". (305)

La lucidez con que establece relaciones entre literatura y cultura latinoamericanas, con que interviene para discutir concepciones incorrectas o

prejuiciosas, ha dejado huellas, tanto como sus aportes concretos. Se advierte fácilmente en críticos e historiadores de la literatura latinoamericana, como Gutiérrez Girardot, Angel Rama, etc., así como en algunos escritores que se han interrogado sobre las particularidades de nuestra cultura, como sucede con Lezama Lima y sus ideas sobre el trasplante y la impronta del barroco para pensar la "expresión americana", perspectiva que toma de Henríquez Ureña. Nuestra deuda incluye la valoración del barroco americano, entre otras cosas, la reinserción de Sor Juana Inés de la Cruz, prácticamente olvidada por entonces, o las reflexiones sobre el estatuto de nuestra literatura. Coincidiendo con Alfonso Reyes -"No somos una curiosidad para aficionados, sino una porción integrante y necesaria del pensamiento universal"- Henríquez Ureña parte de la convicción de la originalidad del proceso cultural y literario hispanoamericano (no somos ni reflejo, ni mero trasplante), pero siempre atento a considerar los vínculos con la literatura y el pensamiento extracontinental insertándonos en él, evitando el encierro provinciano: "Todo aislamiento es ilusorio", afirma, y tenemos derecho a la cultura europea. "Cualquier literatura se nutre de influjos extranjeros ... La falta de carácter, de sabor genuino, no viene del exceso de cultura ..." (p.54).

No basta el acopio de datos, el estudio de una figura, una obra, una etapa o el desarrollo de una literatura nacional, por entonces, para perfilar la voz propia latinoamericana que busca, la "búsqueda de nuestra expresión" como la llama: hace falta el texto abarcador. Es necesario plantear nuestra literatura como la indagación de una compleja red de relaciones, entre los diversos elementos que intervienen en su constitución, sea en el interior de la producción textual como en los diversos estratos que la contextualizan. Hace falta un enfoque histórico, con toda la entraña abigarrada del concepto, que se adentre en los vínculos entre literatura e historia social y política, en los lazos entre literaturas culta y populares, así como que se detenga en las relaciones con otras literaturas extracontinentales, en la incidencia de una tradición, etc. Esta empresa será en Henríquez Ureña el resultado de su continuada docencia en literatura española e hispanoamericana, que llevara a cabo, desde 1914, en México, Estados Unidos, España y Argentina, hasta que, finalmente, sus conferencias en la cátedra Charles Eliot Norton, del año académico 1940-41, fueron la base de las *Corrientes literarias en la América Hispánica*, que le llevaron más de dos años de redacción y ampliación. Busca organizar un compendio, un texto base, que diera cuenta de las concatenaciones y sus significados. Es en realidad nuestra primera historia de la literatura hispanoamericana; pocas y poco confiables había antes, la mayoría escritas en el extranjero, como la de Alfred Coester o la revisión de Menéndez Pelayo. La disciplina recién empezaba a

constituirse y fue precisamente Henriquez Ureña de los primeros que se dedicó a encararla.

Son realmente las *Corrientes literarias en la América Hispánica*, en la cual incluye en apartado el proceso brasileño, dando una orientación válida para organizaciones posteriores del concepto sobre nuestra literatura, las que organizaron una tradición, dando parámetros, fronteras y marco a nuestro proceso literario, si bien con la conciencia de que su diseño de unidad era aún utópico, pues sabía que "El gran problema de la América Hispánica fue, y lo es todavía, el de su integración social." (p.45). Quizás desde otros enfoques, desde otras perspectivas y concepciones, todos nosotros seguimos siendo destinatarios de este mensaje, él nos marca un camino y una responsabilidad. Su trabajo intelectual y el modo en que lo llevó a cabo son una lección de un maestro de América, como esos que guiaron su búsqueda y contribuyó a definir.

NOTA

Cito por Pedro Henriquez Ureña, *Obras completas*, Santo Domingo, Universidad Nacional, 1978-9. Proviene de esta edición cuando hay indicación en números romanos, que señala el volumen, seguida de la página correspondiente. Las otras citas provienen de Pedro Henriquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA LATINOAMERICANA MODERNA

por Celina Manzoni

Para Ana María Barrenechea

Quizá porque me parece difícil elegir los momentos de mayor productividad en la permanente indagación que, prácticamente desde su infancia, hasta su lamentada temprana muerte, realizó Pedro Henríquez Ureña, elijo colocarme en "El descontento y la promesa" de 1926 que abre sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, título que agradece a su "buen amigo y editor Samuel Glusberg".¹

Creo que ese año de 1926 es clave en las relaciones, que algunos hoy pueden considerar como conflictivas, de Pedro Henríquez Ureña con la modernidad. Los contenidos de la modernidad aunque siempre esquivos y de difícil definición, llevan en esos años la marca de lo nuevo como bandera beligerante, sobre todo en las realizaciones de la vanguardia. Su manifiesto rupturismo, su explosión juvenilista y festiva, difícilmente podían ser objeto del fervor de quien había iniciado ya, aunque lo completaría años después, el movimiento de una tradición cultural en la que los pueblos de nuestra América pudieran reconocerse.

Pero, la modernidad en la que está inmersa su reflexión, es como siempre y gracias a su capacidad de suma y síntesis al mismo tiempo, la que describe en el último capítulo de su *Historia de la cultura en la América Hispánica*.² En "El momento presente, 1920-1945", da cuenta de la Revolución Mexicana y de las amplias transformaciones democráticas que realizó en el mundo obrero, campesino, legal y cultural; del momento peruano con la consolidación de Haya de la Torre como legislador del A.P.R.A. (Alianza Popular Revolucionaria Americana); de la influencia de la revolución rusa en toda América, de la fundación de los partidos comunistas, de la existencia de los partidos socialistas, así como de las consecuencias legislativas provocadas por las luchas políticas y sociales de carácter moderno. Considera la emergencia de las ciudades, el desarrollo de la prensa y

las empresas editoriales, los cambios en la enseñanza, sobre todo universitaria, en la que destaca la relación entre docencia e investigación, y los avances de los estudios filosóficos y científicos.

Analiza las transformaciones en la literatura, la música, la escultura, la pintura y la arquitectura y cree percibir en la renovación propuesta por las vanguardias, elementos que hermanan a los nuevos americanos con los nuevos españoles "sin prioridad de España sobre América, como en la era colonial, ni de América sobre España, como en el movimiento modernista de 1880-1890".³ Asume sin embargo la división que se produjo en el campo cultural en relación con la guerra mundial y las tensiones que significó la guerra civil de España, que si por un lado dividió a los intelectuales (y no sólo), por otro significó la búsqueda de un espacio para quienes iniciaron la diáspora después de la derrota.

Es como si en ese último capítulo se condensaran varios elementos; por una parte, lo que provisoriamente llamaré el estilo de Pedro Henríquez Ureña, por otra, su relación con una modernidad, algunos de cuyos contenidos define y, finalmente, lo que me parece uno de los motivos centrales de su indagación en la perspectiva de un programa de construcción de una tradición intelectual de estudios sobre la cultura. El motivo que se perfila como central en este momento, cuestiona el carácter de las relaciones entre la cultura americana y la cultura española y me referiré a él sólo en lo que concierne a la cuestión del nombre de América.

Las discusiones respecto del nombre de América tienen una larga tradición que se puede hacer remontar al siglo XIX, o incluso a los primeros siglos del descubrimiento y de la conquista, cuando sus principales protagonistas que le decían "Las Indias Occidentales", se encontraron de pronto con el rotundo y afortunado "América". En cada momento la discusión asume inflexiones diferentes; en los años veinte, la lucha de discursos en relación con el nombre suele expresar dramáticamente la dificultad para constituir una imagen y definir una identidad. Más allá de los discutibles criterios esencialistas que tiñen la cuestión, es posible entender la ansiedad del momento en relación con la pérdida del nombre de *americanos* naturalizado para los habitantes de las zonas colonizadas por el español y elevado al rango de divisa en los años de las luchas independentistas. Ya a fines del siglo XIX cuando José Martí cincela "Nuestra América", tiene ante sus ojos la semilla de lo que luego, con el signo cambiado, intentará ser el panamericanismo: "América nuestra". En los veinte, el nombre de americanos ha pasado a designar a los habitantes de lo que luego eufemísticamente se llamó *el gran país del norte*.

Podría decirse, exagerando quizá, que se reproduce de otro modo la situación de anomia de los momentos iniciales de la conquista. Se replantea así la pregunta acerca de la identidad. En los documentos del periodo se puede comprobar un permanente deslizamiento entre hispano, indo, ibero, afro, latinoamericano y otros que casi se constituyen en catálogos, como por ejemplo, indo-afro-iberoamericano. Si el nombre es lo que instala la distinción, la diferencia, la dificultad de nombrarse es por lo menos síntoma de un problema. Perdido el nombre de América, se vuelve imprescindible redefinirlo por el adjetivo que lo acompaña.

Pedro Henriquez Ureña, en medio de la tormenta, se mantiene todavía en 1926 en la denominación de *América* y de *americanos*; hace del idioma una piedra de toque, pero no naturalizada sino problematizada: "No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí".⁴ Por eso intuye un camino en los valores del ritmo musical y alienta al trabajo sostenido para imponer la tonalidad propia "sobre el rojo y el gualda".

En la "Introducción" a las conferencias que pronunciara entre 1940 y 1941, invitado por la Universidad de Harvard, dice: "Mi primera intención fue limitarme en estas conferencias a la literatura de la América hispánica (nombre que me parece más satisfactorio que el de 'América Latina')".⁵ Unos pocos años más tarde el consenso alcanzado por el nombre de América Latina será casi tan universal, que introduce la *Historia de la cultura en la América Hispánica*, diciendo: "La América hispánica, que corrientemente se designa con el nombre de América Latina, abarca hoy diez y nueve naciones".

La fortuna del latinoamericanismo se ha ido consolidando en las primeras décadas del siglo XX, luego de arduos tanteos; digamos para simplificar que ante el peligro, no metafórico, que significaba la cercanía del mundo llamado sajón, el refugio en la latinidad permitía la ilusión de la pertenencia a un mundo más amplio en el que confluían americanos del sur, del centro, españoles, rumanos, italianos, portugueses y franceses.

La denominación despertó resistencias, algunas fundadas en el temor a las nuevas formas de anexionismo que se vislumbraban en algunas capitales de Europa, pero una de las expresiones más interesantes de esa resistencia, sobre todo por la colocación de sus protagonistas, se formalizó en lo que se llamó la polémica del "Meridiano intelectual" iniciada en 1927 y terminada casi un año después. La anécdota es conocida: Guillermo de Torre, afiliado a los movimientos peninsulares de vanguardia, temeroso de que la propuesta del latinoamericanismo desplaza-

ra a España, propone que el "meridiano intelectual de América" pase por Madrid. A través de las revistas culturales se desata una discusión continental en la que predominan las notas de rechazo a una pretensión que, por lo menos, se considera anacrónica.⁴

Por los datos de que dispongo, Pedro Henríquez Ureña no participa de manera directa en la polémica, pero no era ajeno al problema y aunque su opción, luego sostenida con persistencia, fue por América Hispánica (que incluía también a Brasil), su argumentación no coincide con la de Guillermo de Torre. Con palabras cuyo eco resuena después en el Borges de "El escritor argentino y la tradición", asegura que "tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca; tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental"⁵; pero, además, reconoce el prestigio decisivo de la cultura francesa (algo que operaba con mucha fuerza en la argumentación del latinismo).

Lo más interesante sin embargo, está al final de ese artículo fechado en Buenos Aires en 1926. Como adelantándose a la discusión del "meridiano intelectual", aventura

Si las artes y las letras no se apagan, tenemos derecho a considerar seguro el porvenir. Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español (p.35).

Creo que la bullanguera vanguardia porteña nucleada en *Martin Fierro* que rehusó entusiasta el centralismo hispanizante de Guillermo de Torre, y llegó a proponer a Buenos Aires como meridiano, tuvo en Pedro Henríquez Ureña un aliado sereno capaz de escuchar con atención los cambios que se estaban produciendo en su contorno y que acompañaba de una manera no estridente muchas de las novedades de la difícilmente definible modernidad en la que se estaba desenvolviendo.

Una de las novedades de la modernidad vanguardista en América, pasó en algún momento por la ruptura y el dislocamiento de la lengua heredada, sobre todo en los casos en que se encontró ante una retórica tradicional hueca o grandilocuente, muchas veces calificada de "tropicalista". La vanguardia brasileña (considerada y conocida por Pedro Henríquez Ureña), fue muy consciente de su rechazo de las formas heredadas y de la necesidad de crear un espacio crítico, nuevo, en ese

campo, también otras experiencias como la mexicana de *Contemporáneos* o la de la vanguardia nicaragüense. El mismo Enriquez Ureña es creador también de un estilo crítico desarticulador del tropicalismo y que lo emparenta con las búsquedas modernas, aunque quizás él hubiera preferido que se hallara el origen de su concisión en la descripción que hace Colón (arreglada por Las Casas), de la isla de Guanahani, una primera tierra caribeña que probablemente alimenta los orígenes de una utopía de América. Hoy que el desprestigio se cierne sobre las utopías y sobre los grandes relatos, me parece importante reconocer que su concepción de la literatura latinoamericana como proceso, su conciencia de la memoria y de la ética le permiten elaborar un modelo coherente de historia cultural a la que habrá que volver una y otra vez.

NOTAS

En las "Palabras finales" de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires-Madrid, Babel, 1928. Todas las citas corresponden a esta edición.

Pedro Henriquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica* [1947], México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Séptima edición, Colección Popular, 1964. Cito por esta edición.

¹ *Ob. cit.*, p. 139.

² *Seis ensayos. cit.*, p. 18-21.

³ *Las corrientes literarias en la América Hispánica* [1945], [1949], México, Fondo de Cultura Económica, Cuarta reimpresión, 1978, p. 7. Cito por esta edición.

⁴ Desarrollo el análisis de esta discusión en "La polémica del 'Meridiano Intelectual'", en *Actas, XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universitat de Barcelona, 15-19 de junio de 1992.

⁵ *Seis ensayos. cit.*, p. 29.

UNA GENEALOGÍA DE LO ÍNFIMO

por Gonzalo Aguilar

Pero todo ha sido renovado. Las huellas de los orígenes se perciben unas veces, otras no, ritmos y dibujos melódicos han adquirido nuevo carácter: todo es ahora música de América.

Pedro Henriquez Ureña

I

Pedro Henriquez Ureña era un melómano, amaba la música y escribió numerosos ensayos sobre ella. Richard Strauss, Schumann, Wagner, Adolfo Salazar, la música popular, son algunos de los temas de este escritor cuya sensibilidad se forma en años en que todas las cosas surgen de la música y derivan en ella. Ya en sus ensayos de principios de siglo, Henriquez Ureña exhibe esa capacidad para saber escuchar, para discriminar los tonos, las melodías y los ritmos. Pero esto se da no sólo en sus ensayos musicales sino en sus consideraciones sobre la *escritura literaria*. Pedro Henriquez Ureña era un melómano de la literatura: tenía un oído educado y por eso comprendía perfectamente el valor de la secuencia de armonías, de la disonancia y de las transiciones ínfimas. Por eso, me gusta imaginármelo leyendo la historia de la literatura como una partitura. Como esta idea puede parecer un poco extraña, partiré de una de sus observaciones que será la *clave*, el *tono dominante* de otra historia literaria posible que puede leerse en los textos de Pedro Henriquez Ureña:

El secreto [del endecasílabo] está en ser el único verso castellano mayor de ocho sílabas que suena a nuestros oídos como simple, como unidad perfecta.

Esta creencia organiza el corpus poético de "El verso endecasílabo", ensayo en el que el principio organizativo no es la lectura sino la audición. A partir del endecasílabo como tronco de una tradición prestigiosa, Henríquez Ureña organiza el árbol genealógico de una literatura en la que las modalidades rítmicas no son "asunto baladí o estudio vacío" sino una cuestión de *técnica literaria* y de cambio histórico. En este ensayo, el crítico registra las variantes del metro sin considerarlo jamás algo *natural*, sino un artefacto que se construye por ensayo y error y que tiene sus condiciones históricas de aparición. Y si bien es cierto que esta creencia (la de la "unidad perfecta" del endecasílabo) será derribada y cuestionada por los movimientos de vanguardia de los años 20, la notable y exhaustiva descripción que hace Henríquez Ureña sirve de base necesaria para determinar las condiciones en que aparece esa negación y esa ruptura: el eclipse de un metro que parecía tener el estigma de lo natural.² Para valorar el advenimiento de las vanguardias también hay que saber escuchar. Sólo aprehendiendo los avatares de esa genealogía, podremos oír los sobresaltos que pueden haber producido los poemas de Rubén Darío o de López Velarde, de César Vallejo o de Pablo Neruda. Reconstruir la escena de ese sobresalto es sólo, por supuesto, una *ficción*, pero una ficción para la cual los ensayos de Pedro Henríquez Ureña nos proporcionan una clave y una historia. Con gran cantidad de materiales apilados y elaborada paciencia, el genealogista -plantea Foucault- cuestiona "el despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos".³

La costumbre, y no la psicología innata, la naturaleza o las procedencias nacionales, marcan las transformaciones culturales y artísticas:

*Todo es cuestión de costumbre: cada vez que aparece un gran maestro y arranca nuevos secretos a la inagotable fuente de la armonía, los contemporáneos le tildan de bárbaro hasta que su oído se acostumbra a las nuevas combinaciones.*⁴

escribe Pedro Henríquez Ureña en relación con los "poemas tonales" de Richard Strauss.

El argumento no agrega mucho al lugar común de la irrupción de lo nuevo y de su previsible incorporación, si no fuera por el lugar en el que se ubica el crítico: el de la audición como un espacio lleno de promesas y de perspectivas de lectura. Frente al nacionalismo de las historias de la literatura, la historia del endecasílabo (o del alejandrino) le permite construir una

genealogía de la lengua antes que de la nación que, en esas historias, era el origen fundacional.⁵ Los límites de esta genealogía son los de la lengua, y la destreza del oído permite detectar sus diferentes formaciones. Sin embargo, la idea de *nación* no es excluida totalmente del sistema, más bien ocupa un lugar discreto y dinámico. Ya no es una frontera (la historia de la literatura *argentina o francesa*) sino la *forma de una relación*. En el caso del endecasílabo, el origen es una ausencia o un artificio que -históricamente- se conoce como una *importación*. El hecho de que este metro se haya estabilizado en nuestro idioma a partir de un modelo extranjero y que se haya convertido en "unidad perfecta", en segunda naturaleza, muestra cómo en la genealogía de esa escucha está la reafirmación del cosmopolitismo. Mediante la historia de un aspecto técnico, el rastreador puede comprender el valor del cosmopolitismo y la capacidad de una cultura para ir perfeccionando una técnica. "Todo aislamiento es ilusorio", escribe Henríquez Ureña en "El descontento y la promesa", "No sólo sería ilusorio ese aislamiento -la red de comunicaciones lo impide-, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura -ciñéndonos a nuestro problema- recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma".⁶ Es como si el crítico viajara hacia las fuentes y en ese origen no encontrara nada, sólo un vacío o el gesto violento de la importación de un metro. En definitiva, es más importante la historia material del verso endecasílabo que la dudosa empresa de perfeccionar un espíritu con un origen noble.

Es evidente que Pedro Henríquez Ureña llega a esta concepción *abierto* de la historia literaria por varios caminos; sin embargo, me interesó particularmente este aspecto no sólo por los numerosos estudios que dedicó al tema de la versificación sino también por la oscilación que hay en estos ensayos entre *segunda naturaleza* y *esfuerzo cultural*. En este punto, Pedro Henríquez Ureña se apartó de esos "meros eruditos", como los denominó, y se consagró al tema sin imponer formas fijas o cerradas. Anteponer el oído a los lugares sagrados de la literatura (el autor o el período), permitirá detectar los *corsi* y *ricorsi* y los ritmos de una historia en los que las variaciones y las rupturas forman parte de la dinámica original del verso:

Hoy mismo ¿no se asombrarían ciertas graves personas si se les dijese que el verso para ellos chocante entre los de Darío, Marquina, Lugones, lo habían aceptado, sin advertirlo, en las más afamadas canciones de Herrera y Fray Luis?

Si las "graves personas" hubiesen *escuchado* antes de imponerse criterios de autoridad, hubiesen accedido a nuevos agrupamientos, a insólitos encuentros. Hubiesen regresado a la historia de la literatura pero ya no del mismo modo: el asombro es la historia infima, la genealogía de una técnica y, por lo tanto, la posibilidad de construir una historia intrínseca e immanente de la literatura.

II

Algo más, de todos modos, se narra en esta historia. Sin dejar de lado los aportes totalizantes de Henriquez Ureña (siempre comprobados en los detalles), creo percibir en sus estudios una mirada posible sobre la combinación de la immanencia y los procesos culturales.

En este trabajo me propuse hacer un *recorte* en la obra de alguien cuya mayor virtud estaba en la composición de *panoramas* literarios y culturales. Como señaló José Luis Romero, la calidad de su mirada radicaba en su capacidad para "la contemplación total de los fenómenos [...] en los últimos años de su vida".⁴ Mirada cultural que *excede* el aspecto técnico o el valor intrínseco de una obra, como ya lo reconoce el mismo Henriquez Ureña en un artículo temprano de 1905 sobre *Parsifal* de Richard Wagner:

En realidad, los éxitos universales y perdurables de cualquier grande obra dependen mucho más de la significación de ésta que de su intrínseco valor artístico, en el sentido técnico (Obra crítica, p.42).

Sin embargo, la importancia de la técnica siempre fue destacada en sus ensayos culturales y complementada con la palabra "espíritu", a la que criticaba porque no permitía establecer una genealogía material y detectable en todas sus metamorfosis. "Invertir así la lección de Matthew Arnold, recordar que el espíritu nacional halla su mejor defensa en la buena organización de las *cosas prácticas*, implica suponer la existencia del alma española como entidad real y capaz de nuevos desarrollos".⁵ Estas inversiones hacen de Pedro Henriquez Ureña un verdadero rastreador, un ensayista de las cosas, un razonador de las imágenes y los sonidos. Es a partir de esos materiales como se construye una cultura, siendo la crítica (descontento y promesa) uno de sus sostenes. Pero para esto es necesario comprender que aun allí donde parece haber naturaleza

(el endecasílabo como "unidad perfecta"), hay en realidad cultura. El modernismo y las vanguardias tienen, entonces, *sentido*:

Hubo de parecer que el rigor acentual creaba una superior estructura rítmica. Pero sobrevino, después de 1880, la revolución de los modernistas que prefería, a las formas de verso rigidamente acentuadas, la de acentuación libre.¹⁰

Esta preferencia técnica narra, a contrapelo, un suceso histórico. "Después de 1880" es un *umbral* marcado por esa ruptura (Pedro Henríquez Ureña habla de una "revolución"). Las indicaciones "genealógicas" y técnicas de Henríquez Ureña establecen un criterio para leer el devenir histórico en los textos poéticos. Cuando trabajé con "La Suave Patria" de Ramón López Velarde, traté de atrapar algo de los ruidos de la historia sin abdicar de la materialidad literaria. Para esto me basé en la perspectiva abierta por Henríquez Ureña.

*Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo hoy la voz a la mitad del foro,
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo,
para cortar a la epopeya un gajo.*

*Navegaré por las olas civiles
con remos que no pesan, porque van
como los brazos del correo chuan
que remaba la Mancha con fusiles.
"La suave patria" ("Proemio")*

El poema se enuncia como una *ruptura* con los temas anteriores habituales en la poesía de López Velarde. Pese al nuevo tema, López Velarde establece una continuidad en la figura del "gajo" y, por ende, del injerto.

El metro endecasílabo permite esa tonalidad mixta en el que se expresan un tono intimista y el anunciado injerto épico.¹¹ Por eso el verso que continúa a esta estrofa y que anuncia el 'futuro' del poema ("Navegaré por las olas civiles") quiebra levemente el ritmo que mantenía el poema: mientras los versos anteriores eran yámbicos y sáficos, este verso es un anapéstico (4-7-10).¹²

Los "heroicos o yámbicos" y "sáficos" (ambos acentuados en las sílabas pares), según Henríquez Ureña, "en la *lectura rápida*, suenan como unidades iguales al oído [...] Las dos formas señaladas constituyen el endecasílabo típico, y todos los tratadistas que lo han estudiado, extensamente o de paso, estiman defecto la intromisión de otra forma". Este tipo de acentuación "desterrada" (la metáfora es de Henríquez Ureña) produce en "La suave patria" un corte abrupto, un desvío en el momento en que el poeta emprende un viaje hacia un tema nuevo y peligroso (se estaría aquí expresando una violencia que encuentra su sentido en el contexto de producción del poema). Es el momento del injerto, de la respuesta a los géneros poéticos y a las demandas de la política que encuentra la figura en tensión del *desvío* (desvío que es rítmico-poético, material y genealógico). El poema ingresa en un género propio del Estado (la poesía civil-heroica y épica) aunque leído desde una subjetividad que ya no puede ser épica: "el instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la *lucha*, parece ser un instante *subjetivo*. ¿Qué mucho, pues, que falten los poetas épicos hacia afuera?".¹³ En lo infimo de las variaciones métricas se escuchan las batallas del Estado, sus pretensiones monumentales (a la que el modernismo, a menudo, ha aportado los escultores) y la clausura -o las posibilidades limitadas- de un género. Algo sucede en esos versos que se relacionan de modo complejo con los acontecimientos históricos mexicanos. Una "transición infima" (uso la imagen que Adorno le aplica a Alban Berg), una incisión, una variación que nos permite ingresar a la historia sin abandonar la materialidad literaria, lo poético concreto.

III

Pedro Henríquez Ureña rastrea en el pasado la genealogía musical de la escritura. Sin embargo, algo lo diferencia del trabajo filológico limitado al cotejo de las fuentes y de las autoridades: él puede valorar también las disonancias, y allí radica uno de los caminos que abre su crítica. Con una formación ya definida, Henríquez Ureña es capaz de comprender la poesía de Jorge Luis Borges y la de Norah Lange: "en 1925, vemos [a la novísima extrema izquierda] frondosa y arrogante en las 'revistas de vanguardia', *Proa* y *Martin Fierro*. Durante los últimos años el incesante empuje de los grupos nuevos ha alterado las *situaciones y las relaciones*", escribe en "Poesía Argentina Contemporánea", texto incluido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.¹⁴ Tal vez el "en busca de" del título, que le sugiriera Samuel Glusberg, sea una de las claves de ese pensamiento que no imagina su

"*expresión*" en un origen fundacional definido y clausurado sino en un porvenir posible. Sus textos, además, no encierran la "*expresión*" en los límites de lo nacional, ni las escrituras bajo el mote simplificador de la *tradición* sino de las *corrientes*, metáfora que sugiere no una continuidad cerrada en el tiempo sino las traslaciones y las derivas, la apertura y las mezclas.

Es esta capacidad de escucha la que me llama la atención en su obra, esa capacidad de discriminar sin aislar y separar. En unas conferencias que dictó a fines de los años 20 y que se reúnen bajo el título de "Música Popular de América", el crítico se detiene en la encrucijada musical de ese momento.

Frente a la concepción que divide la música en *culta y popular*, Pedro Henríquez Ureña propone un tercer término que denomina *música vulgar*. La clasificación vale específicamente para la música aunque pueda tener su aplicación en la poesía y en la pintura. La diferencia entre popular, vulgar y culto es del orden de las formas (concisa en la popular, compleja en la culta y con tendencia a la redundancia en la vulgar), de los objetivos ("los del pueblo llevan letras sencillas", "los del vulgo los desechos de la poesía culta"), del origen (el campo frente a las ciudades industriales) y de los medios de transmisión. El ámbito del arte vulgar es el de los medios de reproducción: "El arte vulgar se extiende desde los cuadros de pintores en boga, los Bouguereau de ayer o los Chabas de hoy, hasta los cromos de almanaque; desde las novelas académicas de Henry Bordeaux y de Ricardo León hasta el sainete de humildes teatros de barrio; desde las óperas triviales que en los grandes escenarios alternan con *Don Juan*, con *Tristán e Isolda*, con *Boris Godunov*, con *Peleas y Melisanda*, hasta los *cuplés* de revista" (p.629). El efecto *kitsch* no se acentúa aquí por la oposición útil/estético sino por los reciclajes que se hacen del arte culto evitando una condena total del arte vulgar bajo la denominación de "mal gusto" o arte barato.

La posición de Henríquez Ureña, pese a sus recaudos, parece caer en una visión elitista con nostalgia e idealización de lo popular. Sin embargo, el tercer término no sirve para arrastrar todo lo que desechamos: su función es *transformar* los valores tradicionales. Aquí las distinciones del crítico se vuelven sutiles, no hay valores *a-priori* para ninguno de estos modos. El "arte culto", desligado de sus opuestos, "se refugiará en atmósferas enrarecidas, perdiendo calor y sangre"; también "yerra el arte popular, aunque no lo crean los idólatras del estado de la naturaleza". Y, finalmente, "no [es] que el arte vulgar merezca siempre desdén: tiene, se ha dicho, sus aciertos, y tantos más

cuanto se acerca a las formas populares".¹³ Pero a la vez que la clasificación sienta la base para un estudio de los niveles del arte, testimonia un momento único de nuestra historia literaria: el crecimiento apabullante de los medios de reproducción y la distorsión que produce en los hábitos de percepción. La solución de Henríquez Ureña se sintetiza en los "corridos mexicanos" ya que éstos se sirven de los medios de reproducción de la música vulgar sin perder su carácter de "tipo popular puro" (p.657). De todos modos, la solución no es viable. Está en la naturaleza misma de los medios de reproducción borrar las fuentes que tanto le interesan al genealogista. Es posible pensar que después de los dos estallidos de los medios masivos en este siglo, en la década del 20 y en la década del 60, la sutil dialéctica que propone Pedro Henríquez Ureña haya que estudiarla como especies dentro del grupo genérico de los medios de reproducción.

No importa tanto, sin embargo, el hecho de que estos ensayos estén datados y tengan un carácter de fuerte referencia a un contexto determinado (por el contrario esto es un buen índice de un sentido histórico). "Música Popular de América", además, confirma algo que había sospechado la primera vez que leí los ensayos sobre métrica: hay aquí un crítico y, a la vez, un *músico*. No porque supiera algún instrumento (lo desconozco) ni porque supiese de teoría ni porque estuviese siempre actualizado y atento a las innovaciones musicales, sino tal vez por algo más decisivo: Pedro Henríquez Ureña sabe escuchar y entregarse a los caminos que puede trazar el oído, sabe reconocer los matices de un sonido. Como esos personajes de *Paradiso* de José Lezama Lima de los que se dice que "parecen dictados, como si continuasen unas letras que les caen en el oído. Nada más tienen que oír, seguir un sonido...".¹⁴ Lo que espera al final de esta búsqueda, porque "hemos de permanecer, por ahora, en el país de las conjeturas"¹⁵, es la memoria cultural en la que, a partir de los ritmos y los sonidos, Pedro Henríquez Ureña traza una de las genealogías posibles.

NOTAS

¹ "El verso endecasílabo" (1909), en *Obra crítica*, México, FCE, 1960 (edición de Emma Susana Speratti Piñero y prólogo de Jorge Luis Borges), p.126. Las citas, salvo indicación expresa, pertenecen a esta compilación en la edición de 1981. Agregó, además, el año de la publicación y el año de escritura entre paréntesis. Afirmaciones como la de Pedro Henríquez Ureña todavía son vigentes en la obra de Octavio Paz y aun en algunos de sus poemas más innovadores como *Blanco* en el que los versos estructuralmente nodales son

endecasílabos. "La pasión de la brasa compasiva" o "La transparencia es todo lo que queda". Octavio Paz se ha referido, a menudo, al endecasílabo como el "verso llave", y es posible que en el origen de esta actitud del mexicano estén la lectura de los barrocos españoles y la de los ensayos de versificación de Henríquez Ureña como lo demuestra la siguiente cita de *El arco y la lira*: "El verso español combina de una manera más completa que el francés y el inglés la versificación acentual y la silábica [...]" (México. FCE, 1956, p.87).

- ² Esta naturalidad es compartida con el octosílabo aunque éste es un metro más ligado a una tradición popular y de eficacia oral. El endecasílabo, por el contrario, ostenta el blasón de lo culto. En algunos poetas de vanguardia, el endecasílabo sigue cumpliendo la función de mundo rítmico estable y perfecto, pero para ser desbordado por formas nuevas que no pueden ser leídas desde la métrica tradicional. Para los poetas de vanguardia, sin embargo, también el "alejandrino" -por el trabajo de los modernistas- ocupa un espacio similar. "Walking around", poema de Pablo Neruda incluido en *Residencia en la tierra 2* (1931-1935), poetiza esta situación en un poema que desborda y erosiona el endecasílabo inicial ("Sucede que me canso de ser hombre") y los alejandrinos. Este "cansarse de ser hombre" podría leerse como el salto hacia una nueva unidad humana ajena a las tradicionales expresada, también, en el esquema métrico. Aun en un poeta contemporáneo como Néstor Perlongher, este desbordamiento del endecasílabo (tratado temáticamente desde el punto de vista sexual) todavía funciona. Ver "Látex" en *Hule* (Buenos Aires, Último reino, 1989) en el que se utiliza como parámetro la combinación del endecasílabo y el heptasílabo, tradicional en la poesía en castellano.
- ³ Michel Foucault: "Nietzsche, la genealogía, la historia" en *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terrán. Folios Ediciones, 1985, p.145.
- ⁴ "Richard Strauss y sus poemas tonales" (1904) en *Obra crítica*, ob. cit., p.36. El ensayo pertenece al libro *Ensayos críticos* (1905).
- ⁵ He desarrollado este tema en "Construir el pasado (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Cándido y Haroldo de Campos)" que será publicado en *Filología*, número especial dedicado a las literaturas comparadas coordinado por Daniel Link.
- ⁶ "El descontento y la promesa" en *Obra crítica*, ob. cit., pp.249, 250. El ensayo pertenece a *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928).
- ⁷ En *Obra crítica*, ob. cit., p.121. Y sobre el alejandrino: "desde alrededor de 1920 los poetas emplean poco el alejandrino, y bien podría eclipsarse de nuevo", p.309. "Sobre la historia del alejandrino" en *Revista de Filología Hispánica*, año VIII, núm. 1-2, Instituto de Filología, UBA, 1946. Fuente: *Obras completas*, Tomo X, 1945-1946, Santo Domingo, UNPHU, 1980.
- ⁸ Citado por Gutiérrez Girardot en "La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío". *Cuestiones*, México, FCE, 1994, p.30.
- ⁹ "El espíritu y las máquinas" (1917) en *Obra crítica*, ob. cit., p.192. El ensayo está incluido en el libro *En la orilla. Mi España* (1922). "Hay que atender a la buena maquinaria, a la eficacia técnica, porque sin ellas el espíritu no se manifiesta en plenitud", p.192.
- ¹⁰ *Obras completas*, Tomo X, op.cit., p.315. Subrayado mío.

-
- ¹¹ "El verso endecasílabo" (1909). ensayo perteneciente al libro *Horas de estudio* (1910) e incluido en Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*. México, FCE, 1981, p.106.
- ¹² Esta innovación, como señala Pedro Henríquez Ureña, ya está en Rubén Darío quien mezcla el anapestico con "el verso heroico" (ver "Rubén Darío" (1905) en *Obra crítica*, p.99).
- ¹³ "Novedad de la patria" en Ramón López Velarde: *Obras*. México, FCE, 1971, p.232. El ensayo pertenece a *El minuterio*, libro que reúne ensayos escritos entre 1916 y 1921 y que fue editado en 1923.
- ¹⁴ *Obra crítica*, ob. cit., p.306.
- ¹⁵ Las citas de estas conferencias pertenecen a *Obra crítica*, ob. cit., p.629. Estas conferencias fueron editadas por primera vez en *Conferencias, primer ciclo*, 1929, vol.I, Colegio Nacional de La Plata, La Plata, 1930, pp.177-236. La versión que reproduce Speranti Piñero en *Obra crítica* incorpora correcciones de puño y letra de Henríquez Ureña.
- ¹⁶ *Paradiso*, Madrid, Cátedra, 1980, p.546.
- ¹⁷ En "Música Popular de América", *Obra crítica*, op.cit., p.637.

MUSEO

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA INÉDITO

por Jorge Monteleone

Los manuscritos de los escritores son una forma inmediata de la posteridad. Cuando un lector curioso halla esos papeles de épocas amarillentas -donde los trazos de tinta resisten como petroglifos, donde las marcas personales, como dejadas al azar, son de pronto una huella indeleble de la vida- la literatura se despliega como un teatro demasiado humano. Y si ese escritor, como Pedro Henríquez Ureña, tenía una conciencia prismática, despierta hacia todas las facetas de su cultura -y con ello no quiero decir la cultura dominicana, sino la vasta cultura occidental- sin duda sus apuntes, sus notas, sus esbozos tienen el valor del movimiento repentino y vivaz del pensar.

Henríquez Ureña se lamentaba por escribir "con ocasión y asunto fijos" y muchos de sus amigos y alumnos reconocían haber aprendido más de su trato cotidiano que del caudal de sus libros, lo que por cierto revela, cuando el lector recorre esa bibliografía en el curso de los años, una mentalidad extraordinaria. Así el apunte, la nota ocasional resumen, a menudo, ese cruce, del todo productivo, entre la ocurrencia y el sistema, entre el saber sedimentado y la repentina originalidad.

Gracias a la inestimable generosidad de Sonia Henríquez Ureña de Hlito, que abrió el archivo de su padre al Instituto de Literatura Hispanoamericana, he podido acceder a la lectura de un manuscrito inédito de Pedro Henríquez Ureña. Se trata de un conjunto de apuntes, de fragmentos especulativos sobre tópicos diversos, que también se permiten el humor, la ironía y el costumbrismo, en medio de refinadas opiniones estéticas o sociológicas. Las páginas, mecanografiadas, pertenecen a épocas diversas, pero la numeración correlativa de una buena parte de ellas hace sospechar que Henríquez Ureña proyectaba un libro. Junto con esos materiales se hallaba también un breve conjunto de diecisiete páginas manuscritas, arrancadas a una libreta de 10,50 por 17 centímetros. Esos apuntes datan de 1921 y corresponden a un viaje a Estados Unidos. Están transcritos sin modifica-

ciones en las páginas mecanografiadas del conjunto mayor, aunque no siempre en el mismo orden y a veces con otros fragmentos intercalados. El hallazgo de esas páginas de pensamiento nervioso y veloz que la caligrafía alienta siempre es emocionante.

Pedro Henríquez Ureña cumplió su segunda estancia en los Estados Unidos entre setiembre de 1920 y junio de 1921, en compañía de su tía Ramona Ureña. Trabajó en la Universidad de Minnesota como profesor asistente y recorrió varias ciudades. De esos días datan los apuntes manuscritos que constan de observaciones sobre ese país. A continuación el lector podrá leer la transcripción de esas diecisiete páginas de libreta con el agregado de algunos fragmentos escritos después y que pertenecían al conjunto mayor, con lo cual se completan todas las referencias a Norteamérica que pueden hallarse en esos documentos. Los he titulado, sencillamente, "Apuntes sobre los Estados Unidos (1921-1922)".

Hasta que el Instituto de Literatura Hispanoamericana (cuya Biblioteca lleva por nombre el de Pedro Henríquez Ureña) complete la publicación de los materiales, el lector del *Boletín de Reseñas Bibliográficas* podrá conocer una parte de ese libro todavía futuro. Completamos esta publicación con un texto autobiográfico de Henríquez Ureña, dedicado y destinado a Victoria Ocampo, que permaneció inédito hasta su aparición en el diario *La Nación*, el 23 de mayo de 1976, con edición y nota de Juan Carlos Ghianno, bajo el título "Una página inédita de Pedro Henríquez Ureña". Sin embargo, la transcripción fue parcial. El lector podrá leer en este número la versión completa del texto -una especie de esbozo autobiográfico, que se transcribe a la vista del original mecanografiado.

APUNTES SOBRE LOS ESTADOS UNIDOS (1921-1922)

por Pedro Henriquez Ureña

Al releer las páginas que dedica Rodó a los Estados Unidos, en *Ariel*, me asombra hasta el estupor la exactitud de sus juicios. Hace todavía diez años no me parecían justos: aun sin contar con la Nordomanía -que no todos supimos evitar, ni sabemos-, mis opiniones se fundaban en el solo conocimiento de Nueva York. No es que Nueva York no sea típica del país: hay aspectos en que es acaso la ciudad más típica, y sirve, además, de modelo a las otras. Pero es fácil, allí, evitar el contacto frecuente con las formas menos agradables de la vida norteamericana.

Cuando se vive en Washington, o en Chicago, o en Minneapolis, o en San Francisco, se vive necesariamente "a la americana", para bien o para mal. Y entonces es imposible no estar de acuerdo con Rodó, a quien dan la razón, también, los escritores rebeldes de la nueva generación en los Estados Unidos.

1921

Revolotea en mi memoria la frase de Rodó: "Chicago se alza a reinar". Hace veinte años, mitad hecho, mitad profecía; hoy es verdad. Chicago, con todo su horror y todo su esplendor, es hoy el símbolo y el centro de la vida norteamericana: es quien asume la dirección espiritual del país.

1921

R.G.R. (ante una fotografía de edificios gigantescos en Nueva York): El mejor nombre para los Estados Unidos sería Hipopotamia.

P.H.U.: Y se divide en tres provincias: Puritania, Esclavia y Cowboyia.

Carl Sandburg es el poeta de Chicago. Ama el vigor, el ímpetu, la novedad de la urbe monstruosa; detesta su brutalidad, su indiferencia, su incapacidad para la limpieza material y espiritual. De esta doble pasión, de este amor-odio, se nutre su poesía.

Si Carl Sandburg es el poeta de Chicago "que se alza a reinar", Robert Frost es el poeta de la tierra que muere, la Nueva Inglaterra en crepúsculo. Hasta su severo ritmo tradicional -tradicional en lo exterior- responde al carácter de la Nueva Inglaterra.

1921

La poesía de Sandburg parece destinada a dar una solución luminosa (una entre varias posibles) al problema de crear una nueva forma poética en el inglés de los Estados Unidos. El material con que trabaja no es el idioma complejo, artificial, preñado de imágenes y de alusiones, que baja de Spenser y Shakespeare, y que ahora, en manos de Alice Meynell o de Lascelles Abercrombie, resulta impenetrable para el vulgo. No: su material es la lengua hablada de Chicago, del centro del país, del *Middle West*. Unas veces, la lengua está depurada, simplificada: y entonces su calidad poética es evidente. Otras veces, la lengua queda transcrita con todas sus impurezas del momento: entonces los prudentes se asustan, dudan de que aquello sea poesía. Y el verso es libre: no el antiguo verso de Whitman -cuyo ritmo era las más de las veces pensado, hijo de la cabeza-, sino otro verso que se ajusta a las pausas rítmicas de la lengua hablada, de la lengua de Chicago.

1921

Uno de los sofismas que ha puesto en circulación el capitalismo contemporáneo, para oponerse al socialismo, es que el hombre se mueve por el dinero y que, por lo tanto, el dinero no puede suprimirse, a menos que se desee paralizar la actividad humana. El argumento demuestra que las doctrinas populares del capitalismo no han llegado ni siquiera a la altura de la escuela liberal: todavía están anclados en la economía política de la Edad Media, todavía se cree que el oro es la riqueza.

No siendo el dinero más que representación, signo de cosas sustanciales cuyo disfrute sí mueve al hombre, y no pudiendo desaparecer esas cosas sustanciales, aunque su disfrute se organice de modo nuevo, no podrán desaparecer las incitaciones a la actividad.

Una mañana, en la ardiente primavera de Castilla, mientras atravesábamos la sierra del Guadarrama rumbo a Segovia me repetía un millonario intelectual, o intelectual millonario, el pueril argumento: suprimido el dinero, nadie querría trabajar seriamente.

-¿Ha hecho usted por dinero -le dije- una sola de las cosas serias de su vida?

- ... No...

- No lo ha necesitado usted, me dirá. Pero yo sí lo necesito, y tampoco he hecho por dinero una sola de las cosas de mi vida a que concedo importancia.

Entre los sajones existe el culto espontáneo del capital. Pero todo hombre de habla española es naturalmente bolchevique, como no tenga intereses de capitalista que defender o la educación no haya contrariado desde temprano sus tendencias nativas.

1922

- El alma del bárbaro, dice Santayana, odia la justicia y la paz. El hombre del Norte, de los climas fríos del Norte, señora, es bárbaro porque cree en la primacía de la voluntad sobre la inteligencia; de la fuerza que impone sus actos, sobre la justicia que razona sus preceptos; de las restricciones rituales en la conducta, sobre la libertad fundada en la razón y el gusto; del esfuerzo, sobre el resultado; de la agitación y la lucha, sobre el equilibrio y la armonía. Por eso, y por las exigencias de los climas septentrionales, ha creado la barbarie industrial en que vivimos, rodeados de la sombría fealdad cuya propagación aterraba a William Morris.

- El cual, señor mío, no era ningún hombre del Mediterráneo.

- No: era inglés. El inglés, a pesar de las teorías germánicas del siglo XIX, es por su educación teutónica en parte y en parte románico, ser contradictorio...

- ¿Y nosotros, los norteamericanos, no participaremos de esa dualidad favorable?

- ¡Ay, señora! Creo que el clima de los Estados Unidos, menos suave que el de Inglaterra, y el delirio de lucha y de actividad económica creado por necesida-

des de crecimiento, han contribuido a producir la regresión al tipo septentrional: los Estados Unidos resultan más germánicos, más bárbaros, que Inglaterra.

- Y ya que ha hablado usted a más y mejor sobre nuestra barbarie ¿me permitirá expresar mi sospecha de que los hombres del Sur son peores bárbaros, en fin, que son salvajes?

- No lo niego. Pero es más fácil civilizar al salvaje que al bárbaro.

La nordomanía se explica fácilmente en culto ingenuo del éxito: el Norte germánico tuvo éxito durante el siglo XIX; alcanza éxitos todavía. Pero hay más: a veces, lo que se impone es el espejismo romántico de la sencillez, de la pureza espiritual, del vigor juvenil. Las gentes del Norte -se cree- son menos complicadas que las del Mediterráneo o sus herederos en cultura; y la complicación -se pretende- es signo de decadencia. Admirar al bárbaro inventor de máquinas y lector de la Biblia es herencia del siglo XVIII, de la idealización del hombre primitivo. Responde a una tendencia paradójica, común en momentos agudos de civilización: por ello admiraba Platón a Esparta, Tácito a los germanos.

En momentos de disgusto, hasta se nos figura que el Norte sólo produce cosas malas: la miopía, la calvicie, el puritanismo, la idea de la lucha por la vida...

- ¿Por qué no dejar tranquilas a las gentes del Norte?

- Porque vivo entre ellos.

- ¿Por qué señalar sólo sus defectos y hasta tal vez atribuirles más de lo que tienen.

- Porque durante cien años nos han ensordecido (¡y hasta seducido!) con la propaganda de sus virtudes, y no cabe duda de que se atribuyeron más de las que tienen. Y todavía...

1921

¡Cuántas teorías se han hecho sobre las diferencias entre las dos Américas, la teutónica y la románica! ¡Cuánta sociología de orador, cuánta etnología de periodista! Pero lo que nunca debiera olvidarse es que los Estados Unidos trabajan...

Nadie más complicado que el salvaje: toda su vida está gobernada por extenso código de tabúes. Nadie más puro que el bárbaro: su vida moral es una perpetua lucha entre el temor a sus propios instintos y el deseo de justificarlos. Sólo el espíritu, echando luz constantemente sobre las cosas, puede darnos la verdadera libertad: sólo la cultura perfecta crea la perfecta sencillez.

Toda opinión política, tanto teórica como práctica, se resume en una de estas dos creencias: una, -los bienes de este mundo no alcanzan para toda la humanidad, y lo único que hacer con ellos es entregarlos en privilegio a los escogidos; otro -los bienes de este mundo *deben* alcanzar para todos los hombres.



APUNTE AUTOBIOGRÁFICO (1941)

por Pedro Henriquez Ureña

Miro siempre con temor hacia atrás para darme cuenta, o para dar cuenta, de mis trabajos, porque pocas veces he escrito lo que hubiera querido escribir. De muchacho, es claro, hice versos: todo el mundo debe hacer versos hasta los veinticinco años; después, sólo los poetas. En época de delirio griego compuse una tragedia, en prosa, sobre asunto mítico. Una que otra vez he escrito cuentos. Es lo que preferiría haber hecho. Y novelas. Y dramas. Y ensayos. Pero no he hallado tiempo para avanzar en ninguna de las novelas ni en ninguno de los dramas que he comenzado. La experiencia me ha demostrado que tanto para la obra de imaginación como para la de pensamiento libre es indispensable el "descansado ocio", el buen ocio. Y yo he trabajado siempre en la tarea más devastadora de la fuerza mental y más enemiga del libre juego de la imaginación y del pensamiento: la enseñanza. Al fin, escribo lo que me piden, con ocasión y asunto fijos, *sur commande*: porque había que presentar una tesis de doctorado (de ahí salió el libro *La versificación irregular en la poesía castellana*, que en futura edición pienso llamar, con más justeza, *La poesía castellana de versificación fluctuante*); porque llegaba el centenario de Lope, o de Ibsen; porque había que estudiar tales o cuales temas lingüísticos (Amado Alonso me pidió unas pocas páginas sobre cómo se habla el español en mi país, Santo Domingo, para su Biblioteca Hispanoamericana del Instituto de Filología, y las pocas páginas se convirtieron en doscientas cincuenta); porque hay que dar unas conferencias en Harvard, en cuya redacción definitiva, después de la versión en borrador que di ante el público de la Universidad, llevo ya dos años de desazón. Para colmo, no sé escribir sino muy despacio.

No digo que, de vivir libre, con ocio para hacer lo que yo quisiera, no habría emprendido uno que otro trabajo de investigación; por mi gusto hice, muchos años atrás, mi discutida interpretación psicológica de Juan Ruiz de Alarcón; por mi gusto emprendí, antes todavía, unos estudios sobre el Renacimiento en España, de los cuales sólo llegué a completar el de Hernán Pérez de Oliva. Pero la crítica, que me interesaba precisamente en la época en que hacía versos, ahora no me interesa: de ella sí pienso que la puede hacer todo el mundo y a cualquier edad.

Años van corridos ya, pues, desde que dejé de hacer crítica (a pesar de ello los miopes me llaman crítico): cuando tengo que tratar temas literarios, trato de hacer, a propósito de ellos, estudios de historia de la cultura. Finalmente, a veces he escrito de política: por ejemplo, para defender a mi país contra coerciones injustas de fuera, en 1916 y años subsiguientes, o para declarar cómo concibo el compromiso moral de nuestra América con el futuro, "la utopía de América".

Breves indicaciones bio-bibliográficas, por si hacen falta: Nací en Santo Domingo; vivo en la Argentina desde 1924; he pasado largo tiempo en Méjico y en los Estados Unidos y cortas temporadas en Europa. He enseñado en las universidades de Santo Domingo, México, Minnesota y, como invitado, en las de Harvard, California, Chicago y Chile. La de Puerto Rico me discernió el doctorado *honoris causa*. Actualmente pertenezco a las de Buenos Aires y La Plata. Obras: cuentos (no reunidos en volumen); *El nacimiento de Dionisos*, tragedia; *Horas de estudio*, ensayos; *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (sobre América y su literatura); *En la orilla: Mi España* (viajes, estudios y fantasías); *Plenitud de España* (estudios de historia de la cultura); *La utopía de América* (dos conferencias); *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (estudio histórico), *La versificación irregular en la poesía castellana*; trabajos filológicos: *Comienzos del español en América*; *Para la historia de los indigenismos*; *El español en Santo Domingo*. Gran número de ediciones de clásicos con prólogo.

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras,
en el mes de septiembre de 2000.

7/8 el

reseñas

homenaje **Henriquez Ureña**

conversación **Roa Bastos**

lecturas **Mármol y el policial /
Sarmiento / poesía y cine /
modelos de lector / fútbol y cultura /
Luis Fernando Verissimo**

discusión **crítica cultural / Art
memoria y olvido**

glosa **Nicolás Rosa sobre Noé Jitrik**

museo **Henriquez Ureña inédito**