

**Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires**

XXIII Jornadas de Investigación

9, 10 y 11 de diciembre de 2009

Casa de la Cultura, Fondo Nacional de las Artes, Rufino de Elizalde 2831, CABA



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



Decano

Héctor Hugo Trinchero

Vicedecana

Leonor Acuña

Secretaria**Académica**

Graciela Morgade

Secretaria de Hacienda**y Administración**

Marcela Lamelza

Secretario de Extensión**Universitaria y Bienestar****Estudiantil**

Alejandro Valitutti

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario**de Investigación**

Claudio Guevara

Secretario de Posgrado

Pablo Ciccolella

Subsecretaria**de Bibliotecas**

María Rosa Mostaccio

Subsecretarios**de Publicaciones**

Rubén Mario Calmels

Matías Cordo

Coordinadora Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Sergio Castelo

Dirección**de Imprenta**

Rosa Gómez

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Director: Noé Jitrik

Secretaria Académica: Celina Manzoni

Coordinadora: Elsa Noya

Área de Publicaciones: Gabriela Laster (pasante)

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Edición y corrección: Gabriela Laster y Santiago Basso

Diseño: Santiago Basso

Maqueta: Liliana Cometta

Actas de las XXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana / coordinado por Elsa Noya - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011.

CD-ROM

ISBN 978-987-1785-25-4

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Hispanoamericana. I. Elsa Noya, coord.

CDD 801.95

ISBN: 978-987-1785-25-4

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Presentación	6
---------------------------	---

Mesa 1

GÉNEROS PARA UNA ESTÉTICA DEL DECIR Y DEL ESCRIBIR: TESTIMONIO, DIARIO, MANIFIESTO

Adriana Amante: <i>Juan Thompson: El diario de un guardado</i>	8
David Oubiña: <i>Osvaldo Lamborghini: la lengua larga y la boca sucia</i>	12

Mesa 2

CIRCULACIÓN DE LIBROS E IMPRESOS. ARGENTINA, 1810-1910

Patricio Fontana: <i>Los libros que los europeos no escriben.</i>	
<i>Sarmiento y las biografías americanas</i>	18
Alejandra Laera: <i>Novela argentina: valores nacionales y desventajas universales</i>	24
Graciela Batticuore: <i>Modernización cultural en Buenos Aires. 1810-1910</i>	29

Mesa 3

ESCRITURAS DE LA VANGUARDIA

Gustavo Lespada: <i>El rostro de una Estética: "La cara de Ana", de Felisberto Hernández</i>	36
Marina von der Pahlen: <i>Enunciados monstruosos. "La doble y única mujer", de Pablo Palacio</i>	41
Guillermo Blanck: <i>Andamios interiores, una escritura de la condensación</i>	45
Andrea Ostrov: <i>Abyección y diferencia en dos cuentos de Pablo Palacio</i>	51

Mesa 4

DE CRONISTAS Y CRÍTICOS

Vanina Teglia: <i>Gonzalo Fernández de Oviedo: verdad de la Conquista y ejemplaridad de la Historia. Ideales renacentistas en contradicción</i>	57
Valeria Añón: <i>Acerca del realismo. Debate en torno de la representación en La historia verdadera de la Nueva España</i>	63
Gabriela Mogillansky: <i>Un cronista en París</i>	69
José Alberto Barisone: <i>Rubén Darío: lector y crítico de la literatura hispanoamericana</i>	74

Plenaria

LITERATURA Y POLÍTICA

Guillermo Piña-Contreras (Embajador de la República Dominicana): <i>La búsqueda de una teoría literaria en Juan Bosch</i>	92
---	----

Mesa 5

INTELECTUALES, HISTORIA, NARRACIÓN

Ximena Espeche: <i>En busca del "Uruguay latinoamericano": Mario Benedetti, entre el arraigo y la evasión</i>	97
Marcos Zangrandi: <i>Narraciones posperonistas de Mujica Lainez: adolescentes, casas, herencias y temblores</i>	102
Lara Segade: <i>Usos ficcionales del testimonio: tres casos en torno a la guerra de Malvinas</i>	108

Mesa 6

POÉTICAS DE LA CONTEMPORANEIDAD

Vanesa Pafundo: <i>Santa Evita, de Tomas Eloy Martínez: intersecciones y modulaciones entre la ficción y la historia</i>	115
Andrea Cobas Carral: <i>Escritura y olvido en La casa de los conejos, de Laura Alcoba</i>	120
María Marta Gigena: <i>"Por escribir casi la palmé": vidas de artista y vanguardia en Roberto Bolaño</i>	124

Mesa 7

VOCES DE CUBA

Mariela Escobar: <i>Sexualidad y humor como formas de crítica social: las voces narradoras de El color del verano, de Reinaldo Arenas</i>	130
María Fernanda Pampín: <i>Resonancias del trascendentalismo en Ismaelillo y en La Edad de Oro, de José Martí</i>	135
María Guadalupe Silva: <i>"Lo cubano" en Cintio Vitier</i>	140
María Virginia González: <i>Transgredir la escritura académica. Una lectura del ensayo Ella escribía poscrítica, de Margarita Mateo Palmer</i>	146

Mesa 8

LA LITERATURA Y SUS BORDES: PROYECTOS DE ESCRITURA Y EXPERIMENTACIÓN

Isabel Quintana: <i>La experiencia del desastre: Narraciones sobre la desintegración del mundo</i>	154
Carlos Walker: <i>La alteración de la imagen. Notas sobre la escritura de Mario Bellatin</i>	159
Juan Pablo Luppi: <i>Primera persona en la polvareda</i>	164

Mesa 9

IMÁGENES (Y MODOS DE DECIR) DE AUTOR

Emiliano Sued: <i>La oralidad en la literatura testimonial argentina (1957-1984)</i>	170
Inés de Mendonça: <i>Pose de dandy: gestos y retratos de Lucio V. Mansilla</i>	176
Julio Schwartzman: <i>La gauchesca en París</i>	183

Mesa 10

PALABRAS EN EL TIEMPO

- Elsa Drucaroff: *Otro hombre y otro orden simbólico: "Alumbramiento", de Andrés Neuman*..... 192
Mariano Calbi: *José Gorostiza: los nombres anónimos del vacío* 199

Mesa 11

IMAGINARIOS MODERNOS: CUERPOS Y SUBJETIVIDADES, SABERES Y ESPACIOS

- Adriana Rodríguez Pérsico: *Argentina 1900-1930. De las fronteras nacionales a los límites urbanos*..... 208
Hernán A. Biscayart: *El exilio interno del intelectual en La ribera, de Enrique Wernicke* 213
Mario Cámara: *En búsqueda del cuerpo perdido. La democracia como promesa en Em liberdade, de Silvano Santiago*..... 218
Paula Bertúa y Lucía M. De Leone: *Identidades textuales y autorales en Alfonsina (1983-1984). Un juego de representaciones*..... 225

Mesa 12

NUEVAS MIRADAS CRÍTICAS

- Loreley El Jaber: *La supervivencia de un relato: leer a Ulrico* 235
Ariela Schnirmajer: *Eduardo Wilde: viajes, relatos y obsesiones* 242
Ezequiel De Rosso: *Encerrados con un solo juguete. Sobre los enigmas de cuarto cerrado* 248
Elsa Noya: *Un camino irreversible. Crítica puertorriqueña* 255
Carlos Battilana: *Las revistas de poesía: notas para una caracterización*..... 259

Mesa 13

POÉTICAS Y ESCRITURAS

- Rodrigo Javier Caresani: *Vaivenes del discurso prologal dariano* 268
Carolina Sancholuz: *Sabores y sinsabores insulares. De la mesa a la página: comer y escribir en puertorriqueño* 282
Beatriz Colombi: *Edgar Allan Poe, el modernismo hispanoamericano, y después* 289

Plenaria

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

- Liliana Reales: *La lógica del intervalo en La vida breve* 297
Miguel Espejo: *Onetti: una estética del fracaso* 301
Roberto Ferro: *De Avenida de Mayo-Diagonal a Santa María* 309

Cierre de Jornadas

- Susana Zanetti: *José Emilio Pacheco y sus batallas en el desierto* 318

Como todos los años, desde hace 23, llevamos a cabo en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) un encuentro que designamos como *Jornadas de Investigación*. Su propósito es, en primer lugar, crear un ámbito propicio para que se conozca el trabajo que los miembros del Instituto realizaron durante el año, sus avances, sus cambios, sus perspectivas académicas e intelectuales; luego, aprovechar el encuentro para comentar y discutir los alcances de las presentaciones que hacen investigadores de todos los niveles (profesores, investigadores, becarios), incluidos algunos invitados especiales; por fin, dar cumplimiento al sentido que tiene la existencia y las finalidades del Instituto mismo en tanto lugar de producción de conocimiento y análisis del saber.

En esta ocasión, diciembre de 2009, en tres días de reunión, alrededor de cincuenta ponencias fueron presentadas, todas del mayor interés: acercarse a esos textos implicaría adquirir una visión muy nítida no solo de una diversidad de asuntos concernientes a la literatura latinoamericana (que incluye la argentina por supuesto), sino del paulatino refinamiento de los dispositivos críticos con los que fueron abordados. En esta, como en todas las anteriores, se puso en evidencia una madurez reflexiva y discursiva que honra a la Institución, al Instituto, a la Facultad y también a la Universidad.

En virtud de la cantidad de trabajos presentados, lo cual entraña dificultades materiales de edición, hemos optado, por primera vez, por un formato novedoso para nosotros –aunque no para diversas casas de estudio nacionales e internacionales–, a saber, el CD, para dar cuenta, en las “Actas” que necesariamente se deben preparar, de lo que pasó en la ocasión, para hacerlo conocer y, al mismo tiempo, para que no se pierda y pueda ser útil a los participantes y otros investigadores así como a estudiantes en el área. Pero, además, a fin de hacer circular esos trabajos en un ámbito público mayor, hemos previsto agruparlos, después de que los autores los revisen y en el caso los amplíen, en varios volúmenes en formato libro, siguiendo las pautas corrientes para la edición.

Para el Instituto de Literatura Hispanoamericana todo el episodio, la reunión, estas Actas y los libros, que aparecerán en el curso del año, constituyen un motivo de satisfacción académica así como un modelo de acción que trataremos de seguir en los próximos encuentros de este tipo.

MESA 1

Géneros para una estética del decir y del escribir: testimonio, diario, manifiesto

Juan Thompson: el diario de un *guardado*

Adriana Amante

Quiero pensar juntos dos diarios, llevados en circunstancias que no fueron inusuales mientras gobernaba Juan Manuel de Rosas, para religarlos y recuperar sus conexiones. El primero es el diario de un opositor al gobierno que –al considerar que la situación no le es favorable– pasa a la clandestinidad y se refugia durante unos meses en su casa, donde vive con sus hermanos y su madre, hasta que decide que es hora de emigrar. El segundo es el diario de una mujer que cree prudente irse al exilio, y cruza el Río de la Plata con algunos de sus hijos para alejarse de una Buenos Aires que juzga peligrosa. Su situación no es tan arriesgada como la del joven que ha actuado en la clandestinidad; pero aun así, su compromiso con las ideas que sostiene la generación que durante varios meses se reunió en el salón literario de Marcos Sastre (algunos de los cuales formarían después la Asociación de la Joven Argentina, que conspiraría contra el gobierno) tampoco le garantiza una vida tranquila en su ciudad natal, a pesar de que las desavenencias que ha venido teniendo con su viejo conocido, el gobernador, no abandonan el tono galante.

Esta mujer y ese hombre son madre e hijo. Juan Thompson lleva un diario en Buenos Aires entre el 21 de agosto y el 15 de noviembre de 1838. Mariquita Sánchez de Thompson y Mendevidille hace lo propio desde antes del 13 de abril de 1839 hasta el 16 de marzo de 1840, en su exilio montevideano.¹

Se trata, en ambos casos, de escrituras enconadas, furibundas o a veces resignadas, que –por supuesto– más que reflejar, lo que hacen es construir una imagen de esa época signada por la rivalidad entre parcialidades. *Mueran los salvajes asquerosos inmundos unitarios*, se enseñan unos. *Ni el polvo de tus huesos la América tendrá*, excomulgan los otros. Los diarios que nos ocupan son textos declaradamente antirrosistas; relatos tendenciosos –y parcelados– de un enfrentamiento que la tradición escolar continúa considerando como una narración acabada y unitaria –en su doble acepción política y estructural–. Aun así, dentro del universo ideológico cerrado y compacto que estos diarios conforman, es posible recuperar fluctuaciones de tono en las miserias, el sufrimiento o la ira cotidianos, y también los *vaivenes* de la maldición, la ojeriza o el cansancio. El enemigo acecha. Pero más que en el horizonte de la ciudad en la que se enseñorea, es en la escritura del oculto o de la exiliada donde se agiganta, con cada entrada, el poder omnímodo del que odian.

¹ La entrada del 13 de abril de 1839 es la primera en el original que se conserva, y es evidente que faltan páginas anteriores. El diario de Mariquita Sánchez está publicado en Clara Vilaseca (comp., pról. y notas), *Cartas de Mariquita Sánchez*, Buenos Aires, Peuser, 1952.

Desde la perspectiva antirrosista en la que tan rotundamente se inscriben, estos dos diarios bien podrían funcionar como “los testimonios y justificativos escritos [que servirían] para dar autenticidad a los hechos que caracterizan aquella época”, como pretendía Juan María Gutiérrez para “El matadero”, el texto inédito en el que Esteban Echeverría había descargado su cólera contra el gobierno de Rosas que caería en 1852. Sin esos testimonios (de fundamental importancia para el crítico), cuando los testigos directos “dejen de existir estamos expuestos a que se crea que no hemos sido víctimas de un bárbaro exquisitamente cruel, sino de una pesadilla durante el sopor de una siesta de verano”, sostendría Gutiérrez en 1771, al editarlo.² Escrituras precarias, ensayos de argumentación política, balbuceos de la rabia, lamento no siempre contenido, descarga del odio, crónicas de una ideología: estos son los documentos de esa furia, más que los de esa época.

En el caso de los de Mariquita Sánchez y Juan Thompson, no se trata, en rigor, de diarios íntimos, sino –mejor– de diarios clandestinos, marcados por el arrebato de la oposición política y los riesgos del descubrimiento. Y si el diario íntimo (algo que, es necesario aclararlo, estos dos textos no dejan de ser, de todas formas) es la exasperación de la primera persona, al diario clandestino (o, al menos, a *estos* diarios clandestinos) lo asalta la tercera en todas sus variantes. Relatos de lo que pasa, estos diarios no serán la exclusiva crónica de las desventuras de un yo: deambularán por ellos las anécdotas sobre personajes clave de la política a la que ese yo se vincula o se opone, recogerán los nombres a los que deben temer, callarán los que conviene mantener a resguardo,³ sindicarán autores de difamaciones o celebrarán acciones heroicas, al tiempo que apelarán también al impersonal, como los partes de guerra. Y así como hay géneros discursivos propios del viaje (como la carta o el *travelogue*), estos diarios llevados –como el de Juan– en la clandestinidad o –como el de Mariquita– en el exilio pueden considerarse como géneros discursivos de la exclusión.⁴

El diario íntimo –dice Maurice Blanchot– “está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario”.⁵ Si, a estas alturas, esa férrea cronología ya deja de ser un imperativo, asociada a estos diarios recobra –de todas maneras– su más profunda dimensión. Porque, en los diarios de Juan o Mariquita, el calendario refiere una hora política que corre lo suficientemente rápido como para acumular sucesos dignos de ser narrados (cada hecho, en la escritura afiebrada del opositor, deviene fácilmente acontecimiento: exasperación de la cotidianeidad, que pretende que todo sea –que todo será– historia), así como también tan lento como para que no se vislumbre nunca el fin deseado. Vistos desde ahora, los tiempos que capturan estos diarios son ínfimos; no solo comparados con los años que han pasado o con las largas duraciones de algunas historias, sino en relación con la propia dimensión

2 La nota introductoria de Juan María Gutiérrez a “El matadero” acompaña la publicación del texto de Echeverría en la Revista del Río de la Plata, nº 4, Buenos Aires, Casavalle, 1871. Cito por la edición de Esteban Echeverría, *Obras completas*, Buenos Aires, Zamora, 1972, p. 313.

3 Seudónimos (que se cambiaban incluso con cierta frecuencia) e iniciales reales o cifradas eran las formas corrientes de ocultar la identidad de los familiares o amigos a los que se ponía en peligro si, interceptada la correspondencia por el enemigo, se dejaban leer de modo explícito. En los extremos de esta táctica política se puede leer la correspondencia en clave de los conjurados de 1839 y su tabla de equivalencias o traducción. Ver Gregorio Rodríguez, *Contribución histórica y documental*, t. 2, Buenos Aires, Peuser, 1922.

4 En el caso de Mariquita Sánchez, no es quien está escondido el que escribe el diario ya que su presencia en Montevideo, como exiliada, es pública y notoria. Aquí, el diario se escribe *para* alguien que está oculto: Esteban Echeverría. Noé Jitrik ha trabajado la exclusión y la conversación como “concentrados semióticos”, con abordajes que resultan sumamente pertinentes para los temas que se debaten en estas jornadas. Cf. *SyC*, nº 4, Buenos Aires, mayo de 1993; y *Fantasmas semióticos: concentrados*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

5 Maurice Blanchot, “El diario íntimo y el relato”, en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 207.

del largo período rosista que se extiende –incluyendo el estratégico retiro en campaña contra los indios– desde el primer mandato de 1829 hasta la batalla final de febrero de 1852.⁶

En el caso de Juan Thompson, el presupuesto del género se cumple al máximo al hacer literal el término de “diario”, en la compulsiva prolijidad de quien no deja de registrar un solo día entre el 21 de agosto y el 15 de noviembre de 1838 (es conjeturable la escena de un disciplinado escriba nocturno, que decanta las informaciones de un día agitado).⁷ El diario de Mariquita Sánchez no tiene la compulsiva exhaustividad del de Juan y espacia las entradas, que cubren un arco temporal más amplio y tienen ritmos variables de anotación. Mariquita es estrictamente diaria entre el 13 de abril y el 7 de junio de 1839. Los saltos (de un día, una quincena o una semana), si llaman la atención al principio, después se revelarán como menos significativos, en comparación con el mutismo de cuatro meses entre fines de septiembre de 1839 y finales de enero de 1840.⁸ Ese período de silencio en el diario que Mariquita lleva para Echeverría puede ser repuesto por las cartas que le manda a Juan, quien para la fecha está enrolado en las filas de Pedro Ferré, el gobernador de Corrientes, para combatir al sistema rosista y cuyo destino –previsiblemente– absorbe por completo la atención (y el temor y el cuidado) de su madre en ese momento.⁹

Si son comparados sus tonos, en el diario de Juan domina el apóstrofe y en el de Mariquita, el lamento. Las situaciones personales individuales –ya lo dije– son distintas. El momento político, aunque homogéneo en sus líneas generales, se va definiendo al calor de cada estrategia, día a día, y exige decisiones de diferente naturaleza. Por lo que si es ciertamente temerario que un opositor lleve un diario oculto en Buenos Aires, no tiene menor mérito el hecho de que una mujer madura en el exilio le dedique horas a la crónica de la política cuando podría conformarse con acudir a las tertulias sociales. En 1821 y en Europa, el hijo de Madame de Staël, Auguste, anotaba en el prefacio a la edición del diario que su madre llevó en el destierro algo que ilumina también al caso argentino:

Mientras escribía esta obra, la idea de publicarla algún día –aun en el futuro más lejano– difícilmente se le ocurriera. [...] Por consiguiente, mi madre no pensó tanto en componer un libro, como en preservar sus recuerdos y pensamientos. Al narrar las circunstancias que le concernían personalmente, incluyó en su relato diversas reflexiones sobre el estado de Francia y el desarrollo de los hechos desde el advenimiento de Bonaparte al poder. Si se tiene en cuenta que editar una obra como esta en esa época hubiera sido un inaudito acto

6 Por otra parte, lo que para nosotros, lectores contemporáneos, se condensa ya en alguna efeméride (como la muerte de Encarnación) recupera –con la relectura de estos diarios– su estado germinal.

7 La presunción de la escritura nocturna parece adecuarse perfectamente al género del diario (¿acaso no supone este, casi como mandato, el recuento del día?), aunque la empiria –obviamente– desmienta esa hipótesis para conservarla solo, o al menos, como impostura teórica.

8 Como cualquier lectura minuciosa podrá constatar, el diario de Mariquita se lleva día a día entre el 13 de abril y el 7 de junio de 1839. Ahí se saltea el 8 de junio (un día). Retoma el 9 de junio, prolija, hasta el 4 de agosto. Ahí hay un salto hasta el 18 de agosto (14 días). Otro salto al 4 de septiembre (16 días). Sigue del 4 al 7 de septiembre. Nuevo salto al 15 de septiembre (8 días). Se saltea el 16 de septiembre (1 día) y sigue del 17 al 25 de septiembre. Ahí se produce el salto mayor: de cuatro meses (no hay entradas entre el 26 de septiembre de 1839 y el 26 de enero de 1840), que se retoma el 27. Las últimas cinco se dejan caer a intervalos irregulares, como con cuentagotas, y cierra el diario el 16 de marzo de 1840.

9 Juan Thompson dirige, en Corrientes, el periódico *El Pueblo Libertador*, del que salieron 25 números, entre el 23 de enero y el 25 de junio de 1840. En una de las cartas que le envía a Juan, su madre le comentará, risueña, que su hermano Julio (Mendeville) “te está escribiendo un diario, tendrás que reírte”. Mariquita a Juan, Montevideo, 25-27 de febrero de 1840, en Clara Vilaseca, op. cit., p. 38. Por lo que la escritura de diarios se revela como un hábito familiar (aunque seguramente sea, ante todo, una costumbre de la época).

de temeridad, lo cierto es que escribirla demandó una buena dosis de coraje y prudencia, especialmente en la precaria situación de mi madre.¹⁰

Madres e hijos que ponen en escena el drama de la lucha política (con su carga de dolor, pero también de espectacularidad). Nuevas inflexiones y reescrituras de la relación entre las armas y las letras. Y en el cruce entre escritura y política, se palpa el asedio de los más feroces enemigos: no tanto Rosas, sino el *temor*, el *silencio*. ¿O acaso no puede leerse en este sentido el lamento de Mariquita Sánchez?; que dice: “Las horas son siglos para nosotros, infelices, que estamos al cabo de secretos que no se pueden escribir siquiera” (400).

10 Prefacio de Auguste de Staël a la edición de 1821 de *Diez años de exilio*. Cito por la edición en inglés, *Ten Years of Exile*, Nueva York, Saturday Review Press, 1972, p. xxxii. Como Madame de Staël estaba continuamente vigilada por enviados de Napoleón, le hacía transcribir con regularidad a algún amigo las páginas que iba llenando de su diario y estos, a su vez, tenían la precaución de reemplazar los nombres por otros, tomados de la historia inglesa (Ibid., pp. xxxii-xxxiii; esto se vincula con lo que señalé en nota 3).

Oswaldo Lamborghini: la lengua larga y la boca sucia

David Oubiña

La alquimia de la lengua

En Lamborghini, resulta evidente que la función de la literatura no es representar la realidad, sino encarnarla. No enunciar los conflictos sino inscribirlos en la letra. A propósito de “El niño proletario”, dijo el autor: “¿Por qué salir como un estúpido a decir estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía?”¹ “El niño proletario”, sin duda, pero también *La causa justa* o *El Pibe Barullo*, por ejemplo, serán el resultado de llevar al extremo esa vocación literal. Si *El fiord* es una instancia crucial dentro de esa operación es porque constituye una alegoría, pero que se inscribe literalmente sobre los cuerpos. Allí radica su originalidad en tanto *literatura política*. Se trata, en efecto, de un relato político, pero no tanto por su tema: lo es, sobre todo, en su experimentalismo extremo.

Frente a la lengua de la institución, Lamborghini busca crear una especie de *slang*, de argot, de lengua menor en constante mutación. Una lengua paradójica que desborde las categorías del catastro lingüístico. No narrar la política mediante la literatura, sino hacer la política en la literatura. Hay aquí una *militantización de la literatura* que es lo opuesto de una *literatura militante* tal como aparece en esos mismos años en, por ejemplo, Rodolfo Walsh. Es cierto que se trata de una alegoría política, pero –y esta es la torsión a la que la somete Lamborghini– exige ser leída literalmente. No simbólicamente, sino en las acciones concretas de los cuerpos. El mundo de *El fiord* es un mundo de deseo y violencia. El texto se descontrola, se desborda, se arrebatata. Monta en cólera. ¿Cómo hacer que la violencia habite el lenguaje? Violentando el lenguaje. Violentar el lenguaje es hacer que el lenguaje agrede, y el lenguaje agrede cuando se expresa con el cuerpo (con las partes bajas del cuerpo, con lo excrementicio, con lo sexual) porque eso es lo que debió excluir para constituirse.

“Lo que hace posible el lenguaje –escribe Deleuze– es lo que separa los sonidos de los cuerpos y los organiza en proposiciones, los libera para la función expresiva. Siempre es una boca la que habla; pero el sonido ha dejado de ser el ruido de un cuerpo que come, pura oralidad, para convertirse en la manifestación de un sujeto que se expresa”.² Escritura de lupanar (una pornográfica de la letra) y escritura de retrete (una escatológica de la letra), los

1 Sin firma, “El lugar del artista. Entrevista a Oswaldo Lamborghini”, en *Lecturas Críticas*, nº 1, diciembre de 1980, pp. 48-51.

2 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 188.

textos de Lamborghini procuran restituir esa conexión. La buena letra, la letra pudorosa, la letra caligráfica, es siempre hiposensual e hipersanitaria: es lo que queda de la lengua una vez separada del organismo para incorporarse a un sistema. Si el lenguaje es aquello que se ha emancipado del cuerpo, en la restitución de lo corporal residirá el carácter político del texto. La hipótesis de Dominique Laporte en *Historia de la mierda* es que hay un vínculo estrecho entre higiene y gramática. El ideal de la limpieza y el de una lengua pura se cruzan en el poder del Estado. El Estado, escribe Laporte, es “la Cloaca máxima”, que ordena y purifica. Pero “así como la perla supone el barro que la cultiva, del mismo modo la lengua pura del rey, lengua virginal, no es perla más que a condición de las *bajas lenguas*, lugar de la basura, del comercio y de la corrupción”.³ Es posible, entonces, pensar en una *alquimia invertida de la lengua*; es decir, desandar el proceso de metamorfosis por el cual toda belleza –que nunca es inocente– ha adquirido su brillo.

Frente a la letra limpia y pura, la mala palabra exhibe el circuito que las une. Rescata la naturaleza de desperdicio de la lengua: su boca sucia. Es que las gramáticas no solo establecen el uso correcto sino que, en su reverso, enuncian lo incorrecto. Una vez prescripta la regla, se convalida inevitablemente el desvío. Contra el sistema ordenado del bien decir (bendecido por la institución), las malas lenguas habilitan una capacidad de mutación en la escritura. Si lo que *puede leerse* es, también, lo que *debe leerse*, la mala lengua es moralmente reprochable: porque debería ser dicha de otra manera y, sin embargo, insiste en su inadecuación. La escritura de Lamborghini es malhablada porque no distribuye las malas y las buenas palabras en series excluyentes, sino que opera por acumulación. Como se dice en *El fiord*: “No perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión”.⁴ Su estrategia no consiste tanto en negar un elemento con otro, sino en reponer sobre cada elemento aquello que niega: ese vaivén (siempre imprevisible) *desencaja* toda representación, la despoja de esa fijeza que es su hábitat natural, y la pone a oscilar.

Alegoría y literalidad

Es esa vacilación (más que su supuesto hermetismo o su insolencia) lo que determina el grado de ilegibilidad de *El fiord* desde los contratos convencionales de lectura. Lo que esta dificultad poética revela es el carácter resistente de cierta literatura, que reniega del sometimiento a la representación realista y propone una escritura migratoria, en movimiento perpetuo, que desborda sobre lo real. El desarrollo de este relato no supone una progresión lineal de lo mismo sino una mutación permanente, de diferencia en diferencia, que avanza de manera contradictoria fluyendo a través de términos opuestos y excluyentes. Todo el mecanismo del texto opera por fusión de los contrarios, vulnerando los principios lógicos de identidad, de no contradicción y del tercero excluido.

Pero si la alegoría política de *El fiord* debe ser leída literalmente, entonces su complemento perfecto es *La causa justa*, donde lo que se dice debe entenderse en sentido figurado. En este relato, las consecuencias trágicas sobrevienen justamente por la incapacidad de inter-

3 Dominique Laporte, *Historia de la mierda*, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 59.

4 Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Del Serbal, 1988, p. 26.

pretar más allá del sentido denotado. Durante un asado, luego del partido de solteros contra casados entre compañeros de oficina y cuando ya están todos un poco borrachos, Heredia se excede en la metáfora para declarar su estima por uno de sus colegas: “Mirá, hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto”. El problema surge porque el japonés Tokuro, como se dice por ahí, es un “fanático de la verdad”. Y como no entiende la dimensión cabal de la metáfora, los obliga a cumplir la promesa. Tokuro solo puede leer *at face value*: para él las palabras no tienen matices ni diferentes sentidos. No puede entender los chistes porque su mundo está hecho de “palabras justas”. Y como ha sido educado en los valores del honor, no puede soportar que se rompa la continuidad entre la palabra empeñada y los actos consecuentes. Según su catecismo: “El que falta a la palabra falta al honor. El que hoy falta al honor traiciona al amigo, es capaz de traicionar Patria y Emperador”.⁵

Por eso es dogmático, aseverativo y categórico en el uso del lenguaje: según su perspectiva, los matices, el doble sentido o el condicional son accidentes de la lengua que deben ser extirpados. Tokuro no puede leerlos. No puede leer la modulación “*si yo fuera puto*” que Heredia quiere darle a su declaración; solo registra el presente más elemental. “Es puto”, afirma Tokuro. “¿Por qué si no pensar qué cosas haría si fuera puto?”. Su problema es que no logra instalarse en ese hiato que el juego de palabras, la broma o el malentendido abren en el lenguaje. Lo que se dice tiene siempre la contundencia de un veredicto. Para él no hay doble sentido. La sentencia de Heredia solo funciona si se comprenden en tensión contradictoria la aseveración y el condicional, es decir: solo funciona en ese delgado borde en el que lo virtual se lee como real y lo real suspende sus reglas para adoptar por un momento el régimen de la transgresión. La oposición funciona como inclusión, la confrontación como mezcla, la sucesión como acumulación.

Todo lo que acontece se amontona. Una cosa arriba de la otra: “después” significa “encima”. Es lo contrario de lo que sucede, por ejemplo, en Copi o en César Aira (para mencionar dos autores cercanos a Lamborghini que también trabajan a partir de la mutación y del principio de no identidad). Los textos de Aira o de Copi están hechos de una velocidad que privilegia la ausencia de huellas y cada palabra borra a la anterior. El discurso está dominado por la levedad. Son escrituras aéreas. Como si las acciones avanzaran sin lastre, amnésicas. En Lamborghini, en cambio, cada palabra se aferra a las que le siguen. Es una escritura de razón geológica: cada frase se conecta con la que sigue en una relación que asemeja la estratificación de capas tectónicas. Así se conectan los cuerpos, las voces, los géneros literarios, los discursos ideológicos. Como en las figuras orgiásticas de Sade, la composición es una simultaneidad infinita: cada parte encastra en otra que, a su vez, se monta sobre una tercera para animar un movimiento continuo sin principio ni fin. Todas actúan en simultaneidad, molestándose, interfiriéndose y parodiándose mutuamente.

Las fiestas del monstruo

Se suele oponer la obra de Lamborghini al modelo borgeano y a la tradición literaria que él representa: frente a la erudición y el culteranismo, la pulsión brutal de la barbarie; frente

5 *Ibid.*, p. 204.

al escritor del bien decir, el escritor malhablado y boca sucia; frente a la medida de uno, la lengua larga del otro; frente al autor consagrado, el autor maldito. Esa confrontación no es necesariamente improcedente, pero debería ser planteada en toda su complejidad para eludir la dicotomía fácil que propone una historia literaria fundada sobre una mera inversión de paradigmas. La inclusión del texto de Lamborghini en el grupo de *las fiestas del monstruo* (tal como hacen varios críticos) tiene, en cambio, mayor productividad porque permite plantear la relación ya no como una mera antítesis, sino dentro de las reescrituras y reformulaciones que se operan dentro de una serie.

El título “La fiesta del monstruo” sirve para identificar la serie de relatos que –según Ludmer– dejan “leer la construcción de una lengua asesina y brutal, la representación del mal en la lengua”.⁶ La composición de la serie varía según cada crítico, pero puede incluir “La refalosa” de Ascasubi, “El matadero” de Echeverría, “La fiesta de los enanos” de Wilcock, “La fiesta del monstruo” de Bustos Domecq y *El fiord* de Lamborghini. ¿Qué aporta Lamborghini a la serie de las *fiestas del monstruo*? La evidencia de que lo monstruoso no es una potencia maligna que invade desde un exterior (y que podría, por lo tanto, ser repelida), sino una pulsión propia que emerge imparable y que el decoro intenta acallar. Sería un error pensar que es solo una estrategia de bestialización de la lengua; se trata, más bien, de un óxido (la herrumbre de las voces bajas, es decir, oxidadas) que la corroe desde adentro. No un lenguaje otro; en todo caso, lo otro del lenguaje. La noción de transgresión, en Lamborghini, no consiste en ir más allá (ser hipertélico) sino en ejercer una doble presión –desde extremos opuestos pero en forma coincidente– sobre la línea de frontera: recargar todo sobre el delgado perfil de los límites.

La oposición *civilización y barbarie* no se resuelve simplemente como *civilización vs. barbarie* (la civilización enfrentada a la barbarie) ni como *civilización o barbarie* (la civilización excluye a la barbarie, la barbarie impugna a la civilización), sino como *civilización más barbarie*. En este sentido, hay tanto un esfuerzo por mostrar el otro lado de las voces altas como por reconocer que las voces bajas deben toda su potencia subversiva a la capacidad para infiltrarse en un discurso dominante. Permanecer en el límite, negándose a instalarse en un espacio determinado, soportando permanentemente la contradicción. Lamborghini desmonta el mecanismo polarizado de las *fiestas del monstruo* y lo exhibe como tensión. Se trata de una operación fuertemente crítica, sin duda; pero en vez de hacer un discurso moralizante sobre la dominación y la exclusión, lo toma al pie de la letra, lo lleva al extremo y allí, en el límite, lo obliga a exhibir sus propias contradicciones. La obra de Lamborghini se presenta, entonces, como un campo magnético en el que la potencia de atracción entre fuerzas es igual a su mutuo rechazo. Es decir, un territorio que no se sostiene sobre la eliminación de las contradicciones sino sobre su puesta en tensión. En esta particular forma de desmesura, Lamborghini aparece próximo a Bataille, quien define la *literatura violenta* como “ese punto en donde los opuestos dejan de ser percibidos como contradictorios”: la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, el dolor y la alegría, el Bien y el Mal.⁷

Tanto para Bataille como para Lamborghini, la literatura es un territorio privilegiado en el que la transgresión despliega su soberanía. Porque puede cruzar todos los límites, la

6 Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 168.

7 Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971, p. 49.

literatura puede decirlo todo. Esa es la concepción que queda expuesta, por ejemplo, en *La literatura y el mal*, libro al que *El fiord* podría integrarse como capítulo tardío. Lo que Lamborghini comprende es que esa plenitud de la literatura es el resultado de su inadecuación a la realidad. Su incapacidad de representar. De ahí, su asombrosa potencia productora. Y por lo tanto, el valor afirmativo de su negatividad. Frente a la inflexión realista que para Lamborghini es fatalmente conciliatoria, una literatura que es pura negatividad en tanto opera con lo que había sido reprimido. La función de la escritura no es sobreimprimirse a las cosas sino poner de manifiesto sus desavenencias. Esa falta de coincidencia entre literatura y realidad, esa potencia reactiva es lo que confiere a los textos de Lamborghini su carácter programático o utópico.

Bibliografía

- Kraniauskas, John, "Revolución-porno: *El fiord* y el Estado Eva-peronista", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 8, 2000, pp. 44-55.
- Pauls, Alan, "Las malas lenguas", en VV.AA., *Literatura y crítica*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 115-122.
- _____, "Lengua: ¡sonaste!", en *Babel*, n° 9, junio de 1989, pp. 5-6.
- Perlongher, Néstor, "Una saga de la desobjetivación. Lectura de *Los Tadeys* de Osvaldo Lamborghini", en *Tsé-Tsé*, n° 7/8, 2000, pp. 274-283.
- Premat, Julio, "El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El fiord* de Osvaldo Lamborghini", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 8, 2000, pp. 56-66.
- Rosa, Nicolás, "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y decadencia del imperio", en *La letra argentina. Crítica (1970-2002)*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003, pp. 170-182.

MESA 2

Circulación de libros e impresos. Argentina, 1810-1910

Los libros que los europeos no escriben

Sarmiento y las biografías americanas¹

Patricio Fontana

“El libro lo hacen para nosotros los europeos”. Esta célebre *boutade* sarmientina –no exenta, como cualquiera de sus *boutades*, de alguna verdad– forma parte del “Prólogo” de *Viajes por Europa, África y América*, de 1849.² En ese mismo libro, de todos modos, un episodio de la “Carta de París” funciona como demostración, parcial pero significativa, de algo diferente: la reseña de *Facundo* que Sarmiento ha logrado ver publicada en la *Revista de Ambos Mundos* en noviembre de 1846 resulta una impugnación de aquel desasosegante aserto. Traducción mediante y no sin desvelos, Sarmiento ha conseguido que el libro americano –que *su* libro americano– sea leído en París. Y en esto Sarmiento quiere pasar por un adelantado: recuérdese que Echeverría, según nos lo recuerda maliciosamente en el Capítulo II de *Facundo*, solo había podido llegar a España con *La cautiva*: es decir, a Europa, pero no más allá de la “península española”. Por lo demás, con anterioridad a ese reconocimiento en la capital del universo literario, Sarmiento ya había intuido, desde América, que *algunos libros podían no hacerlos para nosotros los europeos*.

En la biografía del *General Fray Félix Aldao*, publicada en 1845, Sarmiento califica la captura del general José María Paz por fuerzas federales como un “acontecimiento” que “es preciso ser argentino para poder comprender”.³ Los pormenores de ese “acontecimiento” –ocurrido en 1831– son, sin embargo, bastante sencillos: el general Paz confunde a unos montoneros de Reinafé con unos coraceros que él había hecho “disfrazar de gauchos” y, persistiendo en ese error de apreciación, manda a un edecán suyo a darles instrucciones. El edecán desconfía; sin embargo, Paz insiste y el edecán, a su pesar, debe cumplir la orden. Finalmente, los montoneros matan al edecán de Paz y a este lo toman prisionero, boleándole el caballo. ¿Por qué para Sarmiento es preciso ser argentino para comprender ese acontecimiento? ¿Qué se cifra en él que solo una hermenéutica argentina podría dilucidar? La dificultad de comprensión, evidentemente, no pasa solo por lo ocurrido, sino por algo más complejo e insalvable. Nicolás Rosa, al analizar *Recuerdos de provincia*, ha acuñado el sintagma “intriga americana”.⁴ El “acon-

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto UBACyT “Prácticas de escritura y circuitos de lectura en la formación de una literatura nacional (Argentina, 1810-1910)” (F 405) dirigido por Graciela Batticuore y codirigido por Alejandra Laera; se trata de un avance de un artículo más largo que se encuentra en preparación y que formará parte de Adriana Amante (dir. vol.), *Sarmiento*, vol. 4 de Noé Jitrik (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*.

2 Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, edición crítica de Javier Fernández (coord.), Buenos Aires, ALLCA XX-Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 4.

3 Domingo Faustino Sarmiento, *Vidas de Fray Félix Aldao y El Chacho*, Buenos Aires, Argos, 1947, p. 45.

4 Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

tecimiento” protagonizado por Paz sería ni más ni menos que eso, una “intriga americana” en el doble sentido con que se usa ese término: intriga como relato, como argumento; pero también como enigma. Los coraceros disfrazados de gauchos y el general “civilizado” que es capturado por un tiro de bolas solo podrían haber tenido lugar en América; pero son también, desde la perspectiva de Sarmiento, hechos que solo un argentino –y habrá que entender aquí: solo un americano, solo un “escritor americano”– podría comprender y hacer comprender.

Pocos meses después, en la “Introducción” de *Facundo*, Sarmiento desarrolla *in extenso* esa idea que en la biografía de Aldao se condensaba en siete palabras: “es preciso ser argentino para poder comprender”. Una vez más, el verbo “comprender” es clave en su argumentación:

... es necesario detenernos en los detalles de la vida interior del pueblo argentino, para comprender su ideal, su personificación [Juan Facundo Quiroga].

Sin estos antecedentes, nadie comprenderá a Facundo Quiroga, como nadie, a mi juicio, ha comprendido, todavía, al inmortal Bolívar, por la incompetencia de los biógrafos que han trazado el cuadro de su vida. En la *Enciclopedia Nueva* he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar, en el que se hace a aquel caudillo americano toda la justicia que merece por sus talentos, por su genio; pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del Imperio, un Napoleón menos colosal; pero no he visto al caudillo americano, al jefe de un levantamiento de las masas; veo el remedo de la Europa y nada que me revele la América.

Colombia tiene llanos, vida pastoril, vida bárbara, americana pura, y de ahí partió el gran Bolívar; de aquel barro hizo su glorioso edificio. ¿Cómo es, pues, que su biografía lo asemeja a cualquier general europeo de esclarecidas prendas? Es que las preocupaciones clásicas europeas del escritor desfiguran al héroe, a quien quitan el *poncho* para presentarlo desde el primer día con el frac, ni más ni menos como los litógrafos de Buenos Aires han pintado a Facundo con casaca de solapas, creyendo impropia su chaqueta, que nunca abandonó. Bien: han hecho un general, pero Facundo desaparece.⁵

Pascale Casanova, en *La república mundial de las letras*, señala que “la tarea principal de los fundadores de literatura es, en cierto modo, ‘fabricar la diferencia’ [...] Todos los intelectuales de las ‘primeras generaciones literarias’ –continúa Casanova– comprendieron el fenómeno de la anexión literaria por parte de los espacios dominantes de los que eran víctimas y la necesidad de crear una distancia y una diferencia”.⁶ Pero ¿cómo *fabricar diferencia*? A esa pregunta responde ese fragmento de la “Introducción” de *Facundo*. Sarmiento, sin dudas un *fundador de literatura*, *fabrica diferencia* instituyendo una *distancia* –una suerte de deslinde de territorios literarios– entre su tarea como biógrafo y la realizada por biógrafos incompetentes, enceguecidos por “preocupaciones clásicas del escritor europeo”. Habría que decir, entonces, que aquí Sarmiento sugiere que ciertos libros europeos *están mal hechos*: esa *incompetencia* europea es el espacio que se le abre al escritor americano *para hacer su libro*.

Hasta el momento en que postula este deslinde, el interés de Sarmiento en la biografía no había anexado ese matiz diferencial. En 1842, en su artículo “De las biografías”, su defensa del género no hallaba otros fundamentos que los que eran un lugar común tanto aquí

5 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 16-17.

6 Pascale Casanova, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 287-288.

como en Europa: por un lado, la biografía como modelo, como *magistra vitae*; por otro, la biografía como pedagogía de la historia, como una historia al alcance de todos. Pero, como se vio, en 1845 Sarmiento elige la biografía como el género a partir del cual el escritor americano podía *construir diferencia*. Una opción por la biografía que adquirirá una formulación aun más explícita en *Recuerdos de provincia*, de 1850. Allí, en uno de los apartados finales, Sarmiento se presenta ante sus lectores como un biógrafo experimentado: en el balance de su producción, a las biografías de Aldao y Quiroga suma otras, más breves, que ha publicado en periódicos chilenos (la de los presbíteros Balmaceda e Irarrázabal, la del coronel Pereira, la del senador don Manuel Gandarillas, etcétera) y, además, anuncia un proyecto que nunca concretará: un libro titulado *Vidas americanas*, en el que recopilaría todas las biografías que había escrito hasta el momento. Es en ese contexto que declara con enfático entusiasmo: “La biografía es el libro más original que puede dar la América del Sur en nuestra época, y el mejor material que haya de suministrarse a la historia”.⁷ Si la segunda parte de esta frase es una nueva confirmación de la conciencia que tiene Sarmiento de que la biografía es en el siglo XIX un “pariente pobre”⁸ de la historia (un “material”), la primera implica la ratificación de que la originalidad para la literatura sudamericana debía pasar no tanto por la *creación* de una nueva forma, sino por el *uso* idiosincrásico de una forma preexistente: la biografía. Sarmiento postula así una suerte de transferencia de originalidad entre vida y libro: de la originalidad de las vidas americanas al libro “más original”.

Pero sería un error concluir que Sarmiento, al hacer esa afirmación, solo está pensando en las vidas más evidentemente originales: en las “biografías de la barbarie”, como las ha llamado Adriana Rodríguez Pérsico, o en las “biografías de pasaje”, como las ha llamado Cristina Iglesia.⁹ Sarmiento persigue la originalidad americana aun cuando sus biografiados no representen acabadamente lo *americano puro*. En casi todas las biografías que escribe durante más de cuarenta años (y entre estas habría que incluir su propia biografía), la “intriga americana”, aquello que nunca podría haber pasado en Europa (y, también, aquello que solo un americano podría comprender), está presente.

Además, la cuestión de la incompreensión europea de las vidas americanas (y, complementariamente, la de la posibilidad, abierta por esa incompreensión, del libro *hecho en América*) adquiere en Sarmiento no solo una dimensión sudamericana (es decir, no únicamente una dimensión nacional, sino transnacional o continental, como se advierte en el ejemplo de la biografía de Bolívar), sino que avanza más allá de esta zona del continente para extenderse a Estados Unidos.

Es sabido el lugar central que la vida de Franklin ocupa en la construcción autobiográfica sarmientina. En *Recuerdos de provincia*, el autobiógrafo relata cómo la lectura de la *Vida de Franklin* despertó en él un deseo de emulación que casi rozaba el mimetismo: “Yo me sentía Franklin; ¿y por qué no? Era yo pobrísimo como él, estudioso como él, y dándome maña y siguiendo sus huellas, podía un día llegar a formarme como él, ser doctor *ad honorem* como

7 Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Barcelona, Sol 90, 2001, p. 187.

8 François Dosse, *La apuesta biográfica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 172.

9 Adriana Rodríguez Pérsico (*Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, OEA, 1992, pp. 98-117) denominó “biografías de la barbarie” a las de Aldao, Quiroga y Peñalosa. Cristina Iglesia (“La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento”, en *La violencia del azar*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003) acuñó el concepto de “biografías de pasaje” para definir esas “breves historias de personajes, constituidos como tipos originales de Sudamérica [...]”. Se trata de pequeños grandes héroes gauchos cuyas vidas se juegan, con igual intensidad, de un lado y del otro de la frontera entre civilización y barbarie que el texto de Sarmiento [*Facundo*] intenta sostener” (pp. 67-68). Ejemplos de estas “biografías de pasaje” son, para Iglesia, la del mayor Navarro y la del coronel Prudencio Torres, alias “El Boyero”.

él, y hacerme un lugar en las letras y en la política americana”.¹⁰ En esas mismas páginas cuenta que “[uno de los] propósitos literarios que he acariciado largo tiempo” fue escribir una biografía de Franklin. Sin embargo, antes de emprender el proyecto, se encontró con que ya había sido realizado por un francés –el historiador François Auguste Marie Mignet– por encargo de la Academia Francesa. Sarmiento pidió el libro a Francia y lo hizo “poner en castellano para generalizarlo” (el traductor fue Juan María Gutiérrez). Pero aun pese a esa voluntad de difundir esa biografía de Franklin escrita por un francés, Sarmiento, lacónicamente, no evita hacerle algún reparo: “... mi plan era diverso [al de Mignet], más popular y más adaptable a nuestra situación”.¹¹

La otra *vida americana* con la que Sarmiento se identificó –o, corregiría Alberdi, pretendió que se lo identificara– fue la de Abraham Lincoln. Entre 1865 y 1868, Sarmiento permaneció en Estados Unidos como ministro plenipotenciario. Durante esa residencia norteamericana, entre otras cosas, escribió y publicó, en 1866, una biografía de Lincoln. Se trata, en realidad, de una biografía que Sarmiento no escribe sino que “entresaca” de varias biografías publicadas en Estados Unidos. En la “Introducción”, Sarmiento explica: “Así es que conservando el tono simple y sin pretensión literaria de las diversas biografías [norteamericanas de Lincoln], al hablar de personaje tan sencillo en lenguaje y maneras, esta compilación ha querido evitar el juicio que sobre una de las biografías [de Lincoln] publicadas en Francia hace un escritor norte-americano”.¹² Según cuenta Sarmiento, ese “escritor norte-americano” había acusado a ese biógrafo francés de hacer de Lincoln un “héroe” irreconocible. Sarmiento traduce una parte de esa reseña:

... ¡cuánta extrañeza no debe causar al espíritu americano el encontrarse con esta vida de nuestro tan sencillo Presidente! A veces aquel sentimiento llega a ser tan pronunciado, que uno duda de la identidad de Abraham Lincoln con el héroe del vivaz autor francés. Y no viene esto de alguna palpable inexactitud de los hechos que se refieren a la vida del Presidente Lincoln, o de deducciones u opiniones erradas sobre su carácter, sino simplemente del peculiar color y sabor que da a la historia el *folletinista* parisiense, que no puede dejar de ser espiritual, aun cuando trata de cosas serias, y que no quiere pasar por pesado, aunque guste de filosofar.¹³

Es evidente el paralelo entre la crítica sarmientina a la biografía de Bolívar publicada en la *Encyclopédie nouvelle* y esta censura de un “escritor norte-americano” a otro biógrafo francés, Achille Arnaud, que Sarmiento se interesa por recuperar. En ambos casos se apunta a la incompetencia europea para escribir vidas americanas; en ambos casos, “las preocupaciones clásicas europeas del escritor desfiguran al héroe” americano. Pero Sarmiento, en esta “Introducción”, dice algo más:

... la *Vida de Lincoln* está por sí sola destinada a ser de un grande beneficio como enseñanza para los pueblos. [...] La difusión que este libro tuviese será estímulo o rémora [sic] para que otros le sigan, sobre aquellas materias que las prensas de Bélgica, Francia y España no

10 Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, op. cit., pp. 143-144.

11 *Ibíd.*, p. 144.

12 Domingo Faustino Sarmiento, *Vida de Abrahán [sic] Lincoln*, segunda edición corregida y aumentada, Nueva York, D. Appleton y Ca. Libreros-editores, 1866, p. xii.

13 *Ibíd.*, pp. xii-xiii.

acostumbran mandar en libros a la América del Sur, y proveerían con facilidad de envío, y en cantidades sin límites, las colosales empresas de librería de Nueva York y Boston, las más perfectas y poderosas en medios de ejecución, y cuyos productos son los más acabados. La América del Norte cuenta con veinte y cinco millones de lectores asiduos. La del Sur con veinte y cinco millones de seres que hablan una lengua. ¿Cuántos saben leer y cuántos, sabiendo leer, leerán? Acaso si la cifra nos fuese conocida, hallaríamos el secreto de la sempiterna guerra, y de la posibilidad de conjurarla.¹⁴

Dejando a un lado el mal disimulado autobombo, se advierte en este fragmento una afirmación que pone en entredicho la *boutade* del “Prólogo” de *Viajes*, y que podría resumirse así: el libro no lo hacen para nosotros los europeos; no, al menos, el libro que América del Sur necesita. El conjuro de la “sempiterna guerra” se cifra, para Sarmiento, en una *biografía americana* (la de Lincoln) escrita por un “escritor americano” y distribuida “en cantidades sin límites” por la poderosa industria editorial estadounidense. ¿No se intuye aquí una suerte de eufórico ensueño literario, en el que los problemas de América del Sur se resuelven, como por conjuro y de espaldas a Europa, mediante libros hechos *en y por* (pero no solo *para*) americanos?

En julio de 1885, Sarmiento publica en *El Nacional* una reseña del libro *El camino de la fortuna o sea vida y obras de Benjamin Franklin*, del chileno Francisco Valdés Vergara. La reseña, muy elogiosa para con el libro de Vergara, es también la excusa que encuentra Sarmiento para realizar, algo tardíamente, un ajuste de cuentas con el francés Mignet, el autor de esa otra *Vida de Franklin* que había hecho traducir más de cuatro décadas atrás. Sarmiento, en principio, acusa a Mignet de haber “manoseado una verdad, tocando un gran descubrimiento, quemándose ya sin alcanzar a descubrirlo”. Y enseguida, agrega:

Mignet es europeo, francés, erudito, literato, y Franklin, que lo asombra, no se separa en su espíritu del Barón de Holbach, de Rousseau, de Sócrates como moralistas. “No es fácil, añade [Mignet], que los que mejor conozcan a Franklin lleguen a igualarle. El genio no se imita...”. ¡Error! Toda la historia de los progresos humanos es la simple imitación del genio [...]. Franklin era el *self made man*. Mignet, que es académico, encuentra que es más difícil tener sentido común que graduarse de bachiller de filosofía. De ahí le vienen ciertas justificaciones en que parece pedir perdón a la Sorbona por las cualidades vulgares de Franklin. Era, dice, un hombre de buen sentido, es decir un patán *comme vous et comme moi*. Si era virtuoso como un santo varón, era honrado, lo que puede ser el último pulpero. Era un hombre de estado glorioso, pero también un buen ciudadano.¹⁵

1845, 1866, 1885: el señalamiento de la incompreensión europea de las vidas americanas es una obsesión en la escritura de Sarmiento. Se trata, por un lado, como vimos, de insistir en ello para hacer visible la posibilidad del surgimiento del libro original americano; pero también, de la búsqueda de un libro útil para América: del “*vade-mecum* de todo niño, de todo hombre adulto para la América del Sur”. Y es en el género biografía en el que Sarmiento puede anudar esas dos cuestiones.

14 *Ibíd.*, pp. XLVI y XLVIII.

15 Domingo F. Sarmiento, reseña de *El camino de la fortuna o sea vida y obras de Benjamin Franklin* (*El Nacional*, 11 de julio de 1885), reproducido en *Obras completas*, t. LXVI, p. 156.

Como ha propuesto Noé Jitrik, para Sarmiento la idea de “literatura” va siempre unida a la idea de “servicio”: pero “[servicio] no en el sentido filosófico sino político, porque de lo que trata es de construir una sociedad: moral es política para Sarmiento, y literatura un instrumento que encuentra en la biografía su máxima posibilidad”.¹⁶ Esa “máxima posibilidad” es advertida por Sarmiento en las biografías de Lincoln y de Franklin *escritas por americanos*. En Sarmiento, niño lector de la *Vida de Franklin* y luego Franklin sudamericano, la sentencia final de *Argirópolis*, “seamos Estados Unidos”, se hace literalmente carne. O al menos, ese es el efecto que la escritura sarmientina –y no solo sus textos autobiográficos– busca imponer.

Sobre la destreza de Sarmiento para lograr ese *efecto autobiográfico* dan testimonio las páginas que Ricardo Rojas le dedicó en su *Historia de la literatura*. Para Rojas, Sarmiento es un yanqui: “el país entero tiénele con justicia por un austero *self made man*, como el más esforzado de los arquetipos yanquis”.¹⁷ Pero, además, al intentar definir a ese “tipo original de genio”, la escritura de Rojas se mimetiza con su objeto. En este sentido, lo que Rojas escribe sobre la vida de Sarmiento es casi una paráfrasis de lo que Sarmiento había escrito sobre las vidas de Bolívar o Quiroga, y también sobre las de Lincoln o Franklin: “Tan aborígen es esta su manera genial, que de día en día será más admirada y amada en su país, *mientras el espíritu europeo difícilmente llegará a sentirla y comprenderla*”.¹⁸ La biografía de Sarmiento es un libro que ningún escritor europeo podría escribir: en suma, *otro libro que los europeos no hacen*.

16 Noé Jitrik, “La gran riqueza de la pobreza”, prólogo a Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. xxxii.

17 Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina, Los proscritos*, II, Buenos Aires, Kraft, 1960, p. 335.

18 *Ibíd.*, p. 350, s.p.m.

Novela argentina: valores nacionales y desventajas universales

Alejandra Laera

Quiero tomar como punto de partida algo que observé cuando me puse a *releer en confrontación* los dos grupos de novelas que, en un artículo bastante comentado desde su publicación a fines del 2006, Beatriz Sarlo propuso para organizar la narrativa argentina contemporánea.¹ Mientras las novelas que ella llama “etnográficas” (pongamos por caso *La villa* de César Aira, *La ansiedad* de Daniel Link o las novelas de Washington Cucurto o de Alejandro López) conllevan, por su alta inclusión de índices de contemporaneidad, dificultades para una rápida decodificación, las novelas “interpretativas” del pasado reciente encuentran un marco explicativo en la propia historia nacional (la dictadura, los desaparecidos, la guerra de Malvinas) que les otorga mayor legibilidad. Así, las novelas sobre el presente, aunque preocupadas por problemáticas más generales y de alcance transnacional (la marginalidad, la homosexualidad, el consumo, entre otras), les dan a estos temas tal anclaje en un espacio y un tiempo específicos que terminan, paradójicamente, volviéndose más localistas.²

No me interesa tanto el costado paradójico del fenómeno, y menos, acá, sus excepciones, sino señalar el cambio de valor que ha adquirido lo nacional en la circulación de los objetos culturales procedentes de la periferia, en este caso novelas o narraciones, en un mercado de corte transnacional, mundial o global. ¿Por qué, cabe preguntarse, una característica como lo nacional, relativamente devaluada frente a problemas o temas transnacionales, supuestamente en la retaguardia de los criterios con los que hoy la crítica construye sus objetos, adquiere un valor diferencial en términos de circulación en el mercado? ¿En qué momento o en qué condiciones ha tenido lugar esa bivalencia de *lo nacional argentino*? Y también: ¿en qué momento lo nacional deja de verse como opuesto de lo universal –según lo fue durante casi todo el siglo xx– para convertirse en un elemento afín a lo universalizable y, por lo tanto, apto para un rápido acceso al circuito global?; ¿cuáles son los procesos de universalización a los que es sometido lo nacional argentino y qué se pierde en el camino? Voy a explorar algunas respuestas posibles para estas preguntas...

1 Beatriz Sarlo, “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, en *Punto de Vista*, n° 86, diciembre de 2006 (incluido en Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007).

2 En la narrativa etnográfica, dice Sarlo, el peso está puesto en el presente, pero “no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (*op. cit.*).

Como se observa en los mismos ejemplos con los que empecé, en el salto global de lo nacional argentino entran en juego coordenadas que no son estrictamente literarias y que combinan cuestiones de orden sincrónico con otras de alcance diacrónico.

En primer lugar, pensar el mercado literario en términos de consagración específica (a la manera de Pascale Casanova)³ implica, para una narrativa periférica como la argentina y para un mercado estrecho como el argentino, borrar la asimetría constitutiva entre esa consagración específica y la consagración del mercado. Frente a las instancias de internacionalización y a la mundialización de literaturas, obras y escritores, me interesa pensar en un aspecto que liga las narraciones propiamente dichas con el mercado de bienes culturales: esto es, aquellos contenidos nacionales universalizables en su circulación por el mercado. En todo caso, la estructura desigual del espacio literario se prueba en ese tipo de universalización, en la que ingresan, antes que las obras y las trayectorias, los contenidos nacionales provenientes de la periferia.⁴ Para las literaturas periféricas, esos contenidos, en ciertos casos más que las técnicas y los recursos (de los que habla Casanova), son los que propician el acceso a lo global.

En segundo lugar, el valor coyuntural y la transversalidad de lo nacional se puede ver al cotejar la situación actual de la narrativa argentina con situaciones anteriores. Si confrontamos la situación contemporánea con una bien contrastante como la del post-Centenario, entre 1910 y 1916, cuando el mercado de bienes culturales está en pleno proceso de consolidación, se identifica con claridad un público lector y el perfil de un escritor profesional aparece con nitidez, los diagnósticos y debates permiten formular al menos dos consideraciones. Primero, que no estamos todavía ante un mercado global, pero sí ante un importante consumo de los objetos culturales que ingresan desde el centro a la periferia. Segundo, que el intento por subsanar la desigualdad asume una modalidad aun más decidida que la que parece adoptar la novela contemporánea. En ese momento de principios del siglo xx, marcado por un nacionalismo en ascenso, pero también por fenómenos mundiales de diverso orden, en la Argentina los novelistas y los críticos se quejaban porque los lectores preferían largamente las novelas europeas, lo que se daba en llamar “literatura universal”, por encima de las novelas argentinas. Se percibe entonces, en reseñas, memorias y notas periodísticas, *la necesidad impostergable, no de universalizar, sino de nacionalizar la novela argentina*. Antes que el derecho a participar de un universal, críticos y novelistas reclaman lectores argentinos para la novela argentina, y lamentan, por su negativo efecto sobre el mercado, la insistente preferencia por la novela extranjera.

Para entender este reclamo, no es suficiente pensar en términos estrictamente literarios ni ideológicos ni económicos, sino que hay que entrecruzar todos estos factores: el espíritu nacionalista no explica la queja (a lo sumo, solo algunos de los contenidos novelados); más bien el descontento encuentra una nueva legitimación en el nacionalismo, así como la encuentra en la figura del escritor profesional que exige vivir de las letras y en la propia historia literaria que incluye su relación con la historia literaria europea. Este tipo de cruces sostiene

3 Pascale Casanova, *La República mundial de las letras* (1999), Barcelona, Anagrama, 2001. Ver también Franco Moretti, “Conjectures on World Literature”, en *New Left Review*, nº 1, enero-febrero de 2000, y para una reflexión sobre el tema desde la perspectiva latinoamericana, ver Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), *América latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh, Biblioteca de América-Revista Iberoamericana, 2006.

4 Analicé un modo de funcionamiento de ese tipo de universalización de un objeto cultural en “Periplos de la ficción en la circulación transnacional: el caso *Plata quemada*”, en Jeffrey Cedeño (ed.), *Dossier “Literatura, mercados editoriales y globalización en América Latina”*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 69, primer semestre de 2010.

los lamentos retrospectivos de Manuel Gálvez en sus memorias *Amigos y maestros de mi juventud* (1942) como, sin el componente nacionalista, había sostenido el lamento de Roberto Payró en el prólogo a su compilación de *Crónicas* (1906), donde –profundizando su gesto profesionalista– declara que le gustaría escribir novelas.⁵ Para comprender el valor de lo nacional en el campo cultural de mediados de la década del 10, es preciso atender a ciertas problemáticas coyunturales y hacer una puesta en sincronía con los campos culturales centrales, pero también trazar un eje diacrónico que revele la lógica interna de la propia literatura nacional.

Vayamos incluso más allá y tengamos en cuenta que en los años de 1880 era frecuente escuchar la queja de letrados como Martín García Mérou sobre la falta de novelas y de novelistas, y que recién entonces, a raíz de la publicación de *Sin rumbo*, que alcanzó en pocos meses tres ediciones y llegó a los cuatro mil ejemplares, el diario *Sud-América* declara a Eugenio Cambaceres “el primer novelista nacional”, asociando esa definición tanto al talento del escritor como al perfil ruralista de su novela y a su éxito entre el público (29/10/1885).⁶ Así, todavía en 1914, un crítico muy reconocido en su momento como Álvaro Melián Lafinur, de la revista *Nosotros*, señala que la novela “netamente argentina por sus caracteres propios y originales” no se ha desarrollado suficientemente.⁷ Dos años después, y solo por tomar un caso entre muchos otros, una aguda nota aparecida en la revista *La Nota* da como característica de la cultura argentina haber proclamado sucesivamente durante más de tres décadas al “primer novelista argentino” (Cambaceres, Julián Martel, Francisco Grandmontagne, Carlos Reyles, Roberto Payró, Manuel Gálvez), pero advierte que “en los últimos meses transcurridos se ha operado un fenómeno interesante, y es que, a pesar de haberse publicado un considerable número de novelas, no han alzado la voz los apreciadores exclusivistas para decirnos quién es el primer novelista argentino. Creemos que el cúmulo de producción los ha aplastado...”⁸

Es entonces en el mismo momento en que se detecta la proliferación cuando se impone otro interrogante que acuciaba a críticos y escritores: ¿por qué, ahora que hay novelas y novelistas, ahora que hay un amplio público lector, no se lee la novela argentina? ¿Significa eso que, después de tanto empeño por constituir una novela nacional, con sus valores característicos, el público lector se inclina por las temáticas, los ambientes y los personajes extranjeros? ¿Significa que, antes que lo nacional, se prefiere participar de lo universal? No se trata de plantear que lo nacional (con sus prácticas y sus discursos) dependa del mercado, pero sí

5 Roberto Payró, *Crónicas*, Barcelona, Sopena, 1908, y Manuel Gálvez, *Amigos y maestros de mi juventud. Recuerdos de la vida literaria I*, Buenos Aires, Hachette, 1961. En Payró está presente todo el tiempo la imposibilidad de dedicarse a la literatura debido a la actividad periodística que le garantiza la profesionalización. Por su parte, en Gálvez, quien se convirtió en un novelista profesional y se dedicó tiempo completo a la escritura de novelas desde mediados de la década del 10, aparece con insistencia la búsqueda de público y la relación entre valor literario y éxito editorial. Payró escribió su novela *Divertidas aventuras de Juan Moreira* en 1910, en la que cifró su porvenir literario, y al final de su vida, algunas novelas históricas; por su parte, Gálvez escribió, entre otras, *La maestra normal* (1914), *El mal metafísico* (1916), *La sombra del convento* (1917), *Nacha Regules* (1919), *La tragedia de un hombre fuerte* (1922), *Historia de arrabal* (1922), *La pampa y su pasión* (1926), *Una mujer muy moderna* (1927), *Miércoles Santo* (1930), *Cautiverio* (1935) y *Hombres en soledad* (1938).

6 Hay que subrayar que la novela argentina emergió con fuerza, en la década de 1880, acompañada de una discusión sobre la naturaleza de la *novela nacional*. Esto se debió a la demora en la constitución del género y a la necesidad de definir sus características –cuestión que he trabajado in extenso a propósito de la emergencia de los folletines populares de Eduardo Gutiérrez y de la novela moderna de Eugenio Cambaceres (ver *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004)–, pero también a que esa constitución tardía se da en el contexto de la consolidación del Estado nacional y de la estabilización institucional. Sin exagerar, se puede afirmar que, en desmedro o no del éxito logrado entre los lectores con novelas como *Juan Moreira* o *Sin rumbo*, todas las novelas de los ochenta fueron leídas por los diversos actores del campo cultural (desde los lectores más entrenados hasta los críticos de especialización incipiente) en confrontación con un modelo de novela nacional, tal como se comprueba al revisar los debates que recorrían las páginas de los periódicos y de las pocas revistas que había entonces, donde se discutían los temas, la lengua y el estilo. Frente a esto, lo *universal* de la novela argentina (sea en su manifestación más espiritualista, sea en su manifestación cosmopolita) pasaba ante todo por el espacio en que transcurría la acción narrativa, en particular Francia y España (aunque, ¿qué historia más local que la del rastacero en París protagonista de *Música sentimental* de Cambaceres en 1884?).

7 Álvaro Melián Lafinur, “La maestra normal”, en *Literatura contemporánea*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1918.

8 S/a, “Nuestro primer novelista”, en Sección Ecos, *La Nota*, 8 de abril de 1916, p. 696.

que en la proclamación de una novela nacional representativa de lo argentino, la inserción y circulación en el mercado son una instancia sumamente influyente. Si –sacando los casos aislados de best-sellerismo que en general no coinciden con el modelo deseado–⁹ la novela nacional no tiene lectores, resulta improbable que encuentre una buena acogida en el mercado de bienes culturales y que, por lo tanto, pueda seguir hablándose de un “cúmulo de producción”, consecuencias improbables cuando el mercado era incipiente. Mientras que antes de 1880 no había novelas porque no había novelistas (y en la década del ochenta *sin novelistas no hay novela*),¹⁰ en las dos primeras décadas del siglo *no hay novela sin consumo*.

Pese a este diagnóstico, cuya falla viene a recaer, precisamente, en lo nacional, hacia mediados de la década del 20, ya en tiempos del post-Centenario, hay registro del desarrollo de la novela argentina y de la presencia sostenida de un conjunto de novelistas nacionales, como Manuel Gálvez, Hugo Wast, Enrique Larreta y Ricardo Güiraldes. El Anuario del diario *La Razón* de 1926, por ejemplo, no solo destaca el fenómeno sino que, en todos los casos, pone énfasis en el éxito: “la enorme venta de *Zogobí*”, “*Don Segundo Sombra* ha logrado un éxito envidiable de crítica y librería”, “*La Pampa y su pasión* ha conquistado un éxito merecido”, “Decir que las dos novelas de Gustavo Martínez Zuviría, *Myriam, la conquistadora* y *El jinete de fuego*, obtuvieron de inmediato un éxito envidiable como todas las creaciones del prestigioso escritor, sería caer en un lugar común”.¹¹ Aunque la lectura de las novelas hace evidentes sus diferencias, basta observar los títulos para comprobar, por un lado, que no se ha resignado el impulso nacional y, por otro, que ese mismo impulso no es óbice para el éxito.

¿Qué ha pasado entre mediados de la década del 10 y mediados del 20 que explique el cambio de actitud de los lectores hacia la novela nacional? ¿Se puede seguir apelando a una explicación diacrónica y de corte local, o intervienen en esta oportunidad otras variantes? Un artículo de la revista *La Nota* escrito en 1917 a propósito de la publicación del año anterior plantea puntos en común con aquel otro que subrayaba el aumento de la producción novelesca, pero introduce dos elementos que explican las preferencias del público. Dice el artículo:

... escaso es el libro ameno procedente hoy de los países europeos –excepción hecha de España. Así es que los lectores de literaturas extranjeras que quieren variar el tema sangriento de la guerra, no tienen más que hacer que volver sus desconfiados ojos hacia la producción nuestra. ¿Desconfiados ojos? Sin duda. Mucho malo se publica en el país, y más de un bien-intencionado ha debido antaño abandonar toda idea de frecuentarnos.¹²

Por un lado, el artículo adjudica de un modo rotundo el problema de la falta de público a la mala calidad de las obras, o sea que da una explicación estrictamente literaria. Por otro lado, explica el reciente aumento de público a la coyuntura de la guerra europea, o sea que da un argumento histórico-político. Más todavía, se incita a que los novelistas aprovechen esa coyuntura favorable a la lectura de novelas argentinas para elevar la calidad de la producción y –se sobreentiende– para mantener ese público ocasionalmente disponible.

9 Dos buenos ejemplos: *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, la primera novela popular de la Argentina, en 1880; *Stella* de César Duayen (seudónimo en masculino de Emma de la Barra), un novelón sentimental, en 1905.

10 Alejandra Laera, *op. cit.*

11 “El año literario”, en *Anuario La Razón 1926*, Buenos Aires, La Razón, 1926, p. 113. Es notable que no se mencione *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, aparecida ese mismo año.

12 *S/a*, “Bibliografía. La producción literaria del año”, en *La Nota*, 6 de enero de 1917, p. 1476.

Ahora bien: ¿en qué podría favorecer la llamada “Gran Guerra” al aumento de la demanda de novelas nacionales? Es que, al tornarse la novela extranjera “sangrienta”, e idiosincrásica, el lector argentino se vuelca hacia la novela argentina buscando en ella el entretenimiento. El cruce de variantes explicativas sugiere, aunque escuetamente, la relación de lo nacional con lo universal. En el punto en que la novela extranjera resulta monotemática y mundializa cuestiones universales particulares, lo nacional argentino resulta variado, distinto y entretenido. Entonces, lo nacional argentino deja de ser solo una búsqueda de tendencia esencialista, para encontrarse con el mercado en el que debe circular para ganar valor. En ese momento de consolidación del mercado editorial, *el valor simbólico y el valor material no pueden leerse por separado. A modo de cinta de Moebius, la novela nacional debe triunfar en el mercado nacional para erigirse como novela nacional.*

Vuelvo al comienzo. Si algo permite el cotejo entre la situación contemporánea y la de las primeras décadas del siglo xx es comprobar que la relación centro-periferia no es inmutable, sino que tiene discontinuidades, que presenta momentos previsibles y otros más dinámicos. En esa relación, el mercado interviene cada vez como una fuerza decisiva en la atribución de valor, pero no siempre con el mismo sentido. Si a comienzos del siglo xx podíamos hablar de los valores nacionales y las desventajas universales de las novelas argentinas, en la contemporaneidad hay que hablar del valor universal que, a riesgo de que lo nacional sea leído como color local (una suerte de neocolor local),¹³ asume la narrativa reciente cuando salta, desde la periferia, a circular por el mundo.

13 Decía a propósito de la versión cinematográfica de la novela *Plata quemada* (Alejandra Laera, “Periplos de la ficción. . .”, *op. cit.*): “Planteando en términos generales la relación entre el rasgo nacional y la circulación global, la opción me parece bastante evidente: o el rasgo nacional se tematiza de manera ostensible, se hace típico y se convierte en color local, o el rasgo nacional se esfuma, se borra, se licua en medio de categorías universales. Es decir: o provoca inmediato reconocimiento y hay que intensificarlo, o produce tal perturbación que hay que excluirlo”.

Modernización cultural en Buenos Aires. 1810-1910¹

Graciela Batticuore

Libros para la patria

Como es bien sabido, en 1825 Esteban Echeverría viaja a Europa con algunos libros en su maleta: entre ellos lleva un ejemplar de *La lira argentina*, impresa poco antes en París y terminada de editar en Buenos Aires por disposición del gobierno rivadaviano. Se trata de una obra que recoge el repertorio de poesías de Mayo, en su doble vertiente, culta y popular: desde sonetos, odas y letrillas hasta cielitos y marchas patrióticas, pasando por el Himno Nacional Argentino. Toda una literatura que en el 10, y al decir de otro romántico, Juan María Gutiérrez, había sabido encender el fuego sagrado del “patriotismo” entre los diversos sectores de la sociedad rioplatense: los soldados de las tropas que marchaban a combate entonando coplas y versos, y la gente culta de la elite que se reunía en los salones para planear o celebrar en compañía el nuevo estado de cosas. En un artículo incluido en sus *Estudios histórico-literarios*, Gutiérrez pondera el carácter emblemático de la obra (su poder simbólico para remitir a los “orígenes” de la patria)² y de algún modo induce a pensarla como el primer *libro patrio*: porque está hecho de composiciones americanas, porque canta la gesta revolucionaria y evoca con ella los “comienzos”. Y porque, de hecho, como lo muestra la anécdota echeverriana, va a ocupar un lugar iniciático en las estanterías de esa “biblioteca argentina” tan anhelada por los escritores de la Generación del 37, que ellos mismos se encargarían de llenar con obras literarias de su autoría.

Sin embargo, conviene recordar algo que a veces se pierde de vista bajo el clamor “fundacional” que se adjudican a sí mismos los románticos: y es que hubo antes de los suyos otros libros y bibliotecas –formadas de libros extranjeros, en propiedad de los criollos– que circularon en el Río de la Plata y jugaron su rol en la configuración de la patria nueva. Y no solo eso, en el contexto turbulento y teñido de enfrentamientos bélicos que trazó la revolución, los libros se presentan a menudo como un capital simbólico valioso y necesario para la constitución de la nación en ciernes. Algunos hitos y circunstancias conocidas lo dejan tempranamente en claro: por ejemplo, la publicación del *Contrato social* de Rousseau, prologado

1 Este trabajo es un avance de investigación realizado en el marco de los proyectos grupales que actualmente dirijo: 1) UBACYT (F405): “Prácticas de escritura y circuitos de lectura en la formación de una literatura nacional (Argentina, 1810-1910)” (codirección Alejandra Laera), Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, 2008-2010; y 2) PIP-CONICET (2092), “Circulación de libros e impresos en la Argentina en dos momentos de modernización cultural: 1810-1830 y 1880-1910”, 2009-2012. Ambos radicados en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

2 Juan María Gutiérrez, *Estudios histórico-literarios*, Buenos Aires, Estrada, 1949.

por Mariano Moreno para ser leído en las escuelas públicas en reemplazo del *Catón* (suerte de catecismo con el que se enseñaban las primeras letras a los niños y jóvenes escolares durante la época colonial). O también la publicación del *Tratado de las Obligaciones del Hombre adoptado [...] para uso de las escuelas de esta capital* (obra del sacerdote español Juan Escóiquiz (1760-1820) –quien había sido preceptor de Fernando VII–), el otro libro pedagógico que vino a reemplazar al de Rousseau cuando la Junta Grande (que asume en diciembre de 1810 tras la caída de la Primera Junta) decidió dejar sin efecto la compra de los 250 ejemplares del libro de Rousseau que había encargado el gobierno anterior y reemplazarlo por este otro libro menos radicalizado en sus ideas y que lograba sopesar cierto adoctrinamiento acorde al nuevo momento político con el respeto por las creencias religiosas que habían estado vigentes durante la colonia. Desde luego, estas medidas de los primeros gobiernos patrios que en medio de la guerra se ocupan de legislar sobre aquello que tienen que leer los niños y el pueblo se vieron acompañadas de otra serie de intervenciones importantes en el plano cultural, que respondían también al cambio de paradigma político: la apropiación de la Imprenta de los Niños Expósitos, que pasa a disposición del Estado, la creación de la *Gazeta de Buenos Aires* para difundir y hacer públicas las nuevas medidas de gobierno, el decreto que ordena el encargo (y la paga) de un himno patrio al poeta que se demostrara más idóneo o inspirado en la tarea, la disposición de que los curas incluyeran la reflexión política en los sermones eclesiásticos, la creación de la biblioteca pública de Buenos Aires, entre otras medidas innovadoras. Es decir que, en medio de las urgencias y dificultades que instalaba la guerra, los patriotas no dejaban de atender a la dimensión cultural que el nuevo orden imperante requería.

Bibliotecas revolucionarias

Los líderes intelectuales de la revolución, Moreno y Monteagudo por ejemplo, trabajaron intensamente al respecto. Pero no fueron los únicos: también los hombres de armas, como San Martín o Belgrano, hicieron lo suyo y se mantuvieron sensibles y activos a las necesidades de esos cambios. Quiero detenerme precisamente en esta cuestión, profundizando acerca del valor que estos otros protagonistas asignaron a los libros y la cultura en el momento de la revolución. Y para eso quiero también tomar como punto de partida una reflexión de Roger Chartier acerca de la relación entre los libros, las lecturas y la revolución francesa en un trabajo incluido en *El espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*. Allí el historiador revisa, o más bien cuestiona, la idea de que la Ilustración (y sus libros) fue la que abrió el camino al impulso revolucionario. Propone, en cambio, invertir la fórmula consabida: “los libros hicieron la revolución” para pensar que fue la revolución la que *hizo* los libros, “ya que le confirió una significación premonitoria y programática a algunas obras, establecidas como su origen”.³ Resulta interesante tomar en cuenta este enfoque para abordar el contexto –muy diverso por cierto– de las revoluciones americanas, y particularmente el caso del Río de la Plata. Como insistió bastante la historiografía argentina hasta el momento, principalmente José Carlos Chiaramonte en sus ya clásicos estudios sobre el período, la Revolución de Mayo no es tanto el producto de ideas previamente sedimentadas que la impulsaron; es decir, no

3 Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Gedisa, 1995.

es consecuencia –propriadamente– del *efecto* que los libros europeos produjeron en los letrados americanos que se habían formados en las aulas de la Universidad de Chuquisaca o Córdoba. Como sabemos, la revolución no se preparó, no se gestó, sino que se impuso de la mano de los acontecimientos políticos que decidieron en España la caída del rey Fernando VII. Y esto es así aun cuando las ideas ilustradas eran bien conocidas por esa elite que viajaba a Europa a formarse intelectualmente (tal es el caso del propio Belgrano) o se instruía en las cátedras de Feijóo, en los libros de importantes bibliotecas privadas, como las de Maciel, y comenzaba a adoptar cada vez con más vehemencia las ideas económicas de fisiócratas y liberales ingleses, procurando difundirlas entre la población a través de la prensa y la labor de los letrados (como lo hicieron Vieytes, Cabello y Mesa, el propio Belgrano en el *Telégrafo Mercantil*). Es decir, aun cuando Buenos Aires daba muestras de una suerte de *primera modernización cultural* que había sido impulsada a partir de las reformas borbónicas (y de la creación del Virreinato del Río de la Plata), y que se traducían en la modificación de ciertos hábitos y tendencias culturales entre la elite letrada: la frecuentación de la Casa de la Comedia (que había abierto sus puertas en la ciudad porteña a fines de 1783) y, más tarde, del teatro de la Ranchería (donde se estrenó el Siripo de Lavardén, en 1789) o el Coliseo Provisional (vinculado con los hechos de mayo de 1810), la llegada de la primera imprenta (proveniente de Córdoba y que había sido antiguamente de los jesuitas), poco después la adopción de la prensa y su impacto en las tertulias, el préstamo y circulación de libros que se introducían en la ciudad ya sea a través del contrabando y las nuevas ofertas comerciales o bien por acción de los viajeros que los traían consigo después de un viaje a Europa.⁴

Sin embargo, es la inminencia concreta (y abrupta) de la Revolución de Mayo –la sensación de corte, de ruptura, que impone el hecho histórico a sus protagonistas– lo que instala en la elite letrada la convicción de que los libros, la escuela, la prensa, las bibliotecas *tienen* que acompañar el nuevo cambio de paradigma político, de una manera a la vez concreta y simbólica. La revolución requiere adeptos y ellos deben ser buscados entre el pueblo. Pero además, los patriotas están convencidos de que la revolución (y poco después la república) *necesita libros e impresos* para adoctrinar a ese pueblo, y necesita, por lo tanto, *más lectores*. En semejante contexto, la práctica de la lectura se impone, entonces, más como una necesidad que requiere el nuevo Estado que como un devenir espontáneo que involucra a la variedad de actores sociales de la época. Este es el desafío y también el problema porque en medio de las urgencias cotidianas, no hay tiempo suficiente ni recursos disponibles para concretar con eficacia la tarea.

Con todo, la apuesta a los libros y la ilusión de la alfabetización (para que los libros encuentren sus lectores entre el pueblo) forman parte importante del imaginario revolucionario en el Río de la Plata y en general en América. Tanto es así que no solo los líderes intelectuales se ocupan del asunto, sino también los hombres de acción dedicados a la ardua tarea de llevar adelante la guerra: de hecho, el propio San Martín se encargaría de poner en circulación los libros, de abrir las bibliotecas, de hacer funcionar las imprentas: “Le mando pólvora e imprenta”, le escribe a Juan María Pueyrredón en 1816, mientras le envía una

4 Para una revisión de aspectos vinculados con la modernización cultural en el marco de la revolución rioplatense y/o americana, ver Ricardo Rojas, “Orígenes del laicismo porteño”, en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1918; José Carlos Chiaramonte, *La ilustración en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007 y François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

provisión de materiales para organizar la Campaña Libertadora de Chile.⁵ Poco antes había participado activamente en algunas tertulias cordobesas en las que se hablaba de política y de libros: así es que el general del Ejército Libertador llegó a impulsar –junto con otros contemporáneos– la reimpresión de los *Comentarios Reales* de Gracilazo de la Vega, por considerarla una obra oportuna para el momento histórico que les tocaba vivir.⁶ Antes todavía, en 1810, San Martín había donado libros de su biblioteca personal para el abastecimiento de la Biblioteca Pública de Buenos Aires (creada por decreto del Primer Gobierno Patrio el 7 de septiembre de 1810). Y desde 1818 había escrito y reescrito testamentos disponiendo el legado de más libros personales para que con ellos se impulsara la fundación de diversos centros bibliotecarios de carácter público: en Santiago de Chile, donde la Biblioteca Pública reabre sus puertas en 1820 (había sido fundada en 1813 y cerrada después de la derrota contra los realistas), el Libertador obsequió los diez mil pesos en oro que el Cabildo de Santiago le había entregado poco antes en gratitud por sus servicios tras la victoria de Chacabuco; en Lima, donde en 1821 se inaugura la Biblioteca Nacional con un donativo de cuatrocientos treinta y cinco libros de la biblioteca personal de San Martín, que es quien dispone de su creación; finalmente, en la ciudad de Mendoza, que en 1822 logra tener su primera biblioteca pública por iniciativa del Libertador, quien en su primer testamento de 1818 había dispuesto que los libros de su biblioteca personal fueran donados para fundar la primera biblioteca pública de la ciudad. El proyecto de apertura del establecimiento se demora y San Martín encuentra antes la oportunidad de legar sus libros a Lima, pero llegado el momento compensa a Mendoza enviando un refuerzo monetario que ayuda a solventar la biblioteca.

Evidentemente, San Martín confía en la lectura como una práctica que debe hacerse extensiva al conjunto de la población. Está presente en él la *conciencia de la cultura (impresa y libresca) como bien público* que debe ponerse al alcance de todos para facilitar el rumbo de la revolución. Pero ¿qué lee San Martín en esos años? ¿Cuáles son los libros que lleva consigo mientras hace la guerra? En primer lugar, conviene poner en foco, precisamente, esa escena: recordar que el Libertador carga consigo los libros durante toda la travesía bélica que lo transporta de Buenos Aires a Lima a través de la cordillera de los Andes. Lleva unos 800 libros, la mayoría escritos en lengua extranjera (en francés más de la mitad, en inglés y portugués otra porción). Habrían sido adquiridos por él mismo durante su estancia en Cádiz, antes de regresar a América. Entre el cúmulo de obras se destacan los libros de historia (de Roma, de España, varias obras sobre la Revolución francesa); literatura y política: Homero, Voltaire, La Bruyère, Rousseau, Montesquieu, Corneille y Racine; le siguen los libros de viajes: por Asia, Europa y el Nuevo Mundo. Varios diccionarios (francés-español), libros de derecho, filosofía, matemática, agricultura. Solo el veinte por ciento de las obras son de carácter militar: inventarios de guerra, enciclopedias de artes militares, historias de reyes e imperios y de las milicias y, por supuesto, historias de Napoleón. A la luz de esa biblioteca que fue propiedad del general San Martín, podemos descubrirlo como un típico lector de su época: un *lector ilustrado* que, además de buscar en los libros los conocimientos útiles y específicos de su *mettier*, siente la necesidad de estar al día con los clásicos y las novedades del momento.

5 Bartolomé Mitre, *Obras completas*, vol. v, p. 321. Citado por Juan Carlos Zuretti, *El general San Martín y la cultura. Ensayo conmemorativo*, Buenos Aires, Ministerio de Educación-Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Didáctica San José de Calasanz, 1950, p. 52.

6 *Ibíd.*

La imagen de esta biblioteca móvil, itinerante, que acompaña los éxitos y los reveses de la tropa sanmartiniana puede ser vista a la distancia como una suerte de *biblioteca revolucionaria*, en la medida en que sirve de bandera ideológica a la gesta emancipadora. Es decir, revolucionaria no necesariamente por el contenido o la temática de los libros que la conforman, tampoco por el efecto que ellos habían causado o debían causar en los lectores y en los pueblos a los que San Martín planeaba –permanentemente– donarla (y realmente lo planea y corrige todo el tiempo), sino más bien por el valor simbólico, emblemático, que adquiere su presencia en medio de la guerra. Está claro que para él, esos libros que lo habían formado –intelectual y militarmente– y que lo acompañaron durante la revolución constituyen un *capital* y un *legado* que puede sentar las bases del *patrimonio cultural* de la “patria grande”.

Lectores imaginados y reales

Ahora bien, llegados a este punto, una pregunta de otro orden se impone: *dónde están los lectores de esos libros*, los lectores imaginados que proyectaba San Martín. Y dónde están los lectores que proyectaron también los otros líderes políticos del momento: los que, por ejemplo, el 7 de septiembre de 1810 establecieron por decreto la creación de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, a la cual San Martín (y también Belgrano y Chorroarín, entre otros) donó parte de su biblioteca. La verdad es que en 1810 esos lectores son pocos y no están –como a estos hombres les gusta pensar– entre el pueblo. Aunque en este momento comienza a cruzarse, e imbricarse, la figura del lector/a con la del ciudadano, los lectores son todavía –y lo serán durante mucho tiempo– *más imaginarios que reales y concretos*. De hecho, a pesar de esta confianza ilustrada en los poderes de la letra en favor de la nueva causa, tras la revolución la plataforma de sujetos alfabetizados no se modifica sustancialmente. Y ni siquiera varían demasiado los métodos pedagógicos, que siguieron rigiéndose por los antiguos cánones de catones y silabarios, y separando la enseñanza de la lectura de la adquisición de la escritura (prevista solo para pocos y en un segundo ciclo). Recién entrada la década del 20, Rivadavia busca un modo de expandir la alfabetización a través de la adquisición del método lancasteriano, pero aun entonces las variaciones en la masa poblacional de sujetos alfabetizados no será impactante.

En definitiva, los lectores de aquellos libros de San Martín, de Belgrano, de Moreno (a quien se considera el promotor del decreto que dispone crear la Biblioteca de Buenos Aires) y de tantos otros, estarán disponibles recién un siglo después: en un contexto en el que irrumpe *otra modernización* que, como sabemos, trae consigo la autonomización de las esferas, la profesionalización y la entrada al mercado. Y en el que se vuelve a hacer fuertemente presente la voluntad de un Estado modernizador que reconoce a la Biblioteca Nacional (así llamada desde 1884) como un patrimonio cultural valioso e indelegable. Y, por lo tanto, decide invertir en ella: de hecho, después de varios planes frustrados, en 1901 se inaugura por orden de Julio A. Roca el nuevo edificio de la calle México (en el que Jorge Luis Borges pasaría durante años jornadas memorables). En esa oportunidad su director, Paul Groussac (que estuvo al frente de la institución entre 1884 y 1929) ofreció un discurso en el que se refirió a los avances realizados durante su gestión: Groussac ponía énfasis en la voluminosa ampliación de libros adquiridos (la biblioteca pasaba de 35.149 ejemplares en 1885 a 142.450 en 1910, y 256.000 en 1929), destacaba la creación de un *Catálogo Metódico*, y la creación también de dos

publicaciones institucionales de prestigio: *La Biblioteca* (1896-1898) y los *Anales de la Biblioteca* (1900-1915). Por lo demás, mientras subraya la necesidad de perseguir una proyección internacional para la institución, Groussac aprovecha la ocasión para escribir “la historia de la biblioteca nacional” (así se titula el librito que recoge después la conferencia) y para evocar en ese marco la memoria del primer mentor de la institución y la vocación “popular” que lo animara: “La idea propia de Moreno, es el destino popular de la institución, independiente de todo vínculo universitario”, sostiene ante el público que asiste a la conferencia.⁷

Sin embargo, es precisamente esa *llegada al pueblo* (o mejor dicho su no llegada) lo que le reprocharían a Groussac y a otros directores anteriores algunos defensores de la lectura popular, como el propio Sarmiento, quien ya en la década del ochenta había polemizado con Vicente Quesada y acusado a la biblioteca pública de ser una institución vetusta, con libros y métodos poco interesantes para atraer a los lectores corrientes.⁸ Reproches parecidos volverían a hacerse presentes durante la gestión de Groussac.⁹ En definitiva, si en 1810 aquella biblioteca creada como emblema y legado del espíritu revolucionario no contaba sino con un público hecho de lectores imaginarios (los que *tenían* que educarse en las “nuevas ideas”, pero que estaban todavía impedidos de hacerlo por sí solos), en 1910 el problema de la biblioteca es de otra índole, pero sigue involucrando a los lectores, que en este otro contexto sí son numerosos, concretos y tangibles: conforman una masa reconocible y variada de hombres y mujeres procedentes de distintos sectores sociales (y no tan solo de la elite). Pero el problema ahora es que esos lectores parecen estar en “otras partes” y leyendo otra clase de publicaciones: no en los salones de la biblioteca nacional ojeando los *Anales...* de Groussac sino, por ejemplo, en las plazas, en los bares o en las casas de familia leyendo publicaciones como *Caras y Caretas* o *PBT*, que convocan al público con variadas y atractivas ofertas y que, llegado el caso, publicitan en sus páginas los *best sellers* del momento (como es el caso de *Stella*, la novela de César Duayen –seudónimo de Ema de la Barra–, que en 1905 agota varias ediciones). Aquella biblioteca creada *para el pueblo* por una elite letrada de patriotas que confiaba en la eficacia del impreso y la palabra ilustrada se proyecta más bien como un espacio recoleto de lectores cultivados (universitarios, profesionales) y se afianza así la idea de la institución como patrimonio y reservorio de la cultura nacional. El *factor popular* parece haber quedado relegado por motivos y circunstancias diversas, antes y después.

7 Paul Groussac, *Historia de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1967.

8 Desarrollo esta cuestión en “Libros, bibliotecas y lectores en las encrucijadas del progreso”, en Alejandra Laera (dir. vol.), *El brote de los géneros*, vol. 3 de Noé Jitrik (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2010.

9 Paula Bruno, *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

MESA 3

Escrituras de la vanguardia

El rostro de una estética: “La cara de Ana”, de Felisberto Hernández

Gustavo Lespada

“La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, y no mostrar *qué significa*.”
Susan Sontag

La originalidad de Felisberto Hernández fue tal que su narrativa estuvo condenada desde los comienzos a la incompreensión y la marginalidad; incluso muchos que pretendieron incorporarlo a veces no supieron qué hacer con su extrañeza y la redujeron a la referencia biográfica o la leyeron como literatura fantástica. Tal vez porque la especificidad y el secreto no se encuentran en el *qué dice* sino en el *cómo lo dice*. Se ha dicho que aun considerado dentro de la vanguardia es un vanguardista, y tanto Onetti como Calvino coinciden en que no se parece a nadie.

Uno de los equívocos más difundidos es el de su *espontaneísmo*, verdadero mito al que no es ajeno el conocido comentario de Jules Supervielle después de haber leído *Por los tiempos de Clemente Colling* (que encantara al propio Felisberto, al punto que luego lo incluyó como prefacio). En aquella carta, entre otras frases elogiosas, Supervielle le decía: “Usted alcanza la originalidad *sin buscarla* para nada, por una *inclinación espontánea* hacia lo profundo”. A pesar de las buenas intenciones de Supervielle, no creo que Felisberto haya caído en *lo profundo* víctima de algún tropezón, sino que detrás de su estilo hay un trabajo formal mucho más refinado y complejo del que su lenguaje simple aparenta: esa “espontaneidad” es también una construcción. Quiero decir –y valga como ejemplo– que la operación que implica desarrollar una figura en el sentido literal o propio no debiera considerarse como algo que brota de manera azarosa, por un impulso incontraolado. Tal vez su “falta de títulos” –una de las acepciones que el diccionario de la RAE atribuye a lo *espontáneo*– se encuentre en la base de este prejuicio.

“La cara de Ana” (1930) es un relato que pertenece a la primera época de la producción de Felisberto Hernández –la de los *libros sin tapas*–, cuando escribir era una actividad secundaria del joven pianista. Compuesto de cinco fragmentos, en la introducción se menciona un comportamiento doble del *yo narrador* que es un niño: a veces siente *parecido* a las demás personas y otras veces de manera distinta o *especial*, duplicidad que genera en el personaje una alternancia entre lo quieto y lo movido, el dolor y la alegría. Este último registro asume rasgos de autorreferencialidad, reflexiona sobre su singular percepción y caracteriza los mecanismos con que esa percepción se inscribe. Ana María Barrenechea percibe en esta forma

de sentir *diferente* del niño una alusión a “una poética de la obra abierta” y a una escritura que produce trastrocamientos e inversiones.¹

La irrupción de Ana viene a reforzar la zona de la diferencia; es más, Ana es la personificación de lo imprevisible, el misterio, la libertad, la trasgresión, en suma, la antítesis del esteotipo; o sea que se identifica con el lado oscuro y creativo del narrador. Ana es el proyecto hecho personaje, *la cara* de la estética de Felisberto.

Ella se llamaba Ana y no era traviesa ni sacudida. Pero tenía unos ojos negros muy abiertos y miraba todo con una *curiosidad libre y desfachatada*. Yo la miraba mientras ella miraba todo, y ella miraba todo como si yo no estuviera. Entonces fui a decirle a mi madre que ella miraba todo. Cuando volví al patio Ana estaba haciendo lo mismo que yo: caminaba por las lozas sin pisar las rayas.

Desfachatada: *descarada*. “La cara de Ana” es el escenario del *descaro*; el lugar emblemático del nombre –del título– presenta una identidad atravesada por la contradicción. En el nivel semántico, Ana encarna la alegría fuera de la norma, la insolencia, el atrevimiento de lo distinto en franca oposición a los adultos que representan el sistema de reglas y convenciones, en suma, el rol conservador de la ley que rige el statu quo. A su vez, la risa de Ana que viola el silencio de los mayores produce dos consecuencias, también inscritas en el sistema dicotómico del planteo inicial: por un lado, provoca la represión –el castigo que le inflige su madre–, por otro, la identificación alegre y solidaria del narrador, que desafía la censura y la admonición:

Hubo un silencio raro porque todavía no había una confianza definitiva en todos los que había en la mesa. Ana los empezó a mirar y a sentir el silencio raro, pero al momento sintió ganas de *violar ese silencio*: me miró para ver si a mí me ocurría lo mismo y aunque no me encontró con la misma predisposición, no pudo aguantar la risa y soltó una carcajada desvergonzada. A ella, la madre le dio un pellizcón; pero me empecé a tentar yo. Cuando la volví a mirar ella estaba llorando, y cuando ella me volvió a mirar a mí, los dos soltamos la risa. (s.p.m.)

La risa –aquel rasgo específico de lo humano para Aristóteles– aparece como una expansión disruptiva, liberadora y “desvergonzada” de la niña frente al silencio solemne y conservador de los mayores, que todavía no han entrado en confianza, como aclara el texto. Vamos a detenernos un poco en este elemento clave del personaje y del relato, que es justamente *la risa*.

Mijaíl Bajtín ha estudiado exhaustivamente el carácter desacralizador de la risa y su funcionalidad para transgredir interdictos y trastocar jerarquías, sobre todo como manifestación popular en oposición a la alta cultura y los cultos oficiales: ante la comicidad que hace brotar el carácter festivo de la risa, *la distinción entre lo elevado y lo bajo, lo prohibido y lo autorizado, lo sagrado y lo profano, pierde toda su fuerza*. Pero no solo como elemento paródico o de burla; la consideración de este elemento no puede reducirse a la vulgata del carnaval y lo grotesco. El análisis de Bajtín va mucho más allá cuando en su libro sobre Rabelais dedica un

1 Ana María Barrenechea afirma que “la nota persistente de este meta-texto es la oposición YO VS. LOS DEMÁS”, a la vez que señala la interacción de una línea eufórica (en la que el personaje se afirma en una visión positiva, integradora con la diversidad) y otra disfórica (en la que prevalece la angustia, la discordancia, la desintegración). Ver “Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: *La cara de Ana*”, en *Escritura*, año VII, n° 13-14, Caracas, enero-diciembre de 1983, pp. 57-68.

extenso capítulo al estudio de la risa tanto para consignar sus manifestaciones en el devenir histórico como para dar cuenta de su dimensión filosófica y cognitiva:

La verdadera risa, ambivalente y universal, *no excluye lo serio*, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, *de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.*²

Se trata de esa *seriedad* intransigente y represiva que se instala a partir de la Edad Media como un instrumento de dominación –en nombre de las “nobles causas” o la fe religiosa–, que no tolera ninguna disidencia, ningún gesto que pueda significar algún matiz de disenso o interpretación herética de lo que se quiere unívoco y universal y para siempre jamás. Es esa pacatería a ultranza que aún sobrevive residualmente en los laberintos de la ley o en las pedanterías académicas, la que hace un dogma de los protocolos y los “buenos modales” o califica de “poco serio” cualquier desliz heterodoxo. Vestigio de un arcaísmo egipcio que responde a una concepción de la cultura como conservación del museo y cuyo mayor objetivo es que tanto en lo simbólico como en la sociedad nada cambie. A ese “silencio quieto” –de los adultos, del abuelo muerto– se opone la risa de Ana, esa que estimula la expansión de la “simultaneidad extraña” en la percepción del narrador, esa *otra* actitud que abre el mundo del niño a nuevas relaciones, es decir, a un *nuevo conocimiento* del mundo: esa risa es algo serio.

Volvamos al cuento. Ante el desacato de la risa, la reacción de los mayores no se hace esperar. El orden debe ser restaurado, el desborde contenido, la trasgresión castigada: el que ríe deberá llorar, pero a pesar de provocar el llanto inmediato, el escarmiento –como toda actitud represora– tiene una eficacia relativa y a la larga solo consigue unir en hilarante solidaridad a los niños. Hay un segundo aspecto de la contradicción en el personaje de Ana. En tanto adopta los rasgos de *lo extraño*, y como tal se constituye en un personaje impredecible y ambiguo, reúne todos los riesgos y temores del espacio cognitivo –que se quiere claro y unívoco–; como define Zygmunt Bauman, el *extraño* constituye una amenaza, es esa especie de inquietante vecino y forastero a la vez que implica la cercanía física de lo socialmente distante: es el *epítome del caos*. Curiosidad, miedo, rechazo, todo un espectro de aprehensiones y sentimientos ambivalentes genera la presencia del extraño, de ahí que se defina a la metrópolis actual como “un lugar de desencuentros” regido por un conjunto de reglas y estrategias en función de neutralizar y segregar las diferencias. Estas “técnicas del desencuentro” que limitan y reducen el espacio social responden a una actitud de *no compromiso*, y esta indiferencia –según Bauman– conduce a *la pérdida de rostro*. Retengamos estos conceptos para pensar el vínculo entre el narrador y la extraña.³

Esta anomalía de Ana también podemos volverla sobre una literatura que postula una poética *otra*. Podemos ver su rostro, leer su cara extraña y bella como la faz de una poética en

2 Mijaíl M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971, p. 112.

3 Dice Zygmunt Bauman: “La multitud no tiene rostro, pero tampoco las unidades que la forman. Las unidades son sustituibles y desechables, su entrada y salida no hacen diferencia. Es por medio de su carencia de rostro que las unidades móviles del congestionamiento urbano son desactivadas como posibles fuentes de compromiso social. [...] Propongo que los sentimientos ambivalentes y confusos que suscita la presencia de extraños [...] se describan como *proteofobia*. El término se refiere a la aprehensión provocada por la presencia de fenómenos multiformes y alotrópicos que tercamente desafían el conocimiento, tan adicto a la claridad, eliden su deber y debilitan las tan familiares retículas clasificatorias. Esta aprehensión es semejante a la ansiedad por falta de comprensión que, como dijo Wittgenstein, puede explicarse como *no saber cómo seguir adelante*. La proteofobia se refiere, pues, al desagrado de situaciones en las que nos sentimos perdidos, confusos, carentes de poder”. Ver *Ética posmoderna* [1993], Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 175-188.

la que todos sus elementos son significativos. Jakobson ilustra esta característica del lenguaje poético con una hermosa anécdota: en África, ante la recriminación de un misionero porque andaban desnudos, los indígenas, señalándole la cara, le contestan que él también tiene parte de su cuerpo desnudo. A lo que el misionero responde: “Seguro, pero es mi rostro”. Y ellos replican: “entre nosotros todo el cuerpo es rostro”. Lo mismo ocurre con la poesía –dice Jakobson–, en ella todos los elementos lingüísticos se ven convertidos en el rostro del lenguaje poético.⁴ Volviendo a nuestro personaje: en ella se concentran los mecanismos del extrañamiento como una prefiguración o condensación de los procedimientos narrativos que confrontan con todos los estereotipos de las estéticas realistas o naturalistas vigentes en el Uruguay de 1930, en suma, este personaje en su despliegue de imprevisibilidad y misterio encarna también un nivel de autorreflexión, de metatexto, que se identifica con la percepción original –“especial”– del narrador en que también se exhibe una teoría de la escritura. Veamos un pasaje, durante el velatorio del abuelo:

Entonces sentí todo con una simultaneidad extraña: en una pieza el movimiento de los comentarios y los llantos, en la otra el silencio quieto de mi abuelo y de los candelabros –con excepción de las llamitas de las velas que era lo único que tenía movimiento en esa pieza–, el ruido y la alegría en la vereda y la risa que me imaginaba que tendría Ana en alguna parte. Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegaba en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban detenidas y otras se movían. (55, s.p.m.)

La *extraña simultaneidad* es la que rompe con la alineación causal y sucesiva a que nos obliga el lenguaje. *Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras*: como si la percepción del niño estuviera caracterizando la manera de proceder del propio texto, al tiempo que se pone de manifiesto el carácter convencional, arbitrario de toda coherencia lineal y progresiva.⁵

La figura que ronda esta prefiguración del aleph borgeano se denomina zeugma o silepsis, que además de ser una variante de la elipsis es una forma singular de coordinación: participa de la acción de uncir, de “poner bajo el mismo yugo” elementos disímiles, de diferente naturaleza, lo cual produce incongruencias semánticas o sintácticas.⁶ Justamente, una de las maneras que tienen estos relatos de producir extrañamiento es la de tratar bajo un mismo régimen entes, objetos y personajes. Esta conjunción de lo distinto vuelve porosos los límites, embosca los estereotipos, disuelve los casilleros de los compartimentos estancos.

Ángel Rama, para quien este fuera un *texto capital* de Felisberto, señala la conexión con una corriente del arte posterior a la Primera Guerra Mundial, llamada *unanimismo* o *simultaneísmo*, en la que el artista intentaba dar cuenta de la eclosión vertiginosa y simultánea de la vida moderna, sobre todo del ajeteo urbano de las grandes ciudades; caracterizada por una aglomeración de elementos dispares, sin sentido o de aparente incoherencia. En la continuación de esta línea perceptiva encontramos el “encuentro fortuito” de Lautréamont –el paraguas y la máquina de coser en la mesa de disección– que el surrealismo transformara en

4 Ver Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en AA.VV., *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1979, p. 47.

5 Como dice Borges: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”, *El Aleph* [1949], en *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1998, p. 625.

6 Del tipo: “Parecían verse dos hembras grises, vestidas de andrajos y desaliento”. Ver Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 497-498 y Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica* [1988], Salamanca, Cátedra, 1991, p. 258.

emblema. Asociar lo disociado, disociar lo unido, romper las cadenas lógicas, la recuperación del registro infantil: son marcas de una época que se rebela contra el reinado causalista y lineal de la razón, aunque en la prosa hernandiana estos elementos poseen sello propio; se presentan con cualidades particulares que no encontraremos en ningún programa de vanguardia.⁷ Y es que, aun dentro de la vanguardia Felisberto es un vanguardista.

Volvamos al relato:

En mi manera de sentir el destino *me parecía que Ana con su risa miraba a la Tierra dar vuelta*, pero era tan natural que Ana de acuerdo a su fisiología se encontrara así como que la Tierra diera vueltas. Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había *cuatro cosas* que formaban un *acorde*, dos *figuras* paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo. El perchero parecía meditabundo y no tenía nada que ver con nosotros a pesar de estar allí; Ana con su locura fija me miraba a mí y no se sabía si pensaría algo; mi hermano dormía y el misterio de su sueño no tenía nada que ver con nosotros tres; y yo sentía mi destino con la *simultaneidad* rara. (58-59, s.p.m.)

Nuevamente asistimos a la incongruencia provocada por la conjunción de lo disímil que compone los vértices de una figura geométrica o las notas de un acorde musical luego de congelar la locura de Ana con la comparación que recae sobre su risa y su mirada.⁸ Comparación imposible, por otra parte, puesto que nadie sabe cómo es una cara que se ríe mientras mira la Tierra moverse –salvo que se trate de un astronauta–; sin embargo, la imagen de la alienación es contundente, la carga figurativa salta sobre la racionalidad de la frase equivalente que la calificaría como “una mirada *fuera* del mundo”, para lo cual coloca, literalmente, a Ana en la ingravidez del espacio, que contempla girar el planeta a la vez que vive, respira *en él*, allí mismo, a dos pasos. En la descripción de los elementos que integran el *acorde*—que nos recuerda el concepto de figura de Cortázar—, la unión de lo diferente bajo el mismo rubro de “cosas” al igualar personajes y objetos, abre el camino a la personificación del perchero, pasible de atributos humanos.

Otro rasgo importante para señalar es que recién en el último fragmento se consigna que Ana había estado en un manicomio, cuando ya el personaje-narrador ha entablado con ella un vínculo solidario y afectivo que se traslada al lector, evitando así cualquier tipo de aprehensión o resguardo respecto del personaje, al que se caracteriza desde el extrañamiento, pero eludiendo el estigma de la *enfermedad*. De esta manera, sin preconceptos, el lector puede acompañar hasta el final la percepción del niño (transformado en adolescente, ya que ha transcurrido el tiempo y tanto Ana como el narrador ahora tienen quince años). Más aun, la mágica escena final del encuentro con Ana en mitad de la noche, apenas iluminados por la penumbra de una vela, manifiesta la seducción que su “locura fija” provoca en el joven, cuya imagen prevalece en la oscuridad: “La única sensación que tenía era de que la cara de Ana era linda”. El rostro del *extraño* no solo ha vencido miedos y aprehensiones suscitando el compromiso del personaje-narrador, sino que ha generado una textualidad diferente, de *lo diferente*. El cierre del relato permanece suspendido en la apreciación de la belleza de lo extraño, que también es la de postular una estética *otra*.

7 Ver Ángel Rama, “Su manera original de enfrentar al mundo”, en *Escritura*, año vii, n° 13-14, op. cit., pp. 244-248.

8 Se trata de una comparación canónica o copulativa, introducida por el nexos “como” o sus afines tal, cual, parecer, etcétera. Ver Grupo μ, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 187-189.

Enunciados monstruosos: “La doble y única mujer”, de Pablo Palacio

Marina von der Pahlen

“La doble y única mujer”, el cuento más largo de *Un hombre muerto a puntapiés*,¹ comienza con un párrafo entre paréntesis. Es una manera excepcional de empezar a contar porque un paréntesis suele estar en medio de un cuerpo de texto, pero el cuerpo del personaje también es excepcional. Definirlo como dos mujeres unidas por la espalda, dos hermanas siamesas, no se corresponde con lo que ella misma predica de sí misma, así, siempre en singular: “Todo esto no quiere decir, pues, que yo sea dos [...] hay *entre mí* – primera vez que se ha escrito bien *entre mí*– un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales desconocidos, o anímicos, o como se quiera” (36, subrayado en el original).

Ese cuerpo tan único transgrede las reglas del relato desde el principio, colocando en el comienzo, entre la nada y el cuento, un paréntesis. Ubicar ese signo ortográfico donde se le antoje es un gesto que no puede repetir con su propio cuerpo, obligado paréntesis social, siempre colocado entre otros para que la situación anormal no resulte también incómoda para una de sus yo, aunque sea un fastidio: “No puedo soportar continuamente la situación absurda en que debo colocarme, siempre en medio de los visitantes, para que la visita sea de yo-entera” (40).

El paréntesis inicial es el principio extraño del relato de un personaje extraño, radicalmente diferente de los demás, que, según el propio texto son “la mayoría de los animales que ríen” (33).

De esta manera, se pone en juego que lo esencial y definitorio de lo humano está en relación con la risa. En otro trabajo me ocupé del lugar del humor en *Un hombre muerto a puntapiés*,² pero “La doble y única mujer” acaso sea el menos risible de los cuentos, y en cambio esta manera de definir lo humano, como lo hizo Aristóteles en *De las partes de los animales*, apele a la corporalidad, que es el aspecto que me interesa en esta oportunidad.³ Trazo entonces el arco de la risa a los labios, que es el lugar del cuerpo donde el personaje sufre el

1 Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* [1927], en *Obras completas*, Wilfrido H. Corral (ed. crít.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, nº 41, 2000. Todas las citas corresponden a esta edición.

2 Marina von der Pahlen, “Reír a satisfacción. El placer en la construcción de dos relatos de Pablo Palacio”, en Noé Jitrik (comp.), *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ Editor, 2009.

3 Aristóteles, *De las partes de los animales*, III, 10, 673ª. Citado en Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, vol. 21, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

probable cáncer, al que el médico alude vagamente, hablando de proliferación de células y neoformaciones. La presentación del padecimiento y de la enfermedad en sí está despojada de dramatismo y este tratamiento aséptico se corresponde bien con los guantes de operar del epígrafe con que se abre el libro.⁴ De este modo, el relato se salva de ser una tragedia de cepa, como se burla uno de los niveles narrativos de “El antropófago”.⁵ De hecho, la mayoría de los cuentos de Palacio contienen elementos que moverían a la compasión, desde el célebre asesinato a puntapiés del homosexual con que se abre el libro, hasta el estudiante de medicina que muere horrorizado por padecer las enfermedades que estudia y que cierra la colección. Pero ninguna de las situaciones cae en el melodrama, del que se salvan por inserciones intrusas, como llama Humberto Robles a ciertas reflexiones metaliterarias insertas en los textos.⁶

El relato explica constantemente la manera extraordinaria de la forma y la generación del cuerpo de la siamesa; en singular, como se dijo, porque el personaje se declara doble y único: no son dos hermanas siamesas sino yo-primer y yo-segunda que hacen a yo-entera.

La numeración ordinal obedece a un juego de poder en el que voluntades opuestas luchan por la primacía y prevalece la del cuerpo más fuerte. Toda operación de nominación es un ejercicio de poder. *Entre* ella(s) se define quién es primera y quién segunda, pero la criatura que conforma(n) está sometida a un poder que está por encima de ella, más que la extrañamente compasiva madre, más que el padre que la desprecia. Me refiero al lenguaje: un sistema cuyas normas acotan las posibilidades de expresión y contra el que la doble y única mujer se rebela. Si el lenguaje es limitado, yo-entera lo forzaré, lo doblaré y exasperaré, creará reglas nuevas para que hable un cuerpo que obedece a una lógica diferente, así como necesita una vestimenta y un mobiliario inusuales.

El exceso que constituye el cuerpo del personaje pone en evidencia la insuficiencia del sistema lingüístico, normativo y resistente a los cambios que exigiría un hablante que no se ajustara a esas normas. La morfología aberrante del lugar de enunciación de la doble y única mujer evidencia los límites del lenguaje, y la de su cuerpo descubre la convencionalidad de aspectos cuya “naturalidad” se da por sentada. Por ejemplo, ya se mencionaron las reuniones sociales en las que el personaje se ve obligado a estar rodeado, sin posibilidad de apartes ni de intimidad, pero también están los objetos cotidianos, como los muebles. El caso más destacado lo constituyen las sillas, que la siamesa encarga construir de acuerdo con sus necesidades especiales y “que tienen algo de inerte y de inhumano, anchas, sin respaldo, porque soy respaldo de mí misma, y que deben servir por uno y otro lado. Me impresionan porque yo formo parte del objeto silla” (39). De esta manera, el cuerpo humano se somete a cambios que lo constituyen un artefacto y, como afirma Celina Manzoni, “la modificación de los objetos de uso cotidiano, de la gramática y de la sintaxis, arrastra en el cuento una modificación de la moral [...] la idea de que la ruptura de un código que ataca las bases en las que se funda y que lo fundan”.⁷

La monstruosidad de lo representado en “La doble y única mujer” se construye desde extrañas formas de enunciación. La lógica que asigna una voz a un cuerpo y a un alma, tres

4 “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne”. Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, en *Obras completas*, op. cit., p. 5.

5 Pablo Palacio, “El antropófago”, en *Obras completas*, op. cit.

6 Humberto E. Robles, “Pablo Palacio: a punta de risa. (Vanguardia/modernidad y la vigencia de su obra)”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, op. cit.

7 Celina Manzoni, “El extraño caso de la mujer única y doble”, en *Encuentros. Revista Nacional de Cultura*, nº 8, julio de 2006, Quito, p. 61.

partes únicas de un yo único y singular, se rompe con la unión de las siamesas que materializa lo abyecto, que es la instancia que da en la fragilidad de nuestros límites y problematiza la subjetividad, según la definición de Julia Kristeva.⁸

Oswaldo Encalada Vásquez propone que se trata de un caso de esquizofrenia y apoya sus hipótesis con una selección de citas que involucran el hospicio en el que someten a los locos a tratamientos crueles y al cual el padre desea enviar a su(s) hija(s).⁹ Creo que se trata de una lectura forzada, la pervivencia de una tradición crítica obnubilada por lo que Celina Manzoni llamó “la metáfora de la enfermedad”, que, básicamente, trata de justificar la anormalidad de la narrativa de Pablo Palacio por la locura que el escritor padeció como última fase de la sífilis.

En cambio, me interesa leer la acentuación del cuerpo del personaje, que desdeña el mundo ordenado de las apariencias que asigna el plural a dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas.

Pocos años después de que Saussure¹⁰ expusiera el carácter doble y único del lenguaje, lengua y habla, y del signo compuesto por el significado y el significante como las dos caras de un papel, “La doble y única mujer” pone de relieve los límites del lenguaje. Gramáticos, moralistas y teratólogos hacen un gesto radical, atravesado por la violencia y la degradación, para nombrar a la protagonista: seres como ella son “monstruos”, que para constituirse seres hablantes deben cometer “incorrecciones que elevo a la consideración de los gramáticos con el objeto de que se sirvan modificar, para los posibles casos en que pueda repetirse el fenómeno, la muletilla de los pronombres personales, la conjugación de los verbos, los adjetivos posesivos y demostrativos, etc., todo en su parte pertinente” (33).

Lo parodiado son las convenciones de la lengua, de un sistema caracterizado no solo por la arbitrariedad, como indicaba Saussure, sino por decisiones que condenan al silencio a lo diferente de la norma. El relato se vuelve muy ácido porque desde la parodia corroe las bases mismas del lenguaje.

Lo anormal de lo representado se construye desde las formas nuevas y extrañas de enunciación. A su vez, el lugar anormal de la locura está puesto en la norma desde la perspectiva del personaje: “Yo no sé qué sería de mí de estar constituida como la mayoría de los hombres; creo que me volvería loca” (35).

La causa de la extravagancia está en la gestación, porque la madre leía los “cuentos extraños” que su médico amigo le llevaba y miraba cuadros cubistas. El nombre del movimiento no se dice, pero se habla de “peligrosas estampas [...] solo sirven para impresionar a las sencillas señoras, que creen que existen en realidad mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismo de ojos y locuras” (37). La historia se construye desde el pasado. El recurso narrativo de la analepsis no aparece como un *flashback* fugaz y anecdótico, sino que sustenta el relato como en una cadena lógica en la que un hecho sucede al otro.¹¹ Por otra parte, Pablo Palacio ya había apelado a las condiciones de gestación como explicación de un ser a-normal en “El antropófago”. La parodia al código naturalista que busca las razo-

8 Hal Foster, “Obscene, Abject, Traumatic”, en *October*, nº 78, otoño de 1996, pp. 107-124. “According to the canonical definition of Kristeva, the abject is what I must get rid of in order to be an I at all. It is a phantasmatic substance not only alien to the subject but intimate with it”.

9 Oswaldo Encalada Vásquez, “Los marginados de Pablo Palacio”, en *Universidad. Verdad. Revista de la Universidad del Azuay*, nº 41, diciembre de 2006, Cuenca, Ecuador, pp. 103-117.

10 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* [1915], Madrid, Akal, 1980.

11 Cf. Diego Falconi Trávez, *Subversión de las identidades narrativas mestizas y queers en la literatura de los Andes contemporáneos*, Bellaterra, s/e, 2009.

nes de un ser también en el momento anterior a su nacimiento se suma a la creencia popular de que lo que una embarazada mira fijamente puede alterar el feto: “Una señora amiga mía fue madre de un gato” (37).¹²

La complejidad de la enunciación, que la narradora llama las “incorrecciones” en que debe incurrir dada su excepcionalidad, es el procedimiento que exaspera los límites del lenguaje y manifiesta una diferencia que no se puede asimilar. Los últimos párrafos del relato acumulan un dramatismo que el final frustra con una insolencia. Los enunciados angustiantes sobre la enfermedad que va a matar a la narradora se resuelven en una interjección de fastidio: “¡Uf!”.

Bibliografía

- Fernández, María del Carmen, Notas y estudio preliminar a Pablo Palacio, *Un hombre muerto a punta-piés* [1927], en *Obras completas*, Quito, Colección Antares, 1998.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática”, en *Poétique*, n° 46, abril de 1981, París.
- Manzoni, Celina, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- _____, “Una estética de la ruptura”, en Pablo Palacio, *Obras completas*, Wilfrido H. Corral (ed. crít.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, n° 41, 2000.
- Robles, Humberto, “Presencia y recepción polémica de la noción de vanguardia”, en *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos. 1918-1934*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2006 (2ª edición).
- Serrano Sánchez, Raúl, “Pablo Palacio: los huecos de la ausencia”, en *Encuentros. Revista Nacional de Cultura*, n° 8, julio de 2006, Quito, pp. 89-89.

12 La creencia popular de las alteraciones por percepciones de la madre en su hijo tiene su formulación más corriente en el llamado “antojo”: la madre debe comer aquello que le apetezca porque de no hacerlo el bebé nacerá con una mancha. Más cerca de Palacio, Silvina Ocampo narra la historia de una embarazada que pare un hijo tal como lo quería físicamente gracias a haber mirado fijamente una estampa que le agradaba. Silvina Ocampo, “El cuaderno” [1959], en *La furia*, Buenos Aires, Orión, 1976.

***Andamios interiores*, una escritura de la condensación**

Guillermo Blanck

Desde su aparición, el 15 de julio de 1922, *Andamios interiores*, *poemas radiográficos*, el segundo libro de poesía de Manuel Maples Arce, cosechó críticas mayoritariamente negativas. Con su habitual mordacidad, Salvador Novo lo rebautizó “andamios inferiores”, sintetizando proféticamente la suerte crítica de esta obra.

Se ha señalado más de una vez que el libro tenía un lastre modernista demasiado evidente como para ser una auténtica obra de vanguardia: predilección por los versos alejandrinos, rimas asonantes, predominio monótono de las esdrújulas, una dedicatoria equívoca a Oscar Wilde, y una concepción de la figura femenina decididamente decimonónica, entre otras características.

No se ha señalado, en cambio, con suficiente fuerza, que *Andamios interiores* triunfó allí donde fracasaron los manifiestos: fue el libro, y no *Actual*, *Número uno*, el que permitió la fundación del estridentismo. En efecto, la hoja volante *Actual*, *Número uno* fue fijada en los muros del D. F. en diciembre de 1921. A ella la siguió la hoja volante *Actual*, *Número 2*, aparecida el 22 de febrero de 1922, que fue un paso en falso del movimiento de vanguardia naciente.¹ Esta hoja volante incorporaba poemas del primer seguidor de Maples Arce: Pedro Echeverría, cuyo nombre figuraba en el Directorio de Vanguardia del manifiesto anterior. Años después, Maples Arce recordaría con rechazo la poesía de Echeverría: sus marcas conspicuas eran supresión de las mayúsculas y sintaxis telegráfica, sin artículos.² *Actual* N° 3, que cierra el ciclo, contenía poesías de Alfonso Muñoz Orozco, Isaac del Bando Villar y Salvador Novo, entre otros. Pero Arqueles Vela recién se acercó al movimiento luego de leer *Andamios interiores*. Lo mismo es válido para List Arzubide y Salvador Gallardo: se contactaron con Maples Arce después de recibir el libro por correo, desde la capital. Es obvio, entonces, que los futuros estridentistas le vieron méritos que la crítica literaria desestimó.

Propongo la siguiente hipótesis de lectura para *Andamios interiores*: en esta obra se narra una historia, fragmentada en diez poesías distintas, que no están ordenadas cronológicamente: la historia de una mujer que enferma de tisis y viaja en tren buscando su recuperación. Este alejamiento da pie para que en el yo poético se fundan los recuerdos de la amada ausente con la percepción de la ciudad. El tema es propio del siglo anterior; y en general, todas las alusiones culturales en las poesías estridentistas de Maples Arce apuntan al siglo

1 Ver Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, p. 47.

2 Manuel Maples Arce, “El origen del vanguardismo en México”, en *Siempre*, 31 de mayo de 1967, p. ii.

xix: Goethe, Verhaeren, Oscar Wilde, Turner son citados de forma explícita y, como veremos, Dumas y Verdi, fuertemente aludidos. Este doble juego que se realiza en la enunciación hace que confluyan, de una manera armónica, dos isotopías: la del “fracaso de alas” y la de la “subversión de los escaparates”, para darles nombres tomados de una de sus poesías, “A veces con la tarde”. Pero esta condensación le permite crear nuevos sentidos.

Pongamos un ejemplo de “A veces con la tarde”, que posiblemente sea, desde el punto de vista cronológico, la primera poesía, la que inicia la historia. En ella leemos: “A través del insomnio centrado en las ventanas / trepidan los andamios de una virginidad / y al final de un acceso paroxista de lágrimas / llamas de podredumbre suben del boulevard. // Y equívocamente, mi corazón payaso, se engolfa entre nocturnos encantos de a 2 pesos”.³ El verbo *engolfar* muestra bien cómo se despliega la condensación de imágenes en el libro. Por un lado, el verbo significa *penetrar un barco en un golfo*, que en este caso funciona dando a entender el acto sexual. Es la misma imagen que encontramos, por ejemplo, en la canción “Catalina Bahía”.⁴ Pero hay un segundo sentido en el verbo, porque también se nos indica con quién se está realizando el acto sexual: *en-golfa*, es decir, con una prostituta.

Este mecanismo, la condensación de sentidos, funciona tanto en *Andamios...* como en *Urbe*, pero es dejada de lado en el tercer y último libro de poesía estridentista de Maples: *Poemas interdictos*.

Propongo detener el análisis, para mostrar en detalle la utilización del recurso por parte de Maples, en las poesías “Flores aritméticas” y “Todo en un plano oblicuo”. Ya lo había anticipado *Actual N° 1*, el individuo estridentista sería “multánime y poliédrico”. Las poesías mencionadas se abren a distintas facetas, la de la percepción y la del recuerdo. El resultado es un cúmulo de imágenes complejas, formadas por una auténtica condensación del sentido. Pero intentemos analizar su funcionamiento. En primer lugar, tenemos un uso insistente, y negativo, del color blanco en la mayoría de las poesías del libro. Pero no es un blanco que remita a la pureza, sino a la palidez de la enfermedad. Además, se habla de *tisis* en las dos poesías, explícitamente en la segunda, y a través de un anagrama en la primera: “Me galvaniza una de esas pálidas ‘ísticas’”, es decir, una pálida tísica. (La palidez es una de las manifestaciones de la tisis.) Hay violines en las dos poesías, y también una orquesta. Abundan las alusiones al teatro: poses operísticas, sollozos teatrales, impertinentes; y también a la enfermedad: hospital, clínica, languidez de muerte.

Las dos poesías nos remiten a la misma situación: el yo poético se encuentra en un teatro, probablemente en un palco, ya que ve *todo en un plano oblicuo*. Hay impertinentes, una orquesta, violines, se trata de una ópera. Una ópera en la que hay laxitud, languidez, tisis. *La Traviata*, de Verdi, puede explicar lo anterior y echar sentido sobre alusiones nuevas. Como es sabido, esta ópera está basada en la novela de Alejandro Dumas hijo, *La dama de las Camelias*. Su protagonista es Marguerite Gautier, quien, al igual que Violetta Valéry, de Verdi, tiene nombre de flor. Posiblemente de ahí el título de la primera poesía, “Flores aritméticas”. Flores vinculadas con los números, con las ganancias. “flor de lucro – tras los impertinentes” acota “Todo en un plano oblicuo”. Recuérdese que en ambas obras se trata de *queridas*, es decir, de mujeres mantenidas.

3 Manuel Maples Arce, “A veces, con la tarde”, p. 76.

4 Pedro y Pablo, “Catalina Bahía”, 1972. Hay una versión de Andrés Calamaro.

El segundo plano de sensaciones, correspondientes al hospital, lo aporta el recuerdo; “y un recuerdo de otoño de hospital se me entibia”. En otras poesías de *Andamios...* se vincula la enfermedad de la amada con el otoño, por ejemplo, en “Voces amarillas y nada de hojas secas”, y siempre con la palidez. Pero lo que resulta más interesante es cómo funde estos dos planos Maples Arce. En “Todo en un plano oblicuo” dice: “Un incendio de aplausos consume / las lunetas de la clínica”. Estos versos aparentan decir que los aplausos del público borran los recuerdos del yo poético. La amada, también tísica, se encuentra en una clínica, rodeada de lunetas: quizá las ventanas, quizá pequeños espejos: “luneta” es uno de los diminutivos posibles de “luna”. Y, sin embargo, estos versos también dicen otra cosa, ya que “luneta” es cada una de las butacas de las primeras filas de un teatro.

Hay entonces un trabajo de concentración, de fusión de imágenes. Una verdadera estética de la condensación. Unos versos antes del incendio de aplausos, el poeta había dicho:

mientras que la blancura en éxtasis de frasco
se envuelve en una llama d’Orsay de gasolina
me debrayo en un claro
de anuncio cinematográfico.

Se recurre aquí a un recurso de la poesía visual: el último verso alejandrino, que comienza con “me debrayo”, se divide en dos, pero los hemistiquios se sangran a derecha, jugando con el espacio en blanco para resaltar las dos situaciones: por un lado, lo que sucede en el escenario, la blancura en éxtasis de frasco, y por el otro, y simultáneamente, el *debrayarse* del poeta. El neologismo está tomado de un verbo francés, y aquí tenemos dos fuentes posibles: *débrayer* y *débrailler*. Suenan igual, pero tienen significados muy distintos. *Débrayer* es “separar una pieza móvil del árbol motor”, es decir, *desembragar*. Podemos interpretar, entonces, que el poeta deja de prestar atención a lo que está sucediendo en el escenario, y el sangrado de los versos ayuda a reforzar este sentido. Pero también es interesante considerar la otra acepción, *se débrailler* es un verbo reflexivo, tal como el que aparece en nuestra poesía, y significa “descubrirse el pecho de una manera indecente, abriendo las vestimentas”. Por extensión, se aplica también figuradamente, más o menos en el sentido del verbo castellano *zafarse*.⁵ Este segundo sentido nos remite nuevamente al escenario, recuérdese que habíamos individualizado la ópera como *La Traviata*: es ella, la blancura en éxtasis de frasco, la que ha excedido los límites, comportándose de una manera indecente; de ahí el título de la ópera.

Es importante aclarar un punto: la condensación de imágenes no se confunde con el *abstraccionismo* o *equivalentismo*, sino que son dos fenómenos independientes entre sí. En una entrevista de 1922, Maples Arce caracterizó el abstraccionismo de la siguiente manera:

Me distingo de los creacionistas franceses porque estos trabajan con un sistema de imágenes simples y yo utilizo imágenes dobles de relaciones y coordinaciones intraobjetivas, tomando en cuenta la similaridad y superposición de imágenes.
Un ejemplo:
“Equivocando un salto de trampolín, las joyas
se confunden estrellas de catálogos Osram.”

5 Al menos, según el sentido que tiene en Buenos Aires: cometer un exceso.

Lo que yo hago puede llamarse *abstraccionismo*.⁶

Arqueles Vela retomó el nombre propuesto por Maples Arce, en su breve pero revelador ensayo “El estridentismo y la teoría abstraccionista”.⁷ En este ensayo propone un arte en el que el sincronismo emocional del autor tenga una equivalencia con el ritmo sincrónico del ajetreo de la vida moderna. Y señala que en “Prisma” Maples consigue ensamblar su inquietud interior con las inquietudes eléctricas de la calle. Es correcto lo que señala Vela, y es extrapolable a todo *Andamios interiores*. Luego indica que el estridentismo trabaja esencialmente con dos recursos: la figura indirecta compuesta⁸ y la imagen doble. Si leemos atentamente, el *abstraccionismo* engloba, para Arqueles Vela, dos recursos paralelos y complementarios, y no solamente uno, como sugiere el mismo Maples Arce en sus reflexiones teóricas. Es interesante ver cómo define Arqueles Vela la *figura indirecta compuesta*:

La figura indirecta compuesta es una visión lograda con dos sugerencias desiguales sintácticamente [sic] y que ensambladas ideológicamente establecen una relación incoercible:
“... y el pentagrama eléctrico
de todos los tejados
se muere en el alero del último almanaque”.⁹

Es para mí evidente que en ninguno de los dos ejemplos citados por los estridentistas hay condensación: las joyas no se confunden con las bombitas Osram, aunque el verso asegure lo contrario, ni tampoco las líneas eléctricas lo hacen con los almanaques. Aquí no hay fusión, sino yuxtaposición.

Con la condensación, en cambio, el referente mismo entra en crisis, y la denotación se vuelve equívoca. Ya mostré, espero, que en “Flores aritméticas” y “Todo en un plano oblicuo”, los recuerdos del poeta se superimprimen a la obra que está presenciando. Pero ¿qué es lo que sucede en *VOCES AMARILLAS Y NADA DE HOJAS SECAS*? Hay una pequeña obra de teatro representada en esta poesía, con guiones de diálogo, y también didascalía, puesta entre paréntesis. La poesía comienza:

(La mañana romántica, como un ruido espumoso
se derrama en la calle de este barrio incoloro
por donde a veces pasan repartiendo programas
y es una clara música que se oye con los ojos
la palidez enferma de la súper-amada)

Nótese cómo se funden *este* barrio incoloro con el tópico de los programas, que se reparten usualmente en un teatro. Tal vez el poeta camine por la calle y recuerde a su amada ausente, o quizá siga en el interior del teatro, reemplazando fragmentos de la ópera que sigue

6 En “Nuestro apóstol creacionista Maples Arce”, entrevista de [Julio] Ortega. Publicada en *El Universal Ilustrado*, 24 de agosto de 1922, pp. 29 y 56. Reproducido por *La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana*, nueva época, octubre-diciembre de 1981, p. 66.

7 Arqueles Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en *Irradiador*, nº 2, octubre de 1923, pp. 4-5.

8 Arqueles Vela está corrigiendo aquí la muy particular taxonomía de imágenes que propone Manuel Maples Arce en la entrevista “¿Cuál es mi mejor poesía?” que Oscar Lebranc le hizo para *El Universal Ilustrado*, 12 de julio de 1924, p. 38: en ella, distingue Maples otros tipos de imágenes, como la directa simple, directa compuesta e indirecta simple – plano de superación.

9 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 4.

viendo con diálogos sostenidos por él mismo previamente. Todo es igual de probable, aunque la poesía insiste dos veces en que es de mañana. ¿De mañana en lo evocado o de mañana en la evocación?

List Arzubide, entrevistado por Stefan Baciú en 1976, reduce la innovación de la poesía de Maples Arce a “la equivalencia”. Según él, no se encuentra en ninguna otra escuela de vanguardia, y es la razón de que atrajera a la juventud de América. La brillantez de la metáfora, impuesta como un valor equivalente, sería la norma estridentista.¹⁰ No puedo menos que discrepar con List Arzubide. Lo que él llama “metáfora equivalente” no es una innovación del estridentismo, sino que se encuentra ya en el futurismo italiano. De hecho, es el único punto de contacto entre el estridentismo y el futurismo italiano. Por otra parte, este “equivalentismo”, bautizado por Arqueles Vela como *figura indirecta compuesta*, no es tampoco la norma del estridentismo. En *Andamios interiores* hay tres principios constructivos que colaboran: la búsqueda de la armonía vocálica, el mencionado equivalentismo, y la condensación. Volvemos a encontrar los tres procedimientos en *Vrbe*, el siguiente libro de poesías de Maples, aunque con un fuerte procedimiento de la armonía vocálica por sobre los otros dos. Me resulta curioso, y divertido, que alguien quiera escribir un poema bolchevique en cinco cantos en el que se intente construir palíndromos vocálicos en varios de los versos. (Por eso la noche es *tarahumara*, la única palabra que rompe la isotopía lingüística citadina y funciona como una verdadera puesta en abismo de la estética del libro).¹¹

La imagen doble es el otro recurso teorizado por Arqueles Vela en *Irradiador*. Cito a Vela: “La imagen doble interpreta, simultáneamente, la actitud espiritual y la actitud material: ‘(...) Y me alejé hacia el lado opuesto de su mirada (...)’ de La Srita. Etc. [sic]”.¹²

Creo que la condensación que utiliza Maples Arce en *Andamios interiores* puede considerarse dentro de esta categoría, ya que el acento se pone en la interpretación *simultánea* de dos actitudes. Nótese que en esta obra son los recuerdos del poeta los que se fusionan, a veces con lo que está percibiendo en el escenario, y otras con la ciudad que recorre.

Para concluir, una pregunta. ¿Cuáles son las fuentes de esta estética de la condensación? Se me ocurren dos, pero ambas son improbables. Una es, por supuesto, el creacionismo de Huidobro. *Ecuatorial*, publicado en 1918, incluía versos como este:

Entre la hierba
silba la locomotora en celo.

Para el lector culto, hay una condensación de imágenes evidente. El *latet anguis in herba*, la serpiente se oculta en la hierba, era un lugar común de la cultura (Virgilio, *Bucólicas*, III). Huidobro explota aquí la similitud externa entre trenes y serpientes. (Hay otros ejemplos en *Ecuatorial* menos efectivos: un tren puede rezarse como un rosario, etcétera). Es difícil que

10 “Estridentismo medio siglo después. Entrevista a Germán List Arzubide”. Publicada originalmente en “Papel Literario” de *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 25 de enero de 1976, y reproducida *La Palabra y el Hombre*, op. cit., pp. 49-54.

11 En mi opinión, los tres recursos desaparecen en *Poemas interdictos*, el último libro de Maples Arce. Su famosa “Canción desde un aeroplano” está muy cerca de la Suite de poemas aéreos de Carlos Pellicer, recogida fragmentariamente en el *Índice de la nueva poesía americana* de Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro. Clemencia Corte Velasco hace un análisis de otra de sus poesías famosas, “Revolución”, en el que destaca algo interesante: “Una de las características de la poesía estridentista es la sobreposición de planos. Es decir, ante una imagen poética se da por lo menos simultáneamente una imagen más, que bien podría ser del mismo tipo que la principal, provocando entonces la sensación de cambio, de movimiento, o bien podría ser de diferente clase”. ¿Vestigios de la yuxtaposición del “equivalentismo”? Tomo la cita de Clemencia Corte Velasco, *La poética del estridentismo ante la crítica*, Puebla, Benemérita Universidad autónoma de Puebla, 2003, pp. 23-24.

12 Arqueles Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en *Irradiador*, n° 4, octubre de 1923.

Maples Arce haya leído *Ecuadorial* antes de escribir *Andamios interiores*. En 1920 Maples publicó *Rag. Tintas de abanico* en Veracruz, en la imprenta de los hermanos Catalán. El libro está más cerca del modernismo que de la vanguardia, con lo cual, si Maples Arce leyó *Ecuadorial*, lo debe de haber hecho después de esta última fecha, pero entonces el libro ya no circulaba. *Ecuadorial* tuvo dos publicaciones antes de 1921: en 1918 como libro, y en la revista *Cervantes*, Madrid, julio de 1919.

Por último, tenemos la obra de Freud, *La interpretación de los sueños*, publicada en 1900. En ella Freud distingue cuatro mecanismos para la formación de sueños: la condensación, el desplazamiento, el miramiento por la figurabilidad y la elaboración secundaria. El mecanismo de condensación descrito en esta obra y ejemplificado profusamente (en el sueño de la monografía botánica y en el de Irma, por ejemplo) es semejante al que encontramos en *Andamios interiores*.

A pesar de esto, no creo que Maples Arce haya leído la obra antes de 1922. Es cierto que el libro ya iba por su quinta edición alemana, pero la traducción al castellano de Luis López Ballesteros fue publicada en 1923, y la francesa, de Ignace Meyerson, recién sería publicada por Alca en 1926.¹³

Extraña paradoja la de *Andamios interiores*. El libro fue acusado de contener regresiones románticas precisamente debido a las poesías en las que, a mi juicio, la obra es más vanguardista.

13 Freud publicó también un resumen, redactado por él mismo para su vulgarización, bajo el título *Über den Traum*, en 1901. Fue traducido y publicado por López Ballesteros con el título *Sobre el sueño* en 1922 (traducción francesa: *Le rêve et son interprétation*, París, Gallimard, 1925).

Abyección y diferencia en dos cuentos de Pablo Palacio

Andrea Ostrov

Los cuentos de Pablo Palacio (1906-1947), escritor de la vanguardia ecuatoriana de las primeras décadas del siglo xx, reunidos en el volumen *Un hombre muerto a puntapiés* (Quito, Universidad Central, 1927) conforman un compendio de “monstruosidades” y anomalías que invita a reflexionar sobre la construcción social de oposiciones tales como la salud y la enfermedad, lo moral y lo inmoral, lo legítimo y lo ilegal, lo punible y lo ejemplar. Son textos que discurren por los distintos sentidos de lo monstruoso –la perversión, la deformación o el horror– mostrando siempre que lo *otro*, lo expulsado de sí o lo abyecto es en todos los casos un aspecto negado pero constitutivo de la propia identidad. Por consiguiente, pueden ser leídos como una reflexión crítica e irónica sobre la hipocresía implicada no solo en la valoración de lo propio como “lo apropiado”, sino también en la construcción social de lo diferente como amenazante y peligroso para los valores hegemónicos.¹ Quisiera demostrar estas hipótesis a partir del análisis de la construcción ideológica de dos desviaciones respecto de la ley moral –la pederastia y la antropofagia– tal como aparecen en “Un hombre muerto a puntapiés”, que inaugura la serie y da título al conjunto, y “El antropófago”, respectivamente.

El primer cuento comienza con la transcripción textual de la crónica periodística de un asesinato no esclarecido:

Anoche, a las doce y media próximamente, el Celador de Policía N° 451 [...] encontró [...] a un individuo de apellido Ramírez casi en completo estado de postración. El desgraciado sangraba abundantemente por la nariz, e interrogado que fue por el señor Celador dijo haber sido víctima de una agresión por parte de unos individuos a quienes no conocía, solo por haberles pedido un cigarrillo. [...] No ha logrado descubrirse nada acerca de los asesinatos ni de la procedencia de Ramírez. Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso.²

Al finalizar la transcripción de la crónica, toma la palabra un narrador en primera persona que extrañamente dice: “Lo cierto es que reí a satisfacción. ¡Un hombre muerto a puntapiés! Era lo más gracioso, lo más hilarante de cuanto para mí podía suceder” (93).

1 La obra de Pablo Palacio, publicada entre 1926 y 1932, es muy pronto “olvidada” por la crítica ecuatoriana. Su “redescubrimiento” y revalorización se produce recién alrededor de los años sesenta. Celina Manzoni realiza un estudio minucioso de las operaciones ideológicas de la crítica palaciana en *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

2 Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, en *Obras completas*, Quito, Libresa, 1997, p. 92. Todas las citas corresponden a esta edición.

El lector de la crónica, narrador del cuento puesto a detective, se propone entonces averiguar “*por qué* se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula” (93). El acento de su investigación recae explícitamente no en quién cometió el asesinato, sino en por qué. Este desplazamiento de lo que constituye la incógnita por excelencia en el relato policial clásico reformulará el proceso de investigación en tanto *búsqueda de un sentido* que explique este hecho de violencia ciudadana de manera socialmente aceptable para el narrador. La reconstrucción del crimen, entonces, va a adquirir el tono de una explicación ideológicamente satisfactoria que ratifique la vigencia de determinados valores sociales.

Los puntos de indeterminación del relato periodístico constituyen los puntos de partida y de anclaje para las especulaciones del narrador-detective: “Leyendo, leyendo, hubo un momento en que me quedé casi deslumbrado. [...] La frase última hizo brillar mis ojos: ‘Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso’. [...] El único punto que me importó desde entonces fue comprobar qué clase de *vicio* tenía el difunto Ramírez” (95). En tanto la condición de “vicioso” admite múltiples interpretaciones, y no todos los vicios son igualmente condenados por la sociedad, podemos decir que no es otro que el mismo narrador quien de alguna manera propina el puntapié inicial al hombre muerto, mediante el gesto de responsabilizar a la víctima proponiendo una relación de causa-efecto entre un rasgo de su identidad y el crimen que intenta dilucidar. Sin embargo, la investigación transcurre en el plano de una pura especulación, desligada de cualquier dato o evidencia fáctica. En este punto, el relato se torna eminentemente paródico ya que, sin dejar nunca de lado la pretensión de rigor y objetividad, el detective realiza un “estudio completo” de un par de fotografías de la víctima a partir de las cuales “confeccioné las siguientes lógicas conclusiones: El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera); Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años; Octavio Ramírez andaba escaso de dinero; Octavio Ramírez iba mal vestido; y, por último, nuestro difunto era extranjero” (97).

La arbitrariedad de las ridículas deducciones del investigador hace evidente que en el proceso de reconstrucción de los hechos, la víctima se va constituyendo como un Otro, un diferente respecto del cual el narrador se sitúa en el punto de vista de la normalidad social. La supuesta extranjería del difunto lo excluye de la categoría de *ciudadano*. Cuando el narrador descalifica en forma tajante la versión de la víctima: (“la cuestión del cigarrillo, no se debía siquiera meditar. Es absolutamente absurdo que se victime de manera tan infame a un *individuo* por una futilidad tal”) (97), no podemos dejar de notar la sustitución de la palabra “ciudadano” utilizada anteriormente por “individuo”.

Colocado en el lugar de la norma social, de lo moralmente “apropiado”, el narrador, que se define como “un hombre que se interesa por la justicia”, procede entonces a la reconstrucción del crimen. Sin embargo, decíamos, la noción de justicia a la que apela consiste en una *justificación* que otorgue sentido al acto de violencia. Y dicha justificación radicará en atribuir a la víctima un vicio particularmente condenable desde el punto de vista de los valores sociales que este narrador encarna y reivindica: la pederastia. Si bien “lo que sabía intuitivamente era preciso lo verificara con razonamientos, y si era posible, con pruebas”, la única “evidencia” que obtiene surge tautológicamente de su propia lectura y re-lectura del periódico: “Yo, por una fuerza secreta de intuición [...] leí así: ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes” (95). Irónicamente, la prueba material no es otra cosa que la materialidad de la le-

tra escrita, si se nos permite leer esta sutileza en la frase: “Aquello del motivo [...] iba teniendo cada vez más *caracteres* de evidencia” (97, s.p.m.).

Hacia el final del relato, el detective consigna por escrito los resultados de su “investigación”, y contrapone sus “certezas” a las incógnitas planteadas por la crónica. Sin embargo, para plasmar su versión de los hechos recurre a los procedimientos de la ficción narrativa y asume el papel de una voz omnisciente que no ahorra detalles a la hora de precisar las reacciones, sensaciones y pensamientos de su personaje:

Octavio Ramírez, un individuo de nacionalidad desconocida, de cuarenta y dos años de edad y apariencia mediocre, habitaba en un modesto hotel de arrabal hasta el día 12 de enero de este año. [...] Había tenido desde pequeño una desviación de sus instintos, que lo depravaron en lo sucesivo [...]. La noche del 12 de enero, mientras comía, en una oscura fonducha, sintió una ya conocida desazón que fue molestándole más y más. A las ocho, cuando salía, le agitaban todos los tormentos del deseo. [...] Anduvo casi desesperado, durante dos horas, por las calles céntricas, fijando anhelosamente sus ojos brillantes sobre las espaldas de los hombres que encontraba. [...] Hacia las once sintió una inmensa tortura. Le temblaba el cuerpo y sentía en los ojos un vacío doloroso. (99)

La ironía brutal de esta descripción se vuelve evidente si tenemos en cuenta una serie de indicios que, diseminados a lo largo de la narración, establecen curiosas y significativas coincidencias entre los dos planos del relato, es decir, entre la historia de la investigación y la historia del crimen, y entre el detective y la víctima en cuanto sus protagonistas respectivos. Por ejemplo, en el discurso en primera persona del narrador irrumpen expresiones que dan cuenta de un deseo imperioso, pero que, desviado en cuanto a la direccionalidad de su objeto, se satisface “dando vigorosos chupetones a mi encendida y bien culotada pipa” (94), es decir, dentro del dominio de lo socialmente admitido. Luego, el brillo morboso en los ojos del narrador al leer al final de la crónica la palabra “vicioso”, se reduplica en “los ojos brillantes” que en su reconstrucción del episodio le atribuye a Ramírez. Además, al contemplar las fotografías de la víctima establece una curiosa comparación entre “esa larga y extraña nariz ¡que se parece tanto a un tapón [...] que cubre la poma [...] de *mi* fonda!” (97, subrayado en el original). Pero, fundamentalmente, el relato del detective se construye a partir de un *crescendo* narrativo que hace cada vez más evidente su regodeo perverso ante los hechos que describe:

Epaminondas, [...] al ver en tierra a aquel pícaro, consideró que era muy poco castigo un puntapié, y le propinó dos más, espléndidos y maravillosos en su género, sobre la larga nariz que le provocaba como una salchicha. ¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés! Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente contra un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz! (101).

El deleite morboso culmina con el uso desenfadado de la onomatopeya espacialmente destacada en el blanco de la página mediante el juego tipográfico:

¡Chaj!
{ con un gran espacio sabroso.
¡Chaj!

De manera que hacia el final del cuento resulta ser el mismo narrador quien despliega en toda su magnitud la supuesta perversión que atribuyó a la víctima para explicar y justificar el crimen en tanto acto de restauración del orden moral. La perversión –hipotética en el caso de Ramírez– adquiere realidad en la escritura del investigador. Más aun, podríamos decir que el relato mismo del narrador puesto a detective constituye el principal acto de violencia, en tanto todos y cada uno de los puntapiés “maravillosos en su género” (101) propinados a la víctima deberán ser cargados a su cuenta. En efecto, la escena del “hombre muerto a punta-piés” solo tiene lugar en la reconstrucción de los hechos que realiza el detective, puesto que la crónica del diario no dice nunca que Ramírez haya sido asesinado *de ese modo*. En otras palabras, la especulación del narrador acerca del asesinato *especulariza* o reduplica el acto de violencia real en el plano de lo simbólico. Y el arma que emplea para perpetrar el crimen es, precisamente, el método al que recurre para “reconstruir” los hechos, puesto que investiga, según sus propias palabras, “con la formidable *arma* de la inducción en la mano” (94, s.p.m.).

Resulta claro, llegados a este punto, que el texto desdibuja las fronteras socialmente establecidas entre normalidad y perversión. Si la caracterización de la figura de Octavio Ramírez está sostenida por las operaciones ideológicas que intervienen recurrentemente en la construcción del “otro” socialmente estigmatizado, los puentes o pasajes anteriormente señalados entre los dos planos de la historia cuestionan la construcción social de la diferencia y la norma y desenmascaran precisamente los “vicios” de la racionalidad moral en que se sustenta el esclarecimiento de la verdad. Desde el lugar de la norma, el detective establece el espacio de lo que resulta socialmente abominable, el espacio de la abyección. Sin embargo, la etimología misma de la palabra interviene para desenmascarar la hipocresía de la ley moral si tenemos en cuenta que lo ab-yecto es lo arrojado, lo expulsado del cuerpo propio, es decir, lo negado como parte de sí. Por consiguiente, la relación mutuamente constitutiva entre lo mismo y lo otro, entre el adentro y el afuera, la norma y la transgresión, explica que en algún plano del funcionamiento social se tolere aquello que resulta altamente repudiable y condenable en otro.

En esta misma línea podemos intentar una lectura de “El antropófago”. En este cuento, los estudiantes de criminología se divierten observando a un hombre que ha sido encerrado –pero a la vez es exhibido como espectáculo– por haberse “comido” a su mujer y a su hijo. Una separación estricta de los espacios asegura la protección de los ciudadanos, porque el criminal es sin duda peligroso. Pero, además, el aislamiento del delincuente restablece la línea divisoria entre ley y transgresión, normalidad y monstruosidad. Sin embargo, de diversas maneras, el texto sugiere que dicha línea no es fija ni inmutable, sino móvil y relativa; no natural, sino social. Por un lado, lejos de ilustrar convincentemente las teorías lombrosianas, el antropófago tiene cara de niño. Luego, cuando el narrador exclama “¡Qué culpa va a tener un antropófago! [...] Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio” (105), no solo relativiza la responsabilidad del criminal, sino la tipología de la transgresión al establecer una equivalencia entre rasgos de identidad claramente disímiles desde el punto de vista de su valor social. En este sentido, la inclusión de “sabio” en la enumeración de identidades condenables revela de manera privilegiada la dimensión convencional de lo legal y de lo ilícito, ya que si por un lado ser “sabio” constituye sin duda un rasgo encomiable, en determinados contextos políticos deviene sinónimo de transgresión y hasta de traición.

Finalmente, el crimen por el cual el antropófago es condenado resulta por lo menos doblemente significativo. En primer lugar, el ataque perpetrado contra su familia no es más que el desdibujamiento del límite entre el sentido figurado y el sentido literal del cliché, si pensamos que este hombre “se come a besos” el cachete de su niño y el seno de su mujer. Pero dejando de lado el humor negro, y retomando la lectura que proponemos, si en el cuento de Palacio el padre poderoso –si bien su aspecto es “casi infantil” (105)– “se come” a los más débiles y es condenado por ello, el acto de antropofagia –pensado como forma de apropiación extrema del cuerpo del otro– no haría más que exhibir brutalmente el horror de una práctica que, en su mediación cultural, no solo es admitida y legítima, sino que es constitutiva del funcionamiento mismo del orden económico y social.

MESA 4

De cronistas y críticos

Gonzalo Fernández de Oviedo: verdad de la Conquista y ejemplaridad de la Historia

Ideales renacentistas en contradicción

Vanina María Teglia

Luego de algunos años de ocurrido el Descubrimiento, la corona española autoriza por primera vez, en 1532, la escritura, en el Nuevo Mundo, de una Historia de las Indias. Accede al pedido de uno de sus veedores del oro y procuradores de esclavos: Gonzalo Fernández de Oviedo. Este letrado y humanista español comenzará la redacción en lengua castellana de la *Historia General y Natural de las Indias*, como era costumbre, con los acontecimientos de la empresa colombina y con la llegada de los españoles a la tierra desconocida. El optimismo y entusiasmo con que este funcionario del Renacimiento resuelve esta tarea, pero también con que ve y describe la naturaleza y prodigalidad americanas, lo llevan a escribir las primeras páginas con un tono que llamamos de esperanzada utopía. Sin embargo, su visión, marcada por el erasmismo que introdujo, en el mundo español, la corte flamenca de Carlos V, se torna por momentos pesimista, realista y, también, contradictoria para sus lectores. El texto de Oviedo reúne, así, anhelos humanistas de armonía y concierto, visiones mesiánicas de la corte y del imperio españoles, proyecciones del catolicismo justificadas por la fe divina, deseos de reunir diferentes versiones de los hechos, fidelidades debidas al monarca que obligan a contar ilegalidades y traiciones de enviados españoles a las Indias, etcétera. Nos preguntamos, de esta manera: ¿cuál es el efecto de lectura que arroja este manojo de distintas versiones?, ¿cuáles de ellas perduran en el imaginario americano y cuáles fueron solo leídas con reservas y hasta con rechazo en esta historia, una de las más reconocidas entre las de las Indias?

Para comenzar, quiero citar un episodio bastante extenso del Libro II, que se refiere a uno de los primeros gobernadores de las Antillas:

... estaba el comendador mosén Pedro Margarite con hasta treinta hombres en la fortaleza de Sancto Tomás, en las minas de Cibao, sufriendo las mismas angustias que los de la Isabela; porque también les faltaba de comer, e tenían muchas enfermedades [...] estando este alcaide [...] vino un día un indio al castillo (porque, segund él decía, el alcaide mosén Pedro Margarite le parecía bien y era hombre que no hacía ni consentía que fuese hecha violencia ni enojo a los indios e naturales de la tierra), e trujo este indio al alcaide un par de tórtolas vivas presentadas. E siéndole dicho al alcaide, mandó que lo dejasen subir a la torre donde él estaba; e subido el indio le dio las tórtolas, y el alcaide le dio las gracias y la recompensa en ciertas cuentas de vidrio (que los indios en esa sazón presciaban mucho)

[...] los cristianos que con el alcaide estaban en el castillo le dijeron a su gobernador que él podría pasar aquel día comiendo las tórtolas e [que] las había más menester, porque estaba más enfermo que ninguno. Entonces dijo el alcaide: “Nunca plega a Dios que ello se faga como lo decís: que pues me habéis acompañado en la hambre e trabajos de hasta aquí, en ella y en ellos quiero vuestra compañía, y pareceros, viviendo o muriendo, fasta que Dios sea servido que todos muramos de hambre o que todos seamos de su misericordia socorridos.” E diciendo aquesto, soltó las tórtolas, que estaban vivas [...] Con esto quedaron todos tan contentos e hartos [...] y tan obligados se hallaron por esta gentileza del alcaide [...] que ninguno quiso dejar la fortaleza ni su compañía por trabajo que tuviese.¹

Es evidente, en principio, que Fernández de Oviedo, entre los historiadores de Indias, es un buen escritor de relatos y de anécdotas. Aquello que desestima en la búsqueda de la verdad histórica: la escritura de ficciones, reaparece cuando se decide plenamente a narrar sucesos sobre los que leyó o se informó. Para comenzar, arma una “escenografía” con elementos de la literatura de caballerías: la fortaleza de Sancto Tomás, por ejemplo, una vez realmente comenzado el episodio, se traduce en “castillo” unas líneas más abajo para tornarse en “fortaleza” nuevamente al final; Mosén Pedro Margarite es “caballero” y espera dignamente en lo alto de su torre, donde lo han confinado la pobreza y la enfermedad. Para la caracterización del personaje, en cambio, Oviedo recurre a un género muy frecuentado en el siglo XVI, la vida de santos y mártires: una suma de sufrimientos y padecimientos a través de los cuales Dios, más que a ninguno, lo pone a prueba hasta la llegada del socorro de la misericordia divina o de la muerte, si la providencia la exigiera. Es, también, una personalidad vacía de violencia, y gentil, que motiva a los demás cristianos a seguirlo y a acompañarlo como rebaño bíblico que sigue al pastor. El alcalde está representado como modelo del que ejerce el “buen gobierno”. En relación con los indios, es generoso, tanto como un fraile franciscano y caritativo: permite que un infiel bárbaro suba y “se eleve” hasta el lugar de mayor pureza de la religión: la torre del más santo y mártir dentro del castillo de estos cristianos. Comprobamos, así, que el gobernador no tiene ira ni soberbia –recordemos que el indio va a verlo porque el alcalde “no hacía ni consentía que fuese hecha violencia ni enojo a los indios y naturales de la tierra”–. Como recompensa por el regalo, da al indio unas cuentas de vidrio que, si bien de poco valor para la cultura europea, “ellos en esa sazón presciaban mucho”. Este ofrecimiento nos recuerda la isla de *Utopía* de Moro, en la que sus habitantes se preguntan: “¿Por qué una piedra falsa habría de dar menos placer a tu vista, si tus ojos no pueden distinguirla de una auténtica? Ambas deberían tener para ti el mismo precio, el mismo que tendrían, voto al cielo, para un ciego”.² Si es este el pensamiento utópico que transitaba en la época, entonces la acción no puede considerarse nefasta y, al contrario, debe verse como un gesto de adaptación del occidental a la naturaleza de estos habitantes de América. Es decir, en las islas del Caribe, el ideal de sencillez de los indios y, del mismo modo, de los españoles –recordemos que no es gran cosa por la que agradece el comendador: unas tórtolas, más mansas aun que unas inofensivas palomas–, este ideal vale porque simboliza la vida en un estado primitivo y paradisiaco cercano a la Edad de Oro de los antiguos. Pedro Margarite, además, también es ejemplar con sus pares, los cristianos españoles: comparte la pobreza y

1 Todas las citas de la *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo fueron extraídas de la edición de Juan Pérez de Tudela Bueso para la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1959.

2 Tomás Moro, *Utopía*, José Luis Galimidi (ed.), Buenos Aires, Colihue Clásica, 2006.

hasta el hambre en este círculo semicerrado, casi isla, que es la fortaleza; el comendador, se desprende, además, de todo aquello que pueda ser codiciado por alguno. Como diría Álvaro Bolaños, Oviedo propone un “modelo de sociedad en donde reinan la ausencia de propiedad privada y la organización de grupo con base en la cooperación”,³ sociedad esta deseada tanto por el humanismo renacentista nostálgico de un paraíso perdido como por la Iglesia primitiva. Los ideales humanistas españoles responden, en gran medida, al impacto del erasmismo, que había ejemplificado la lucha contra los pecados fijándose más en algunos: la codicia, la soberbia, la ira y sus variedades. A todos ellos responde, como su total reverso, este modelo de gobernador, el del comendador mosén Pedro Margarite, generoso, humilde y pacífico. Por esto, podemos afirmar que el episodio intenta representar una comunidad ideal, ejemplar, tanto como la ficción de Moro, pero posible en una tierra “nueva”, “virgen”, efectivamente descubierta, en la que las propuestas y deseos renacentistas de los intelectuales europeos parecen realizarse en este primer momento del corpus colonial.

Además, todos los personajes de este pequeño relato responden al ideal de fidelidad: como vasallo, Margarite espera la misericordia de Dios en el castillo o el rescate del máximo gobernador: Cristóbal Colón; así también los demás cristianos y hasta los infieles indios son, por el contrario, fieles al comendador por su gentilidad; por último, él mismo se debe a la felicidad de los suyos y se amolda a la índole de españoles e indios. Estas ideas representan el carácter más hispanizante del modelo de gobierno que estaba imponiendo Carlos V a su imperio. Para 1520, año en que Oviedo ya había iniciado la redacción de su historia, el joven Carlos V tiene dos caminos a seguir para su mandato:⁴ uno de ellos es iniciar la instauración de la *monarquía universal* sugerida por su canciller Gatinara. Para ello, el monarca no solo había de conservar los reinos y dominios hereditarios, sino adquirir más mediante la conquista y aspirar, así, al dominio del orbe. La otra vía era erigir el más hispanizante, y también más quijotesco, *imperio cristiano*, fiel a la moral de armonía entre los príncipes católicos que buscaba la universalidad de la cultura europea; el monarca se debía, con este modelo, a la felicidad de su pueblo. De este modo traduce España los conceptos de “imperio universal” y las ideas humanistas de concierto y armonía para los reinos católicos agrupados bajo la figura de Carlos V. Lo único que debe ser combatido, desde ya, es la infidelidad a Dios y al cristianismo. Este último es, entonces, el conglomerado social que aparece como deseado en el texto: ideales de fidelidad a Dios y al pueblo, y de búsqueda de armonía.

Ahora bien, Oviedo siempre sorprende al lector y, muchas veces, nos parece que desestabiliza los sentidos a favor de la transcripción de todo lo que llega a sus oídos y de la totalidad, más verdadera para él, de todo lo que sucedió en Indias. Inmediatamente a continuación del episodio de Margarite, por ejemplo, el cronista relata lo que parece ser la misma contracara de aquellos ideales y deseos:

[En la fortaleza de Sancto Tomás] Un mancebo aragonés, llamado Miguel Díaz, hobo palabras con otro español, e con un cuchillo dióle ciertas heridas [...] e ausentóse del temor del castigo, e con él, siguiéndole e faciéndole amigable compañía, cinco o seis cristianos; algunos de ellos porque habían sido participantes en la culpa del delito del Miguel Díaz, e

3 Álvaro Bolaños, “Milagro, peregrinación y paraíso: narración de naufragios del cronista Gonzalo Fernández de Oviedo”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, año xix, 1992.

4 Sobre este tema, ver Ramón Menéndez Pidal, “La idea imperial de Carlos V”, en *La idea imperial de Carlos V*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943 y Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

otros porque eran sus amigos. E huyendo de la Isabela, fuéronse [...] hasta venir a la parte del Sur, adonde agora está aquesta cibdad de Sancto Domingo, y en este asiento pararon, porque aquí hallaron un pueblo de indios. E aquí tomó este Miguel Díaz amistad con una cacica, que se llamó después Catalina, e hobo en ella dos fijos. [...] Como aquella india principal le quiso bien, dióle noticia de las minas que están siete leguas de esta cibdad. [...] Andando el tiempo, rogóle que ficiese que los cristianos que estaban en la Isabela que él mucho quisiese, los llamase e se viniesen a esta tierra [...]. E así osó Miguel Díaz ver al adelantado, su señor, e pedirle perdón en pago de sus servicios e de la buena nueva que le llevaba de aquesta tierra e de las minas de oro [...].

A diferencia de Pedro Margarite, Miguel Díaz es un “mancebo”, un joven oficial de la fortaleza de aquel caballero. No hay hidalguía en la caracterización de este personaje: ni por su ocupación ni por su actitud. Si el espíritu pacífico diferenciaba a mosén Pedro, la violencia es la característica primera de Miguel. Mientras aquel sufre, el otro “entra en palabras” y cuchilladas. El “mancebo” es, de este modo, la ira y, quizás, también la soberbia, dos de los pecados que el erasmismo condenaba mayormente. Pero es con él, y no claramente con la actitud del mártir, que se encuentra salida y solución a aquellos padecimientos interminables que se venían dando en la fortaleza de Sancto Tomás. Miguel también es seguido, como Margarite, por un grupo de españoles y conforma con ellos una comunidad muy distinta de la de aquellos mártires y sacrificados. Son, en su mayoría, delincuentes o cómplices, no rechazan el delito violento del mancebo, al contrario, lo siguen y así confirman su amistad. Tampoco hay ejemplaridad en este líder, que gobierna o conduce sin ser modelo de gobernante. No es, por otra parte, fiel al comendador y huye por temor al castigo sin recordar ni continuar las actitudes de abnegación y generosidad que se debían los cristianos entre sí en esa fortaleza. Por otra parte, ningún indio humilde va a visitar a estos cristianos sino que estos van a habitar a un pueblo de indios que los hospeda. No hay humildad de los salvajes; al contrario, se aclara que Catalina, una india y mujer, es una cacica de las principales. Si ayuda a Miguel, es porque lo quiere sin razón, así como los amigos lo siguen simplemente por amistad y no porque él, ejemplarmente, se deba a los demás. Nos llama la atención, entonces, un dato: el nuevo terreno tiene, para ellos, la gracia de ser rico en minas de oro. Es decir, mientras mosén Margarite regala cuentas de vidrio que hacen feliz al indio de las tórtolas; una india enamorada de un delincuente que huye del castigo le señala a Miguel, por cariño, el lugar de la salvación y del enriquecimiento. Ambos grupos, cristianos e infieles, se benefician a su manera en estos episodios, ya sea por la consecución de un estado utópico que determina favorablemente los hechos o porque, en cambio, la Providencia lo quiere así, de manera caprichosa, sin razón. Oviedo se sale, por momentos, de la historia utilitaria y didáctica, maestra de la vida, para responder, en cambio, a la exigencia también renacentista de la verdad de los hechos históricos relatados.

Con esto, por su variedad de puntos de vista, la *Historia General y Natural* es desconcertante para los lectores de hoy. Para Alberto Salas, por ejemplo, Oviedo es “acumulador y compilador más que autor, retrocede ante la historia y busca refugio en la crónica”, en la que puede valerse de su “gusto por el detalle y la curiosidad”.⁵ Mientras que, para Edmundo O’Gorman, “ha sido un lamentable error juzgar la obra de Oviedo como si fuese una crónica de sucesos

5 Alberto Salas, *Tres cronistas de Indias: Pedro Mártir, Oviedo, Las Casas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

particulares [...]. Surge de la *Historia* una imagen inteligible de la empresa de las Indias”.⁶ Si uno de los sentidos que vuelven inteligible la Historia renacentista puede ser la utopía, imperialista y española, en este caso, el episodio de Margarite es necesariamente un hecho, entre otros, que hacen a la historia del imperio; mientras que el de Miguel Díaz es su versión cronística, aquella en la que no escapan el relato de los detalles, los verdaderos y variados motivos de los hechos originarios de la historia americana, los tipos más inesperables de relaciones con los pueblos amerindios, etc. También, entre sus lectores, pero remontándonos más al siglo XVI, se encuentra el padre Las Casas, quien leyó en Oviedo la concepción más xenófoba y racista acerca de los indios que pudo encontrar en cronista alguno. En parte acertado, reconocemos por ejemplo que los textos de Oviedo son los que ofrecieron los argumentos a Sepúlveda sobre la ineptitud y barbarie del indio en los conocidos debates del siglo XVI sobre su naturaleza. Pero, del mismo modo, y parcialmente lo pudimos comprobar en los fragmentos evocados, en el historiador puede escucharse la razón india: “porque, como tengo dicho, los indios se iban enojando desta vecindad de los españoles [...] así porque su señorío era turbado y aniquilado [...] como porque sus ritos e cerimonias e vicios no parecían bien a los cristianos [...]”, explica, por ejemplo, en otro fragmento del texto que contrasta con todas aquellas visiones racistas que se identifican con su escritura.

También los herederos de Cristóbal Colón tuvieron a Oviedo por enemigo porque pensaban que desacreditaba al Almirante como descubridor original de América al mencionar, como al pasar, la versión de Las Indias como las Hespérides del rey Héspero; y la que circulaba acerca del piloto anónimo que había revelado a Colón, antes de morir, el descubrimiento de tierras desconocidas viajando hacia el Oeste.⁷ Esta enemistad de los hijos del descubridor también tiene su razón de ser; sin embargo, no quiero dejar de mencionar que es Oviedo el que da, como historiador, grandeza y trascendencia a la figura individual del Almirante. Por ejemplo, mientras en el *Diario de abordo*, sobre la llegada por primera vez a las Indias, se relata solamente: “el Almirante salió a tierra en la barca armada (...) y sacó la vanderá real”;⁸ Oviedo, por el contrario, escenifica y despliega este relato de la llegada:

Así como el Almirante vido la tierra, hincado de rodillas e saltándosele las lágrimas de los ojos del extremado placer que sentía, comenzó a decir [...]: *Te Deum laudamus* [...]. Tomábanle unos en brazos, otros le besaban las manos, e otros le demandaban perdón de la poca constancia que habían mostrado [...].⁹

Esta imagen de Colón de rodillas agradeciendo al cielo y de los demás, extremadamente emocionados, será la que trascenderá en todas las conmemoraciones que se hagan a su persona y al Descubrimiento, y que se extenderá a las demás artes, como a la plástica. Pero la escritura inquieta de Oviedo no se detiene ni siquiera luego de haber hecho el más sublime homenaje; y así pasa inmediatamente a relatar “lo que dicen algunos”: que los hermanos Pin-

6 Edmundo O’Gorman, *Cuatro historiadores de Indias, siglo XVI (Mártir, Oviedo, Las Casas, Acosta)*, México, Sep-Diana, 1979.

7 Ver Fernando Colón, *Vida del Almirante*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

8 Cristóbal Colón, *Diario de Cristóbal Colón*, transcripción y edición facsimilar, edición y notas de Jesús Varela y José Manuel Fradejas, Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal con el Ayuntamiento de Valladolid, 2006.

9 Oportunamente, Beatriz Colombi me ha señalado la similitud de esta imagen de Colón con la del Cid en el Cantar Primero, “Destierro del Cid”: “De sus ojos tan fuertemente llorando, volvía la cabeza y se quedaba mirando.” [Anónimo, *Cantar del mio Cid*, Leonardo Funes (ed.), Buenos Aires, Colihue Clásica, 2007]. Este tipo de observaciones permiten pensar aun más estrechamente a Oviedo como lector de gestas medievales o de sus residuos en la literatura de caballería.

zones deberían haberse llevado todos los méritos del Descubrimiento porque fueron ellos los que deseaban con constancia continuar; cuando el Almirante, de su voluntad, habría regresado cansado a mitad de camino. Relato que es otra versión de la que se venía dando. Aquí es cuando nuestro historiador se confiesa en una frase que repetirá de diversos modos: “yo he dicho en lo uno y en lo otro ambas las opiniones: el lector tome la que más le ditare su buen juicio”. Oviedo, como humanista español cabalmente renacentista, que añoraba un tiempo primitivo mejor y que por esto se enredaba en formulaciones de utopías sociales con las que interpretaba algo tan sorprendente como el conocimiento de un nuevo continente, confiaba en que su escritura podía utópicamente abarcar todo aquello que estuviera relacionado con los hechos de Indias, y, además, confiaba en que el lector renacentista, a diferencia de un lector de hoy, podía decidir objetiva y activamente la versión más verdadera.

Bibliografía

- Bataillon, Marcel, “Historiografía oficial de Colón, de Pedro Mártir a Oviedo y Gómara”, en *Imago Mundi*, n° 5, Buenos Aires, 1954.
- Bolaños, Álvaro, “El subtexto utópico en un relato de naufragio del cronista Fernández de Oviedo”, en *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, 1992.

Acerca del realismo

Debate en torno a la representación en

la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*

Valeria Añón

“Cuando en arte y literatura decimos que el objetivo es *mostrar las cosas como realmente son*, no ponemos punto final a una controversia, sino que la iniciamos.”
Raymond Williams

Este trabajo parte de una posibilidad y un límite: el doble carácter del realismo, como estética perimida y como forma literaria de vigente en la contemporaneidad.¹ Es este carácter jánico el que habilita a usar el realismo para pensar la literatura producida durante el siglo XVI en las *Indias* por parte de los protagonistas de la conquista; más específicamente, un caso paradigmático, original y representativo a un tiempo: la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* del soldado español y encomendero Bernal Díaz del Castillo, escrita más de treinta años después de la conquista y solo publicada a mediados del siglo XVII.²

Si el realismo estético convoca preguntas acerca de la representación de lo real (y de las distintas definiciones de lo real en contextos diversos), de la adecuación –o inadecuación– entre contenido, forma y experiencia, de la verdad como problema de representación, el corpus de crónicas de Indias, en su aparente anacronismo, actualiza la vigencia de estos interrogantes. No se trata de “acusar” de realista al discurso colonial, sino de utilizar las preguntas de diversas aproximaciones críticas para pensar los modos de representación, tema más complejo aun en la medida en que, en el siglo XVI, los límites entre literatura e historia eran difusos e imprecisos, y en que nuevos discursos históricos y nuevas formas literarias (la novela moderna) comenzaban a gestarse.³

La pertinencia de esta perspectiva radica en la necesidad de una revisión de ciertas aproximaciones críticas que no vacilan en calificar la *Historia verdadera de la conquista de la*

1 Al respecto, ver el trabajo de Martín Kohan, “Significación actual del realismo críptico”, en *Boletín/12*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, diciembre de 2005, pp. 24-35.

2 Si bien el corpus de mi investigación doctoral –en la cual se basa esta ponencia– se articuló en torno de varias crónicas de la conquista de México, de tradición occidental e indígena, aquí me centro solamente en el texto de Bernal Díaz, que, debido a su ambivalencia genérica y a su poco ortodoxo trabajo con distintas tradiciones, ha sido caracterizado en reiteradas ocasiones como “novela” y como “texto realista”, tal como detallo más adelante.

3 La distinción entre historia y ficción que comienza a gestarse en la modernidad y, por tanto, la posibilidad de caracterizar de una u otra forma los distintos textos coloniales ha ocupado a la crítica desde siempre, pero en especial desde los años ochenta del siglo pasado, a partir de los debates del Quinto Centenario, que produjeron una importante revisión en el campo de los estudios coloniales. Es una discusión no zanjada aún, que muchas veces se ha mostrado estéril en sus conclusiones; no obstante, en la búsqueda de límites y definiciones resulta útil la caracterización de estos textos como discursos narrativos, lo cual los acerca al discurso de la ficción tanto como al de la historia (desde la perspectiva de Hayden White) y cuya imprecisión los mismos cronistas aprovechan para usar los textos ora para el reclamo, ora para el testimonio o la memoria.

Nueva España de “novela realista”, aun en el certero anacronismo que no desconocen.⁴ Esta caracterización enfatiza varias dimensiones: la afirmación de representación de lo real-verdadero que vertebra la *Historia verdadera...* ya desde su título; la recurrencia del detalle anecdótico o “minucia” en su ilusión referencial tanto como en su significación de lo real; la pregnancia de las imágenes –en especial, de batallas y enfrentamientos varios– y el lugar de la narración en la conformación de un discurso histórico, memorialista y reivindicativo. En este marco, mi punto de partida es que la *Historia verdadera...* es un caso testigo de las transformaciones discursivas, producto de los profundos cambios sociales y culturales que el Nuevo Mundo convocó, y como tal puede ser interrogada desde las preguntas del realismo literario acerca de las posibilidades de la representación, la cercanía y concomitancia con el origen de la novela moderna, el uso y sentido del detalle en la trama histórica, la conformación de un nuevo público y un nuevo tipo de escritor.

Confusiones y precisiones: ¿de qué hablamos cuando hablamos de lo real?

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* se propone como inscripción y explicación de una experiencia, la conquista de México, por parte de uno de sus protagonistas y, por tanto, testigo directo –luego, testimoniante–.⁵ Ya desde su origen, tiene carácter performativo: serviría como documento probatorio de méritos propios y, presentada ante la corona española, en su valor de verdad, permitiría alcanzar los bienes deseados. Ya en el siglo xx, esta crónica ha sido recuperada como origen de la literatura latinoamericana contemporánea, en especial por escritores vinculados a la literatura del *boom* (Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes) y también por la crítica.⁶ Ahora bien, ¿de qué hablamos, o mejor, de qué queremos hablar cuando hablamos de realismo en la *Historia verdadera...* y, por extensión, en las crónicas de Indias de los siglos xvi y xvii?

Una solución teórico-metodológica sería adscribir a las concepciones de un “realismo de larga duración”,⁷ como las propuestas por Erich Auerbach.⁸ Pertinente en términos diacrónicos y contextuales; sin embargo, ha sido usada de manera inadecuada para pensar estas

4 Es el caso de las aproximaciones recientes de Verónica Cortínez en su *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*, México, Oak, 2000; y de Guillermo Serrés en *La conquista como épica colectiva. La obra de Bernal Díaz del Castillo*, Madrid, Ediciones del Orto, 2005, entre otros.

5 Viejo conquistador, Bernal Díaz (Medina del Campo, 1495 - Guatemala, 1584) llegó a Cuba a los diecinueve años, participó de dos viajes de reconocimiento antes de unirse a las huestes cortesianas en 1519 y acompañó al capitán Hernán Cortés en todas sus expediciones, tanto triunfantes (la conquista de México, 1519-1521) como fallidas (las Hibueras, en 1524). Años después, cuando ya es acomodado encomendero y vecino de la ciudad de Guatemala, decide encarar la escritura de su *verdadera historia*, tanto para contestar las historias de cronistas oficiales e historiadores (Francisco López de Gómara entre los más vilipendiados) como para solicitar bienes, reconocimientos, honores, más encomiendas, dejando, además, memoria de lo pasado.

6 Carlos Fuentes declara a Bernal Díaz “nuestro primer novelista”, constructor de una “épica vacilante” entre la historia y la ficción (“Épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo”, en *Valiente mundo nuevo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 71); entre los poetas americanos, Pablo Neruda llega a caracterizar la *Historia verdadera* como “una larga novela del mejicano Bernal Díaz del Castillo” (citado en Verónica Cortínez, *op. cit.*, p. 20). En 1948, Alfonso Reyes aludía al valor literario de estas crónicas; el estudioso de la obra bernaldiana Carmelo Sáenz de Santa María caracteriza la *Historia verdadera* como “pórtico simbólico” de la moderna literatura del continente (“Introducción crítica a la *Historia verdadera*”, en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1982); Enrique Pupo-Walker y Roberto González Echevarría establecen las líneas de continuidad entre las crónicas de Indias y la literatura latinoamericana del siglo xx, desde los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, los *Diarios* de Colón o los *Naufrajios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca hacia *Los pasos perdidos* de Carpentier, *Cien años de soledad* de García Márquez o *El naranjo* de Fuentes, entre muchos otros (Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982; Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000).

7 María Teresa Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en María Teresa Gramuglio (dir. vol.), *El imperio realista*, vol. 6 de Noé Jitrik (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

8 En sus análisis detallados, Erich Auerbach enfatiza los cambios y desplazamientos de la noción de lo “real” de la antigüedad y la Edad Media hacia la modernidad, y propone para esta la ruptura o confusión de los niveles de representación: lo alto, sublime, elevado, en una dimensión (y para ciertos géneros), lo prosaico, cotidiano, práctico, “derribando así la antigua barrera estilística”. Ver *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, I. Villanueva y E. Imaz (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 523.

crónicas debido a cierta confusión entre realismo y reflexión acerca de la representación de lo real. Este es un problema habitual con respecto a la caracterización de la literatura realista, más recurrente y confuso aun en esta crónica que afirma paso a paso estar representando lo real tal como fue experimentado, y que ancla en esa experiencia –y en la rememoración– su valor de verdad. Al intentar profundizar en estas afirmaciones, se llega a la conclusión de que se ha caracterizado la *Historia verdadera...* como “realista” leyendo de manera literal las afirmaciones de su autor y confundiendo lo *real* con lo *verdadero* y ambos con la narración de lo acaecido. Pongamos un ejemplo:

EL AUTOR. Yo, Bernal Díaz del Castillo, regidor desta ciudad de Santiago de Guatemala, autor desta *muy verdadera y clara Historia*, la acabé de sacar a luz, que es desde el descubrimiento, y todas las conquistas de la Nueva España, y cómo se tomó la gran ciudad de México. [...] Y a esta causa digo, e afirmo, que lo que en este libro se contiene, va muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las batallas e rencuentros de guerra.”⁹

La jugosa cita, que pertenece al prólogo del primer manuscrito –conocido como *Remón* y enviado a España en 1575–, pone en escena los supuestos y las certezas de los que parte el autor (como se denomina a sí mismo Bernal Díaz), base y sostén de la *Historia verdadera*. Lo que permea este prólogo, como certeza, es lo *real* entendido en su carácter exterior y preexistente al texto, como parte de una experiencia que se vive primero y se traduce e inscribe en la memoria y en la escritura luego. Es lo real concebido como verdadero lo que habilita y justifica la escritura.

Más allá de las distancias ciertas, si hay un punto de contacto entre estas afirmaciones y los supuestos de la novela realista posterior es la presuposición del carácter objetivo, cognoscible de la realidad. Claro que, en los siglos XVI y XVII, esto no podía ser de otra manera: suponer la subjetividad de lo real para estas crónicas sería incurrir en un inútil anacronismo. La relación es más sutil y compleja en la medida en que la experiencia del encuentro con el Nuevo Mundo es piedra de toque de la conformación de una nueva concepción de sujeto y una pregunta por lo real que se está reconfigurando con la modernidad. Con ella vuelve a plantearse también el interrogante acerca de las posibilidades de representar lo real, más aun cuando este adquiere caracteres difícilmente transmisibles según los modelos y géneros anteriores: las crónicas medievales, las novelas de caballerías, las fábulas, la épica.

Ahora bien, si el realismo define un determinado tipo de relación entre literatura y realidad, es la pregunta acerca de las características de esta relación la que nos conduce nuevamente a las crónicas de Indias, en la medida en que el siglo XVI en Occidente es un momento en el cual la noción de lo real y de la representación se está modificando de la mano de los cambios en la noción de “experiencia”. Página a página, la *Historia verdadera...* alude a dos tipos de experiencia, disímiles y unidos diacrónicamente en la figura del autor Bernal Díaz: la experiencia de la guerra y la conquista, por un lado, y la experiencia de la escritura, por otro. Así, se pone en escena uno de los tópicos de la época en el que incurre el mismo Cervantes: el sujeto que se constituye entre la pluma y la espada. De la mano de la emergencia de una nueva noción de “sujeto”, vinculada al concepto de “individuo”, estas experiencias dejan de ser antagónicas y se reúnen en la voluntad escrituraria, memorialista e historiográfica de numerosos protagonistas, convertidos así en enunciadores privilegiados.

9 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (Manuscrito Guatemala)*, José Antonio Barbón Rodríguez (ed. crítica), México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, p. 1.

En cambio, lo que está detrás de algunas posiciones acerca del supuesto realismo de la *Historia verdadera* es la noción de “lo real” que el texto afirma, y lo que falta es una reflexión con respecto a esa idea de “lo real”, que suele ser tratada como algo transhistórico: nuevamente, la pregnancia del paradigma representacional, ahora inscripto en la mirada de la crítica. Pero estas consideraciones deben ser ajustadas en función de una lectura diacrónica e histórica del concepto de “lo real”.

En primer término, y para volver al trabajo pionero de Auerbach, la concepción de “lo real” sufre una inflexión crucial a partir de la modernidad, de un concepto “figural” en la antigüedad y la Edad Media, asociado a la cosmovisión cristiana, hacia un concepto causal, que enfatiza el rol (y la responsabilidad) del sujeto entendido en términos de individualidad.¹⁰ Ya desde otra colocación, explica Raymond Williams que, en el siglo XVI, “lo real” como concepto presenta dos acepciones: es lo opuesto a lo imaginario, es decir, “lo tangible, palpable o fáctico”, por un lado, y es lo opuesto a lo aparente, entendido entonces lo real como “la calidad verdadera o fundamental de alguna cosa o situación”, por otro.¹¹ Estas concepciones están presentes en las afirmaciones de Bernal Díaz acerca de su *verdadera y clara historia* y de los hechos *muy verdaderos* que afirma narrar. La verdad de su discurso radicaría en el relato de lo real pasado (por acaecido), entendido como experiencia concreta, tangible, vivida, además, por el mismo cronista, quien luego brinda testimonio, tanto a través de su memoria y sus palabras como en su propia corporalidad: las referencias a las marcas, cicatrices y huellas que la conquista ha dejado en el cuerpo propio funcionan como índice (en su sentido de señalamiento, pero más específicamente de contigüidad) de lo vivido, logrado, sufrido.

Pero la *Historia verdadera* no se limita a afirmar la representación de lo verdadero por real, sino que presenta múltiples instancias de reflexión metatextual acerca de los contenidos de la escritura, el orden de la trama, la multiplicidad de agentes y factores que inciden en el relato, en la transmisión, en la organización textual: aquello que Barthes, siguiendo a Jakobson, denomina “shifters de organización”, y que también significan lo real en una descronologización que señala la enunciación.¹² En todos ellos, es común la preocupación acerca del *saber decir* en relación con los saberes doctos y acerca del *saber transmitir* en relación con la complejidad del recuerdo y de lo experimentado. Resuena aquí un punto en común con ciertas vertientes que piensan el realismo literario en los siglos XIX y XX: la idea de que la realidad misma ha cambiado y, por tanto, es necesario redefinir las formas que podrían dar cuenta de ello. En el siglo XVI, la hiperbólica experiencia del encuentro con el Nuevo Mundo, de una intensidad tal que modifica las concepciones de sujeto, historia, naturaleza, espacio, tiene su correlato en el tembladeral que azota a los discursos histórico y literario como eran concebidos hasta entonces.

Deseo y nostalgia: el discurso de lo real

Otro de los elementos que han justificado la calificación crítica de la *Historia verdadera* como “realista” es el uso extendido y peculiar que hace del detalle menor, anecdótico, su-

10 Con respecto a la noción de “realidad” del cristianismo antiguo y medieval afirma Auerbach que “la conexión entre episodios no es imputada a una evolución temporal o causal, sino que se considera como la unidad dentro del plan divino, cuyos miembros y reflejos son todos episodios; su unión terrenal inmediata y recíproca tiene escasa significación y su conocimiento es muchas veces ocioso para la interpretación” (Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 523). En este sentido, para Auerbach, la etapa figural implicaría un desplazamiento hacia otros modos de representación. Hayden White retoma esta argumentación y la amplía para dar cuenta del realismo y de lo figural en relación con lo figurativo, en su trabajo *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000. (Agradezco al profesor Leonardo Funes el haberme señalado estas líneas de investigación, que continuaré en mi trabajo posdoctoral).

11 Raymond Williams, *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 273.

12 Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*, C. Fernández Medrano (trad.), Barcelona, Paidós, 1994, p. 165.

perfluo. La profusión de estos elementos es tal que conforma el tono mismo de la *Historia verdadera*, su sabor, su potencia narrativa... desde la perspectiva de la crítica contemporánea. En efecto, para la escritura de la historia, docta, de la época, el detalle o minucia era un problema, un error, algo que sobraba en el texto y que debía ser recortado en función de cierto decoro –de raíz renacentista– y del *orden y concierto* con que toda historia debía presentar su trama. Para *el autor* Bernal Díaz, el detalle concreto es el soporte mismo de la *verdad* de su texto, entendida esta como representación de lo real, pero también como verosimilitud en términos de lógica genérica y relación intertextual.¹³ Si frente a escenas casi maravillosas o intransferibles Bernal Díaz acude al Amadís, buena parte del tiempo apela a la memoria del detalle como sostén del *haber estado allí* y como valor agregado de su crónica, enfrentada a las historias de quienes nunca viajaron al Nuevo Mundo. El detalle es así parte esencial de la polémica con otros autores, subraya lo elidido u olvidado: conforma, en su hiperbólica acumulación, la justificación de la *Historia verdadera* en cuanto memoria.

Diversas aproximaciones críticas leen el sentido de estos detalles a partir de la propuesta de Roland Barthes en “El efecto de lo real”. Sin embargo, estas afirmaciones deben ser matizadas: ni todo detalle es superfluo, “lujo” o “escándalo”, ni toda “notación insignificante” significa lo real.¹⁴ En cambio, sí es posible compartir la tesis de que, si en la estructura general del relato todo significa, el detalle aparentemente superfluo tiene una clara función: denotar lo real, en términos de lo que se propone el discurso histórico; significar lo real, en términos del discurso literario, aunque las diferencias entre ambos sean cuestionables o difusas. La *Historia verdadera*, a caballo entre ambas formas discursivas, usa el detalle para responder a cierta exigencia referencial que sostiene la verdad, la legitimidad y, por tanto, la potencia performativa, otra de las inflexiones del discurso histórico en su articulación entre enunciado y enunciación. Además, el detalle, en términos de una denotación de la experiencia, conforma el sustrato del testimonio y constituye un bien diferencial, piedra de toque de la expansión del discurso histórico que se propone la *Historia verdadera*. Si no es posible hablar de una conciencia de “ilusión referencial” en estas crónicas, sí se puede hablar de un efecto de lectura –contemporánea– que, al mirar la *Historia verdadera* en su inflexión literaria, recupera su potencia testimonial en virtud de la significación de lo real (esa relación entre significante y referente) que el detalle prosaico configura. Confluye aquí, en su literalidad, en su capacidad para evocar cierta “representación pura y simple de lo real”, esa retórica del cuerpo a la que hicimos referencia más arriba. “Cuerpo-texto que destruye el cuerpo-carne, pero se monta en él para transformarlo, para sustituirlo”,¹⁵ en la *Historia verdadera*, el cuerpo (propio y de los indígenas) es omnipresente; define incluso el ritmo, la respiración del relato, las digresiones, la caracterización de los personajes, la materia de la memoria. Esta representación de la corporalidad, esta retórica del cuerpo, es el andamiaje que sostiene la forma de la historia.¹⁶

13 Explica Barthes (*op. cit.*) que la verosimilitud no depende del referente ni de lo real supuestamente representado por el lenguaje, sino que está dada por ciertas normativas con respecto a la representación. En el caso de estas crónicas, vinculada a lo que es expresable –concebible– en cada género, aun a pesar de que las nociones acerca de lo fantástico, lo fabuloso y lo posible están siendo revisadas en la época.

14 De hecho, María E. Mayer explica que en los siglos *xvi* y *xvii*, “el concepto y función del ‘detalle’ estaba siendo objeto de una revisión, y que esta acarrea problemas de diverso tipo: no solo narratológico sino también retórico, de poética histórica, metodológico, etcétera” (“El detalle de una ‘historia verdadera’: Don Quijote y Bernal Díaz”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14-2, p. 95).

15 Margo Glantz, “Poesía y erotismo”, en Georges Bataille, *Lo imposible*, México, Premia, 1989, p. 2.

16 Recordemos aquí que la noción de “corporalidad” está históricamente marcada y su definición varía de acuerdo con su contexto. El cuerpo tendrá usos y funciones diversas en las distintas sociedades, concepciones que enfrentan –una vez más– a españoles e indígenas en esta conquista. Preciso es destacar que el cuerpo en la Edad Media tiene sentidos muy distintos al cuerpo moderno: en términos generales, una relación diferente con lo natural, una estrecha vinculación con lo grotesco y lo festivo, imbricado en el sistema

Ahora bien, más allá de las afirmaciones de verdad y realidad en las que el texto incurre a cada paso; más allá del detalle –en sus usos narratológicos, retóricos y polémicos–; más allá de cierta supuesta mimesis entendida como artificio y concebida en sus limitaciones y posibilidades, ¿en qué medida puede decirse que la *Historia verdadera* –y las crónicas de Indias de tradición occidental que constituyen el horizonte de formaciones discursivas con las que se discute y en las que se abreva– representa lo real? Es claro que no en términos del realismo entendido en sentido restringido, como manifestación estética vinculada a la novela decimonónica. Tampoco en su conformación de “tipos promediales”, aunque en el entrecruzamiento de niveles a los que Auerbach aludía, la *Historia verdadera* otorgue un lugar principal a lo cotidiano, lo menor y, por tanto, junto con buena parte de los textos de esta temprana modernidad, abra el camino hacia el realismo moderno.

Si algo en la representación de la realidad –pasada, pero también presente, por elipsis o contraposición, entre gloriosas conquistas y prosaico orden colonial posterior– puede ser caracterizado como “realista”, es en virtud del “deseo de lo real” que la *Historia verdadera* pone en escena y que, en términos de Hayden White, define el discurso histórico y diferencia su tipo narrativo. Así, el discurso histórico “hace deseable lo real, convierte lo real en objeto de deseo y lo hace por la imposición, en los acontecimientos que se representan como reales, de la coherencia formal que poseen las historias”.¹⁷ Deseo, realidad, coherencia, sentido: sintagmas que soportan la escritura en las crónicas y encuentran su legitimación en la historia como formación discursiva, en la historia como institución ampliamente vinculada a la expansión imperial, tal como señalaba Nebrija con respecto a la lengua.

En su articulación con la concepción de lo real en términos causales, la historia –tal como se está escribiendo en el siglo xvi– articula una trama de explicaciones, condicionamientos, causas, efectos, a través de un discurso tanto narrativo como argumentativo, que no deja de exhibir el “gusto por el efecto de lo real” –aunque sea incapaz de leerlo en esos términos–, avalado por el “prestigio del sucedió”, como afirma, con cierta ironía, Barthes.¹⁸ En este marco, el referente vuelve a ingresar para otorgar legitimidad o fiabilidad al texto, en esa relación que construye un significado, pero que también lo expulsa para denotar cierta deseada contigüidad entre el signo y su objeto. En virtud de ese “deseo de lo real”, los textos se pueblan de *shifters de escucha* y *shifters de organización*, definiendo un tipo discursivo –el discurso histórico– especialmente preocupado por la articulación entre enunciación y enunciado, contigüidad que debe ser presentificada en la escritura. Si en la *Historia verdadera* lo “real” brinda pertinencia y especificidad al discurso, lo autobiográfico y lo testimonial aportan otras inflexiones, en las cuales el *yo* protagonista se entrecruza con el *yo narrador* y el *yo autor*, exhibiendo, en sus palabras, en sus cicatrices, la también deseada monumentalidad de una memoria que parece querer hacer presente lo pasado, revivido como glorioso, en una trama que, en sus límites, se tiñe de nostalgia.

de imágenes de la cultura cómica popular, llamado por Bajtín “realismo grotesco”. Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy (trad.), Madrid, Alianza, 1987, p. 23. Es resultado de “una mezcla confusa entre tradiciones populares paganas y referencias cristianas” (David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Paula Mahler (trad.), Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, p. 29), parte de las cuales funcionan como sustrato de la forma en que cuerpos propios y ajenos son percibidos en estas crónicas, con especial acento en la *Historia verdadera*.

17 Hayden White, *El contenido de la forma*, Jorge Vigil Rubio (trad.), Barcelona, Paidós, 1992, p. 35.

18 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 176.

Un cronista en París

Gabriela Mogillansky

Tiempo y espacio

“¿Dónde comienzan los proyectos de un escritor? ¿Dónde termina su trabajo?
La mayor parte de los grandes libros no tiene principio ni fin [...]”
Jean Starovinsky

En el prólogo a *Crónicas del bulevar* de 1902 de Manuel Ugarte, Rubén Darío señala: “Tarea ardua la de *contar a un público y sobre todo a nuestro público*, los hechos y gestos de París”.¹

Contar presupone otra operación que “informar”, “contar hechos y gestos” es darles una forma, un orden, un sentido que los hechos no tienen por sí mismos. Por otra parte, es un discurso fuertemente orientado (“contar a nuestro público”). En la primera crónica del libro, “La crónica en Francia”, Ugarte escribe:

Y cuando la correspondencia está destinada a países lejanos, las páginas llegan casi siempre marchitas y sin interés, porque el telégrafo les ha precedido de veinte días y se ha encargado de borrar cien veces la imprecisión del suceso que se relata. Nuestra prosa parece un reloj atrasado, o un hombre con ideas del siglo XVIII. Solo queda el recurso de epilogar.²

Esta cita relativiza la primacía de la novedad en los corresponsales extranjeros (ganada ya por el telégrafo) y pone en escena la importancia del tiempo en la lectura de las crónicas. Si las ideas y el manejo del tiempo son “atrasados” y la crónica no ofrece sensaciones novedosas, el lector irá en busca de otras percepciones. El epílogo (recapitulación de lo ya dicho en una obra) recupera la información ya leída pero le da una nueva forma, marcada por la lectura de lo anterior y la presencia del autor.

El tiempo es uno de los más importantes materiales textuales de la crónica como género, es un tipo de texto que “produce temporalidad”. Si bien esto es cierto, no solo produce temporalidad, sino también –y con relación a esta– una espacialidad, fundamental en las corresponsalías. El relato de la crónica –en contraste con la información que centra su especificidad en las *acciones* y *sucesos*– desarrolla un cronotopo específico que le da sentido y orientación. Nos hallamos ante un tiempo y espacio “reales” (tiempo y espacio desde los que

1 Rubén Darío, Prólogo a Manuel Ugarte, “La crónica en Francia”, en *Crónicas del Bulevar*, París, Garnier, 1902 (s.p.m.).

2 Manuel Ugarte, “La crónica en Francia”, en *Crónicas del bulevar*, París, Garnier, 1903.

escribe el cronista) que se materializan en el enunciado de la crónica, puesta en discurso de una sensibilidad y una práctica.

Para Michel de Certeau: “[...] el espacio es un espacio practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por la intervención de los caminantes. Igualmente la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito”.

Es posible leer ambos conceptos, por ejemplo, en la conocida crónica “Libros viejos a orillas del Sena”, en la que el cronista camina por las callejuelas, mirando y leyendo los libros expuestos.

En este sentido, es relevante la visión que el mismo Darío tiene de su trabajo en la Exposición de París:

Rodeado de un mar de colores y de formas, mi *espíritu* no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que, cuando un cuadro os *llama* por una razón directa, otro y cien más os gritan la *potencia* de sus pinceladas o la *melodía* de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos *libros*, en la *meditación* de muchas *páginas*. Mil *nebulosas de poemas* flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro; mil gérmenes se despiertan en voluntad y en vuestra ansia artística; [...] pero el *útil del trabajador*, vuestro *oficio*, vuestra *obligación* para con el *público del periódico*, os llaman a la realidad. Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy para recomenzar al sol siguiente, en la *labor danaideana* de quien ayuda a llenar el *ánfora sin fondo* de un diario.³

El párrafo marca claramente dos zonas en tensión: el poeta que camina por la exposición es convocado por los objetos, preñado de ideas y deseos aún sin forma, y el cronista, trabajador obligado como en galeras. La práctica concreta, las condiciones de producción desde las que la crónica es elaborada para su lectura, se constituye en su forma mientras los materiales “etéreos” (ideas, nebulosas, colores, matices, potencia) configuran aquello que el poeta posee y que el mercado no deja ingresar. El conector de oposición (“pero”) es una señal fuerte del enfrentamiento discursivo entre el tiempo de los libros y el tiempo de las crónicas. Así se hace presente en estas últimas la tensión entre la imposición múltiple de los objetos sobre la sensibilidad y la “factura” orientada (“para el periódico”) de la crónica, mostrando las selecciones, los recortes, la “ligereza” como efecto de la labor de “periodista” comparada con una no tan convincente diferencia con el “escritor”. La crónica narra un “trayecto” que va del sujeto al objeto y viceversa, y se “re-construye” lo que se aprehende desde distintas formas de argumentación, muchas veces implícitas y por el modo de narrar desde lo sensible. El objeto se impone al cronista de diversas maneras (lo que da origen a trayectos diferentes). Llama, convoca, pide atención, atrae toda su percepción y el sujeto se ve sometido a la exposición de estímulos variados que debe materializar en una escritura que el editor, el público y el mercado regulan.

Frente a las informaciones telegráficas, que dejan a cargo del lector la construcción del tejido conectivo que sostiene la relación entre uno y otro cable, la crónica se expande en

3 Rubén Darío, “La exposición. Edificios. El Gran palacio de Bellas Artes. Diez años de arte. Los artistas de mi devoción”, en *La Nación*, 4 de mayo de 1900.

sentidos que van desde lo diminuto a lo grande, desde lo visto y oído a la idea y la reflexión y viceversa.

Ahora –dirá Raymond Williams– se podía considerar la sociedad no como un entramado sino como un agente, incluso un actor o personaje... No como una suma de relaciones conocidas, sino como un organismo aparentemente independiente, como un personaje y una acción equiparable a otros. La sociedad no constituía solo un código para medir, una institución que controlar, una norma que se podía definir. Ahora era un proceso que atravesaba las vidas, que les daba forma y las deformaba; un proceso experimentado en carne propia pero que de inmediato, podía volverse distante, complejo, incomprensible e insoportable.

Este proceso es experimentado en la crónica moderna con un punto de vista particular: el del cronista, quien define la constitución, el tono, el cuerpo del texto y crea un imaginario común con su lector: el de la ciudad como personaje.

Los modos de la crónica organizan perspectivas y figuras de cronista. La mirada dariana observa todo, pero privilegia el movimiento. El movimiento de la ciudad y sus habitantes, del campo cultural en todos sus aspectos, conforma el material de sus crónicas captado por un ojo hiperespecializado y es el cruce entre movimiento, punto de vista y saber lo que le da forma al escritor. Así, la percepción es guiada en medio del vaivén infernal de la ciudad.

El cronista y sus figuraciones

Rubén Darío se instala en París. Cinco figuras se dibujan en esa circunstancia: el viajero, el emigrante, el extranjero, el caminante y el poeta. Las cinco figuras se unen entre sí por ser figuras de desplazamiento, de movimiento (en el espacio y en la lengua) y marcan una diferencia con los otros en la ciudad. Esta deja de ser un espacio físico para ser un espacio virtual (el de la crónica) cuya marca es la mirada estetizante del poeta, que ejerce en la escritura la superioridad sobre las otras figuras.

Para Isaac Joseph, el emigrante llega luego de la catástrofe del viaje y siempre se acompaña de una pregunta: ¿qué me ha ocurrido? ¿Son estas las condiciones de Darío? Evidentemente, no. La distancia es, para el cronista, un motivo para seguir escribiendo, una forma de ser él. Como emigrante, entra rápidamente en el círculo de los americanos, de sus iguales; por un lado y por otro, junto a *La Nación* son los polos que lo sostienen y dan cuerpo a su estadía “Entre mis tareas consulares y mi servicio en *La Nación* pasaba mi existencia parisina”, dice en la *Autobiografía*. Hay también en el emigrante, tal como la sociología lo describe, una relación particular con la escritura:

Los emigrantes que escriben no pretenden, por lo demás, ninguna objetividad puesto que el público al que se dirigen no sobrepasa el círculo de los familiares, de los parientes, de la comunidad. El círculo siempre presente y la cantilena no entrañan variaciones. Lo cierto es que la correspondencia como forma de descripción del nuevo mundo se refiere a experiencias inmediatas y presentes. Lo que el emigrante envía no son recuerdos sino noticias nuevas.⁴

4 Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, p. 84.

La experiencia de la correspondencia privada guarda algunas relaciones con la escritura de la crónica, pero esta, sostenida por un círculo de público amplio y desconocido, escrita por necesidad del pago y a las órdenes de la empresa periodística, da otro nombre al emigrante: es cronista, corresponsal. Eso lo ubica, lo instala, de modo distinto. Lo coloca en un círculo que supera los estrechos límites de la extranjería. Por otra parte, el cronista se desdobra en una vida estrictamente privada (como la llama en la *Autobiografía*) en la que se ve como un emigrante más: basta ver el epistolario de Darío para leer sus urgencias, sus melancolías, sus *saudades*.

Distinto es para el cronista. En una crónica titulada “¿Por qué va uno a París?” Amado Nervo se responde: “La característica de unos y otros, de todos los viajeros es el anhelo de novedad. Se va especialmente de América a París, porque aquí se nos predica constantemente que en París hay muchas cosas nuevas para nosotros”.⁵ Y agrega más adelante: “Al trabajar al obrar, al luchar [el hombre] busca intuitivamente la novedad, es decir, un estado diferente a sus estados porque ha atravesado, una modalidad distinta de su vida, ser otro *yo* dentro de otro *medio*”.⁶

Ese “ser otro yo dentro de otro medio” es una descripción que conviene al cronista Darío: el sujeto de la crónica cambia al cambiar de medio, si entendemos por medio no solo el espacio, sino también la información y el diario. Esto produce deslizamientos en la crónica en sí y en la figura del cronista.

Rubén Darío se llama a sí mismo extranjero: “Yo he sido más apasionado y he escrito cosas más ‘parisienses’ antes de venir a París que durante el tiempo que he permanecido en París. Y jamás pude encontrarme sino extranjero entre estas gentes”.⁷ Pero además, la extranjería dariana queda marcada fuertemente en sus reflexiones acerca de la condición del artista hispanoamericano en París, como por ejemplo en una crónica sobre los hispanoamericanos en la Exposición de 1900, en la que, por un lado, da cuenta de la posición de *rastaquères* de muchos de ellos y, por otro, habla de las condiciones de los artistas:

La vida intelectual es difícil y áspera. Nuestros jóvenes de letras que sueñan con París, deben saber que la vorágine es inmensa. Se nos conoce apenas. La literatura nueva de América ha llamado la atención en algunos círculos, como el del *Mercure de France* pero como nadie sabe castellano, salvo rarísimas excepciones, nos ignoran de la manera más absoluta.⁸

Caminante y poeta

Para algunos críticos, la crónica es el producto de un *flâneur* moderno y conjuga la supremacía de la mirada y el recorrido, así como les permite a los lectores hispanoamericanos relacionarse (a través de la lectura) con los centros (París, Nueva York, Madrid). Este caminante por la ciudad-personaje, como la llama Williams, anda por las calles para encontrar aquello que le permita escribir: la novedad. Su centro, en cambio, está fuera de París, en la burguesía de Buenos Aires, ávida de sucesos y noticias provenientes del otro mundo y de

5 Amado Nervo, “¿Por qué va uno a París?”, en José Olivio Jiménez (ed.), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1997, p. 204.

6 *Ibíd.*, p. 205.

7 Rubén Darío, “Hechos e ideas. París y los escritores extranjeros”, en *La Nación*, 21 de agosto de 1907.

8 Rubén Darío, “La exposición. Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, en *La Nación*, 27 de junio de 1900.

modelos para copiar. Frente a la muchedumbre, jamás se pierde en ella: observa y elige qué mirar, hay una tensión con la multitud, se resiste a los flujos. La hipertrofia de la mirada, a la que alude Georg Simmel, es decir, la superioridad del ojo sobre los otros sentidos, contribuye a establecer a la vez un distanciamiento y una cercanía entre sujeto y objeto.

El viajero, en cambio, sale y vuelve a París, que lo agobia y lo enferma, como sucede en *Tierras solares*. Otro momento importante de su peregrinar es la vuelta a Nicaragua,⁹ donde es recibido como el hijo pródigo: el regreso a la tierra natal, que se mira con nuevos ojos y donde solo volverá para morir. En las crónicas, el viaje tiene la figura de buscarse a sí mismo, como un Ulises que sale para conocerse y vuelve con noticias de tierras lejanas y nuevas reflexiones. Es probablemente la imagen de una itinerancia cíclica la que podemos captar en las crónicas, cristalización de quien viaja para volver a Itaca con las alforjas cargadas de novedades y habiendo respirado otros aires, fuera de esa tierra que lo enferma.¹⁰

La figura del poeta tiene lugar no solo en las reflexiones de Darío sobre su labor sino, fundamentalmente, como hemos señalado, en sus elecciones en el momento de la escritura de las crónicas. Ventura García Calderón hace una descripción de las crónicas darianas que coincide con la fuerte división entre el poeta y el periodista:

Siéntese, a veces, en ellas [en las crónicas] la fatiga que causa la profesión adoptada por el poeta muy a pesar suyo. “Podría seguir violineando en prosa” –dice en sus *Recuerdos de Italia* después de un magnífico introito–. Podría hacerlo, pero no le queda tiempo. Es preciso enviar la crónica de la semana. La actualidad, la trivial actualidad, fue el tormento de nuestro poeta, nacido para cantar las cosas eternas. Ha sido el más desconcertante de nuestros periodistas.¹¹

La descripción de García Calderón es injusta: el periodismo fue “la gimnasia del estilo”, el lugar de sus grandes debates y polémicas, el margen para ampliar su público, el espacio de grandes textos y más. Pero abre un interrogante: ¿por qué el más desconcertante de los periodistas de fin de siglo? A esa pregunta ha querido responder este trabajo.

9 Ver las crónicas “El viaje a Nicaragua” referidas al viaje a su tierra natal en 1908.

10 “Y volví a París. . .”

11 Rubén Darío, *Epistolario*, París, 1920.

Rubén Darío: lector y crítico de la literatura hispanoamericana

José Alberto Barisone

El periodismo jugó un rol preponderante en el proceso modernizador hispanoamericano y en la constitución y difusión del modernismo, pues fue el vehículo que posibilitó la propagación de la nueva literatura europea, norteamericana y de los países de nuestra América, a la vez que creó y moldeó un nuevo público lector. Asimismo, permitió que los escritores modernistas se insertaran en el mercado, lo que redundó en el surgimiento de dos nuevos tipos discursivos: la crónica modernista y la crítica literaria moderna no académica. Debe destacarse que los diarios de difusión continental y las revistas (*Revista Moderna*, *Revista Azul*, *Cosmópolis*, *El Mercurio de América*, entre otras) asumieron una función de vinculación de distintos centros de América Latina. De ahí que el estudio de los materiales diseminados en la prensa de fines de siglo XIX y de principios del XX permite reconstruir, en parte, y comprender el momento en que surge la nueva estética, con sus alianzas y discusiones. En fin, permite visualizar el proceso de conformación de la literatura latinoamericana moderna en un momento de profundas transformaciones del campo literario en lo que concierne a la colocación del escritor en la sociedad, a la concepción y función de la literatura, a la incorporación –no exenta de controversias– de corrientes estéticas y filosóficas de la época, y a la emergencia de nuevos lectores.¹

Dentro de este contexto se destaca la figura mayor de Rubén Darío, que fue no solo un gran poeta, sino también un crítico literario y de arte que escribió artículos referidos a literatura, muestras de pintura y espectáculos teatrales y musicales.

El propósito de este trabajo es destacar la labor de Darío como crítico de la literatura hispanoamericana que, con notable lucidez y dominio de los diferentes aspectos del quehacer literario, desarrolló paralelamente a su producción como poeta, cuentista y cronista. El ejercicio de esta práctica discursiva, iniciada en Chile, continuada en la Argentina y, luego, en Europa, se concretó en diferentes tipos textuales: prólogos a libros propios y ajenos, bio-

1 Numerosos trabajos –desde el pionero y esclarecedor capítulo “Literatura pura” contenido en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* de Pedro Henríquez Ureña, anticipatorio de posterior estudios– dan cuenta tanto de los cambios en la escena literaria de fines del siglo XIX en América Latina que propiciaron la emergencia del modernismo hispanoamericano como de la singularidad y características de las obras en su diversidad discursiva, de los autores y canales de transmisión, etcétera, de dicho movimiento. Ver Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983; Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, F. Ángel Rama, 1985; “La modernización latinoamericana, 1870-1910, en *Hispamérica*, año XII, Nº 36, 1983 y *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central, 1970 y Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, entre otros.

grafía y autobiografías,² conferencias³ y, fundamentalmente, artículos para la prensa. En este medio publicó en numerosos diarios y revistas entre los que hay que destacar su trabajo para *La Nación* de Buenos Aires donde empezó a colaborar en 1889, aunque con continuidad, entre 1893 y 1915.⁴ La redacción del diario porteño fue durante los años de Darío en Buenos Aires, según propia confesión, el ámbito de su escritura, tanto de la periodística, del “día a día”, como de la poética, destinada a perdurar. Se establece así un juego de reciprocidades y compensaciones entre dos registros discursivos: el fugaz y perecedero de la prensa y el cuasi sagrado de la poesía, considerada por los modernistas la expresión más alta dentro de la literatura.

Antes de centrarnos en el trabajo crítico de Darío, resulta pertinente hacer una breve referencia al desarrollo que la disciplina tenía en la Argentina y en América Latina.

La crítica literaria en América Latina

Durante el siglo XIX, la crítica literaria en nuestro medio recorrió con algunas variantes el camino que venía haciendo en Europa: del historicismo y organicismo románticos al positivismo y el impresionismo.⁵ En el proceso de su constitución, Aníbal González distingue cuatro etapas: Romanticismo (1810 a 1880), Modernismo (1880 a 1920), Telurismo (1920 a 1960) y Postmodernismo (desde 1960).

Hacia fines del siglo XIX, etapa que nos interesa a los fines de este trabajo, surgió un grupo de hombres de letras que renovaron el discurso crítico a partir de la incorporación de los métodos de la filología y de la crítica literaria francesa en sus diferentes líneas: Charles Augustin Sainte-Beuve, Ernest Renan, Ferdinand Brunetière e Hippolyte Taine, según los casos. En el medio cultural porteño, cada una con sus protocolos específicos y diferencias de enfoque, debe diferenciarse la crítica académica de la periodística. La primera está representada, por un lado, por Paul Groussac, que tuvo un peso enorme en la Argentina y cuya lectura es de carácter positivista. Por otro lado, se distingue la obra de Calixto Oyuela, cuya perspectiva se asienta en consideraciones estéticas y de preceptiva literaria, y es deudora de Marcelino Menéndez y Pelayo. La segunda, es decir, la crítica periodística, que se desarrolla

2 Enrique Anderson Imbert, en el prólogo a su edición de las *Autobiografías* de Rubén Darío apunta: “Darío, ya famoso, se sintió envejecer, y aun morir, a una edad en que otros todavía están desbrozando el camino. Es natural que se viera a sí mismo en perspectiva monumental [. . .]. En estos años intenta, pues, tres formas diferentes de autobiografía: unas memorias anecdóticas, una historia de sus libros y una novela de su vida”. Ver Rubén Darío, *Autobiografías*, Enrique Anderson Imbert (ed. y pról.), Buenos Aires, Marymar, 1976, p. 15.

3 Darío pronunció numerosas conferencias y discursos; por ejemplo: La conferencia sobre “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa” en El Ateneo de Buenos Aires, en septiembre de 1896. En octubre del mismo año, pronunció una conferencia en la ciudad de Córdoba en el marco del homenaje que le tributó El Ateneo de dicha ciudad.

4 Rubén Darío colaboró también en otros diarios, como *La Tribuna*, dirigido por Mariano de Vedia, que firmaba “Juan Cancio”, y en *El Tiempo*, de Carlos Vega Belgrano. Entre las revistas en las que publicaba se destacan: *La Biblioteca*, *Revista de Artes y Letras*, *Revue Illustrée du Rio de La Plata*, entre otras.

Para el conocimiento de la relación de Darío con la República Argentina, ver la “Introducción” de Pedro Luis Barcia al tomo I de los *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)* (Pedro Luis Barcia (est. prel., recopil. y notas), La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, dos volúmenes, 1968 y 1977) y el trabajo de Carlos Battilana, “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones”, en Alfredo Rubione (dir. vol.), *Las crisis de las formas*, vol. 5 de Noé Jitrik (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2006. Por su parte, Emilio Carilla (en *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967) ofrece un pormenorizado detalle de las publicaciones argentinas en las que colaboró Darío. Durante los dos años que residió en Chile, publicó colaboraciones en *El Heraldo* de Valparaíso y en *La Época* y *La Libertad Electoral* de Santiago, entre otros medios periodísticos.

5 David Viñas Piquer señala: “. . . el ámbito de la crítica literaria se caracteriza, en la segunda mitad del siglo XIX, por la convivencia —no siempre pacífica— de una serie de métodos que conviene analizar por separado [. . .]: el biográfico, el histórico-positivista y el impresionista” (*Historia de la crítica literaria: Tendencias en la segunda mitad del siglo XIX*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 322). “[El método histórico-positivista] surge en la segunda mitad del siglo XIX por influjo del Positivismo de Auguste Comte, filosofía que suscita una confianza absoluta en la ciencia y que, consecuentemente, propone la aplicación del método científico en todas las disciplinas. Por lo que respecta a la investigación de lo literario, lo interesante de esta influencia es que la crítica se considerará a sí misma como una ciencia literaria. [. . .] la contraposición entre la crítica científica y la crítica impresionista es evidente. La primera persigue la objetividad absoluta, mientras que la segunda hace de la subjetividad su principal instrumento” (pp. 329-330).

paralelamente, es de índole más fragmentaria, ligera y próxima al impresionismo, con figuras destacadas en la Argentina, como Luis Berisso, Ernesto Quesada, José Ceppi (“Aníbal Latino”), Julián Martel y Julio Piquet, entre otros.⁶

Un aspecto que comparten la crítica positivista y la impresionista es la atención que le otorgan a la biografía de los autores, aunque la significación y el peso que esta cuestión adquiere son diferentes en cada una de ellas. En tanto que para la perspectiva positivista, la vida del escritor posee una influencia determinante (raza, medio, herencia, etcétera); para la impresionista, lo biográfico constituye una influencia que condiciona, pero en el sentido de que el creador es una individualidad poseedora de experiencias vitales propias, de una determinada visión del mundo y de una sensibilidad estética particular que se condensan en las obras, dotándolas de matices singulares. En otras palabras, para los positivistas, la vida del autor explica su obra; en cambio, para los cultores del impresionismo, existe una relación de paridad e interdependencia entre vida y obra.⁷

La clase de crítica que realizó Rubén Darío debe considerarse atendiendo a la constitución del modernismo hispanoamericano y está en relación con la nueva concepción de la literatura que comenzaba a perfilarse, con la búsqueda de la autonomía estética y la incipiente profesionalización de los escritores. En este contexto de reformulación literaria y de una diferente colocación de los hombres de letras en la sociedad, apareció un nuevo perfil de escritor, el *escritor artista*, como lo denomina Halperín Donghi:

[que] surge como tipo ideal nuevo, aun cuando la dedicación exclusiva a la literatura [...] es extremadamente difícil y escasamente frecuente. Pero si el *escritor artista* sigue siendo periodista o funcionario, su figura pública no reconoce necesariamente esas dimensiones de su actividad: el periodismo y la burocracia se transforman en la actividad privada que sostiene a la figura propiamente pública de ese escritor de nuevo tipo...⁸

En consonancia con este perfil de *escritor artista*, comenzó a diseñarse en América Latina un nuevo tipo de crítico, al que podemos llamar con Oscar Wilde, *crítico artista*, entre los que cabe destacar a José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó, Enrique Gómez Carrillo, Rufino Blanco Fombona, Baldomero Sanín Cano, Ventura García Calderón y José María Vargas Vila. Más allá de las improntas individuales, la crítica que ejercieron se diferenció de los enfoques teóricos y metodológicos en que se sustentaban los estudios literarios de la época, como el biografismo de Saint-Beuve, el positivismo de Brunetière y de Taine, como también la filología y la erudición de Gustave Lanson, patentes en los trabajos de índole académica.

6 El origen, la evolución y las características de la crítica literaria argentina han sido tratados en estudios generales contenidos en la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta, en un capítulo redactado por Roberto Giusti (Buenos Aires, Peuser, 1959) y en la *Historia de la literatura argentina. 2. Del romanticismo al naturalismo*, en un capítulo firmado por Adolfo Prieto (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980). Para un tratamiento del tema más pormenorizado, ver Nicolás Rosa (dir.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999).

7 Citamos algunos de los nombres más significativos de la crítica de la época, con mención de sus contribuciones: José Enrique Rodó escribió sobre Juan María Gutiérrez, Carlos Guido Spano, Leopoldo Díaz, Ricardo Gutiérrez y Rubén Darío entre otros. Ver *La tradición intelectual argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1956. Luis Berisso le dedicó artículos a Jorge Isaacs, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y Leopoldo Díaz, entre otros. Ver *El pensamiento de América*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1898. Trabajos de Calixto Oyuela pueden consultarse en la recopilación *Estudios literarios* tomos I y II, publicados por la Academia Argentina de Letras en Buenos Aires en 1943. Paul Groussac era el crítico académico más temido del momento; publicó dos artículos referidos a sendas obras de Rubén Darío, publicadas en Buenos Aires: *Los raros y Prosas profanas*. El primero apareció en *La Biblioteca*, N° 6, de noviembre de 1896 y el segundo, en el N° 8 de la misma publicación, de enero de 1897.

Un caso aparte lo constituye el profesor Matías Calamdrelli, acérrimo enemigo de las nuevas corrientes estéticas e incapacitado para comprender las innovaciones de Darío y de otros modernistas. Algunos de sus comentarios pueden leerse en *Crítica y arte* publicado por Tipografía de Ferrari y Cía., Buenos Aires, 1910.

8 Tulio Halperín Donghi, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 60.

Los escritores modernistas fueron los que distinguieron la función estética de la función útil del arte, lo que, en consecuencia, propició la autonomía del valor estético en cuanto a criterio exclusivo del juicio crítico. La afirmación de un concepto de literatura independiente de otros discursos y de otras prácticas –por ejemplo, de carácter político,⁹ civil, moral o pedagógico–, la especialización progresiva y la paga del trabajo contribuyeron al surgimiento de la crítica profesional.

Rubén Darío practicó una crítica de índole impresionista y subjetiva –en la línea de Baudelaire, Proust, Válerly– teñida por su sensibilidad estética, su mirada de poeta, sus gustos y preferencias, que no persigue un conocimiento y un juicio pretendidamente objetivos, independientes de la posición del crítico, sino expresar el encuentro de la obra con la subjetividad del *lector crítico*. Debe puntualizarse que este acercamiento empático de *afinidades electivas* entre el lector y los textos no se identifica con el diletantismo, tan aborrecido por Darío. Al contrario, sus consideraciones, análisis y opiniones se respaldan en la concepción estética y en la teoría poética que expuso en una serie de textos que, a pesar de sus declaraciones en contrario, adquirieron carácter programático, como *Pro domo mea* (1894),¹⁰ la “Presentación” de la *Revista de América* (1894),¹¹ *Los colores del estandarte*, (1896), las “Palabras liminares” de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), el primer prólogo a *Los raros* (1896) –que recoge las palabras introductorias de la mencionada revista–, el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y las “Dilucidaciones” de *El canto errante* (1907).¹²

Darío: crítico de la literatura hispanoamericana

Los artículos referidos específicamente a la literatura latinoamericana son alrededor de sesenta,¹³ sin contar los prólogos y textos programáticos. Una mirada de conjunto revela di-

9 En un artículo, Darío apunta: “Poeta político. . . no entiendo eso; o más bien, no lo quiero entender. Yo creo que no es otro el objeto, la atmósfera, el alimento, la vida de la poesía que el culto de la eterna y divina belleza; que los filósofos se ocupen del misterio de la vida [. . .]; que los señores políticos se entiendan con la suerte de los pueblos y arreglen esas complicaciones. En conclusión, el poeta no debe sino tener, como único objeto, la ascensión a su inmortal sublime paraíso: el Arte”. Ver “De un libro de páginas íntimas, Rafael Núñez”, en *La Nación*, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1894.

10 *Pro domo mea* es la contundente y enojada respuesta de Darío, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires el 30 de enero de 1894, al “Paliq” de Leopoldo Alas, *Clarín*, publicado el día anterior en *La Prensa* de Buenos Aires. El escritor y crítico español expresa en un fragmento: “En muchas partes he leído elogios rimbombantes dedicados por Rueda a un D. Rubén Darío, poeta americano, capaz él solo de corromper al ejército de Jerjes, en materia literaria, se entiende. El señor Darío pertenece a ciertas pléyades de escritores nuevos americanos que imitan a los *modernistas* de París, del modo más servil, desmañado y. . . valga la verdad, cómico que cabe imaginar. . .”. El autor de *Prosas profanas*, con tono firme no exento de agresividad, le responde: “A Rubén Darío le revientan más que a *Clarín* todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarbados, los coloristas, etc. En América no hay tal pléyade de escritores nuevos ni cosa que se le parezca. Hay unos diez o doce, que en España no son conocidos [. . .]. Yo no hago literatura *diletante*; aborrezco el snobismo. Escribo en *La Nación* y en *La Tribuna* de Buenos Aires, en la *Revista Nacional* y en dos revistas más extranjeras y todo muy bien pagado”.

11 La *Revista de América* fue creada y dirigida en Buenos Aires por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre en 1894. Fue una publicación quincenal de “Letras y Artes”, como explícitamente se definió, de la que solo se publicaron tres números: el primero apareció el 19 de agosto; el segundo, el 5 de septiembre y el tercero, el 1º de octubre. Cada número consta de aproximadamente veinte páginas numeradas de modo corrido y presenta un diseño y proporciones modestos y despojados de ilustraciones. No dependía de ningún órgano ni institución del Estado y aparentemente se insertó en el mercado mediante el aval de un empresario italiano, del aporte publicitario y de las suscripciones. De los objetivos enunciados en el editorial del primer número –“Nuestros Propósitos”– surge una fuerte apuesta a la especialización artística, la autonomía estética y la defensa de la literatura moderna de la época, específicamente del simbolismo, el parnasianismo y el decadentismo. Entre los colaboradores se destacan, además de Darío, Enrique Gómez Carrillo y Julio Jaimes, “Brocha Gorda”. Mencionamos como ejemplo que Darío escribió sobre Gabriel D’Annunzio, y el escritor guatemalteco publicó un extenso y detallado panorama de la poesía moderna francesa. He consultado la versión facsimilar de la *Revista de América* hace unos años en la Fundación Bartolomé Hidalgo del señor Washington Pereyra.

12 Rodrigo Caresani afirma: “Los prólogos de Darío tienen un valor central en la constitución de su poética y su escritura deja huellas en una vasta red de crónicas, muchas de las cuales serán arrancadas del circuito periodístico para integrar volúmenes como el de *Los Raros* [. . .]. De este modo, instalados en la ‘ley’ del género y sujetos además a la circulación y la dinámica institucional propia del libro, los prefacios darianos se vuelven textos emblemáticos, sumamente eficaces [. . .]. Como zona intermedia entre la crónica periodística –sujeta a la circulación masiva– y el poema hermético –que espera, al menos en principio, una audiencia muy restringida– los prefacios trazan con notable firmeza los rasgos de un nuevo sujeto, planean alianzas y traman exclusiones y excluidos. Constituyen el espacio de reflexión de una poética que está comenzando a articular su propio discurso y que tienen, al mismo tiempo, la necesidad de consolidar un núcleo de ‘productores’, afianzar ciertos liderazgos y diseñar–educar a un público propio”. Ver Rodrigo Javier Caresani, “Hacia una cartografía de la poética dariana”, en Jorge Eduardo Arellano (comp.), *Repertorio dariano 2010. Anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2010, pp. 66–67.

13 Al final del trabajo se adjunta un Apéndice en el que se consignan los principales trabajos de Rubén Darío relacionados con la literatura hispanoamericana. Han sido agrupados en los siguientes ítems: textos programáticos, biografías, artículos críticos referidos a autores hispanoamericanos, artículos sobre cuestiones generales y prólogos a libros de

versidad de temas, tratamiento y exhaustividad. Hay notas generales sobre la personalidad y la obra de autores, reseñas críticas sobre una obra particular (Leopoldo Lugones, Leopoldo Díaz), necrológicas (como las de José Martí y Julián del Casal), panoramas acerca de la producción literaria de América Latina en general (“Las letras hispanoamericanas en París I, II y III”) y de algunos países (“Literatura Brasileña. Las modernas corrientes estéticas”, “Letras centroamericanas: Honduras”), como también breves ensayos y semblanzas de autores.¹⁴ Desde el punto de vista discursivo, los textos también son heterogéneos: algunos están diseñados como informes; otros siguen el modelo de la semblanza biográfica; en otros casos se acude a la glosa de la obra comentada; finalmente adquieren importancia los artículos configurados como reseñas críticas en las que describe, analiza, cita y evalúa el texto abordado. Asimismo, Darío satisface la exigencia de Albert Thibaudet, para quien el crítico no solo debe referirse a libros, sino que también tiene que ocuparse de los efectos sociales de la literatura. Es así como escribió sobre la carencia de un número significativo de lectores en Latinoamérica, sobre las relaciones entre arte y mercado, sobre las dificultades de los escritores sin fortuna personal para editar sus obras, sobre la nula o escasa circulación de libros de autores hispanoamericanos entre los países del área, con el consiguiente desconocimiento de las producciones intelectuales y estéticas; entre otros temas. Algunas de estas cuestiones aparecen alegorizadas en la trama de cuentos emblemáticos, como “El rey burgués”, “El sátiro sordo”, “El velo de la reina Mab” y “La canción del oro”, por citar los más conocidos. Otro tema que tampoco escapó a su interés y reflexión es el de la traducción y, como gran poeta que era, específicamente la de la poesía, cuya problemática le suscitó lúcidas reflexiones.¹⁵

Darío entiende y practica la crítica, fundamentalmente, de tres modos. En algunos casos, el objetivo es transmitir una información comentada; en consecuencia, el artículo constituye un discurso que se erige como puente entre los autores, sus textos y el público, sujeto colectivo que incluye tanto a los pares (escritores, intelectuales, artistas y críticos) como al lector del periódico o de la revista, del que exigía ciertas competencias y al que contribuyó a formar en el conocimiento de lo nuevo. En otros casos, en consonancia con el *ethos* que la voz de Darío asume –“padre fundador”, “jefe”, “impulsor del nuevo movimiento”–, la reseña adopta una impronta correctiva, prescriptiva, tendiente a señalar aciertos y debilidades. Por último, el tercer tipo de crítica, para nosotros el más valioso, trasciende su carácter ancilar de mero metatexto para proyectarse como un discurso con valor en sí mismo, en el cual lo

escritores hispanoamericanos. En cada caso se da la referencia de la fecha y de la publicación en la que aparecieron. Cabe aclarar que la nómina de trabajos no debe considerarse definitiva, sino provisoria. Los artículos de Darío mencionados y analizados en este trabajo fueron leídos directamente de los diarios y revistas en los que se publicaron originalmente y cotejados con las obras que los recopilaron.

Destaco y agradezco la colaboración prestada por todo el personal de la Biblioteca Tornquist y la Prebisch, ambas ubicadas en la sede del Banco Central de la República Argentina. Allí pude consultar, con la especial atención de las señoritas Fernanda Mangione y Mariana Lucero, las colecciones de *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires, tanto en formato impreso como digital. Los artículos de *El Tiempo* y *La Tribuna* fueron consultados en la Hemeroteca de la Biblioteca del Honorable Congreso de la Nación. Las demás publicaciones se hallaron en las Bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de esta institución.

14 Entre la semblanza de autores hispanoamericanos escritas por Darío, hay que destacar la de “José Martí” incluida en *Los raros* y la serie de “Cabezas”, que aparecieron en la publicación *Mundial Magazine*, que se editó entre 1911 y 1914. Se trata un conjunto de textos de corta extensión dedicados a figuras, tanto del ámbito cultural como político, del mundo hispanoamericano. Pedro Luis Barcia señala: “El vocablo ‘cabeza’ definió, entonces, una forma muy particular, reiterada de una variante concisa del retrato, con toques de etopeya, y notas propias (brevedad, sugerencia, alusiones no explicitadas, como innecesarias para los lectores que compartían la información. . .) (Pedro Luis Barcia, *op. cit.*, p. 15). Darío escribió las *Cabezas* de trece escritores hispanoamericanos: Rodó, Graça Aranha, Zorrilla de San Martín, Francisco García Calderón, Federico Gamboa, Amado Nervo, Enrique Rodríguez Larreta, Leopoldo Lugones, Gómez Carrillo, Ricardo Rojas, Manuel Ugarte, Ángel Zárraga y Alberto del Solar. La *Cabeza* de Rubén Darío fue escrita por Gómez Carrillo.

15 En “Los poetas de Cuba” (1907), refiriéndose a traducciones de poetas realizadas por Pichardo, señala: “No puedo aplaudirlas sino como originales, porque no creo en la posibilidad de una traducción de poeta que satisfaga. Apenas en prosa se puede dar a entrever el alma de una poesía extranjera. En verso el intento es inútil, así sea el traductor otro poeta y sea hombre de arte y de gusto, llámese Llorente, Díez-Canedo, Leopoldo Díaz, Valencia o Pichardo. Lo que el lector obtendrá será una poesía de Pichardo, de Leopoldo Díaz, de Valencia. . .”.

poético no solo involucra el contenido, la referencia, sino también, la expresión. De modo que el texto dariano adquiere un vuelo mayor ya que –amén de la información puntual e inmediata sobre la obra o el autor que lo motivó– contiene tal densidad de ideas estéticas y de propuestas artísticas a ser desarrolladas que convierten el artículo en un auténtico programa orientador de la moderna literatura, en un texto con peso propio cuya escritura está en concordancia con lo que enuncia.¹⁶ Cabe señalar que supo ubicarse según los diferentes contextos de enunciación en los que escribía: sus artículos a veces tenían una impronta general y, en otros casos, exhibían una mayor elaboración y una prosa más trabajada, con inclusión de citas en otras lenguas, como francés, inglés, italiano y latín.

Ahora bien, resulta pertinente preguntarnos, ¿qué es lo que le confirió autoridad a Darío?; en otros términos, ¿en qué legitima su palabra crítica?

Varios son los pilares, pero pensamos que se sostiene, fundamentalmente, en su condición de poeta, de *escritor artista*. Al principio, hasta 1896, su prestigio se sustentaba en *Azul...* y en las colaboraciones para *La Nación*. Luego, la consagración se consolidó con la aparición en Buenos Aires, en 1896, de *Prosas profanas y otros poemas*, a la par de su continuado trabajo en la prensa y con el creciente activismo que desplegó a través de su labor como conferencista y prologuista. En concomitancia con esto, debe señalarse la innovación y jerarquía de la obra de Darío, como también el hecho de que tuviese una propuesta estética moderna e innovadora, asumida con seguridad. Su autoridad, también, se asentó en el conocimiento pormenorizado de obras y autores, preferentemente modernos. Por último, cabe subrayar que mucho contribuyó a conferirle poder y resonancia a su voz el lugar de enunciación desde el cual se pronunciaba. Tuvo y aprovechó el espacio privilegiado de las páginas de *La Nación*, uno de los diarios más importantes, modernos e influyentes de América Latina.

En sus artículos, Rubén Darío diseña un enunciador profesional –explícitamente alejado del diletantismo–, un *lector competente*, muy seguro de su posición de *poeta faro* y de *intelectual artista*, dueño de una estética claramente sustentada; de su relevancia y proyección. En ocasiones, se coloca como padre fundador del modernismo; en otros casos, como maestro y guía; ocasionalmente, como promotor y, siempre, como un hombre de letras muy informado, con pleno dominio de lo que se publica en los diferentes países hispanoamericanos, en Europa y en Estados Unidos.

Pero, más allá de la amplitud y diversidad de sus conocimientos –expuestos en numerosos artículos–, nos interesa colocar el acento en lo que creemos fue su preocupación central: la articulación y consolidación del modernismo hispanoamericano, para lo cual desplegó una serie de estrategias en diversos frentes: fundó y dirigió revistas, pronunció conferencias, escribió prólogos, notas, mantuvo una activa correspondencia con poetas e intelectuales de América y España y redactó numerosos artículos para la prensa.¹⁷

Entre los *poetas nuevos* de América Latina, Darío singularizó en artículos específicos a José Martí, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Amado Nervo y Leopoldo Díaz, entre otros. El único de los modernistas mayores que no recibió un tratamiento particular fue José Asunción Silva, a quien Darío menciona en

16 El segundo tipo de crítica aparece claramente en el artículo “*Bajorrelieves*, de Leopoldo Díaz” y en el prólogo a *Fibras*, de Alberto Ghirardo. El tercer tipo de reseña se advierte con nitidez en los artículos que Darío le dedica a Julián del Casal, en la necrológica de José Martí y en la crítica a “Introducción a *Nosotros*, de Roberto J. Payró”, entre otros.

17 Muchos de los artículos escritos por Darío para la prensa fueron recopilados posteriormente en libros, entre los que podemos citar: *Los raros* (1896), *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *Parisiense* (1907) y *Todo al vuelo* (1912).

varias oportunidades reconociendo su carácter de poeta moderno y sus búsquedas estéticas. En “Un poeta socialista, Leopoldo Lugones”, al referirse al autor argentino, señala: “... con Jaimes Freyre y José Asunción Silva, es, entre los modernistas de lengua española, de los primeros que ha iniciado la innovación métrica a la manera de los modernos ingleses...”.

A José Martí lo destaca y valora en numerosos escritos, ya desde una referencia temprana en un artículo escrito en Chile en 1888 hasta las reseñas que enseguida mencionaremos, pasando por la necrológica que publicó en *La Nación* el 1º de junio de 1895, tras la muerte del cubano, que luego incluyó en *Los raros*. En este breve ensayo impresionista, Darío conjuga la semblanza humana y el papel que tuvo José Martí en el orden político, su contribución a las letras, su trabajo periodístico y, sobre todo, su condición de poeta. El texto pone en escena la tensión entre el poeta y el patriota permitiéndole a Darío volver a plantear el lugar del artista en la sociedad y reafirmar la autonomía del arte. Es en este sentido como debe entenderse cuando critica que Martí haya sacrificado su vida por la patria y que Cuba lo hubiese permitido. Este artículo ejemplifica claramente el tipo de crítica impresionista, muy diferente de la practicada por Groussac.

Años después, en 1913, motivado por la aparición del undécimo tomo de la obra de Martí bajo el cuidado de Gonzalo Quesada, Darío escribe artículos, bajo la común denominación de “José Martí, poeta”, que aparecieron en *La Nación* en cuatro entregas, en los que se refiere a la concepción poética martiana, en el primero; y a cada uno de sus poemarios, *Ismaelillo*, *Versos libres* y *Versos sencillos*, en los siguientes. La importancia de estas notas obedece, por un lado, a que es muy probable que hayan sido la primera valoración de conjunto de la poesía de Martí y, por otro, a la calidad de las reseñas, en las que se advierten el fino análisis y las certeras observaciones de Darío, muchas de ellas repetidas por los estudiosos posteriores. En la crítica inicial apunta:

Todos sabemos que José Martí era un gran poeta en prosa. Su labor oratoria y periodística se diría poemática, pues el asunto más árido aparecía decorado con la pompa de un lírico estilo [...]. Cuando al saberse la noticia de su muerte, en el campo de batalla, escribí en *La Nación* su necrología [...] yo no conocía sino muy escasos trabajos poéticos de Martí. Por eso fue mi juicio somero y casi negativo en cuanto a aquellas relativas facultades.

La primera de las cuatro notas reproduce palabras de Martí que explicitan su concepción poética, sus búsquedas y los contextos de enunciación en que se escribieron las obras. En la segunda reseña, Darío examina, al principio, *Ismaelillo*, caracterizado como “devocionario lírico”, “Arte para ser Padre”, y copia estrofas para ejemplificar. Luego aborda los *Versos sencillos*, libro al que le dedica mayor extensión. Tras copiar el prólogo, Darío apunta: “La sencillez de Martí es de las cosas más difíciles, pues a ella no se llega sin potente dominio del verbo y muchos conocimientos”. También repara en la amalgama de influencias y tradiciones literarias presentes en la poesía del cubano. El análisis y la transcripción de poemas, a veces completos, en otros casos, parcialmente, prosiguen en el tercer artículo de la serie, en el que menciona los temas del libro: patria, amistad, amor y la poesía misma. Hacia el final, comienza a ocuparse de los *Versos libres*, de los que transcribe el prólogo y explica el alcance que posee el adjetivo del título: “*Versos libres*, es decir los versos blancos castellanos, sin consonante [...] y versos libres, es decir, versos de un hombre de libertad, versos del cubano que ha

luchado, que ha vivido, que ha pensado, que debía morir por la libertad”. La última reseña continúa con el análisis del tercer libro de Martí; vuelve sobre el prólogo y el sentido de la palabra “libres” y cuando transcribe: “Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad”, Darío agrega: “¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después? Estos *Versos libres* fueron escritos en 1882 y han permanecido inéditos hasta ahora”. El nicaragüense aprovecha la ocasión para adscribir a Martí como antecesor de la nueva poesía y, además, para colocarse a sí mismo como iniciador del modernismo y como el poeta por antonomasia de la nueva lírica en español.

Darío emplea en todos los casos, como lo hace habitualmente, la primera persona del singular y deja fuertes marcas de enunciación en los textos. En su exégesis establece estrechas vinculaciones entre vida y obra del cubano, describe, analiza, comenta los libros y reconoce los rasgos estilísticos:

... canta en el verso libre clásico, harto conocido para su cultura, en un verso libre impecable de cesuras y lleno de gallardías y bizarrías; mas un verso libre renovado, con savias nuevas, con las novedades y audacias de vocabulario, de adjetivación, de metáfora, que resaltan en la rítmica y soberbia prosa martiana.

Por otro lado, construye una representación de Martí que luego se consolidará, por ejemplo, cuando lo llama “Apóstol”, “héroe” y “varón apostólico y sincero”. Los cuatro artículos constituyen un modelo de reseña bibliográfica periodística de carácter impresionista, y seguramente contribuyeron a difundir la poesía de Martí entre los lectores del diario de Mitre, quienes ya conocían al cubano, pero fundamentalmente por sus crónicas.

El otro gran poeta modernista cubano, Julián del Casal, a quien Darío conoció fugazmente cuando pasó por La Habana, también mereció dos artículos y referencias con cierto desarrollo de nuestro crítico en más de una oportunidad, casi siempre aludiendo al destino malogrado del autor de *Nieve*. La figura de artista que Del Casal encarnó y autoconstruyó en sus textos –espíritu refinado, mórbido, esteticista, de extremada sensibilidad, *decadente*– sedujo a Darío, quien en una de las notas señala: “De lo moderno ha sido este el primer lírico que ha tenido Cuba. De todos los tiempos, su primer espíritu artístico. Hace años ya que se apagó, como una llama”. El artículo “Julián del Casal” ilustra muy bien la perspectiva impresionista de Darío cuando establece una relación no de causalidad, sino de analogía y reciprocidad entre la vida del poeta evocado y su obra a través de la mirada estética y la afinidad artística del crítico:

La encarnación del personaje de *À rebours* era, en efecto, el triste Julián. En medio de esa “moderna y magnífica Habana” vivió como un eremita, en su celda del país. Eremita del arte, en verdad, cultivaba sus flores en ensueño, oscuro y solitario. No eran para él las horas de oro de los recibos de las marquesas, de las tardes del Vedado o de las pompas de Tacón. Tenía el alma suave y femenina, ingenuamente infantil, vibrante y frágil como un cristal.

Cabe destacar que la promoción de los poetas modernistas que Darío llevó a cabo a través de prólogos, reseñas y retratos no le impidió, en determinados casos, reconocer los valores de figuras que encarnaban una estética diferente, como se advierte en la crítica a la *Mercurial*, de Juan Montalvo, y en el ámbito cultural porteño, con los artículos dedicados a

Carlos Guido y Spano, poeta muy consolidado y querido. También se refirió a Almafuerite en dos notas de 1895, que están muy bien pensadas y escritas con sumo cuidado. Darío caracteriza al poeta argentino con términos elogiosos, pero que no corresponden al campo poético, sino a la esfera religiosa: lo llama “hierofante”, “vate”, “profético”. Queda claro que no es el tipo de poesía que compone Almafuerite ni su concepción poética lo que le interesa a Darío. Más aun, es lícito suponer que no lo considera un buen poeta; por el contrario, el artículo constituye una imagen ponderativa del escritor, sobre todo en el plano moral, al reasaltar su rígida conducta ética. Darío no deja de asentar que la poesía de Almafuerite es enfática, altisonante, cernida con los sonos de los cobres castellanos, pero estos atributos negativos aparecen compensados por la mención de rasgos positivos en los que Almafuerite adquiere una dimensión de profunda espiritualidad.

Además del énfasis puesto en el tratamiento de la lírica hispanoamericana, Rubén Darío también focaliza su atención en la narrativa, de la que se muestra muy conocedor y exigente a la hora de evaluar las obras. En “La novela americana en España” (10 de octubre de 1899) señala:

... haciendo todos los esfuerzos posibles para mostrarme optimista, no diviso yo, desde Méjico hasta el Río de la Plata, no digo nuestro Balzac, Zola, Flaubert [...] sino que no encuentro nuestro Galdós, nuestro Pardo Bazán, Pereda, Valera [...]. A menos que saludemos a Pereda en el señor Picón Febres, de Venezuela, y a doña Emilia en la señora Carbonero [sic], del Perú. En todo el continente se ha publicado, de novela, en lo que va del siglo, y ya va casi todo, una considerable cantidad de buenas intenciones. Del copioso montón desearía yo poder entresacar cuatro o cinco obras presentables a los ojos del criterio europeo. La novela americana no ha pasado de una feliz tentativa [...] la *María* del colombiano Jorge Isaacs es una rara excepción. Es una flor del Cauca cultivada según los procedimientos de la jardinería sentimental del inefable Bernardino. Es el *Pablo y Virginia* de nuestro mundo.

Darío destaca los méritos de la obra de Isaacs, menciona las fuentes en que se nutrió el autor y reconoce el impacto que causó y que continúa causando entre los lectores. No obstante, el elogio resulta medido y excesivamente formal. Es evidente que no encuentra en esta novela el tipo de literatura que le interesa, sino que su propuesta estética recorre un camino diferente.¹⁸

Después de trazar un panorama general de la narrativa, Darío hace un recorrido textual pasando revista a las producciones de los diferentes países hispanoamericanos a través algunas referencias y una valoración de ellas, con juicios que nos revelan a un lector riguroso y muy informado. Por ejemplo, cuando se refiere al chileno Alberto Blest Gana dice: “... escritor sin estilo, fabulador de poco interesantes intrigas [...] su novela no es la novela americana”. Acerca de este autor, en otro texto (“Las letras hispanoamericanas en París”, 1901), expresa con mordacidad: “El ministro de Chile, señor Blest Gana, es autor de varias novelas que tuvieron en su época gran acogida. Si Miguel de Unamuno las lee, irá Martín Rivas a la Universidad de Salamanca” (*La caravana pasa*, Garnier, Libro III, Cap. II).

Resulta claro que Darío, en primer lugar, lee lo que le interesa, pero también, en ocasiones, se ocupa de obras o de autores por compromiso. Debe tenerse presente que sus comen-

18 En el artículo “Julián Martel y *La Bolsa*”, Darío señala: “En mis quince años me ingurgité todo el posible sirope de *María*...”.

tarios aparecen en el espacio discursivo del periodismo y que existían relaciones laborales y de solidaridad, tejidas en las redacciones de los diarios y en los centros culturales, lo que tornaba muy difícil un juicio totalmente adverso, sobre todo si se considera que residía en un país que no era el suyo, que el trabajo en la prensa constituía su medio de vida y que en Buenos Aires había un grupo de escritores de la generación anterior, con otra propuesta literaria, que gozaba de consideración entre pares y en los medios intelectuales.

Ahora bien, cuando no median obligaciones, asume dos actitudes: el desdén silencioso, la omisión, o el comentario con señalamientos medidos. Indudablemente, hace elecciones, prodiga elogios –muchas veces de circunstancias, meramente formales–, respalda autores y obras, algunas de las cuales difícilmente despierten hoy el mismo entusiasmo y la adhesión de los lectores –como *La Bolsa* de Julián Martel–. Es así como configura un canon que pone en evidencia el peso que determinadas búsquedas estéticas ejercen sobre su juicio crítico. En este sentido, ciertas reticencias en el reconocimiento de la calidad literaria de novelas como *Martín Rivas* y el elogio de otras de menor mérito literario debe entenderse en el contexto de producción y recepción de estas y como estrategia por parte de Darío tendiente a privilegiar un corpus representativo de la nueva literatura hispanoamericana. En el artículo ya citado, “Las letras hispanoamericanas en París” (1901), se nota que el interés y la preocupación por la difusión de los escritores de la América Hispánica son constantes en Darío: “La literatura hispanoamericana es, como he dicho en otra ocasión, completamente desconocida [...]. Todo lo hispanoamericano se confunde con lo netamente español. Y es digno de notar que gran parte de la élite de las letras de nuestras repúblicas vive hoy en París”.

Ejemplifica citando al argentino Alberdi, al chileno Bilbao, al colombiano Torres Caicedo y a los ecuatorianos Juan Montalvo y Numa Pompilio Llona. Años después la situación ha variado para bien, como se desprende de lo que Darío expresa en 1907, en “Literatura dominicana”: “Una de las ventajas que han tenido nuestras dos últimas generaciones, es la de la comunicación y mutuo conocimiento [...]. Hoy la obra de un Lugones adquiere proporciones continentales [...]. Hay mayor intercambio de ideas...”.

Cabe señalar que muchos artículos desmienten la supuesta cultura superficial que se le atribuyó a Darío. Por el contrario, en numerosos casos demuestra un conocimiento completo y actualizado sobre todos los aspectos que conciernen a la literatura hispanoamericana. Aunque aparece apenas aludido y mencionado al pasar, es notable su conocimiento de algunas zonas de la literatura colonial (conoce a López de Gómara, Bernardino de Sahagún; comenta estudios relacionados con las lenguas indígenas y con sor Juana Inés de la Cruz, por citar algunos casos). Si bien no se dedica demasiado a este período, como tampoco a la producción de los románticos, esto obedece a su necesidad de abocarse a la literatura hispanoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX.

Respecto de la posición de Darío como crítico, se advierte un doble movimiento. Por un lado, sus artículos se refieren a cuestiones literarias, libros y autores que circulaban en el momento; por otro, a la vez, en numerosas notas, su discurso crítico es anterior a la producción; en estos casos, su función es marcar pautas, preparar y proyectar un determinado tipo de literatura. Esta segunda clase de crítica, de índole prospectiva, entendida como un discurso

capaz de orientar e impulsar la creación literaria, es la que aparece en el artículo “Leopoldo Lugones, un poeta socialista” (1896).¹⁹

A manera de conclusión

En su labor crítica, Darío desplegó una suerte de operativo orientado a alcanzar determinados fines. En primer lugar, advirtió que con el modernismo se había producido un corte, un cambio dentro del proceso de la literatura hispanoamericana, y que estaba protagonizando un momento inaugural en el cual se iba constituyendo un movimiento de alcance continental, que contaba con algunas figuras valiosas en diferentes países (México, Argentina, Cuba, Chile, Colombia...). Además, comprendió que se estaba gestando una nueva sensibilidad, tanto en el poeta como en el lector. Se propuso, entonces, tramar redes, cohesionar los esfuerzos, establecer vínculos y apoyar a sus pares con el fin de articular la literatura hispanoamericana moderna y superar, así, el cerco de las letras nacionales.

Esto, sin embargo, se iba concretando en un proceso no libre de obstáculos. Visualizó con lucidez y abordó en notas periodísticas un conjunto de problemáticas, como las nuevas condiciones de producción, la improvisación con que encaraban su labor la mayoría de los escritores –inclusive los *modernos*–, poco propensos al estudio y de escaso profesionalismo, la escasez de lectores, entre otras. En este sentido, por ejemplo, es interesante su señalamiento respecto de las dificultades de impresión de las obras de los *nuevos* y la explotación de ciertas casas editoras europeas especializadas en la publicación de autores hispanoamericanos –Maucci de Barcelona y Garnier de París, por ejemplo–, como también acerca de la falta de lectores y críticos para las propuestas renovadoras. Destacamos algunas observaciones de Luis Berisso que Rubén Darío transcribió en una reseña que hizo a un libro de Mitre, pues resultan ilustrativas de sus preocupaciones:

La mayor satisfacción para el hombre de letras –por no decir la única– es que sus producciones sean discutidas, criticadas y leídas [...]. No basta poseer un Ateneo y una Academia; es indispensable un público, por así decir “artista”, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte [...]. Es verdaderamente sensible que una ciudad de 600 mil habitantes como Buenos Aires, no tenga cien lectores de libros nacionales [...] fuera de los poemas gauchescos...

En concordancia con su autorrepresentación de *escritor artista*, Darío reclama, como José Fernández, el protagonista de la novela *De sobremesa* de Silva, un *lector artista*.

El ejercicio tan prolongado de la labor crítica de Darío no presenta cambios significativos. Hay aspectos que permanecen inalterables, como su enfoque crítico –de carácter impresionista– y su concepción del arte y de la literatura, lo que se traduce en cierta homogeneidad, más allá de las diferencias de tratamiento, presentes desde el comienzo. Donde se registran algunas variaciones es en los temas y autores abordados. Recordemos que, desde 1898, Darío residirá hasta el final de su vida –salvo algún viaje ocasional y el retorno a su patria para morir– en Europa, especialmente en España. El *locus enunciationis*, desde luego,

19 Darío, en “Bajorrelieves”, de Leopoldo Díaz (1895), tras mencionar las fuentes literarias de la obra, sus méritos y limitaciones, hacia el final adopta un tono de consejero: “No hay que dar oídos a las urracas normales. Mañana, cuando llegue la hora en que nuestra América se manifieste en su pensamiento, la única obra que quedará en pie será la de los honrados, de los sinceros y de los valientes. Poeta, ¡cultívate a ti mismo!”.

tuvo algún efecto, como se advierte en una mayor atención en el tratamiento de aspectos de la cultura española, para cuyo relevamiento y evaluación había sido enviado como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires. Asimismo, el alejamiento de Buenos Aires matizó y endureció algunos juicios referidos a autores y obras del medio porteño, menos condicionados en el presente por compromisos de amistad y camaradería, como ocurre en su valoración de *La Bolsa* de Julián Martel, más severa que su opinión anterior. No obstante, el interés por el desenvolvimiento de las letras en Hispanoamérica y por muchos de sus escritores continuará siendo objeto de atención privilegiada.²⁰

El viaje que hizo a España le permitió comprobar *in situ* la pobreza, el silencio y la falta de vitalidad de la literatura española. Entonces tomó conciencia de que por primera vez la literatura de los países americanos era capaz de arrebatarle la hegemonía a la española dentro del ámbito hispánico. Fue en América Latina donde se produjo la renovación estética de vasto alcance, de extraordinario impulso creador, capaz de revitalizar la literatura en idioma castellano. Planteó, a veces de modo soterrado, a veces de modo explícito, la disputa por la centralidad de una literatura. En este sentido, comprendió las condiciones de posibilidad que permitieron la emergencia del modernismo en América Latina, como explica con penetrante agudeza en el artículo “El modernismo en España” (1899).²¹

En Darío, teoría y praxis se aunaron. Su formulación estética no surgió de un pensamiento puramente especulativo; antes bien, se fue perfilando a la par de su obra de creación. Pero hay que remarcar que esta se asentó en una concepción estética y poética conscientemente enunciada en numerosas oportunidades. De modo que las labores que cumplió como crítico y como poeta no deben verse separadamente, sino como manifestaciones diferentes, pero complementarias, de un mismo proceso creador.

Apéndice: Textos de Rubén Darío referidos a la literatura hispanoamericana

Textos programáticos

“Pro domo mera” (30 de enero de 1894), autodefensa publicada en *La Nación*, Buenos Aires. Respuesta a un “Palique”, ofensivo y virulento de Clarín (Leopoldo Alas) publicado en *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de enero de 1894.

“Presentación” de la *Revista de América* (1894). Estas palabras fueron incluidas en el prólogo de la primera edición de *Los raros* (1898).

“Palabras liminares” de *Prosas profanas y otros poemas* (1896).

20 Darío, de manera recurrente a través de los años, no pierde ocasión de señalar y recordar a los escritores que contribuyeron a renovar la literatura hispanoamericana. Así, en el artículo “Literatura brasileña. Las modernas corrientes estéticas” (1907), cuando destaca a Elyseo de Carvalho por considerarlo: “... el paladín de la revolución intelectual en la juventud brasileña”, Darío lo asocia al conjunto de escritores de América Latina involucrados en la misma empresa. Nombra a Pedro Emilio Coll y Pedro César Dominici, de Venezuela; a José Juan Tablada y al grupo de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna*, de México; a Luis Berisso, Jaimes Freyre y Díaz Romero, de Argentina; a José A. Silva, Valencia y Darío Herrera, de Colombia.

21 “En América hemos tenido ese movimiento antes que la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia. Gran orgullo tengo aquí de poder mostrar libros como los de Lugones o Jaimes Freyre, entre los poetas...”.

“Los colores del estandarte” (*La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896). Respuesta a la crítica que le hiciera Paul Groussac a *Los raros* en la revista *La Biblioteca* (año I, t. II, n° 6) en noviembre de 1896.

“Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905).

“Prólogo” a *El canto errante* (1907).

Biografías

A. de Gilbert (Biografía de Pedro Balmaceda Toro que se publicó con ese nombre, en San Salvador, 1889 en la portada, aunque en el colofón se señala MDCCCXC).

Historia de mis libros (se editó póstumamente, en 1916). El libro reúne tres trabajos publicados por Darío en *La Nación* de Buenos Aires en 1913: *Prosas profanas...* (1° de julio), *Azul...* (6 de julio) y *Canto de vida y esperanza* (18 de julio).

Autobiografía: Vida de Rubén Darío escrita por él mismo, en *Caras y Caretas* de Buenos Aires del 21 de septiembre al 30 de noviembre de 1912. Como libro se publicó en 1925.

La isla de oro. El oro de Mallorca (novela inconclusa de carácter autobiográfico) se publicó en *La Nación* desde de diciembre (4, 7 y 27) de 1913 hasta principios de 1914 (21 y 23 de febrero y 13 de marzo).

Artículos críticos sobre autores hispanoamericanos²²

“Don Homórgenes de Irisarri”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 26 de julio de 1886.

“Apuntaciones literarias. Penumbas” (Poesías de Narciso Tondreau), en *La Época*, Santiago de Chile, 14 de enero de 1887.

“Don Miguel Luis Amunátegui”, en *La Libertad Electoral*, Santiago de Chile, 28 de enero de 1888.

“Pedro León Gallo, poeta en La Libertad Electoral”, Santiago de Chile, 5 de octubre de 1888.

“A propósito de un nuevo libro” (se refiere al poeta chileno Pedro Nolasco Préndez), en *La Época*, Santiago de Chile, noviembre de 1888.

“El triunfo de Préndez”, en *La Época*, Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1888.

“El libro ‘Asonantes’” de Narciso Tondreau, en *Revista de Artes y Letras*, t. XVI, 1889.

“Confidencias literarias” de Martín García Mérou, en *La Nación*, Buenos Aires, 22 de abril de 1894.

“La vida literaria. A propósito de los dos últimos libros del General Mitre”, en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de enero de 1895.

“Almafuerte juzgado por Rubén Darío”, en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de abril 1895.

“Almafuerte juzgado por Rubén Darío”, en *La Nación*, Buenos Aires, 3 de mayo 1895.

“José Martí” en *La Nación*, Buenos Aires, 1 de junio de 1895.

“El álbum Guido y Spano I”, en *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1895.

“El álbum Guido y Spano II” en *La Nación*, Buenos Aires, 25 de julio de 1895.

“Bajorrelieves”, de Leopoldo Díaz, en *Revue Illustrée du Río de la Plata*, diciembre de 1895.

“Un poeta socialista, Leopoldo Lugones”, en *El Tiempo*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1896.

“Carta de Rubén Darío a Leopoldo Díaz”, en *La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1896.

22 La nómina de artículos que se consignan a continuación, aunque minuciosa, no debe considerarse completa ni definitiva.

- “A Julián Martel” en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1896.
- “Galería de Modernos. Gutiérrez Nájera”, en *Revista de Buenos Aires*, (año II, n° 47), 1896.
- “Un suicidio romántico. José M. Vargas Vila”, en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1897.
- “Lo que encontré en ‘Las Montañas del Oro’”, en *El Tiempo*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1897.
- “Julián Martel y la Bolsa”, en *Revista de Buenos Aires*, 1898.
- “Poesía (de Francisco de Icaza, sobre su libro ‘Lejanías’)”, en *La Nación*, Buenos Aires, 5 de abril de 1899.
- “Los diplomáticos poetas. Amado Nervo” en *La Nación*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1909.
- “Los diplomáticos poetas. Balbino Dávalos” en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1909.
- “Enrique Larreta” en *La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1909.
- “Sor Juana Inés de la Cruz” (a propósito de un libro de Amado Nervo sobre la monja mexicana), en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1910.
- “El poeta Julián del Casal” en *La Nación*, Buenos Aires, 1 de enero de 1911.
- “Sobre las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira” en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1911.
- “Carlos Guido y Spano”, en *La Nación*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1912.
- “José Martí, poeta I”, en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1913.
- “José Martí, poeta II”, en *La Nación*, Buenos Aires, 3 de junio de 1913.
- “José Martí, poeta IV”, en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1913.
- “José Martí, poeta III”, en *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1913.
- “Algunas apuntaciones sobre Gómez Carrillo”, en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1914.

Artículos sobre cuestiones literarias generales referidas a la literatura hispanoamericana

- “*La Mercurial* de Montalvo”, Costa Rica, 1891.
- “Julián Martel y la Bolsa”, *La Revista de Buenos Aires*, Año IV, N° 155, 27 de marzo de 1898.
- “El modernismo en España”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de diciembre de 1899.
- “Las letras hispanoamericanas en París”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de febrero de 1901.
- “Las letras hispanoamericanas en París II”, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1901.
- “Las letras hispanoamericanas en París III”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1901.
- “La sociedad de escritores de Buenos Aires”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de febrero de 1907.
- “Los poetas de Cuba. Una coronación”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1907.
- “Literatura brasileña. Las modernas corrientes estéticas”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1907.
- “La Literatura en Centro América. El poeta de Costa Rica”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1909.
- “Letras chilenas. Francisco Contreras”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de setiembre de 1910.
- “Letras centroamericanas. Domingo Estrada”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de setiembre de 1910.
- “Letras centroamericanas. Honduras”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de mayo de 1912.

- “Rubén Darío. La conferencia de ayer. Mitre y las letras”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de setiembre de 1912.
- “La producción intelectual Latinoamericana. Autores y editores”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1913.
- “La producción intelectual Latinoamericana. Autores y editores”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1913.
- “Un libro norteamericano. Sobre la poesía española e hispanoamericana”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de setiembre de 1913.
- “Un libro norteamericano. Sobre la poesía española e hispanoamericana II”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de setiembre de 1913.
- “Un libro norteamericano. Sobre la poesía española e hispanoamericana III”, *La Nación*, Buenos Aires, 18 de setiembre de 1913.

Prólogos a libros de autores hispanoamericanos

- Carta-Prólogo a *Renglones cortos* (1887) de A. Irarrázaval.
- Carta literaria sobre *La lira joven* (1890) de Vicente Acosta.
- Prólogo a *Historia de tres años* (1893) de J. Hernández Somoza.
- Fotgrabado: Prólogo a *Tradiciones peruanas* (1892) de Ricardo Palma.
- Prólogo a *Gotas de Absintio* (1895) de Emilio Rodríguez Mendoza.
- Carta-prólogo a *Fibras* (1895) de Alberto Ghirardo.
- Prólogo a *El mar en la leyenda y en el arte* (1897) de Alberto del Solar.
- Prólogo a *Tierra adentro* (1897) de Amadeo J. Ceballos.
- Poesías de Gervasio Méndez (1898).
- Fotgrabado: Prólogo a *Poesías* (1901) de J. J. Palma.
- El poeta de Costa Rica (1901) de Aquileo J. Echeverría.
- Prólogo a *Crónicas del bulevar* (1903) de Manuel Ugarte.
- Prólogo de *De Bogotá al Atlántico* (1905) de Santiago Pérez Triana.
- “Preludio” de *Alma América* (1906).
- Pórtico de *A flor de alma* (1907) de Armando Vasseur.
- Prólogo a *Ópera lírica* (1908) de Rufino Blanco Fombona.
- Prólogo, Enrique Gómez Carillo (1912).
- Prólogo, Enrique Gómez Carillo (1913).
- Enrique Gómez Carillo (1913).
- Elogio de Delmira Agustini (1913).
- Carta a Francisco Gavidia (octubre 20, 1909).
- “A Francisco Antonio Gavidia y su tomo de Versos” (1884-1913).
- El hombre de hierro* (1914) de Rufino Blanco Fombona.
- José Martí escritor (1914) / Fragmentos de un estudio.
- Apreciaciones (1914) de José Enrique Rodó.

Apreciaciones (1914) de Carlos Guido Spano.

Prólogo. Tulio M. Cestero. (Firmado en París, en 1907. Prólogo del libro *Hombres y Piedras. Al margen del Baedeker*, publicado en Madrid en 1915).

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique, *La originalidad del Rubén Darío*, Buenos Aires, 1967.

Barcia, Pedro Luis, *Cabezas, de Rubén Darío*, 1997.

Barisone, José Alberto, "Literatura y periodismo en las crónicas de Rubén Darío", en *Actas de Jornadas Literatura / Crítica / Medios. Perspectivas 2003*. Edición en CD UCA, Buenos Aires, 2005.

_____, "Imágenes de artista en algunos textos en prosa de Rubén Darío" en *Jornadas de homenaje a Rubén Darío en el centenario de sus obras "Los Raros" y "Prosas Profanas"*, Buenos Aires, EDUCA, 1998.

Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1972.

Berisso, Luis, *El pensamiento de América*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1898.

Fombona, Rufino Blanco, *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

Carlóni, J. C. y Filloux, Jean, *La crítica literaria francesa*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Colombi, Beatriz, "En torno a *Los raros*: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires", en Susana Zanetti (comp.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

Darío, Rubén, *Escritos inéditos*, Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

_____, *Obras completas*, Ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco, Madrid, Aguilar, 1941.

_____, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.

Eagleton, Terry, *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1984.

Foffani, Enrique (comp.), *La protesta de los cisnes*, Buenos Aires, Katatay, 2007.

Giusti, Roberto, *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Raigal, 1953.

González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Editorial J. Turanzas, Porrúa, 1983.

_____, "La crítica literaria en Hispanoamérica", Enrique Pupo Walker y Roberto González Echeverría (coords.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Gredos, vol. 2 (El Siglo XX), 2006.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Gullón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

Jiménez, David, *Historia de la crítica literaria en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, 1992.

Jirón Terán, José, *Prólogos de Rubén Darío*, Nicaragua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2003.

Mogillansky, Gabriela, "'Otro' raro para Rubén Darío. Auguste Rodin. Arte y crítica o las otras miradas del modernismo", en Noé Jitrik (comp.), *Revelaciones imperfectas Estudios de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ Editor, 2009.

- Molloy, Silvia, "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío", en *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, julio-diciembre de 1979.
- Monner Sans, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 1952.
- Montaldo, Graciela, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- Schulman, Iván (comp.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- Sequeira, Diego Manuel, *Rubén Darío criollo*, Buenos Aires, Kraft, 1945.
- Silva Castro, Raúl (ed.), *Obras desconocidas (escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1934.
- VV.AA., *Crítica literaria. Romanticismo y positivismo*, Beatriz Sarlo (est. prel. y selec.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- Zanetti, Susana (comp.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Zanetti, Susana y otros, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artistas en torno al modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

PLENARIA

Literatura y política

La búsqueda de una teoría literaria en Juan Bosch

Guillermo Piña-Contreras

En Juan Bosch, el deseo de una teoría explícita de la literatura se manifiesta poco después de publicar, en 1927, “El Prófugo”, su primer texto de ficción.¹ Luego, con la práctica y otros intentos teóricos sobre el género, su teoría del cuento tomó forma definitiva con la conferencia *La técnica del cuento* en la Universidad de Caracas a finales de 1958.

Sin embargo, la intención de Bosch fue siempre la de hacerse de una teoría explícita de la literatura y, más específicamente, del cuento. Sus primeros intentos teóricos van a la par de sus inicios como escritor de ficción. Con apenas 21 años, ya expresaba su idea del tema en literatura:

Papá se quejaba –le escribe a Mario Sánchez Guzmán en 1930– de que yo no sabía escribir si no era para hacer llorar. Papá no comprende, no puede comprenderlo porque a pesar de los años él es un niño grande, que en la vida no hay una sola manifestación que no sea de dolor. ¡La misma risa es trágica, Mario hermano! Nosotros no queremos creerlo. Se asemeja tanto al dolor, que lloramos de risa.²

Con apenas unos cuantos textos de ficción publicados en Santo Domingo, Bosch era consciente de lo que debía ser su obra, pero todavía no tenía una noción explícita sobre su teoría de la literatura.

En “Sobre el conchoprimismo literario”, por ejemplo, propone una literatura autóctona, como lo que predicaba Martí sobre América y lo americano. Así, dentro de esa corriente de literatura vernácula, anuncia de manera explícita lo que sería, poco después, su novela *La Mañosa*:

Nuestra literatura, nuestro arte, debe hacerse sobre tradiciones criollas y de éstas no las tenemos sino sangrientas desde el albor de la conquista hasta nuestros días. Pero no debemos olvidar que toda esa sangre se derramó siempre persiguiendo nobles fines, y que ella no era culpable de que se defraudaran esos propósitos.³

1 Juan Bosch, “El prófugo”, en *Listín Diario*, Santo Domingo, 27 de enero de 1929, p. 7.

2 Carta inédita a Mario Sánchez Guzmán fechada en Caracas el 5 de noviembre de 1930.

3 Juan Bosch, “Sobre el conchoprimismo literario”, en *Bahoruco*, *Semanario Ilustrado*, Santo Domingo, 22 de junio de 1935, p. 11.

Y, apenas unos meses después de su salida de Santo Domingo, en 1938, le manifiesta a Sánchez Guzmán: “[...] he estado escribiendo con absoluta conciencia, sabiendo qué iba a hacer, mientras que antes escribía por una especie de intuición”.⁴

Y, a propósito de *La Mañosa*, publicada en 1936, por ejemplo, Bosch da una explicación literaria de la obra en 1966. Habla de la concepción de la novela:

La Mañosa fue escrita con un propósito estrictamente literario. *La Mañosa* obedeció al plan de elaborar una novela en la que no hubiera un personaje central ni caracteres de carne y hueso que pudieran atraer la atención del lector y “robarse” el libro. En *La Mañosa* no debía haber ni siquiera un tema desenvuelto con los requerimientos normales de intriga, la habitual lucha del “bueno” y del “malo” que tanto atrae a los lectores, la presencia de la mujer cuyo amor es el premio ofrecido al “bueno” como recompensa por sus trabajos y por el heroísmo con que se enfrenta al malvado de la trama.⁵

Sin embargo, en la edición de 1974 se preocupa por lo que sociológicamente significaba lo que había sucedido en República Dominicana para que se produjeran los acontecimientos que motivaron *La Mañosa*.⁶ Pero también expresa su nueva visión del mundo:

El 12 de agosto de 1966 escribí unas palabras que iban a figurar al frente de la tercera edición de *La Mañosa*, y el 31 de agosto de 1968 le daba fin en Benidorm, España, a la primera versión de *Composición social dominicana*. Entre las dos fechas había sólo dos años, pero en esos dos años todo el conjunto de mis ideas había tomado un rumbo nuevo.⁷

Esa explicación *a posteriori* confirma una vez más que la teoría también puede ser implícita. Ahora, Bosch era consciente de la razón por la que se había lanzado en la empresa de escribir y publicar una novela sobre las “revoluciones” dominicanas de principios del siglo xx, como explica en una entrevista que le hiciera en 1975: “[...] quería darle a entender a mis compañeros de entonces lo que había sido el país en los años en que yo era niño...”.⁸

En 1938, en otra carta a Sánchez Guzmán le detalla el plan de *El pueblo*, que pone de manifiesto su concepción explícita de la novela y responde a sus detractores de la época:

Tú juzgarás qué diferencia hay entre “El pueblo” y “La Mañosa”. ¿Me acusaron entonces que no había caracteres ni intriga? Pues me acusarán ahora porque sobran ambas cosas. De algo criticarán, cuándo de poco, cuándo de mucho. Es inevitable que así sea, y es humano y lógico que sea así. Tengo para mí que pocas novelas se han escrito que puedan competir con “El pueblo” en estos puntos esenciales: arquitectura armoniosa del problema (desarrollo la tesis); estilo sobrio y vivaz a un tiempo; y fuerza dramática no en el total, sino en cada temperamento, en el desarrollo de cada carácter.⁹

Desgraciadamente, nunca terminó esta novela y la primera parte, que menciona en la carta, se perdió. Queda, afortunadamente, un fragmento de “Sargento primero”, que por

4 En Guillermo Piña-Contreras, *Imagen, trayectoria y escritura*, Santo Domingo, CPEP, 2007, p. 46.

5 Juan Bosch, *La Mañosa, la novela de las revoluciones*, 3ª ed., Santo Domingo, Librería Dominicana, 1966, p. 9.

6 Cf. *La Mañosa, la novela de las revoluciones*, Santo Domingo, Edición especial Santo Domingo, 1974, 3ª ed.

7 *Ibid.*, p. 11.

8 Guillermo Piña-Contreras, *Doce en la literatura dominicana*, Santiago, UCMM, 1982, p. 66.

9 Guillermo Piña-Contreras, *Imagen, trayectoria y escritura, op. cit.*, p. 46.

la descripción que hace en esa misiva se puede suponer que se trata del mismo texto.¹⁰ Sin embargo, el plan descrito en la correspondencia con su amigo, así como también su conciencia de cómo debía escribir su novela, da cuenta de la búsqueda de una teoría explícita de la literatura que comienza a manifestarse en 1940, aún tímidamente, en “Emilio S. Belaval, cuentista de Puerto Rico”, donde habla, por primera vez, sobre el oficio como una de las condiciones esenciales del arte: “El cuento es producto tanto de un arte como de un oficio”.¹¹ Pero todavía la teoría no llega a alcanzar los niveles de claridad necesaria para que la consideremos explícita, pero sí una suerte de acercamiento a ella. La teoría comienza a hacerse explícita en 1944 con su conferencia de La Habana: “Características del cuento”.¹²

En realidad, vale una acotación, tuvo conciencia de que dominaba la técnica del cuento en 1940 al escribir “El Río y su enemigo”, que se publicó en *Puerto Rico Ilustrado*. A partir de entonces, según el propio Bosch, comienza a pensar en una teoría explícita que se manifiesta en “Características del cuento”, y que será desarrollada en 1958 en la conferencia de la Universidad de Caracas: *La técnica del cuento*.

En “Características del cuento” se sirve de *La luna nona y otros cuentos*, de Lino Novás Calvo, para manifestar, aún tímidamente, su teoría. Aquí establece la importancia de mantener interesado al lector durante el relato, es decir, la narración en el sentido de la manera de contar, de la escritura:

Ese don de mantener al lector interesado en el relato mismo y no en el desenlace, es característico de los verdaderos cuentistas, aun de aquellos que no escriben. Es frecuente encontrar en la gente del pueblo, y especialmente entre los campesinos, a notables contadores que dominan la facultad de interesar mientras cuentan, sin que el desenlace tenga que ver en tal interés. De no ser así, el cuento no tendría demanda o atención; pues siendo tan breve, y llegándose en él tan pronto a su final, ¿por qué no buscar éste inmediatamente, tras una explicación de los antecedentes que podría darse en breves líneas? Y recibido ese final, ¿por qué pedimos otro cuento, y otro más, y otro más, como en el caso del Califa para quien Scherezada hilvanó sus cautivadores relatos? (7).

Bosch trata pues de “definir qué es el cuento y en qué se diferencia de la novela”. Intenta hacerlo por varias vías, sobre todo con ejemplos. Principalmente el que motiva y sirve de hilo conductor a su disertación: *La luna nona y otros cuentos*. En su exposición insiste fundamentalmente en que “una de las condiciones esenciales del cuento es la persistencia en el tema central; pero ella sola no es el cuento”. Determina también que la extensión no distingue la novela del cuento, aunque manifiesta su concepción de la teoría que expresa implícitamente la obra misma al admitir: “Me resulta más fácil hacerlo que decirlo” (7). Pero muchos de los conceptos de este primer ensayo teórico sobre el género serán ampliados más tarde, en 1958, en la conferencia de Caracas.

Durante el período que va de “Características del cuento” a *La técnica del cuento*, los trabajos teóricos de Bosch se encuentran dispersos en artículos y conferencias. En “El retablo de los gigantes”, a propósito de las *Obras completas* de Rómulo Gallegos, vuelve a la falta de definición del cuento:

10 Cf. Juan Bosch, “Sargento primero (fragmento de novela)”, en *Recta*, San Pedro de Macorís, abril de 1936, pp. viii-ix, *Ibíd.*, mayo de 1936, pp. vi-vii.

11 Juan Bosch, “Emilio S. Belaval, cuentista de Puerto Rico”, en *Puerto Rico Ilustrado*, San Juan, 20 de julio de 1940, p. 17.

12 Juan Bosch, “Características del cuento”, en *Mirador Literario*, La Habana, julio de 1944, pp. 6-9.

En general, no puede definirse una obra de arte. Yo, que soy cuentista –y a mucha honra–, me río de los que definen el cuento. La obra de arte se crea, y sólo el creador tiene en la sangre el oscuro y a la vez claro conocimiento de qué debe hacer. Los críticos –y los retóricos– saben cuándo está dañado un huevo, pero no saben ponerlo; y la gallina no puede definir su postura. (Es grosero el símil, pero es viejo y útil).

Y se mantenía en una aproximación tautológica, pero enriqueciendo su búsqueda e insistiendo en la importancia de la intensidad en el relato:

El cuento es el cuento; nada más ni nada menos. El cuento es la condensación instantánea de un ambiente, una vida, una pasión o un suceso; y en tal condensación no puede sobrar una palabra ni un sentimiento ni un color. El cuento vence al tiempo y al espacio; puede describirse en largos meses y en innúmeros lugares. Pero lo importante en él no es el transcurso, sino la intensidad.¹³

En ese mismo artículo asocia la técnica al oficio y dice, sin temor alguno, que el novelista venezolano, como Novás Calvo, no es cuentista, que sus relatos son proyectos de novela.

Sin embargo, al retomar los conceptos utilizados en su disertación de 1944, los amplía, define mejor el concepto de oficio e intenta dar una definición del cuento, sobre todo apoyándose en los mismos criterios que le permiten asegurar que los textos de *La luna nona y otros cuentos* no podían ser considerados como tales. Bosch esboza en “Características del cuento” la idea del “hecho único” que debe caracterizar el género. La novela, repetimos, le sirve de referencia para lograr delimitar el cuento. No definirlo.

Todavía en 1944 su teoría literaria no había tomado forma. No lograba expresar lo que para él era el cuento como género. Fue en noviembre de 1958, durante el cursillo que dictara en la Universidad de Caracas sobre la técnica del cuento, cuando el reconocido escritor dominicano hizo explícita su teoría al establecer, como se puede verificar en toda su obra de ficción, que lo importante en el cuento es el relato de un hecho único. Ahí está su definición del género y su gran acierto:

El cuento es un género literario escueto –define Bosch– al extremo de que un cuento no debe construirse sobre más de un hecho. El cuentista, como el aviador, no levanta vuelo para ir a todas partes y ni siquiera a dos puntos a la vez; e igual que el aviador se halla forzado a saber con seguridad adonde se dirige antes de poner la mano en las palancas que mueven su máquina.

Y completa: “Antes de sentarse a escribir la primera palabra, el cuentista debe tener una idea precisa de cómo va a desenvolver su obra. Si esta regla no se sigue, el resultado será débil”.¹⁴ Lamentablemente, su carrera literaria, la de escritor de ficción, terminó al escribir, en 1960, “La mancha indeleble”, apenas unos meses antes de su regreso a Santo Domingo el 20 de octubre de 1961 para dedicarse a la política y al ensayo histórico y sociológico. Estas actividades dieron al traste con el escritor de ficción.

13 Juan Bosch, “El retablo de los gigantes”, en *Bohemia*, La Habana, 2 de octubre de 1949, p. 3 y 132.

14 Juan Bosch, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1985, pp. 26-27.

MESA 5
Intelectuales, historia, narración

En busca del “Uruguay latinoamericano”: Mario Benedetti, entre el arraigo y la evasión

Ximena Espeche

Introducción¹

En este trabajo acerco un escorzo; algunos trazos sobre una indagación más vasta.² En primer lugar, sobre el modo en que los términos “arraigo” y “evasión” fueron utilizados por Mario Benedetti en un reconocido ensayo de comienzos de los años cincuenta. En segundo lugar, cómo fueron puestos a rodar durante esa década de forma tal que terminaron años después por explicar –metafóricamente, claro– el lugar mismo de Uruguay en América Latina. En definitiva, lo que me interesa es mostrar el seguimiento panorámico de un conjunto de problemas que esos términos condensaron. “Arraigo y evasión”, además de especificar el vínculo de la literatura con una realidad específica (una más “vital”, más vinculada a aquello que Benedetti considerara de valía para pensar la cultura hispanoamericana, el “arraigo”), pueden verse como términos que en sí mismos parecieran volver a presentar una disyuntiva. Esta fue considerada parte misma de una de las interpretaciones posibles del lugar de Uruguay en América Latina y, sobre todo, del vínculo entre su capital y el interior: el olvido ciudadano del campo, la supuesta excepcionalidad del país respecto de otros países de la región; su “dar la espalda” al subcontinente.

Primera aparición

En 1951, el escritor Mario Benedetti publicaba un libro en Montevideo, *Marcel Proust y otros ensayos*; libro que había resultado ganador en un concurso apenas dos años antes. Uno de esos ensayos, “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana”, tendrá una condenación posterior en los dos términos que le dan inicio: “arraigo” y “evasión”.³ Quiero decir,

1 Agradezco los comentarios que Celina Manzoni y Alejandra Laera hicieron a la presentación de este trabajo en el marco de las jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA.

2 Este trabajo toma algunas cuestiones que son centrales en la investigación que llevo a cabo para mi tesis doctoral cuyo título es: *Estar “de espaldas”: Uruguay y la integración de América Latina*. Alberto Methol Ferré, Carlos Quijano y Carlos Real de Azúa entre la “crisis estructural” y la cuestión de la viabilidad nacional (1958-1968).

3 Mario Benedetti, “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana”, en: *Sobre Marcel Proust y otros ensayos*, Montevideo, Número, 1951. Y todos, de alguna forma, revolían en aquella postulación del crítico literario Alberto Zum Felde sobre el “nativismo”, entendido este como un movimiento “de emancipación literaria en el que los poetas jóvenes volvieron sus ojos a la realidad nacional”; e incluso a su revisión, necesaria y fatal, dado el avance del *cosmopolitismo urbano* (Alberto Zum Felde, “Estudios sobre nativismo”, en *La Cruz del Sur*; citado por José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Buenos Aires, Gorla, 2004, pp. 254-255). Y, también, ponían de manifiesto la polémica que en 1948 delimitó (vagamente) las posiciones de los “lúcidos” (nucleados en torno de *Marcha* y la revista *Número*) y los “entrañavistas” (nucleados sobre todo alrededor del grupo y revista *Asir*), polémica sobre la que volveré enseguida.

el contenido total del ensayo pareció tomar tal forma en el vínculo entre ambos términos que estos se despegaron del ensayo para formar parte del vocabulario común de otros intelectuales del período, tales como el ensayista Carlos Real de Azúa y los críticos literarios Emir Rodríguez Monegal o Ángel Rama, para poner solo unos ejemplos.⁴ Y, además, en esos términos y su relación, Benedetti pareció tener en cuenta otros dos que ya eran reconocidos para definir grupos y linajes: “lúcidos” y “entrañavivistas”. En el primer caso, en un artículo publicado en 1957 (“¿A dónde va la cultura uruguaya?”) y en un debate radial sobre Pablo Neruda y Jorge Luis Borges que tendría a los tres autores como protagonistas; en el segundo, una polémica que había ocupado las páginas del ya mítico semanario *Marcha* y de otras publicaciones tales como las revistas *Escritura* y *Número*, todas puntos de apoyo de lo que se llamó “generación del 45” o “generación crítica”.⁵

En el artículo, Benedetti reflexionaba sobre cómo la literatura hispanoamericana podía ser estudiada en función de una clave explicativa: una especie de “vigencia” de esas dos actitudes en la poesía y en la narrativa, de acuerdo al “localismo” y al “universalismo”. Allí armó pares antagónicos: la literatura de evasión estaba afincada en aquellos que –tal como los modernistas de fines de siglo latinoamericanos– se preocupaban por “cisnes” y “princesas” antes que por aquello que “realmente” nutría a la literatura, al arte en cada lugar. Era, entonces, la literatura de “arraigo”, que podía incluso encontrar en la ciudad su material, la que estaba imbricada en una evaluación certera de lo particular, lo específico, de lo “verdaderamente” uruguayo, por ejemplo, como tema literario y, entonces, podía convertirse en “universal”. La ciudad para Benedetti podía ser un nuevo centro, tema privilegiado, desde el cual construir una literatura (y aquí refería de forma explícita las apreciaciones del narrador Juan Carlos Onetti).⁶ La partida se perfilaba contra la estructuración de una literatura en función de una visión del “campo” que –para Onetti– era mentida y, para Benedetti, no era necesariamente “arraigada”. Pero ya en 1963, en “La literatura uruguaya cambia de voz”, para el propio Benedetti esa definición de “arraigo y evasión” tenía un matiz nuevo; aclaraba que no eran “palabras puras” aunque sí eran palabras “clave”.⁷ Es decir, “clave” para determinar las dos zonas que había en la literatura uruguaya, según Benedetti. Una “literatura falluta” y una “literatura sincera” y, además, “[...] ni una ni otra obedecían a esquemas previos, a previas

4 Carlos Real de Azúa, “¿A dónde va la cultura uruguaya?”, en *Marcha*, n° 885, 25 de octubre de 1957, pp. 22-23 y n° 886, 1° de noviembre de 1957, pp. 21-23; Ángel Rama, Carlos Real de Azúa y Emir Rodríguez Monegal, “Evasión y arraigo de Borges y Neruda”, diálogo, *Revista Nacional*, segundo ciclo, año IV, n° 202, Montevideo, octubre-diciembre de 1959.

5 Ángel Rama publicó *La generación crítica* en 1972 y Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya de medio siglo* en 1966. Los textos publicados revisaban artículos que habían visto la luz anteriormente en el semanario *Marcha* o en las revistas *Clinamen* y *Número*. Si bien ambos autores ya tenían un enfrentamiento conocido, coincidían en hacer de esa generación –de la que, a la vez, ambos eran parte– el núcleo principal de la revitalización de la cultura uruguaya de mitad del siglo XX. Ambos, también, acordaron que la “generación” a la que pertenecían estaba “preparada para el análisis” que la crisis de los años cincuenta ponía de relieve. Esto es, a mediados de los años cincuenta, varios y superpuestos diagnósticos hacían revisar la imagen que se tenía de Uruguay como excepcional en la región: una crisis económica y una crisis política parecieron jaquear a la “Suiza de América”. (Aquí no me detengo en el modo en que se construyen diversas “narrativas de la crisis” que, sin obviar datos objetivos –como el desequilibrio de la balanza de pagos y el aumento veloz de la inflación y el desempleo– permiten comprender cómo y según qué presupuestos y disputas de una coyuntura política cambiante esa crisis fue definida como “estructural”). De este modo, entre esos diagnósticos de crisis, Rama y Rodríguez Monegal afirmaban que su generación se caracterizaba como un bisturí sobre la cultura uruguaya.

El semanario *Marcha* fue una tribuna, escuela y arena intelectual de esa generación de dos nombres. Fundado en 1939 por el abogado Carlos Quijano (junto con el abogado e historiador de las ideas Arturo Ardao y el pedagogo Julio Castro) y cerrado por la dictadura militar uruguaya en 1974, en el semanario –y en su sección política en particular– se sostuvo una prédica tempranamente antiimperialista, latinoamericanista, que fue cada vez más “corriéndose a la izquierda”. Fue definitorio en las luchas por la “dirección” de la agenda intelectual que marcó Uruguay –más precisamente, Montevideo– durante largo tiempo. Ver, entre muchos otros artículos dedicados a *Marcha*: Pablo Rocca, “35 años en *Marcha*”, en *Nuevo texto crítico*, California, Stanford University, 1993. Pablo Rocca, *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

6 El narrador Juan Carlos Onetti fue, además, considerado uno de los “padres fundadores” de la generación (del 45 o crítica), como así también lo fue Carlos Quijano. Pero Onetti, además, constituyó uno de los puntos nodales en la renovación literaria uruguaya.

7 Mario Benedetti, “La literatura uruguaya cambia de voz”, en *Literatura uruguaya siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1963.

estructuras, ya que, singularmente, tenían adeptos en todas las regiones y en todos los estilos, en todos los niveles y en todas las promociones”.⁸

Esto implicaba una circunscripción más pequeña para una tesis que parecía demasiado abarcativa: Hispanoamérica como marco sobre el que reflexionar en 1951 había cambiado por Uruguay en 1963 y, aun más reducido, había cambiado para poder explicar por qué “Montevideo, como tema literario, no haya rendido aún su mejor dividendo”; de este modo, afirmaba su ignorancia respecto de si “el resto de América Latina responde a este esquema”.⁹ Así, ese “resto” parecía ya incompatible con las palabras clave que antes habrían servido para “Hispanoamérica” y este era un deslizamiento importante respecto de dónde incorporar a la literatura uruguaya, sobre qué marco de “otras” literaturas recortarla. La ciudad aparecía como tema nuevamente, como algo que necesitaba ser encontrado, como “autóctono”, pero no necesariamente que podía depender de las mismas condiciones de “originalidad” en que se encontraban *otras* ciudades que sí tenían ya su estatura de *tema literario*. Benedetti intentaba explicar, por ejemplo, cómo la “falta” de “indios” en ese hoy de la enunciación no hacía de Uruguay un país menos latinoamericano.¹⁰

Para Benedetti, el problema (y quizá también la solución si es que se miraba de frente el problema), era que Montevideo era una ciudad “sin mayor carácter latinoamericano”. Y, en este sentido:

De espaldas a América, y, de hecho, también de espaldas al resto del país, Montevideo solo mira al mar, es decir, a eso que llamamos mar; pero ese mar no es otra cosa que río, y depende de imprevistas corrientes internacionales que sus aguas políticas y culturales sean dulces o saladas. Esa tibieza, esa media tinta, ese ser y no ser, se prestan poco para el traslado literario [...].¹¹

Lo que, en palabras de Benedetti cuando hacía referencia a la literatura, había hecho posible dar el frente hacia América Latina había sido la Revolución cubana. Ese hecho era el que permitiría esa situación del reencuentro con lo “verdaderamente” original, al mismo tiempo “autóctono” y “universal” de la literatura uruguaya; entre otras cosas, la revolución había servido para que el escritor se “reintegrara” políticamente; para que un tema que se le aparecía como “aparentemente lejano, se convirtiera en reclamo nacional, y, sobre todo para que el tema de América Latina penetrara por fin en nuestra tierra [...]”. Lo que le importaba a Benedetti era definir que, ahora sí, la vida cultural uruguaya era de veras latinoamericana, cuando siempre –hasta ese momento– “había padecido una dependencia casi hipnótica frente a lo europeo”.¹²

¿A qué otras cosas los uruguayos les habían dado la espalda, en términos culturales, entonces? La relación de Montevideo con la cultura europea era no solo un dato, sino una marca del cosmopolitismo de la ciudad, que veía allí, además, su identidad como tal. Y, al mismo tiempo, la ciudad *en* la literatura uruguaya pareció adquirir, por lo menos desde fines de los

8 *Ibíd.*, p. 10.

9 *Ibíd.*, p. 11.

10 Ver, para un desarrollo de la representación del “Uruguay sin indios”: Gustavo Verdesio, “An Amnesia Nation: The Erasure of Indigenous Pasts by Uruguayan Expert Knowledges”, en Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen, *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*, Washington DC, Woodrow Wilson Center Press-Baltimore y Londres-The Johns Hopkins University Press, pp. 196-224.

11 Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 12.

12 *Ibíd.*, pp. 34-35.

treinta, un nuevo peso. Y esto se advierte concretamente en las propuestas de Onetti relativas a la impronta que la ciudad debía darle a la literatura uruguaya: es decir, dejar de escribir sobre el “campo” como si allí se encontrara la verdadera esencia de la cultura del país. Según Ángel Rama, el “tema urbano” no era una novedad a fines de los treinta, sino que Onetti había dado concreción a una serie de preguntas que estaban ya en algunas obras publicadas durante esos años; lo interesante en el análisis de Rama es que afirma que para entender la literatura de Onetti se volvía necesario atender al desarrollo del tema rural tanto de escritores “de provincia” (como Zavala Muniz) y, también, a quienes lo hacían “dentro de una literatura modernizada y original” (como Enrique Amorim, Francisco Espínola o Juan José Morosoli). Es decir, era necesario comprender la complejidad del vínculo “ciudad”-“campo” –la razón solo analítica de pensar en “literatura urbana”-“literatura de campo”– en vez de suponer en cada caso series homogéneas, que permitía analizar, describir y, sobre todo, narrar el campo y la ciudad.¹³ En definitiva, en la búsqueda de lo más propio de, en este caso, la literatura, Onetti pensaría en el tema “urbano” como sintomático de una verdad que veía poco transitada en la ficción del país. Poco transitada y, también, más lejana de la verdad de lo que en él sucedía: la importancia de Montevideo, de la ciudad, debía tenerse, así, en cuenta. Aquí, paradójicamente, la “espalda” se le daba a la ciudad y no a la campaña.

Cuba y el “arraigo”

Es fundamental aquí detenerse en lo que significó el estallido cubano, o mejor dicho, tener en cuenta que los sentidos de lo que este significaba fueron construyéndose de a poco –y no solo en Uruguay– teniendo muy presente aquellos temas que eran en cada país centrales. Es decir, el estallido cubano y su acceso al Estado repercutieron en oleadas de sentidos contrapuestos y/o superpuestos; porque lo que abrió Cuba fue un parteaguas, pero en el hecho mismo de su apertura debe advertirse un tempo específico, condicionado por las coyunturas y configuraciones histórico-políticas de cada país e incluso, dio cabida a expresiones que excedieron los marcos nacionales. Cuba y su revolución fueron un laboratorio, una escuela, un *aleph*. Un laboratorio porque a partir de su definición como socialista pareció cumplir con las proyecciones de aquellos que entendían que la única forma de liberación de América Latina estaba en la fuerte vinculación entre izquierda y nacionalismo. Una escuela porque allí se iba a aprender cómo era posible construir un socialismo latinoamericano, pero también una forma de vivir en la que se hiciera real la conformación de un hombre nuevo (tal como lo afirmara explícitamente el comandante Che Guevara en la carta que escribiera a Carlos Quijano publicada en *Marcha* en 1965).¹⁴ Finalmente, un *aleph*: el centro desde el cual podía verse el universo. Un centro en el que cada cual reflejaba los deseos y prácticas de un mundo hecho posible. Fue tal la fuerza que adquirió la revolución que aun cuando su égida parecía atenuarse, y se encontraba cada vez más aislada políticamente del continente, había una “imaginación colectiva” y “estilizada” que la hacía vivir más allá de tiempo y de fronteras, y que “gravitó decisivamente en la renovación cultural e ideológica tan intensa en esos años”.¹⁵

13 Ángel Rama, Prólogo a *El pozo. Origen de un novelista y de una generación crítica*, Montevideo, Arca, 1969, pp. 61-63.

14 Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, en *Marcha*, marzo de 1965.

15 Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza, 1994, p. 560.

De hecho, lo que Cuba pareció poner en primerísimo plano fue la “necesidad de una idea”, es decir, de América Latina como unidad, y esa unidad entendida como el modo de afrontar una historia de balcanizaciones diversas que habían hecho del subcontinente el alimento imperialista, en el que “ahora” el peso del norteamericano revistaba bríos nuevos.¹⁶ Se produjo alrededor del imperialismo y de su oposición una idea aglutinante que definía la identidad de Latinoamérica en pos del establecimiento de un enemigo común, y de acciones que contribuyeran a su derrota.¹⁷ Por ello me interesa el modo en que el artículo de Benedetti se planteaba como la confesión de un “aprendizaje” y de una “ignorancia”. Cuba parecía haber posibilitado “mirar hacia América Latina, a sentirnos partícipes de su destino”, “cambiar de voz”, porque “estamos en la pubertad de nuestro latinoamericanismo”.¹⁸ Si se sigue el argumento de Benedetti, “arraigo” y “evasión” eran partes de una relación definida por la antinomia con la que caracterizaba no solo la “sinceridad” o la “fallutez” (valoradas positiva y negativamente), y también una antinomia que se dirigía de la cultura a la política: que Montevideo diera *de hecho* la espalda al país y a América Latina (como si fuera una ciudad europea), no implicaba que sus escritores se ubicaran en ese mismo registro. Primero debían revisar su posición, tomar conciencia “de sus pocos arraigos, de sus numerosas evasiones”.

Primeras conclusiones

“Arraigo” y “evasión” son dos términos, dos tópicos presentados por Benedetti como pares antagónicos y que, sin embargo, intenté pensar aquí como una misma fórmula tensionada. Así, esta totalidad en tensión permite revisar las estrategias por las que el propio Benedetti rearticuló definiciones sobre el quehacer de la literatura hispanoamericana: de “Hispanoamérica” a “Latinoamérica”. Y, al mismo tiempo, “arraigo-evasión” le permitió armar una crítica al Uruguay excepcional en consonancia con muchas otras que, al menos desde mediados de siglo xx, tenían a la “Suiza de América” en la mira. Si había que buscar en Uruguay la “voz latinoamericana”, el “arraigo” pareció superponerse con una lógica que durante la época de los años sesenta y setenta tendría peso sustantivo en muchos militantes e intelectuales de izquierda del subcontinente: la de la revolución. Tema al que será necesario volver en futuros trabajos.

Bibliografía

Rama, Ángel, *La generación crítica*, Montevideo, Arca, 1972.

Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura de medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966.

16 Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 27.

17 Aldo Marchesi, “Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta”, en *Revista de Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, enero-junio de 2006. Disponible en: <www.1.tau.ac.il/eial/>. Atendiendo al texto clásico de Benedict Anderson, en el que se define a los estados-nacionales teniendo en cuenta el componente de “imaginación” de una agregación colectiva cuyos criterios de unidad están determinados menos por la presencia material y cercana de sus integrantes que, entre otros, por una serie de valores compartidos.

18 Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 37.

Narraciones posperonistas de Mujica Lainez: adolescentes, casas, herencias y temblores

Marcos Zangrandi

1.

De la insistente aparición de adolescentes en las narraciones de Manuel Mujica Lainez que rodean el golpe de Estado de 1955, la crítica María Emma Carsuzán interpretaba “la expresión de la inocencia destinada a sucumbir sin remedio”, aludiendo con ello a la situación penosa que los personajes transitan frente al derrumbe social de sus familias o a la incomprensión de los espacios y valores que la clase les asigna.¹ Exceptuando el ideal acrítico de *inocencia* –no extraño, pero sí infrecuente en un escritor cómodo en la ironía–, la adolescencia aparece en Mujica si no como un sucumbir, como un momento de vacilación frente al peso de las formas sociales conducidas por la familia. Aun más, tal *inocencia*, que podría fácilmente acompañar los imaginarios de *niñez* o de *juventud*, confronta con las solas ideas de *pubertad* o *adolescencia* como momento vital de desarrollo, búsqueda y aprendizaje. La adolescencia es problemática, la juventud, en cambio, es un ideal puro; la primera es un camino terrenal y contaminado por las dudas; la otra, una estampa literaria. Los personajes de Mujica, en este sentido, son *adolescentes*; rasgos similares los caracterizan en *Los ídolos*; en *Los viajeros*; en *La casa*; en la *nouvelle* “El retrato amarillo” y en *Invitados en el Paraíso*. No intento señalar con esto una generalidad evidente, sino examinar las articulaciones que se trazan a través de estos personajes para pensar las figuraciones emergentes en el escenario prelibertadorista y posperonista.

Desde este punto de vista es interesante revisar “El retrato amarillo” (apareció en la revista *Ficción* en 1956) en el que se retratan los días de Miguel, un adolescente melancólico en una quinta de Tigre.² Mujica enfatiza los rasgos del personaje que van de la aflicción al miedo, de la agitación a los sentimientos de desamparo. Si *La casa*,³ en sus mejores tiempos, se asemejaba a una gata que dormía plácidamente, aquí la vivienda, vista desde el punto de vista del protagonista, aparece como una “casa gótica, agazapada como un puercoespín, la cochera de enhiestas torrecillas, y el parque de álamos, de robles y de araucarias, palidecían, transfigurados”.⁴ El miedo se dispersa en las distintas sensaciones de Miguel, también en su

1 María Emma Carsuzán, *Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 42.

2 Manuel Mujica Lainez, “El retrato amarillo”, en *Ficción*, nº 3, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1956, pp. 11-62.

3 Manuel Mujica Lainez, *La casa* [1954], Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

4 Manuel Mujica Lainez, “El retrato amarillo”, op. cit., p. 30.

percepción de los cuerpos, que el personaje describe monstruosos cuando alcanza a ver –y no puede dejar de hacerlo– a su vecino con una muchacha en la caballeriza: “Sin comprender lo que hacían, fue apoderándose de él un terror de esos que lo sobrecogían y lo dejaban helado, tieso [...]. Ellos relampagueaban en la gran sombra trémula, como si no fueran un hombre y una mujer sino un ser fabuloso, de nácar fulgente, con tentáculos que sin cesar se retorcián”.⁵ Un miedo, como detenta la descripción, que no es a lo desconocido, sino hacia lo que, fuera de la forma, produce repulsión; un rechazo del mismo modo, porque la vitalidad exagerada de lo informe amenaza al que está cerca (como la casa de la calle Florida –me refiero a la novela *La casa*– y el río populoso de gente que con los años se acrecienta a su lado): también él, ese niño temeroso, tiene deseos y pronto será adulto.⁶ Otros cuerpos sin vida le provocan a Miguel sentimientos parecidos: la sensualidad de la copia de la Venus de Médicis se deforma fantásticamente por su cabeza rota que cuelga a un lado; aquí se mezcla el terror y el deseo por lo que se escapa a la forma; el adolescente tiene miedo “de nada y de todo” y entonces “como un autómatas, camina hacia ella, ciñe con los brazos su cintura y besa los pechos de yeso”,⁷ antes de correr pavorosamente de vuelta hacia su cuarto a esconderse (en el sentido de Bachelard, hacia un *rincón*, en busca del ser).⁸ Por otro lado, su padre ha muerto cuando él era pequeño y su madre evita el tema; la única foto que encuentra de su progenitor está borrosa y no alcanza a conocer sus rasgos (de allí el nombre del relato).⁹ Aun más, se sugiere la relación de su padre con otro hombre; sin embargo, los pocos datos que busca no le permiten pensar fehacientemente cómo fue esa relación. El relato se cierra con unas descripciones de angustia y de soledad; el personaje no encuentra obturación en ninguna de sus relaciones; no sabe qué ocurre y tampoco termina de creer lo poco que le cuentan. El mundo de Miguel se desdibuja con cada línea; pierde precisión a medida que avanza la narración. El relato queda abierto a las conjeturas. La sola idea de pertenencia e identidad (de clase, de familia) se dispersa entre sospechas y recelos sin solución.

La novela *Los ídolos*, publicada tres años antes, permite complejizar estos tópicos. Uno de los elementos más interesantes de esta obra es que el narrador no pertenece a la clase que describe. Es un muchacho de clase media, un médico que cuenta su vida a través de otra clase; un invitado a una casa que se agrieta. Su primera persona es una mirada hacia un conjunto que rodea, pero no alcanza a acceder. Pero ¿de qué se trata este conjunto: de una clase en ocaso; de un amor prohibido; de una verdad que no se alcanza...? En todo caso, el laberinto de estos planos y las líneas indeterminadas crean un yo hundido en la duda; un yo sin otro contenido que el deseo insatisfecho. Decía Vicente Barbieri en *Sur* que el narrador de esta novela se mira en “las tres caras de un espejo un tanto diabólico, uno de esos espejos

5 Ibid., p. 15.

6 La estética de lo repulsivo ha sido trabajada por Mario Perniola. Respecto de la difusión de obras de arte que arrancan estas sensaciones, asegura que “lo asqueroso se impone a quien lo experimenta con una proximidad de lo que carece lo angustioso y lo odioso; aquel se comporta provocativamente, se acerca y nos empuja; suscita no solo repulsión sino una atracción reprimida. Lo que lo caracteriza es la contigüidad, su capacidad de penetración y contaminación [...] Lo asqueroso consiste en un *surplus* de vida, una vitalidad orgánica exagerada y anormal que se dilata y se propaga más allá de cualquier límite de cualquier forma y se ramifica homogeneizando todo en una masa informe y pútrida. La vida en sí no es asquerosa, sino su obstinación en permanecer y en extenderse allí donde debería rendirse y cesar; lo asqueroso es, precisamente, la pretensión de lo vital en dilatarse a ultranza corrompiendo todo lo que entra en contacto con ella” (*El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 22-23).

7 Manuel Mujica Lainez, “El retrato amarillo”, *op. cit.*, p. 31. Una escena semejante se describe en *La casa del ángel*, de Beatriz Guido (1954). La estatua como objeto de deseo, en una y en otra ficción, aparece como ensayo de la práctica sexual y produce vergüenza en los dos adolescentes. El deseo que provocan las estatuas se puede asociar también a su carácter de cuerpos-formas, carentes de la vitalidad que atemoriza a los dos personajes, Miguel y Ana Castro.

8 Ver Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

9 Un procedimiento retórico similar se puede detectar en la imagen de Juan Romano, de *Los ídolos* (1953), y en la imagen pintada de Giancorrado Orsini, padre del protagonista de *Bomarzo* (1962).

con forma de biombo, ante el cual la persona que está sentada inmóvil, mirándose, se ve de un lado y otro y de frente [...] haciendo una y trina su figura”, quizá porque aquí “el yo es un mar desconocido”.¹⁰ Siguiendo la metáfora de Barbieri, es fácil adivinar que el narrador no busca verse en el reflejo; es un emisario sin relato propio, un perfil borroso (como lo podía ser la imagen del padre de “El retrato amarillo”) que solo ha guardado una mirada y una voz para narrar a otros (“Pero yo mismo, ¿acaso no soy ‘otros’?, ¿Acaso el que soy hoy y el que era cuando perdí a Gustavo, son el mismo?”, se describe).¹¹ La diferencia entre el personaje narrador, y el resto de las relaciones similares de *Los ídolos* (la de fijaciones obsesivas insatisfechas) es su pertenencia a una clase inferior; de allí que este mero detalle permita pensar en una clase media sin palabras, sin representaciones propias; una clase en ascenso que observa los restos de la oligarquía local y que no la confronta, por el contrario; se queda atrapada en sus espejismos.

Vuelvo las palabras de Vicente Barbieri en *Sur*: “El yo es un mar desconocido”. A medida que avanza la novela, crecen las incertidumbres sobre los contornos de los personajes, sobre quién es el que los describe y los recuerda; más todavía porque implica una fragmentación de su propio decir; una identidad que se busca en tres espejos y, siguiendo esa imagen, se cuarteada. Si el yo fuese un ancla en un mar abierto, su único peso sería el deseo: un cuerpo sexuado y deseante, una clase que no posee. A su alrededor, las figuras se licúan. La escena de inauguración del busto de Lucio Sansilvestre muestra el mecanismo falaz generalizado de representación e identidad: la imagen canonizada del poeta engaña, quedará para la posteridad un perfil muy distinto del que conoció el narrador y una autoría errada del poemario *Los ídolos*, así como también es errada la descripción de Gustavo (“Discípulo de Sansilvestre”, dice la placa) a los pies de su supuesto maestro (186). Lo engañoso no es que estas imágenes mientan, sino que cristalizan un instante de los dos personajes cuyas últimas realidades quedarán en la sombra. Así la novela acentúa los procedimientos de desfasaje de la identidad, equivocidad de la representación y desdibujamiento. Más aun, subraya el acceso a una frontera en la que el narrador encuentra solo *desconocimiento* –a ello se refiere Barbieri– que se vuelca en un discurso lleno de preguntas sin respuestas.

“¿Nada de este mundo de Gustavo sería normal; nada tendría la prevista sencillez de la casa de mi madre?”, se pregunta el narrador (157). Las relaciones que descubre este en el mundo de Gustavo huyen de la claridad de la casa, son intrincadas y difusas aunque también muy atractivas (aquí nuevamente se repite la figura de aquello a lo desconocido que, sin embargo, seduce). El deseo homosexual insatisfecho es una constante en la obra; una homosexualidad que, aunque, como señala Claudio Zeiger, “nunca se confirma del todo [...], de tan escamoteada se vuelve omnipresente”.¹² Y, sin embargo, no hay encuentros, no hay aventura pasional, sino un homoerotismo adolescente y una variedad de sugerencias.¹³ Lo que no impide una lectura *queer* de la novela, pero el carácter de los miedos y miradas de los personajes es más intrincado que el deseo homosexual. Nada es sencillo en Mujica;

10 Vicente Barbieri, “Los ídolos”, en *Sur*, n° 226, Buenos Aires, febrero de 1954, pp. 94-96.

11 Manuel Mujica Lainez, *Los ídolos* [1953], Buenos Aires, Sudamericana, 1973, p. 211. Todas las citas corresponden a esta edición.

12 Claudio Zeiger, “Sos mi ídolo”, en *Página/12*, suplemento *Soy*, n° 14, Buenos Aires, 13 de junio de 2008, p. 14.

13 En 1954, un año más tarde, Carlos Correas publica el relato “El revólver” (en *Contorno*, n° 3, Buenos Aires, septiembre de 1954, pp. 11-13), “de tema homosexual”, según lo describe en *La operación Masotta* (Buenos Aires, Interzona, 2007). “El revólver” quiere retratar la mente torturada de un hombre que ha mantenido una relación sexual con un muchacho, aunque no se dice mucho de tal encuentro; el resultado es confuso. De todas formas, su publicación da cuenta de la circulación de representaciones de otras sexualidades en el escenario prelibertadorista.

salir de las formas es un imperativo estético, la sexualidad reacia a la heteronormativa es un privilegio de clase. El deseo en *Los ídolos* aflora en los márgenes de los márgenes, de manera tal que las descripciones parecen insuficientes: abundan la indecisión, la fijación fetichista, la melancolía; y esto vale para relaciones diversas que se despliegan en la narración. No hay deseo si no hay desplazamientos y ausencias (de allí la narración que se inicia en la escritura de la pérdida), parece decir el escritor y subraya: no hay deseo si no se pone en duda la naturaleza de la relación.¹⁴ Por ello, es exacto el hallazgo del tiempo adolescente en que Gustavo y el narrador traban amistad, una etapa en la que parecen quedar encerrados en el titubeo problemático de su vínculo.

2.

El sistema de representación literaria posperonista (antiperonista, por supuesto) canonicizó la imagen de la casa tomada como la alegoría del proceso histórico de transformación de la lógica social argentina. La interpretación fue realizada por Sebrelí en 1964 en un párrafo de *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*; sin embargo, la lectura “fuerte” del cuento de Cortázar se imprimió retroactivamente sobre un grupo de narraciones cuyas articulaciones se asociaban a esta imagen.¹⁵ La casa tomada puede pensarse como un epígono de las imágenes de la violación y la ocupación, que, según la clásica interpretación de Viñas publicada ese mismo año dan inicio a la literatura argentina.¹⁶ El paralelo sería una literatura antirrosista y una antiperonista que reitera la invasión, la ocupación y la ruina de cuerpos y casas virtuosas como retóricas de uno y otro proceso político.

La casa es una novela que, en este sentido, puede ser cómodamente incluida en el corpus antiperonista que rodeó a la Libertadora:¹⁷ se trata de una mansión de la calle Florida que se relata a sí misma mientras vive la ocupación por parte de un grupo social inferior y luego –en contigüidad–, la demolición. Aquí el narrador *es la casa*; Mujica le otorga todo el poder de observación; nada se escapa a su mirada, contempla a vivos y a muertos. En efecto, aquí no hay dudas ni preguntas; ahí está el ojo omnipresente de la casa para narrar cada detalle. Si las voces de “El retrato amarillo” y *Los ídolos* se hundían en la incertidumbre y el misterio nublaban sus narraciones, *la casa*, por el contrario, *observa* y *sabe*: las historias que pasan por sus paredes y por su boca se abren y se cierran sin que su discurso pierda su firmeza, lo que, por otra parte, permite conjeturar que la prosopopeya está asociada a la denuncia política.

Si no está en la voz de la casa, su temblor, en cambio, se aloja en su presente de cuerpo despojado que retoma en cada capítulo con unas líneas de lamento (“¿Me alcanzará el tiempo? ¿Me alcanzarán las pocas heladas noches que me restan? De día es inútil tratar de proseguir la confesión. *Los obreros han vuelto a apoderarse de mí*”).¹⁸ Como si la incertidumbre hubiese

14 Lo raro es un imperativo estético para Mujica. En una entrevista para la revista católica *Criterio*, el escritor decía: “Prefiero naturalmente lo raro. Lo bello es solo una forma modesta de lo raro” y el cronista agregaba: “Suponemos que a muchos kilómetros de distancia Oscar Wilde habrá sonreído en su viejo ataúd. Esta vez no nos sorprendemos. Tenía que ser esa la respuesta porque es lo suficientemente decadente como para que Mujica Lainez la adopte. Y decimos esto sin ningún sentido peyorativo; solamente descriptivo, ya que el novelista gusta de esas cosas un poco pasadas y levemente cursis porque encuentra en ellas el rostro de una época del país que tan hábilmente describió en *Los ídolos*” (Hugo Lezama, “No creo en las generaciones. . .” manifestó Manuel Mujica Lainez”, en *Criterio* n° 1.209, Buenos Aires, 8 de abril de 1954, pp. 259-260).

15 Juan José Sebrelí, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo XX, 1964. Para un análisis profundo de la fuerza de esta alegoría, ver Carlos Gamarro, “Julio Cortázar, inventor del peronismo”, en Guillermo Korn (comp.), *El peronismo clásico (1945-1955) Descamisados, gorilas y contreras*, Buenos Aires, Paradiso, 2007.

16 David Viñas, *Literatura argentina y política. I- De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

17 Ver el estudio de Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

18 Manuel Mujica Lainez, *La casa*, op. cit., p. 153, s.p.m.

quedado relegada al presente *en proceso* de destrucción: el tiempo del habla tiene un límite. ¿Será que, invirtiendo esta la relación, las subjetividades temblorosas de *Los ídolos* y “El retrato amarillo” son el deslizamiento metonímico de una casa y clase en proceso de destrucción? “La casa natal está inscrita en nosotros –reflexiona Bachelard en *La poética del espacio*– [...] La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable”.¹⁹ De acuerdo, ¿y si el hábito se hubiese roto, si lo que se encuentra es la excepción, la interrupción de la continuidad, la destrucción? Quizás la misma debilidad de los cuerpos enfermizos de los personajes (Francis, Clara, Tristán, Paco) prefigura otros miedos, otro estremecimiento. Recíprocos y comunicados, cuerpos habituados y casas se encuentran en el temblor su retórica del presente.

Sería cómodo concluir que ese miedo es el de una clase que cae frente a otra que la desplaza. Alegorías como estas brillan, pero encandilan. En estos relatos de Mujica no hay horizonte de transformación social: hay miedo porque las paredes se resquebrajan, porque la incertidumbre conmueve a sus habitantes; no hay un afuera de la casa. Aun en ruinas, los habitantes se quedarán dentro, atemorizados o enfermos; se quedará el narrador de *Los ídolos*, se quedará Miguel de “El retrato amarillo” y Miguel de *Los viajeros*.²⁰ Y la casa solo quiere morir con el relato –su relato– ante la intromisión de “los enemigos”.²¹ Atención a estos *enemigos*, que son tanto los agentes de clases inferiores como la lógica capitalista y eficientista que suplantará la vivienda aristocrática de Florida por un edificio moderno de oficinas. Algo parecido sucede en *Los viajeros*, cuya partición y futura destrucción será a causa de una refinería vecina. Miguel, su protagonista y narrador, que es consciente de los vicios de su clase, causa de la ruina de la mansión, decide, sin embargo, no transgredir y quedarse melancólicamente entre los suyos. Esto es: todas las señales de fisura y vacilación no son puertas de acceso al cambio, sino un encierro en la casa, en la familia, en espera del derrumbe final.

Los adolescentes que pueblan estos relatos son las imágenes anticipatorias de ese no-saber problemático, de un cuerpo desbordado y vacilante (cuerpo de carne, cuerpo de piedra), de un deseo sin forma, de una casa que se derriba. Todos ellos son las variantes de la perplejidad que se acrecienta frente a una pesada estructura. Por ello, si una de las figuras de la narrativa posperonista de Mujica es el temblor, la otra es la herencia, o más bien qué hacer con una herencia resquebrajada y a la que, sin embargo, no se quiere renunciar. ¿Qué hace Miguel de *Los viajeros* con una mansión vieja, imposible de mantener, con unos tíos cuyas únicas aspiraciones no tienen nada que ver con el país en el que él se proyecta? ¿Qué hace el protagonista de “El retrato amarillo” con una familia que, a pesar de estar en Buenos Aires, sigue en París? ¿Y qué puede hacer el narrador de *Los ídolos* con la herencia de Gustavo o de Sebastián? ¿Qué hacer con lo que ya no tiene lugar y se deshace día a día? Los herederos quedarán perplejos y elegirán vivir atemorizados ese desfasaje. Herencias pesadas, largas genealogías; sus legatarios no querrán perderlas; preferirán esperar o sucumbir. Pero antes tendrán la experiencia del umbral, el contacto aterrador con los límites que trae aparejado salir de las formas: he allí las articulaciones de Mujica, son ellas las que señalan una percepción lejana y traumática de una alteración (acaso la visibilidad del cambio de la lógica social argentina) y que causa una vacilación, no un cambio, ni siquiera una conciencia. Salir

19 Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 35-36.

20 Manuel Mujica Lainez, *Los viajeros* [1955], Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

21 Manuel Mujica Lainez, *La casa*, *op. cit.*, p. 213.

de la casa no es una opción; la sola transgresión es tomar conocimiento de sus límites. No hay invasión, entonces, no hay ocupación del extraño, la casa ya es escombros cuando otros entran. En el mejor de los casos, los personajes de Mujica se internarán en salidas por arriba, hacia el cielo, fantaseadas, entre el delirio y la parodia como bien se los retrató en *Invitados en el Paraíso*.²²

Bibliografía

- Cruz, Jorge, "Manuel Mujica Lainez", en *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. Tomo XIII: La novela argentina contemporánea (II)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. 73-96.
- _____, *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- Gallo, Sebastián, "Manuel Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración", en Sylvia Saítta (dir. vol.), *El oficio se afirma*, vol. 9 de Noé Jitrik (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 483-499.
- Laera, Alejandra, "Prólogo", en Manuel Mujica Lainez, *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sur, *Homenaje a Manuel Mujica Lainez 1910-1984*, n° 358-359, Buenos Aires, enero-diciembre de 1986.
- Vázquez, María Esther, *El mundo de Manuel Mujica Lainez. Conversaciones con María Esther Vázquez*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983.
- Villordo, Oscar Hermes, *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

22 Manuel Mujica Lainez, *Invitados en el Paraíso* [1957], Buenos Aires, Planeta, 1992.

Usos ficcionales del testimonio: tres casos en torno a la guerra de Malvinas

Lara Segade

En junio de 1982, mientras Fogwill termina de escribir *Los pichiciegos*, el periodista Daniel Kon inicia las entrevistas a algunos de los jóvenes que regresan de Malvinas, que en diciembre de ese año serán publicadas con el título *Los chicos de la guerra*.¹ Así, apenas terminado el conflicto ya aparecieron dos libros que serán centrales para la circulación de los relatos sobre la guerra. Uno es una obra de ficción, el otro es el primero de una larga serie de libros de testimonios bélicos. Se inauguran en este momento dos modos de contar la guerra: la ficción y el testimonio,² de los que tanto *Los pichiciegos* como *Los chicos de la guerra* constituyen las obras fundadoras y de referencia.

En una primera instancia, podría sostenerse que una frontera claramente definida separa estos dos tipos de relatos. El testimonio se funda en la experiencia y, por lo tanto, guarda una relación con la verdad de los acontecimientos. Esta es, sin embargo, en todos los casos problemática,³ tal vez especialmente en el caso de los testimonios de Malvinas que, al no haber sido producidos en el contexto de un proceso judicial, no tuvieron ningún parámetro externo que fijara su verdad. Por lo tanto, su única evidencia es, siguiendo a Hugo Vezzetti, el peso de lo vivido y de la primera persona. Esto trae aparejada una profundización de la problemática propia del testimonio: al no constituirse en pruebas, estos testimonios constituyen relatos, cuya función cognoscitiva habría que ubicarla, en todo caso, en modos más complejos de apropiación social y de construcción de la memoria. Así, en el caso de Malvinas, la frontera entre los relatos ficcionales y los testimoniales está menos definida y ambos encuentran un lugar en la construcción discursiva de la memoria de la guerra. En muchos casos, incluso, ficción y testimonio se vinculan entre sí y crean un espacio de intersección que es el que me propongo analizar aquí, teniendo en cuenta que las dos obras inaugurales de cada grupo de relatos problematizan precisamente la distinción.

Los pichiciegos está construida sobre el relato de un sobreviviente y en varias oportunidades se describe el encuentro de este hombre con otro que graba lo que él dice. La instancia del testimonio es por lo tanto incorporada a la novela como parte constructiva y argumental de modo que la problemática propia del relato testimonial que mencioné antes irrumpe

1 Daniel Kon, *Los chicos de la guerra*, Buenos Aires, Galerna, 1982. Todas las citas corresponden a esta edición.

2 Un tercer grupo de relatos lo constituyen las investigaciones históricas y periodísticas. Su análisis, sin embargo, excede el marco de este trabajo.

3 Beatriz Sarlo analizó este problema para el caso argentino en su libro *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

aquí, en medio de la ficción. ¿Cómo contar la guerra? ¿Es posible transmitir esa experiencia a quién no estuvo ahí? ¿Qué palabras usar? A su vez, algunos de los testimonios recogidos por Kon en *Los chicos de la guerra* fueron ficcionalizados en la película del mismo nombre de Bebe Kamin, estrenada en 1984. En este sentido también, por lo tanto, es posible sostener que los dos modos principales de narrar la guerra están, desde su origen, entremezclados.

En 2007 se publica *Los viajes del Penélope*, un libro de crónicas escrito por Roberto Herrscher, un ex combatiente que construye su relato sobre la base de su memoria pero, también, de las entrevistas que realiza a sus ex compañeros, en algunos casos incluso citadas textualmente. El resultado es un texto que parece una novela, pero que, sin embargo, remite constantemente a sus fuentes, como si el entramado de voces diferentes garantizara alguna objetividad. Al final incluye una extensa lista de bibliografía que da cuenta de las fuentes a las que el autor recurrió para complementar sus recuerdos. En esa lista figuran tanto testimonios como ficciones. Así, *Los viajes del Penélope* parece constituir un ejemplo de cómo, 25 años después, la memoria de la guerra se sigue produciendo en un espacio problemático en el que se entrecruzan testimonio y ficción. Me centraré aquí en el análisis del origen del proceso a partir del trabajo sobre *Los chicos de la guerra*. Pero no quería dejar de señalar algunas de las razones por las que sostengo que estas dos obras son fundantes no solo de dos grupos de relatos, sino también de una problemática.

En la introducción de *Los chicos de la guerra*, Daniel Kon refiere los motivos que lo llevaron a iniciar las entrevistas. Por un lado, destaca su indignación ante el rápido olvido de la guerra que observa en otros periodistas. Por otro lado, sostiene que el principal motivo fue “la curiosidad, las ganas de saber” (10). En la búsqueda de este saber, sin embargo, se encontró frente a una disyuntiva. ¿Dónde está el saber? ¿En las anécdotas o en las reflexiones e interpretaciones? De cómo se responda esta pregunta depende qué tipo de libro será *Los chicos de la guerra*:

Había, en apariencia, dos caminos a seguir al comenzar con estas entrevistas, y los dos suponían riesgos distintos. El primero significaba ahondar en lo puramente anecdótico, rescatar solo las aristas más terriblemente dolorosas de estos testimonios, hasta convertir el libro en un mero catálogo del horror. [...] El segundo camino, el de intentar una interpretación desde cualquiera de los ángulos posibles (psicológico, sociológico, político, estratégico-militar, etc.) no era la intención de este trabajo (10).

Sin embargo, los entrevistados responden por él: “[...] a poco de comenzar con los diálogos con los soldados comprendí que lo anecdótico no podía, ni debía, descartarse completamente” (10). Así, finalmente, la tarea queda a mitad de camino. Incluso el mismo Kon intenta recuperar para su libro cierta función cognoscitiva al sostener que “[...] sin defraudar las expectativas que lo anecdótico siempre despierta, puede servir como una sencilla pero útil herramienta para los que quieran o necesiten interpretar, explicar” (11).

Se traza así una distinción entre lo que se denomina lo anecdótico, es decir, la parte narrativa de los testimonios, y lo reflexivo, lo explicativo, el saber. A lo largo de las entrevistas, las preguntas de Kon intentarán, con mayor o menor éxito, guiar los relatos hacia la instancia reflexiva de la que naturalmente parecen escapar: “En una guerra, siempre un soldado es un número, una pequeña pieza en una gran estructura, ¿no?” (18). “¿Pensás que algunas de las

cosas que esta guerra les enseñó pueden resultar peligrosas, en el futuro, para algunos de ustedes? Aprendieron a robar, a mentir, a ocultar” (27). “¿Y el hecho de haber convivido con la muerte hizo que tu actitud hacia ella cambiara? ¿Le tenés menos miedo, por ejemplo?” (42).

Menos de dos años después se estrena la película de Bebe Kamin, en la que se narran ficcionalmente tres historias de combatientes de Malvinas: la de Pablo, la de Fabián y la de Santiago. Estas tres historias sintetizan las ocho recogidas por Kon y proponen tres destinos posibles para los soldados, a los que se agrega un cuarto, el de la muerte en las islas. Santiago termina llevando una mala vida de borracho y pendenciero y finalmente acaba en la cárcel. Con Pablo aparecen la locura y el fantasma del suicidio. Fabián es el único que termina más o menos bien, mirando un recital de rock con su novia. Las historias, sin embargo, no se corresponden uno a uno con las del libro. La síntesis en el pasaje del testimonio a la ficción opera más bien por medio de una recombinação de rasgos. Fabián y Santiago son personajes de la película que duplican aproximadamente a personajes del libro, pero a los que se agregan anécdotas o características de otros y rasgos nuevos, ausentes en el libro. Pablo, en cambio, es un personaje enteramente inventado. Es hijo único de un matrimonio de clase alta. Su padre, que tiene estrechos vínculos con los militares en el poder, no lo salva de ir al frente: quiere que cumpla con su deber patrio. Finalmente, Pablo vuelve enloquecido y termina encerrado en un cuarto disparando a enemigos imaginarios con el rifle de caza de su padre.

Así, el pasaje del testimonio a la ficción consiste, en primera instancia, en un proceso de selección, en el que se toman, se recombinan y se agregan determinados rasgos, del mismo modo en que otros se dejan afuera. Lo que pareciera priorizarse es lo que, en los testimonios, Kon denominaba anécdota: el relato de las historias personales, dónde estaba cada uno cuando lo sorprendió la convocatoria, cómo eran hasta entonces su vida y su familia, cómo vivió la guerra y cuál fue su destino. La instancia reflexiva que Kon buscaba recuperar en todas las entrevistas por medio de las preguntas que mencioné antes si no desaparece por completo, es al menos visiblemente relegada a un segundo plano. Y esa decisión tal vez tenga que ver con el modo en que concibe cada uno de los formatos.⁴ Del libro se espera, según indica la introducción, que permita explicar, comprender. Hay, en definitiva, una apuesta por el saber que en la película podría pensarse que no es relevante, en función de las elecciones que realiza.

Sin embargo, a la hora de pensar en los efectos de *Los chicos de la guerra* en sus dos versiones, es decir, en los modos de apropiación del testimonio, la distinción comienza a desdibujarse. Hay dos elementos que se repiten en todas las entrevistas del libro de Kon. El primero tiene que ver con el señalamiento de la responsabilidad de la sociedad en la guerra, una crítica a la liviandad con que primero se apoyó la gesta y se la olvidó apenas terminada.

También nos acordábamos de la manifestación en Plaza de Mayo: yo agarraría una grúa, le decía entonces a un compañero mío, y así nomás, sin elegir, levantaría a uno, a uno solo de los que estaban gritando en Plaza de Mayo. Lo traigo acá, y lo dejo tres días en estas condiciones, como estamos nosotros. Después lo vuelvo a llevar a Plaza de Mayo, a ver si le quedan ganas de gritar (176).

4 Es importante destacar que Daniel Kon participó junto con Bebe Kamin en la redacción del guión de la película.

La cita corresponde al testimonio de Fabián. Palabras similares se repiten en todos los demás. En la película, tal actitud de apoyo irresponsable aparece encarnada en el personaje del dueño del bar donde trabaja Santiago. Se convierte, por lo tanto, en una actitud individual. El segundo elemento que se repite en todas las entrevistas tiene que ver con una serie de preguntas de Kon que apuntan a la cuestión de la vida política de los soldados: si la experiencia de la guerra los volvió más conscientes políticamente, si creen que a partir de ahora van a participar más. Los ocho entrevistados responden que sí y en sus respuestas incluyen en muchos casos duras críticas al gobierno militar. Esta voluntad de participación política no forma parte de ninguno de los destinos propuestos por la película para los ex combatientes. Incluso, más ampliamente, podría decirse que la dimensión política en su totalidad está obturada en una película que elige contar la guerra desde la perspectiva de la peripecia individual y el sufrimiento humano. De las numerosas críticas esbozadas en el libro a la conducción militar, que van desde la falta de adecuada preparación hasta el abierto maltrato, solo queda una escena: la rebelión que protagoniza Santiago en el frente al desatar a un compañero estaqueado.

La película pareciera entonces estar profundizando, por medio de las elecciones que realiza, algunos elementos que, sin embargo, ya aparecían en el libro. El libro también apuntaba a dar cuenta de la experiencia de la guerra en términos individuales. La reflexión que Kon intenta producir constantemente apunta casi siempre al cambio que la guerra pudo haber producido en los adolescentes que fueron enviados a combatir. Ya en la introducción el autor se pregunta: “¿Quiénes eran esos chicos de la guerra? ¿Cuál era su manera de pensar? ¿Cómo era la guerra contada por esos adolescentes? ¿Qué había significado y qué huellas podía dejar en sus vidas la experiencia bélica?” (10). A veces, las respuestas exceden la historia individual y se refieren a lo que la sociedad y los mandos militares hicieron durante la guerra. Pero aquí es donde el guión de la película recorta o reduce.

El resultado es una determinada imagen del ex combatiente cuyos rasgos son esbozados ya por el libro y terminados de delinear por la película. Los ex combatientes son, ante todo, víctimas pasivas. El apelativo “chicos” que tanto el libro como la película proponen será sostenido incluso cuando ya sean adultos. En esta imagen, lo que se borra es lo mismo que borra la película: la voluntad política, la capacidad de agencia. En relación con esto, en muchos casos los ex combatientes manifestaron su oposición a la película, como en el siguiente fragmento de una publicación oficial del Centro de Ex Soldados Combatientes de Malvinas citada por Federico Lorenz:

Reafirmamos que “los chicos de la guerra” cuando pisamos Malvinas dejamos de ser chicos para ser hombres [...]. La película es un fresco demasiado superficial. Con respecto a la guerra descubre una vez más la cobardía intelectual que impera sobre varios sectores del pensamiento argentino, más predispuestos a defender una “democracia” en abstracto que a defender la bandera de Malvinas como estandarte de redención nacional.⁵

5 *Combatiendo. De Malvinas hacia una nueva Argentina*, Órgano oficial del Centro de Ex Soldados Combatientes de Malvinas, pp. 1-3, en Federico Lorenz, *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

Y es que, en la mayoría de los casos, los testimonios no son antibélicos. Tanto los recogidos por Kon como otros posteriores⁶ tienden a defender la causa de la guerra, aunque no los modos en que se llevó a cabo. Cuando se asociaron políticamente y en sus proclamas públicas, los ex combatientes generalmente defendieron la causa Malvinas. Y también recordaron que, con una Plaza de Mayo llena, no habían sido los únicos en defenderla a la hora de la guerra.

Por otra parte, los testimonios recogidos por Kon en 1982 se integran en el marco de la profusión de testimonios de víctimas del terrorismo de Estado que se produce con el advenimiento de la democracia. Y a la vez se colocan en línea con ellos al señalar como responsables de la derrota a los mismos militares artífices de la dictadura. Se produce entonces una identificación entre los combatientes y las jóvenes víctimas de la dictadura militar, que constituirá un modo de apropiación social de la derrota.

La presentación de los jóvenes combatientes como víctimas de la dictadura, la exposición de sus historias como historias de vida, la suavización o el borramiento de las dimensiones políticas de sus relatos, especialmente las referidas al apoyo a la guerra, todo converge en un determinado relato de Malvinas que, para producirse, necesita de una determinada imagen de los combatientes: la de los chicos de la guerra. “La guerra fue explicada como una muestra más de la arbitrariedad de los militares, anulando responsabilidades colectivas respecto al acuerdo y satisfacción populares por la recuperación”.⁷

Estos dos primeros relatos de la guerra se integran en un relato mayor que a la vez ayudan a construir. Es importante destacar que tanto el libro como la película tuvieron en su momento amplia difusión y cumplieron, independientemente de ser un testimonio o una ficción, funciones de revelación, de desocultamiento respecto de lo que había ocurrido en las islas. De lo que los relatos de los ex combatientes primero y la película después, en menor medida, dejaron al descubierto, algunos elementos pasarían a ocupar un lugar central en el relato posterior de la guerra. Es el caso, por ejemplo, de la imagen de los soldados como víctimas del autoritarismo y el maltrato de los militares. Otros, en cambio, pasarían a un segundo plano. Es el caso de la defensa por parte de los ex combatientes de la causa de la guerra, lo cual en cierta medida dificultaba la circulación de sus relatos al confrontar con la imagen preferida de chicos de la guerra.

Samuel Hynes plantea que la memoria que una sociedad construye de un hecho traumático a partir de las narrativas personales de quienes lo vivieron en carne propia es de un tipo distinto a cualquier memoria individual, por lo que le corresponde un nombre diferente. Para designar a esta memoria colectiva y vicaria utiliza el término mito:

... mito, aquí [...] no es un sinónimo de falsedad; sino un término para identificar la historia simplificada y dramatizada que la sociedad desarrolló para contener aquellos significados de la guerra que puede tolerar y para otorgar sentido a sus incoherencias y contradicciones.

En la construcción de este mito de una guerra, sostiene el autor, no son relevantes los relatos individualmente, sino en su conjunción. Lo que se construye no está, por lo tanto, contenido por completo en ninguna historia personal, sino en la suma de todas. Lo que se

6 Ver, por ejemplo, Fernando Cittadini y Graciela Speranza, *Partes de guerra*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.

7 Federico Lorenz, *op. cit.*, p. 155

opera es un proceso de selección, mediante el cual “una anécdota es preservada y otra es rechazada y olvidada”.⁸

Creo que es posible extender esta idea que Hynes propone para pensar los testimonios bélicos para pensar otros tipos de discursos sobre la guerra y postular que también entre testimonio y ficción se producen un diálogo y un proceso de selección que operan, finalmente, en la dirección de la construcción de un determinado relato de la guerra o, en términos de Hynes, un mito.

Bibliografía

Fogwill, Rodolfo, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2006.

Herrscher, Roberto, *Los viajes del Penélope*, Buenos Aires, Tusquets, 2007.

Vezzetti, Hugo, “El testimonio en la formación de la memoria social”, en Cecilia Vallina (ed.), *Crítica del testimonio*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

Filmografía

Kamin, Bebe, *Los chicos de la guerra*, 1984.

8 Samuel Hynes, “Personal Narratives and Commemoration”, en Jay Winter y Emmanuel Sivan (comps.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 207 (la traducción es mía).

MESA 6

Poéticas de la contemporaneidad

***Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez**

Intersecciones y modulaciones entre la ficción y la historia

Vanesa Mara Pafundo

La obra narrativa de Tomás Eloy Martínez se va construyendo en un vasto encuentro entre ficción e historia como modo de intervención política, en el que las tensiones, los entrecruzamientos, las apropiaciones y los préstamos que aparecen como distintivos de su escritura plantean una serie de desafíos para la lectura crítica. De ahí que un modo de ingreso posible para la lectura de la novela *Santa Evita* se dé en el encuentro de dos movimientos, que en primera instancia pensé como confluencias y divergencias, pero que ahora más bien se me figuran como intersección y modulación.

Según el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, el término “intersección” alude al “encuentro de dos líneas”, pero también al “conjunto de elementos que son comunes a dos conjuntos”. A su vez, la palabra “modulación” puede ser pensada en el sentido que se le atribuye al verbo “modular”, como la acción que consiste en “modificar los factores que intervienen en un proceso para obtener distintos resultados” (RAE, 2001). Ambos términos constituyen los ejes sobre los que la textualidad de Martínez sostiene su reflexión sobre el sentido.

Esta reflexión se establece en el diálogo en el que ficción novelística y narrativa histórica se hacen indecibles, pues como señala el narrador de la novela: “Si la historia es –como parece– otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura?”.¹

Tomás Eloy encuentra en la ficción novelística el lugar para la indagación de esos planos en los que la literatura, el periodismo y la historia se entrecruzan y ponen en tensión la relación entre la representación y lo representado. Así, en el texto que es objeto de este análisis, el narrador señala que “todo relato es, por definición, infiel. La realidad no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo” (97).

En este sentido, con respecto al debate que se entabla entre la historia, concebida como el discurso de lo verdadero, y la ficción, entendida como invención, Martínez plantea que ambas son en realidad “dos paralelas que se tocan” (sic), ya que la ficción puede ser leída como respuesta a los borramientos, censuras y silencios que plantea la historiografía; así como también puede ser una indagación de los vacíos de la memoria, de lo todavía no dicho en y

1 Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1995, p. 146. Todas las citas corresponden a esta edición.

por los otros discursos de los cuales la literatura se apropia y convierte en materia para desplegar su escritura. Una de las citas en las que el narrador de *Santa Evita* se presenta frente a los lectores en tono confesional puede servir como ejemplo de esta búsqueda del sentido:

Al principio, yo pensaba: cuando junte los pedacitos de lo que una vez transcribí, cuando me resuciten los monólogos del peluquero, tendré la historia. La tuve, pero era letra muerta. Luego, perdí mucho tiempo buscando aquí y allá los fósiles de lo que había ocurrido en el Cabildo Abierto. Excavé en los archivos de los diarios, vi los documentales de la época, oí las grabaciones de la radio [...]. En esa parva inútil de documentos, Evita nunca era Evita” (97-98).

De lo anterior se desprende la idea de que la ficcionalidad inherente a todo discurso a su vez implica la imposibilidad de plantear una referencialidad externa al relato; y, por otra parte, es este modo de concebir el estatuto de lo literario lo que habilita un nuevo modo de articulación de la memoria.

Respecto a la relación que se establece entre historia y literatura, Martín Kohan afirma que si bien esta última en un determinado momento puede convocar a la anterior para preguntarle cómo narrar los hechos reales, también puede en otro momento devolverle sus propias preguntas sobre la experiencia, la memoria, los relatos, los documentos, la verdad y la ficción. Así, cuando la literatura se asume a sí misma como ficción, como escritura, toma los materiales provenientes de la historia, pero para someterlos a otros sistemas de representación y para contar, necesariamente, otra cosa.

En un artículo publicado en abril de 2000 en el diario *La Nación*, al que titula “La batalla por la verdad”, Tomás Eloy Martínez declara inscribirse en la corriente historiográfica “que lee la historia como si fuera una novela policial”. Como en todo texto que se filia al género policial, la narración de *Santa Evita* comienza con la aparición de un cadáver: el cuerpo muerto de Eva Perón. Ese cuerpo que representa “el cuerpo de la patria”, “el destino de la Argentina”, habilita la indagación por el camino de la ficción de los procesos históricos, gesto que socava las certezas que se le atribuyen a las fuentes, elementos primordiales de los que se nutre la historiografía:

Las fuentes sobre las que se basa esta novela –admite el narrador– son de confianza dudosa, pero solo en el sentido en que también lo son la realidad y el lenguaje: se han infiltrado en ellas deslices de la memoria y verdades impuras [...]. Para los historiadores y los biógrafos, las fuentes siempre son un dolor de cabeza (143).

La ficción, entonces, modula en ese punto de intersección con la historia la lectura que Martínez realiza sobre el pasado. De esta manera, aparece en la novela la idea de que la verosimilitud ligada a los documentos históricos se convierte en un problema sobre el cual reflexionar a partir de los diversos modos de circulación de textos que participan de distintas formaciones discursivas (entrevistas periodísticas, cartas, recortes de diarios, fragmentos de radionovelas, cuadernos de apuntes, recopilaciones bibliográficas, conjeturas teóricas, un guión de cine inédito, memorias, sueños), textos que “solo un historiador convencional toma[ría] al pie de la letra” (28).

A partir de la incorporación al relato de ciertos usos del margen, del ingreso de múltiples voces y de ciertos géneros literarios y discursivos relegados del centro de interés de la narración histórica, se genera en el texto de Tomás Eloy un movimiento desestabilizador, pues en el desplazamiento de los modos de figuración de las representaciones sociales se opera la producción de nuevos sentidos para la comprensión de un pasado que se presentaba clausurado. Así, la sentencia: “A un olvido hay que oponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas” (55) diluye en la misma afirmación las fronteras que separan “lo real” de la ficción y permite la proliferación de un relato que multiplica el cuerpo de Eva paralelamente a su búsqueda. Dice el narrador:

Así voy avanzando, día tras día, por el frágil filo entre lo mítico y lo verdadero, deslizándome entre las luces de lo que no fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido. Me pierdo en esos pliegues, y Ella siempre me encuentra. Ella no cesa de existir, de existirme: hace de su existencia una exageración (204).

A lo largo de toda la novela se van *desplegando* las versiones en las que el referente es siempre Eva Duarte. Sin embargo, “Evita” nunca es la misma según quién sea el que lo enuncie, lo que genera el estallido del sentido del significante.² Como afirma Claudia Soria, “Eva es un cuerpo demasiado significativo con múltiples significados”.³

Vale la pena insistir en que la indagación narrativa de los procesos históricos recientes resulta un punto de anclaje tanto para la poética de la ficción novelesca de Tomás Eloy Martínez como así también para sus crónicas y reportajes periodísticos, en los que la literatura y la política aparecen como núcleos insistentes sobre los que se despliega su escritura. En este sentido, las ficciones habilitan el diálogo entre escritor y lector porque tal como él mismo plantea:

... las experiencias a las que alude el texto literario son reconocidas por el lector como propias o como el eco de algo propio [...]. Si las ficciones verdaderas reflejan una conciencia plena de la época de producción es porque su origen deriva de hechos que definen a esa época.⁴

Es posible advertir, entonces, la dimensión que cobra la lectura de la historia más reciente como modo de intervención privilegiado en la construcción de la memoria colectiva, ya que esta nunca se da como una mera acumulación ni puede ser concebida en términos lineales, sino que es producto de una selección de construcciones de sentido de sucesos del pasado, lo cual le confiere su carácter dinámico.⁵

Tomás Eloy Martínez elige colocar a *Santa Evita* en la constelación de textos sobre el peronismo, donde entabla un diálogo fecundo con Borges, Cortázar, Walsh, Copi, Onetti y Perlongher, entre otros, y en ese cruce cobra nuevo sentido la afirmación que se lee en *Santa Evi-*

2 Valga como ejemplo de esta afirmación la frase “Seré millones” que abre el segundo capítulo de la novela. Por otra parte, el título del primer capítulo “Mi vida es de ustedes” parece indicar que también Evita es todos, ya que se apropia de la existencia no solo del narrador, sino de todos aquellos que persiguen la potestad de su cuerpo (los militares de la Libertadora o el grupo peronista proscripto que se conoce en el texto como “Comando de la Venganza”).

3 Claudia Soria, *Los cuerpos de Eva. Anatomía del deseo femenino*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005, p. 187.

4 Tomás Eloy Martínez, *Ficciones verdaderas*, Buenos Aires, Planeta, 2005, pp. 16-18.

5 Señala Raúl Illscas en su artículo “Vocabulario argentino de Diego Díaz Salazar. Un archivo de la memoria”. “Mediante la memoria, el pasado cobra sentido a partir de la elaboración de significados” (en Ana María Barrenechea, *Archivos de la memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 73).

ta acerca de que “(las almas) quieren ser narradas, tatuadas en las rocas de la eternidad. Un alma que no ha sido escrita es como si jamás hubiera existido. Contra la fugacidad, la letra. Contra la muerte, el relato” (62). En otras palabras, la novela se concibe como un relato que sobrepasa los límites de la historia; es reflexión viva que apunta hacia múltiples direcciones:

Si esta novela se parece a las alas de una mariposa –la historia de la muerte fluyendo hacia adelante, la historia de la vida avanzando hacia atrás– también habrá de parecerse a mí (a nosotros), a los restos de mito que fui cazando por el camino, a la yo que era Ella, a los amores y odios del nosotros, a lo que fue mi patria y a lo que quiso ser pero no pudo. Mito es también el nombre de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela (65).

El texto literario es para Tomás Eloy una vía de exploración de la diversidad del mundo. Cuando de esa diversidad el texto centra su atención en los procesos históricos, Martínez, a través de su poética, insiste una y otra vez en que la ficción es una vía privilegiada para acceder a su conocimiento:

Siempre la veracidad de un texto se establece a partir de un pacto con el lector. De acuerdo con ese pacto, los hechos históricos son como se dice que son, pero suelen resultar insuficientes para describir la realidad. El novelista necesita descubrir otros hechos que la enriquezcan. A la verdad que la historia considera como la única posible, le añade otras verdades, abre los ojos y la brújula de los significados hacia todas las direcciones.⁶

Podemos afirmar siguiendo a Derrida que si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquel nunca podría ser heredado.⁷ Así, el pasado –como cuerpo textual– es el legado que se le ha dado al novelista para su interpelación.

En términos amplios y no restrictivos, el relato mítico construido en torno a la figura de Evita se puede situar en un “más allá” de la historia que desplaza el núcleo de significación autosuficiente del discurso histórico. En sintonía con esto, afirman Claudia Román y Silvio Santamaría:

Martínez [...] no trata de reconstruir la lógica del pensamiento de sus personajes sino, al revés, [intenta] plasmar en la escritura la extraña poética mental que pueden tener los seres míticos. Ese es el sentido de la ficción que, con sus pliegues fantásticos, se presenta o se proyecta en la novela como el soporte más adecuado para dar cuenta de una historia política compleja y perturbadora en la que la proliferación de bandos multiplica al infinito las perspectivas de lo real.⁸

El cuerpo errático (de Eva Perón y de la textualidad misma), insepulto, en su múltiple peregrinación exhibe la tensión entre pasado muerto y memoria viva: “Evita se fue convir-

6 Tomás Eloy Martínez, *Ficciones verdaderas*, op. cit., p. 19.

7 Afirma Derrida: “Se hereda siempre de un secreto que dice: léeme, ¿serás capaz de ello?”. Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995, p.30. *Santa Evita* parece demorar siempre la respuesta.

8 Claudia Román y Silvio Santamaría, “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”, en Elsa Drucaroff, *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 11. La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 59.

tiendo en un relato que antes de terminar ya encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo [...]. Su recuerdo se volvía cuerpo, y la gente desplegabla en ese cuerpo los pliegues de sus propios recuerdos” (21).

La historia es, entonces, construcción en perpetuo movimiento, trastorno incesante que evidencia la imposibilidad de ser algo que “se cuenta solo”. *Santa Evita* habilita el encuentro en constante fuga entre ficción e historia, en el que contar una historia es tener que escribir(la) otra vez. Así, Tomás Eloy Martínez modula la racionalidad del discurso histórico en el punto en el que produce la intersección con el discurso literario, cuestionando de este modo los límites y posibilidades de la referencialidad, y los alcances que la literatura potencialmente podría adquirir en la comprensión del pasado político.

Bibliografía

- Barthes, Roland, “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1988, pp. 163-177.
- Ferro, Roberto, “*Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. La verdad de la ficción”, en *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, pp. 293-301.
- Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Kohan, Martín, “Historia y literatura: La verdad de la narración”, en Elsa Drucaroff (dir. vol.), *La narración gana la partida*, vol. 11 de Noé Jitrik (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 245-257.

Escritura y olvido en *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba¹

Andrea Cobas Carral

En su artículo “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura”, Miguel Dalmaroni sostiene que hacia mediados de los años noventa emergen nuevas memorias de la violencia de Estado distintas de las del momento anterior, que se enlazan –como advierte María Teresa Gramuglio– con los efectos discursivos del *Nunca más*. Las confesiones acerca de los métodos de represión en la voz de militares arrepentidos sumadas al surgimiento de nuevos colectivos de Derechos Humanos que ensayan modos inéditos de abordar el pasado –como por ejemplo H.I.J.O.S.– condensan un momento que Dalmaroni califica como “nuevo y confuso”. La literatura participa también de ese viraje, es así como *Villa* (1995) de Luis Gusmán, *Las islas* (1998) y *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro (2002), *Dos veces junio* de Martín Kohan (2002) y *Ni muerto has perdido tu nombre* también de Gusmán (2002) forman el centro de un corpus caracterizado ya no por la narración oblicua, alegórica o fragmentaria del horror, sino –por el contrario– por una narración que intenta mostrar desde todas las perspectivas y de modo directo lo más inefable de la experiencia represiva.

En consonancia con los postulados de Dalmaroni, se puede afirmar que en los últimos años no solo han variado los modos de representar la violencia, sino que, además, diversas novelas argentinas configuran un tipo de personaje hasta 1998 ausente dentro del corpus ficcional sobre el pasado reciente: la figura del hijo de víctimas que, como sujeto activo, emprende una exploración que involucra no solo una relectura del pasado de sus padres, sino también una indagación acerca de su presente. *A veinte años*, *Luz* de Elsa Osorio (1998), *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán (2002), *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro (2002), *Kamchatka* de Marcelo Figueras (2003), *La casa operativa* de Cristina Feijoó (2006), *Presagio* de Susana Cella (2007), *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2007), *76* y *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), *Tapeware* de Blanca Lema (2009) forman parte de un corpus cuya extensión señala la relevancia de una zona novedosa respecto de las representaciones de la violencia de Estado en la narrativa argentina de los últimos años.

En ese sentido, *Kamchatka* de Marcelo Figueras, *La casa operativa* de Cristina Feijoó y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba comparten un rasgo que –a pesar de las divergencias en el tratamiento– permite hacerlas dialogar. En ellas, la recuperación de la memoria se hace a través de la construcción de una voz narrativa infantil que enlaza el pasado con el presen-

1 Una versión de este trabajo fue publicada en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, nº 8, CELCIT, mayo de 2010, Buenos Aires.

te en el que se recuerda. En las tres novelas, la relación entre temporalidades complejiza la narración de los sucesos del pasado –hecha a partir de una mirada filiada con aquel tiempo otro que se revive en el relato– y opera como una estrategia que vuelve manifiesta la incompreensión de los hijos ante la militancia de los padres, ante la disciplina impuesta en la clandestinidad, ante los peligros a los que son expuestos.

Un recorrido por *La casa de los conejos* permite abordar de un modo más articulado los modos en que Laura Alcoba construye en su texto la relación entre memoria, voces narrativas y temporalidades.

“Un recuerdo, amigo mío, solo vivimos antes o después”.² Con esas palabras que sirven de epígrafe se inicia *La casa de los conejos*. En la cita de Gérard de Nerval que parece contener una verdad engañosamente clara en su simpleza, la novela exhibe su centro que es la clave de la organización ficcional: el recuerdo traumático que, como una fisura, no puede sino determinar un antes y un después en la propia biografía, será en el texto de Alcoba el eje que tensiona las temporalidades puestas en juego en el relato. El pasado que el recuerdo despierta pero también el presente que habilita el recuerdo encuentran en el texto de Alcoba su materialización en un orden que, siguiendo los vaivenes de la memoria, copia las idas y vueltas de aquello evocado que divide en dos la existencia. “Si al fin hago este esfuerzo de memoria [...] no es tanto para recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar” (12). Con esa frase, se cierra el fragmento que –sin título– funciona como una suerte de introducción a *La casa de los conejos*. Como sostiene Paul Ricoeur, el trabajo de duelo se vuelve liberador solo si opera también como un trabajo de memoria. Recordar para escribir, escribir para olvidar, olvidar para sanar. Así, recuerdo, escritura y trauma se articulan en una exploración del pasado –demorada, tardía– que se vuelve operativa para la economía del relato.

Elizabeth Jelin sostiene que “ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al ‘espacio de la experiencia’ en el presente”. En ese sentido, en *La casa de los conejos*, el juego dual de temporalidades ingresa a partir de la presencia de dos voces narrativas que se alternan: por un lado, la de la adulta que busca reconstruir con su relato los meses del 1975 y 1976 durante los que se esconde en una casa en La Plata junto a su madre, encargada por entonces de la impresión clandestina de *Evita Montonera*. Y, por otro lado, la voz de la niña que fue y que narra desde aquel pasado que el texto construye como presente y cuya inmediatez vuelve intolerable la violencia naturalizada en el discurso de la niña. Así, esa otra voz –hegemónica en el relato– hace ostensible por la desmesura de lo narrado la irracionalidad que envuelve la vida de una nena de siete años a la que se le exige que entienda, piense y actúe como adulta y como militante. Paradójicamente, la mujer que treinta años después busca recordar en el relato solo podrá hacerlo asumiendo la mirada y las modulaciones de aquella niña: “Oh, yo sé que tuve miedo, ahora lo recuerdo perfectamente, sentí como si hubiera caído en una trampa” (69). Los quiebres temporales que surcan el relato se vinculan con esos cambios de voz que articulan el recuerdo. Así, la voz de la niña solo puede ser construida desde un presente que haga visibles los despojos de una memoria parcialmente obturada.

2 Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, p. 9. Todas las citas corresponden a esta edición.

Así, esas voces que construyen la narración encuentran en el texto su recorte temporal: la voz de la niña con la que se inicia el “Capítulo 1” va precedida de la siguiente anotación: “La Plata, Argentina, 1975”. El pasado que se recupera desde la mirada infantil se ciñe entonces a un espacio cuyos contornos el texto delimita con claridad. El “Capítulo 13” comienza también con una marcación espacio temporal: el lugar es el mismo pero la fecha suma una variable que lo cambia todo: “La Plata, 24 de marzo de 1976”. Así, el tiempo narrado se escinde a partir de la mención al golpe de Estado, cuyo alcance se proyecta ambiguamente sobre la narración. A partir de ese día, para la niña todo empeora, aunque quienes comparten con ella la casa operativa celebren la caída de Isabel Perón. Por otra parte, la última fecha que la novela incluye funciona como un paratexto de cierre: “París, marzo de 2006”. Así, la voz adulta que narra en el enmarque, en el “Capítulo 6” en el que se reflexiona acerca de la palabra “embute” y, esporádicamente, en los capítulos centrales, se funde sin duda con el presente. Entonces si la voz infantil delinea un espacio preciso en el que se vive aquello que se busca olvidar, por su parte, la voz adulta se fija en el presente del exilio que opera a un tiempo como motor del recuerdo que, a su vez, también lo es de la escritura.

Dualidad de tiempos, de espacios y de voces, pero también de lenguas. *La casa de los conejos*, escrita y editada inicialmente en francés, acentúa a partir de la traducción de Leopoldo Brizuela un aire de extrañeza que tiñe la sintaxis, ciertas formas pronominales y algunas selecciones léxicas. Así, la opción de Alcoba de escribir la novela en su segunda lengua –y de delegar su traducción al castellano– suma un elemento más al entramado de decisiones estéticas –pero también políticas– que ponen en escena aquella brecha que el recuerdo hace visible, aquel antes y después de la violencia. El exilio, que el texto narra al inicio y al final componiendo un marco a partir de la voz adulta, se proyecta sobre la novela toda a través de la elección lingüística que filia el castellano con ese “breve retazo de infancia argentina” (11) y designa el francés, su lengua del presente, como una herramienta eficaz para la narración del recuerdo. Por otra parte, la mención al exilio, la dedicatoria a Diana Teruggi, los episodios históricos narrados que se suman a la construcción de un “yo” que organiza el relato desde una experiencia que, otra vez, reenvía a la historia reciente dotan a la ficción de un grado de referencialidad que problematiza el encuadre genérico. En tanto la propia biografía es puesta al servicio de la figuración literaria, se cuestionan los procedimientos implícitos en la retórica del género testimonial para mostrar, en ese gesto, estrategias diversas respecto de la recuperación ficcional de la memoria. Así, la dualidad entre novela y testimonio opera erosionando los límites entre representación literaria y experiencia.

“Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aun, estoy convencida de que hay que pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar” (12). Así, por encima del “deber de memoria”, Alcoba privilegia para el recuerdo una función reparadora en términos individuales. Así, en *La casa de los conejos*, la elaboración del recuerdo no busca la compensación para las víctimas ausentes, tampoco parece funcionar como advertencia de cara al futuro ni se inserta en el marco de una memoria compartida y no pretende tampoco intervenir en el plano de las representaciones culturales sobre la violencia. La novela de Alcoba se postula como un ejercicio de pura individualidad. En un texto atravesado por el “yo” no es menor que sobre esos vivos que no deben ser olvidados se escriba, componiendo

otra dualidad, desde la tercera persona. Ese fragmento cargado de sentidos debe leerse en su polisemia renunciando a la inocencia: hay, aunque solo se la nombre en las páginas final de la novela, una figura con nombre y apellido que la atraviesa: la de Clara Anahí Mariani Teruggi, la hija de Diana y Daniel secuestrada cuando cae “la casa de los conejos” y hasta el día de hoy desaparecida.

El texto de Alcoba se sustrae doblemente: por un lado, se excluye de las disputas ligadas con los discursos de la memoria pero, por otro, se desliga también de la serie literaria de narraciones vinculadas con la representación del pasado reciente. Ni testimonio en tanto Alcoba reivindica su carácter ficcional, ni ficción que discute los modos de figuración de la violencia de Estado en tanto Alcoba se autoexcluye de un campo literario cuyas manifestaciones dice desconocer. Alcoba se construye así como quien está totalmente fuera: escribe en otra lengua, escribe treinta años después, escribe desde otro campo cultural. Así presentada, *La casa de los conejos* parece encontrar la mejor de sus razones, precisamente, en la excepcionalidad.

“Por escribir casi la palmé”: vidas de artistas y vanguardia en Roberto Bolaño

María Marta Gigena

En 1999, después de muchos años de ausencia en Chile y cuando su posición como escritor se había consolidado en el cruce entre el prestigio literario (de crítica, público, academia y medios) con su figura de polemista (en particular con respecto a sus colegas chilenos y a la crítica literaria de su país), Roberto Bolaño decía en una entrevista realizada en la Feria Internacional del Libro de Santiago: “Si no hubiera escrito estaría más sano. Por escribir casi la palmé”.

Esta afirmación no está aislada de algunas otras de Bolaño en las que, inscribiéndose en una tradición que relaciona de maneras diversas la tarea de escribir con un oficio peligroso, se suma a la consideración de esa actividad como una decisión vital y no como un empleo de tiempo parcial, protegido de cualquier amenaza.

Claro que la respuesta al entrevistador de la Feria del Libro tiene ese efecto contundente que produce el cruce entre la coloquialidad del “palmarla” y la gravedad de lo que eso implica, y despierta el interés por saber qué historia de vida y escritura se promete tras esa afirmación. Por un lado, es tan contundente como para advertir el peligro vital que pueden suponer ciertas prácticas (como efectivamente lo fueron en un pasado no muy lejano de la historia latinoamericana, tan recurrente en la escritura de Bolaño); y por otro lado, el afortunado límite de ese “casi la palmé” insiste en el peligro, pero también en la salvación que, en definitiva, permite que la historia sea contada.

Esta afirmación de Bolaño, en el contexto de su vuelta a una patria con la cual estableció una compleja relación a lo largo de los años de su extranjería mexicana y española, tiene también la contundencia del *gesto* que, como acto performativo, puede ser condensación de otras cuestiones. En esa inmersión en la escritura que puede hacerle hasta perder la vida, Bolaño le dice a quien lo entrevista en Chile después de años de exilio algo que puede entenderse, entre otras opciones posibles, como un modo de señalar la presencia de la vanguardia en su escritura y en la construcción de su figura de escritor.

Por supuesto, hay gran cantidad de textos críticos¹ que han señalado esta presencia,¹ planteada de maneras diversas, adoptando diferentes manifestaciones y articulándose con

1 Para el tratamiento sobre “vidas de artistas” y vanguardia en Roberto Bolaño pueden consultarse especialmente: Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”; Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto, “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en los detectives salvajes”; ambos en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Cundaya, 2008.

diversos niveles de abordaje en su obra, fundamentalmente de dos maneras: la mención de escritores y artistas vinculados a la vanguardia en un sentido amplio (algunos reales, otros apócrifos y otros cuyo referente es reconocible aunque el nombre haya sido modificado) y también de los movimientos o corrientes que las constituyeron; la apropiación de algunos de los mecanismos y fundamentos de este concepto particularmente heterogéneo que es “la vanguardia” en sus distintas circunstancias históricas, con sus problemas entendidos, a menudo, como dilemas irresolubles.

Pero más allá de la difícil tarea de registrar y agotar las enumeraciones que realiza Bolaño, puede resultar productivo abordar estas reelaboraciones de la vanguardia a partir de posibilidades tales como: 1) la equiparación casi excluyente de la poesía con la vanguardia y la extensión de esa vinculación entre la escritura y otras formas del arte con la definición, a partir de ese recorte, de una zona muy específica del canon literario; 2) la relación entre lo ético y lo estético que implica, también, la indiscernibilidad de los límites entre esas dimensiones y, aun a pesar de ello, la irrenunciable necesidad de establecer posición al respecto; 3) la interrogación acerca del borramiento de los límites entre arte y vida que se exhibe privilegiadamente en los modos de construcción de un Yo escriturario vinculado a procedimientos de autorreferencialidad y reescritura.

Estas cuestiones que, como otras, atraviesan la escritura de Bolaño, son particularmente visibles en textos como *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *La literatura nazi en América* y algunos de los relatos del volumen *Llamadas telefónicas*, pero no solamente en ellos. En cualquier caso, este abordaje de la vanguardia excede la definición o los límites de las llamadas “vanguardias históricas” (aunque no los deja de lado) para plantear una actualidad compleja, vinculada con las sucesivas reformulaciones de ese concepto, con sus derivaciones y con la productividad de las problemáticas que se originaron con ellas.²

Dentro de los modos de actualizar este concepto heterogéneo que es la vanguardia (y precisamente mencionarla en singular supone atender más a las cuestiones en común de los diferentes movimientos que a sus diversidades, aunque evidentemente las hay), Bolaño construye relatos de “vidas de artistas” (a menudo de escritores y muy especialmente de poetas, pero no solamente de ellos) y de este modo condensa en figuras específicas el carácter “abstracto” de esa problemática. Más allá de que esto puede rastrearse en prácticamente toda su obra, *Los detectives salvajes* es un ejemplo evidente de esta tematización de lo literario en términos ficcionales. Allí, el abordaje de la vanguardia tiene una dimensión particular dada por las figuraciones de poetas jóvenes, como García Madero, adolescente en un camino de iniciación, o los poetas-detectives Ulises Lima y Arturo Belano; pero, además, significativamente, por la recuperación del Estridentismo mexicano a través de la construcción de las voces de los principales poetas de ese movimiento, perdidos también de algún modo en el canon de la vanguardia latinoamericana.³

2 Además de la evidencia de sus reformulaciones en las neovanguardias o posvanguardias de las décadas de 1960 y 1970, estas cuestiones definen también la concepción del arte que se entiende como “contemporáneo”, en tanto es a partir de lo planteado por las vanguardias históricas que se establecen las coordenadas actuales para pensar categorías tales como belleza, representación y discernibilidad del objeto artístico (entre lo que se implica, en este caso, el texto literario). Pueden consultarse al respecto, entre otros: Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Paidós, 2005 y Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

3 En una suerte de puesta en abismo que también implica a Roberto Bolaño en su propia construcción de figura de escritor y en el cruce con su propia praxis vital: en 1976 Bolaño había realizado una serie de entrevistas publicadas en *Plural* a los cuatro principales representantes del estridentismo, aportando con ello tanto a la recuperación de una zona silenciada del canon mexicano como a la definición de su canon personal.

Construida a partir de la fragmentación y de esa pluralidad de voces, *Los detectives salvajes* establece un modo de homologar la poesía a la vanguardia a través de la búsqueda de un poema ausente y de una poeta que inventa una vanguardia y se pierde del mundo y de sí misma. Pero también redefine, a partir de búsquedas que son más existenciales que estéticas, el vínculo entre la obra y la vida, implicando como condición fundamental de la condición de poeta la decisión de vivir como tal, por encima de las decisiones acerca de la escritura que puede, incluso, permanecer ausente.

Así, el catálogo de los escritores, artistas o poetas de las vanguardias (con su referencialidad evidente o no) puede ser interminable, pero también siempre se construye con ellos algo más que esa mera enumeración, una relectura que lleva a nuevas interrogaciones. En este sentido, *La literatura nazi en América* es una forma de catálogo de escritores y artistas (no siempre poetas, aunque a menudo también lo sean), entre los que se destaca Ramírez Hoffman, protagonista del último apartado de esta "novela". Reescrito en *Estrella distante* como Ruiz Tagle, el personaje es un ejemplo paradigmático en la obra de Bolaño de un poeta homologado al artista de vanguardia, pero también, o tal vez por eso, es un modo de poner en escena las complejas relaciones entre arte y vida en el cruce de fronteras entre estética y ética o, en otros términos, entre arte y política.

La dimensión utópico-romántica del origen de las vanguardias históricas conoce una reformulación que se articula cronológicamente, en las décadas de 1960 y 1970, con ese período específico de la historia latinoamericana en el que recurrentemente Bolaño sitúa sus narraciones. En la redefinición de un modo de concebir el arte que se produce en el marco atroz de esa historia, muchos de los textos de Bolaño reescriben las posibilidades de fundir el arte y la vida, reconociendo las dificultades de ese gesto e interrogándose, además, acerca del desafío que implica la escritura después de esa catástrofe.

Si las vanguardias históricas ya habían establecido la tensión entre ética y estética, la realidad de los años sesenta y setenta actualizó ciertos dilemas con denominaciones tales como neovanguardias o posvanguardias, pero fundamentalmente reconfiguró las relaciones entre arte y política a través de nuevos modos de pensar y construir la figura del escritor-intelectual. Las narraciones de Bolaño que tienen como referencia histórica esos años de las dictaduras latinoamericanas hacen aparecer además, por el efecto de la lectura en un contexto posterior, un nuevo modo de apropiación de aquellas preguntas, una propuesta con respecto al presente, precisamente a la luz de aquello. De alguna manera, este tratamiento de lo histórico elude la nostalgia y parece seguir diciendo que aquellas preguntas no están respondidas, aunque no se puedan responder tampoco ahora, e incluso cuando se entienda que nada volverá a ser lo mismo o que, incluso, tampoco hace falta que así sea.

En esa articulación que atraviesa la historia política con la historia del arte y de la literatura, el caso de Ruiz Tagle-Ramírez Hoffman muestra una configuración también recurrente de la escritura de Bolaño, en la que la historia de esas décadas infames se vincula con el nazismo, como una caja de resonancia y también como un repertorio de elementos que constituyen su imaginario.

También con ese marco, la fascinación que este personaje ejerce sobre varios otros (poetas y escritores muchos de ellos), pero particularmente sobre el narrador, Arturo B., expone la cuestión fundamental de la posibilidad de estetización del horror y exhibe la tensión entre ética y estética: ¿Ramírez Hoffman es un artista, un psicópata, un héroe? En la exhibición de fotos de cuerpos mutilados, o en los actos performativos en los que vuela para escribir sus

poemas en el cielo (“llegó la hora de empaparse un poco con el nuevo arte”, pero también “los poemas de una nueva edad de hierro de la raza chilena”), expone un modo de lo artístico en el que también el gesto performativo –la acción, y no solamente la obra– define su arte, no solo a través de sus elementos materiales, sino por las condiciones de su exhibición. De esa manera, trascendiendo el gesto artístico, se escenifica brutalmente una problemática en la que el borramiento entre el arte y la vida está marcado por el crimen.

En este caso, se llame Ruiz Tagle o Ramírez Hoffman, borrar esa distancia supone cruzar la frontera del horror. La condición de posibilidad del crimen como una forma de arte y su relación con la barbarie son las preguntas no resueltas: si para el narrador Ramírez Hoffman es literalmente “un asesino, no un poeta”, el texto, sin embargo, no clausura el dilema y lo complejiza al señalar el difícil límite entre la “ética de la escritura” y “la ética de la vida” en la paradójica existencia de aquellos otros poetas que, sin ser criminales, son también los que no tienen éxito, los que no se vuelven célebres pero, además, los que no se “sumergen en la vida”.

Estas vidas de artistas que atraviesan los textos de Bolaño se articulan, además, a partir de diversos procedimientos, con la propia construcción de una figura de escritor que es fundamentalmente también un lector. La relación arte-vida que se hace presente en los textos de Bolaño tiene una correspondencia en la propia dimensión del Bolaño enfermo de literatura, del escritor cuya vida (o la enfermedad que puede cobrarle la vida) es también la propia escritura y la inmersión en la literatura.

A través de los relatos de vidas de artistas, y también por el despliegue de otras textualidades ensayísticas, críticas o performáticas –como las de las lecturas públicas y reportajes–, Bolaño exhibe la construcción de su propia figura y de ese modo de acercamiento a la literatura; ese conjunto de procedimientos configura, entonces, un modo de construcción del Yo que puede nombrarse como “autoficción”, aunque el término no cubra la dimensión de ese gesto.

En efecto, enmarcar a Bolaño dentro de la autoficción puede ser un límite que solamente agrupe cómodamente ciertos procedimientos para ordenarlos bajo una etiqueta; en cambio, parece más productivo pensar que allí están, nuevamente, algunos de los fundamentos de la vanguardia: Bolaño mismo escribe su vida de artista y define así no solamente la tensión acerca de la referencialidad que supone lo que llamamos autoficción, sino a él mismo como un escritor (un artista) sumergido en la vida y dispuesto, además, a correr el riesgo de perderla en pos de la escritura.

El término autoficción parece aunar la obra de varios escritores de los últimos años, aunque a menudo los procedimientos que se señalan como constitutivos de la autoficción sean mucho más antiguos que el término que los agrupa.⁴ La identificación nominal entre autor, narrador y protagonista se plantea como clave de lo autoficcional, siempre vinculada con la inestabilidad de la referencialidad o, en las palabras de Ana María Barrenechea, con “una apariencia realista convencional, que en el fondo cuestiona y subvierte de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos”.⁵

Pero si por un lado la autoficción puede ser considerada como el reconocimiento explícito de que no es posible sino ficcionalizar cualquier figuración del Yo, esto que ha sido

4 Tanto con respecto a la utilización de procedimientos “autofccionales” como en la referencia a la vanguardia hay una evidente relación entre los textos de Bolaño y la poética de Enrique Vila-Matas. Pero, en todo caso, esto no implica en Vila-Matas, por lo menos de manera de evidente, una preocupación acerca de las problemáticas de lo ético o lo político de las vanguardias, sino más bien un interés en su perfil lúdico y de puesta en crisis del estatuto de lo artístico como institución marcada por la solemnidad.

5 Ana María Barrenechea, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, nº 118-119, enero-junio de 1982.

entendido como un mero recurso retórico adopta en Bolaño un particular modo de abordar la fusión entre la vida y la obra,⁶ y hace desplegar, entonces, la escritura como un artefacto de intervención en lo literario, pero también como una poética de intervención política que excede ese espacio y al mismo tiempo reconoce sus limitaciones.

Esto es, que el uso de los procedimientos que se consideran agrupados en el concepto de autoficción, atravesados por la sombra de la vanguardia, revela el carácter paradójico que se establece entre la necesidad de continuar haciendo y la certeza del fracaso de la tarea de escritor que lleva adelante Bolaño. La construcción de un canon propio, la narración de vidas de artistas y la tematización de la vanguardia están vinculadas profundamente a un modo de concebir la literatura en un contexto histórico específico que va mucho más allá de la mirada del coleccionista del *museo de la vanguardia*, con el regodeo o la seguridad que otorga realizar el listado de los fracasos artísticos y políticos que se le han endilgado.

En Bolaño, reapropiarse de las vanguardias es también reescribir la idea del Yo escriturario y de la praxis vital, los límites entre la literatura y la vida, y es también producir la escritura de la propia vida cuando ya se sabe que es imposible. La afirmación de Bolaño en su vuelta a Chile, en la instancia performativa del reportaje, se centra en la relación que el sujeto establece entre la escritura y la vida (o más bien, las cruza en su punto más complejo, que es precisamente el de la posibilidad de *perder* la vida). Sin embargo, no sigue diciendo en la entrevista que, por pura prescripción médica, hay que dejar de escribir, sino más bien seguir intentándolo a pesar del riesgo.

Lejos del carácter solamente lúdico que podría adjudicarse a un tratamiento del Yo siempre desplazado, Bolaño encuentra en esos mecanismos en los que resuena la utopía de la vanguardia, una manera de concebir la escritura como una praxis emancipadora que vale la pena seguir intentando para sumergirse en la vida, aunque esté destinada al fracaso.

Bibliografía

Bolaño, Roberto, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.

_____, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

_____, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

_____, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1999.

De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en *Suplementos Antropos*, n° 29, Barcelona, 1990.

Espinosa, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2003.

Manzoni, Celina (comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

Pastormerlo, Sergio, *Borges crítico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

6 Esta fusión se muestra de manera particularmente interesante en el caso del cuento "Sensini" (*Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1999). El relato, considerado por el propio Bolaño como una *instalación*, narra la relación entre dos escritores y sus aventuras para subsistir en el exilio ganando premios literarios de poca monta. Allí, la dimensión de lo estético no se da solamente en los elementos que constituyen el texto, sino en el gesto de colocación que termina de delinear las características de ese mismo objeto. La lectura en la clave del registro vanguardista, pero profundamente vinculada a lo que hoy se considera "arte contemporáneo", se encuentra en que, como Bolaño dijo también, "la apuesta literaria no se cumplía en el texto, sino en ganar un premio *real*". De esta manera, se construye un texto que termina de definirse por su "ocurrencia" más que por el "sentido de una cierta estética" y remite a una idea del arte que, habiendo nacido con las vanguardias, expone el gesto de colocación no como mero complemento sino como constitutivo de ese objeto.

MESA 7
Voces de Cuba

Sexualidad y humor como formas de crítica social

Las voces narradoras en *El color del verano*, de Reinaldo Arenas

Mariela Escobar

El color del verano es la anteúltima novela que conforma lo que el mismo Reinaldo Arenas denominó “la pentagonía”: un ciclo de novelas en las que pretendía relatar sus experiencias desde la infancia hasta la edad adulta en su isla natal. El proyecto tenía como objetivo caracterizar los distintos momentos históricos de los que el autor fue testigo a través de la construcción de personajes que lo representaran: el recorrido abarca desde el niño de *Celestino antes del alba* hasta el hombre maduro de *El asalto*. El personaje de *El color del verano* encarna al joven que vive las experiencias más extravagantes en medio de un período que se describe como caótico e invertido a través de la figura del carnaval que se festeja en honor a los cincuenta años de la Revolución que, en realidad, son 40 porque los hechos se ubican en 1999. El texto construye un mundo en el que la paradoja, la exageración, el movimiento y la multiplicidad desafían las posibilidades de lectura y decodificación. Por otro lado, la linealidad temporal desaparece en un aparente desorden de la narración que incorpora las diferentes anécdotas en un orden aleatorio que permite leer cada uno de los fragmentos de los que está compuesta la novela como un breve relato que se relacionará con otro de dichos fragmentos que nunca será el anterior o el que le sigue.

El personaje protagonista tiene tres nombres que simbolizan las tres personalidades que le dan vida a una identidad escindida, multiplicada a causa de los roles a representar en una sociedad que demuestra diferentes niveles represivos. El personaje se llama Gabriel cuando visita a su madre; es el nombre que ella le puso; es el nombre con el que se casó y tuvo un hijo; se llama Reinaldo Arenas cuando escribe y lee los textos que nunca se van a publicar y es la Tétrica Mofeta cuando se permite vivir su “yo” más auténtico, que es su homosexualidad, su condición de “pájaro” que comparte con los otros protagonistas. Estos nombres múltiples operan como ejemplos de la necesidad de desplazamiento del personaje, en este caso, desplazamiento simbólico por los diferentes ámbitos para escapar de los distintos elementos represivos: esta forma de escape no tendrá los resultados pretendidos ya que no lo librará de la experiencia de la cárcel ni de lo que el narrador denomina “los campos de concentración”. La faceta “Gabriel” responde a lo que el sistema requiere de él: el rol social que debe cumplir el varón, es decir: el trabajador, el marido y el padre de familia. Los últimos dos roles son asumidos por el personaje para demostrar su “rehabilitación” después de su pasaje por la prisión del Morro y se relatan exhaustivamente en la novela anterior de la pentagonía, *Otra vez el mar*. Los otros dos nombres responden a las intenciones de mostrarse en contra del sistema ya que

representan las actividades que lo desafían: la escritura y la homosexualidad. Para estos roles se eligen el nombre auténtico de un escritor y un sobrenombre de “guerra”.

Tanto las relaciones homoeróticas como la escritura tienen, en el relato, una función fundamental en tanto son los elementos que plantean la crítica al sistema político desde una irreverencia irónica o cínica que conlleva un tipo particular de humor. Con respecto a la sexualidad, el relato nos brinda una serie de anécdotas que tienen como tema fundamental las relaciones eróticas entre hombres: puede ser el protagonista o cualquiera de sus amigos con hombres desconocidos. Esas relaciones se llevan a cabo en cualquier espacio sea este público o privado; no hay un límite que establezca una diferencia entre estos espacios. La multiplicación del acto sexual se produce por distintos medios y, en todos los casos, funciona como una provocación por la falta de privacidad con que se realizan y por la condición de homosexual que es concebida como delito en el régimen totalitario de Fifo, el dictador. La multiplicación misma, la abundancia y las descripciones minuciosas en un lenguaje casi procaz funcionan como otro tipo de provocación, esta vez al lector desde la concepción de la escritura. Esta provocación se relaciona con el humor: el uso vulgar del lenguaje, la proliferación de neologismos para relatar los actos sexuales y el uso de los sobrenombres para denominar a los “pájaros” proponen una prosa mordaz, irrisoria, que puede resultar muy graciosa. En este sentido, puede hablarse de un texto que combina el grotesco con otros géneros porque lo que lleva a la risa no es otra cosa que la búsqueda desesperada de un camino, por parte de los personajes, que fracasará incesantemente y que los llevará a la frustración, a la cárcel o a la muerte.

La escritura, como anunciamos, es otro de los temas que se suceden en el relato y que funciona también como provocación e irreverencia. Esto se produce en, por lo menos, tres aspectos distintos: en el proceso de escritura del protagonista, en la participación colectiva de la lectura de poemas como espectáculo y en la exposición del canon nacional. Con respecto al primer aspecto, la escritura deviene una constante pérdida en sentido literal; el protagonista pierde constantemente el manuscrito de su novela *El color del verano*, episodio que remeda lo que en su autobiografía *Antes que anochezca* relata acerca del manuscrito de *Otra vez el mar*; esa pérdida impondrá una inmediata reescritura que volverá a perder para volver a escribir. Además de este ciclo, el texto exhibe el proceso de escritura. El fragmento número 17, “Antes de emprender un largo viaje”,¹ comienza repitiendo el primer párrafo de un fragmento anterior, “Viaje a Holguín” (122); en el segundo párrafo, el narrador relata una escena de escritura en la que Reinaldo relee el párrafo anterior y sigue escribiendo. Esta vez, la escritura de Reinaldo se marca con comillas y es un párrafo que no aparece en el fragmento “Viaje a Holguín”. Luego se retoma el escenario de escritura, pero en vez de Reinaldo, está Gabriel, quien reflexiona acerca de la escritura de su novela y explica los diferentes episodios que terminaron en la desaparición del manuscrito y los problemas que este podía traerle al protagonista o al que fuera descubierto con él. El manuscrito debe ser escondido por irreverente y cada amigo que se compromete a guardarlo, al leerlo, lo devuelve por miedo o lo destruye ya sea porque no le gusta cómo aparece representado en el texto, como Tedeoro –que aparece como un ser desagradable físicamente– o como Aurélico Cortés –de quien se devela su condición de homosexual y virgen–, ya sea por odio, como la tía Orfelina.

1 Reinaldo Arenas, *El color del verano o Nuevo “Jardín de las delicias”*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 122. Todas las citas corresponden a esta edición.

En este capítulo, y solo en este, el protagonista se propone cambiar de vida y adaptarse al sistema político-social imperante para conformar a su madre: eso se traduce en abandonar su elección sexual y la escritura; ambas funcionan como formas de cuestionamiento. Paradójicamente, luego de este recuento de pérdidas, olvida sus reflexiones, regresa a La Habana y, en ese viaje, vuelve a perder el manuscrito.

En el fragmento 28 se relatan tres robos, después de cada uno de ellos se narra una escena de escritura: el tercero es el de sus propias patas de rana y de su manuscrito. Las primeras dos escenas tienen lugar en la playa y el instrumento de escritura es una pluma; la tercera escena de escritura, en la que debe emprender la reescritura de la novela recién robada, se sitúa en su cuarto con su máquina de escribir. Como vemos, tanto el proceso de escritura como las desapariciones del manuscrito son temas recurrentes que instalan la crítica al sistema que reprime las posibilidades de manifestarse. En el caso de la escritura, como habíamos planteado acerca de la sexualidad, no se establece un límite entre el espacio público y el espacio privado: el protagonista escribe en su cuarto, pero también, en la playa o en una estación de trenes. La escritura genera peligro porque es provocativa; sin embargo, la acción de escribir se expone una y otra vez, y a la fatalidad de la pérdida o la destrucción se le hace frente con la reincidencia.

Otra de las formas de plantear la escritura como desafío al sistema es la lectura como espectáculo público pero secreto. El episodio fundamental se lee en el fragmento denominado “Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros”: el escritor, ante un público selecto en el que no faltan los delatores, leerá ochenta poemas que transportarán a la audiencia a otra región a través de la belleza. Los asistentes manifestarán sonoramente la admiración por los poemas, pero los ruidos deben ser reprimidos ya que la escena se lleva a cabo dentro de un departamento y debe pasar desapercibida para el resto de los vecinos. Es una escena interna que burla, en el secreto, la represión. Lo sorprendente es que cada poema es sistemáticamente quemado por el propio Piñera después de ser leído, hecho que convertía a cada manifestación en efímera e irre recuperable. Escuchar esos poemas únicos provoca una identificación del público con “una tradición hecha de belleza y de rebeldía, un país nos amparaba” (144). Esta vez es la belleza la que conspira contra el sistema, belleza que se manifiesta a través de la escritura.

En cuanto a la tradición literaria cubana, *El color del verano* despliega los nombres cambiados, parodiados o idénticos de los escritores más importantes de todos los tiempos. Es en el primer fragmento, “La fuga de Avellaneda” –que se presenta como “Obra ligera en un acto (de repudio)”–, donde con más claridad pueden leerse la irreverencia hacia los escritores y, al mismo tiempo, los límites de esta: Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Martí, Julián del Casal, José María Heredia, José Lezama Lima y Virgilio Piñera son nombrados sin cambios y en el texto se reproducen sus palabras o versos marcados en bastardilla. El resto de los escritores sufrirá, por distintas razones, la parodia y la burla. “La fuga de Avellaneda” resulta ser una increíble y desopilante obra de teatro que se desarrolla en tres escenarios: La Habana, el Mar de las Antillas y Cayo Hueso. Gertrudis Gómez de Avellaneda es resucitada para festejar los cincuenta años de Fifo en el poder, pero se escapa en una lancha. Entonces otros escritores serán resucitados para convencerla de volver; al mismo tiempo, en Cayo Hueso, los escritores del exilio alientan a la Avellaneda para que llegue a La Florida. En esa tensión irán apareciendo los representantes del canon literario cubano cumpliendo distintos roles. El

análisis de esos roles, que excede las intenciones de este trabajo, permitiría un acercamiento a la lectura de esa tradición por parte de Arenas.

Sexualidad y escritura aparecen como formas de transgresión al sistema represivo que se critica a través de la multiplicación, la burla, la procacidad, la parodia y el humor. En este sentido, son las voces narradoras las que conjugan estos elementos y los ordenan en el aparente desorden en que se presentan. Los narradores también son múltiples. Aparecen voces en primera persona de personajes: Clara Montero relata en “Pintando” sus intenciones de retratar la fiesta del carnaval, Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta narran a través de un género específico que es la carta. Aparecen cuatro cartas que son extemporáneas y que llegan de distintos lugares: París, 1993; Nueva York, 1996; Miami, 1998 y, por último, la respuesta a las tres primeras desde La Habana en 1999, que coincide con el tiempo histórico en el que se pretenden ubicar los hechos. Las cartas se dirigen a cada uno de los nombres del protagonista y la respuesta se dirige a los tres al mismo tiempo. De alguna manera, estas cartas consolidan la disociación del personaje y representan la temática del exilio que se expresa en los viajes y en la imposibilidad de adaptarse a sociedades tan distintas. La respuesta es el anuncio de la huida de la isla y el resumen de la obra del autor. Justamente, otro de los fragmentos que aparecen en primera persona es el “Prólogo”, que no abre la novela sino que es el fragmento número 59. La primera persona del prólogo se asocia a la figura del autor ya que manifiesta cuestiones biográficas y planes de escritura que se corresponden con la obra de Arenas. Se plantea allí la idea de la pentagonía, se resumen los argumentos de cada una de las novelas, se relata el tema del exilio, se critica directamente al gobierno de Castro, pero también a la tradición política de la isla y se señala la circunstancia de la próxima muerte a raíz del sida. En el “Prólogo”, entonces, la voz narradora se funde con la voz del autor, que ya aparecía representado en las advertencias que conforman el paratexto con que se abre la novela: “Nota del autor”, “Al juez”, textos en los que, también en clave humorística, exonera a los herederos y al editor, se hace responsable por los hechos narrados y advierte que es una ficción que, además, está ubicada en un tiempo futuro... para que no lo quieran encarcelar.

Por otro lado, la mayor parte del texto está narrada por una tercera persona que incorpora de varias formas las voces de los protagonistas. Este narrador no intenta ser objetivo, al contrario, no solo usa una adjetivación netamente subjetiva sino que, además, opina acerca de los comportamientos de los personajes. Celina Manzoni, en un artículo denominado “Nocturno cubano” decía a propósito de *Antes que anochezca*: “Narración de la propia experiencia pero también difusión de anécdotas, rumores, escándalos y trascendidos que se deslizan en la brumosa zona entre el saber y el no saber, el chisme sería otra de las estrategias de construcción de esta autobiografía [...]”.² También en *El color del verano* se usa como estrategia el chisme. En este caso, se realza con la complicidad que el narrador establece con el lector y con la aparición de una segunda persona que, a veces parece ser el lector y otras decididamente no lo es, con quien el narrador dialoga en forma de pelea. De más está decir que tanto el lector como este peleador y el propio narrador son o somos tratados de “pájaros” o “locas”. Por ejemplo, en “Viaje en tren” la apelación es directamente al lector: “[...] déjenme decirles a ustedes, millares o millones de pajaritas que me leéis (y si no me leen apúrense a hacerlo, que el tiempo apremia)” (127), pero en el mismo fragmento al relatar la historia del

2 Celina Manzoni, “Nocturno cubano”, en María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, Madrid, Vervuert, 2008, p. 158.

compañero de viaje de Gabriel y para caracterizarlo, el narrador dice: “Por otra parte, y eso entre tú y yo, mi amiga, la loca era también chivata [...]” (128) y más tarde: “Cuídese de ese pájaro, comadre. Si lo ves, haz la señal de la cruz y huye” (129). Esta “amiga” o “comadre”, a veces es “niña” y aparecerá a lo largo del texto; en ocasiones intervendrá, fundamentalmente, para negar su condición de “niña” y marcar su edad madura.

Las voces narradoras, entonces, también son múltiples y complejas como el personaje y las anécdotas que resuelven en una irreverencia humorística a través de la sexualidad y la escritura, una contracara grotesca del régimen al que critican.

Bibliografía

- Aubou, Audry, “Mundo fragmentado y conciencia trágica: una lectura de la *Pentagonía* de Reinaldo Arenas”, en <www.crimic.paris.sorbone.fr/actes/sal3/aubou.pdf>. Consultado el 12-10-09.
- Ette, Ottmar, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996.
- Ichikawa, Emilio, “Los límites de la irreverencia (Idolatrías en *El color del verano* de Reinaldo Arenas)”, en <www.eichikawa.com/ensayos/loslimitesdelairreverencia.html>. Consultado el 15-11-09.
- Vera-León, Antonio, “Narraciones obscenas: Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Zoé Valdés”, en Janett Reinstädler y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas, la isla*, Madrid, Vervuert, 2000.

Resonancias del trascendentalismo en *Ismaelillo* y en *La Edad de Oro*, de José Martí

María Fernanda Pampín

En la obra poética de José Martí es posible señalar la constante presencia de la naturaleza y la relación que el hombre establece con ella. Sus primeros escritos poéticos revelan determinadas líneas de pensamiento que conducen al discurso filosófico trascendentalista norteamericano sustentado por Ralph W. Emerson, especialmente en lo que se refiere a la idea de naturaleza; por eso, proponemos hallar puntos de contacto entre los textos de Martí y el pensamiento emersoniano para considerar el peso que tuvo en *Ismaelillo* y en el proyecto de la revista *La Edad de Oro* esa tradición anglosajona.

Publicado en Nueva York en 1882, *Ismaelillo* fue su primer libro de poemas.¹ Comienza con un prólogo que es, en verdad, una dedicatoria. Está dirigido a su hijo, el lector implícito de la obra. Sin embargo, como explica Enrico Santí, no constituye una expresión de literatura infantil sino, lo que es muy diferente, un libro de poemas que gira en torno a la figura de un niño.² Luego de la apelación a su lector, tan personal, tan íntima, Martí escribe en tono dramático: “Espantado de todo, me refugio en ti”.³ El drama se configura al reconocer, como sostiene Santí, la existencia de dos mundos paralelos y antagónicos: un mundo corrupto, amoral, perteneciente a los adultos –el padre– y un mundo infantil en el que prevalece la inocencia. El lugar de la niñez se opone al horror del mundo moderno. Por este motivo, el sujeto poético crea un espacio para comunicarse con el niño,⁴ figura central del poemario, que también representa la celebración de la vitalidad y la niñez. Inmediatamente después, Martí condensa en una frase el discurso de Emerson: “Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti”. Sus palabras manifiestan la esperanza puesta en el hombre y en el espíritu y sostienen la necesidad del perfeccionamiento humano, no a través de lo que podría ser un progreso científico sino por la virtud moral. Esta síntesis configura el fundamento filosófico y constituye la base del Trascendentalismo norteamericano: ya que el hombre se encuentra ubicado en el centro del Universo y desde allí se compone su relación con el resto de los elementos de la naturaleza, esta filosofía mantiene una confianza

1 El momento de publicación de este libro coincide con el año del fallecimiento de Emerson; por ese entonces, sus ideas se difundían en muchos de los periódicos norteamericanos. *Ismaelillo* fue escrito el año anterior durante un viaje de Martí a Venezuela, que interrumpió su exilio neoyorquino.

2 Enrico Mario Santí, “*Ismaelillo*, Martí y el modernismo”, en *Escritura y tradición. Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Laia, 1988, pp. 159-189.

3 José Martí, *Poesía completa*, Tomo 1, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 17. Todas las citas pertenecen a esta página.

4 Martí se encontraba separado de su pequeño hijo, que había regresado con su madre a Cuba.

y una fe ilimitadas en las fuerzas del individuo.⁵ La iniciativa de apoyo y confianza en la juventud así como la búsqueda del progreso espiritual constituyen otros aportes de la doctrina trascendentalista. El papel de la virtud, considerada en términos morales, tiene que ver con esta superación y con la particularidad de no imitar y poder encontrar soluciones personales para cada circunstancia que afecte al hombre.

Si, como asegura Santí, “el modernismo fue la respuesta del poeta hispanoamericano al vacío espiritual que crea la ideología positivista”,⁶ entonces *Ismaelillo* puede constituirse precisamente como la expresión de esa respuesta, como declaración de la necesidad de una moral diferente, que toma de la infancia su lado más benévolo e inocente, pero también como la apelación a una filosofía espiritual; es así como el Trascendentalismo se vuelve una contribución para la obra de Martí.

Es innegable que desde el prólogo *Ismaelillo* celebra la vitalidad infantil, aspecto que Martí también reitera en los poemas. “Príncipe enano”, abre el libro de esta forma:

Para un príncipe enano
Se hace esta fiesta
Tiene guedejas rubias,
Blandas guedejas,
Por sobre el hombro blanco
Luengas le cuelgan.
Sus dos ojos parecen
Estrellas negras:
Vuelan, brillan, palpitan,
Relampaguean!⁷

El niño representa la imagen de la salud y de la vida, asociada a la naturaleza, lo que se refuerza en la comparación entre sus ojos y las estrellas. En cambio, el adulto, su padre, es la imagen de la debilidad: “Su sangre, pues, anima, / Mis flacas venas”.⁸ A un mundo corrupto le corresponde un hombre enfermo. La vitalidad infantil continúa como oposición en “Brazos fragantes”, donde al abrazo tierno del niño se enciende el cuerpo lánguido y pálido del padre: “Sobre la piel, curtida / De humanos aires, / Mariposas inquietas / Sus alas baten; / Savia de rosa enciende / Las muertas carnes!-”.⁹

El niño representa los aspectos positivos del Universo, es quien calma las penas, el dueño de la luz y de las flores; su poder se manifiesta en la capacidad de producir cambios y regeneraciones en la naturaleza:

Dígame mi labriego
Cómo es que ha andado

5 En la crónica que Martí publicó con motivo del fallecimiento de Emerson explica su doctrina: “La naturaleza inspira, cura, consuela, fortalece y prepara para la virtud al hombre. Y el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza. El Universo va en múltiples formas a dar en el hombre, como los radios al centro del círculo, y el hombre va con sus múltiples actos de su voluntad, a obrar sobre el Universo, como radios que parten del centro”. Emerson falleció el 27 de abril de 1882 y *La Opinión Nacional* de Caracas publicó el ensayo el 19 de mayo siguiente. José Martí, *Obras Completas*, Tomo 13 (En los Estados Unidos), La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991, p. 26.

6 Enrico Mario Santí, *op. cit.*, p. 187.

7 José Martí, *Poesía completa*, t. 1, p. 19.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 22.

En esta noche lóbrega
Este hondo campo?
Dígame de qué flores
Untó el arado,
Que la tierra olorosa
Trasciende a nardos?
Dígame de qué ríos
Regó este prado,
Que era un valle muy negro
Y ora es lozano?¹⁰

Esta posibilidad de modificación del Universo que posee la infancia y aparece en “Valle lozano” se encuentra ligada a la importancia otorgada a la juventud en el prólogo a esta obra.¹¹ Es que, como expresa Ángel Rama, *Ismaelillo* es un libro cargado de esperanzas puestas en la juventud, un libro apuntado hacia el futuro. Por eso representa también el espíritu de la modernidad en Hispanoamérica, “porque no hay nada más cargado de futuridad que un niño”.¹²

Algunos años más tarde, en 1889, aparece el primer número de la revista infantil *La Edad de Oro*, dirigida por Martí y publicada en Nueva York, en el que se incluye el poema-fábula “Cada uno a su oficio”, que lleva por subtítulo “Fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson”. Es una versión de “Fable”, publicada inicialmente en 1867 en *The Complete Poetical Works of Ralph Waldo Emerson*.

El proyecto de *La Edad de Oro* se conecta con *Ismaelillo* porque ambos constituyen una celebración de la niñez. La revista, sin embargo, es mucho más que eso: no solo es definitivamente literatura infantil (*Ismaelillo* no lo era) sino que, además, presenta un proyecto pedagógico de amplio alcance. Por este motivo, la inclusión de “Cada uno a su oficio” cumple un papel fundamental en este plan educativo porque, de manera concisa, manifiesta la importancia que cada elemento de la naturaleza posee en su lugar específico así como destaca la conveniencia de la mutua colaboración entre los componentes:

La montaña y la ardilla
Tuvieron su querella:
—“¡Váyase usted allá, presumidilla!”
Dijo con furia aquella;
A lo que respondió la astuta ardilla:
—“Sí que es muy grande usted, muy grande y bella:
Más de todas las cosas y estaciones
Hay que poner en junto las porciones,
Para formar, señora vocinglera,
Un año y una esfera.
Yo no sé que me ponga nadie tilde
Por ocupar un puesto tan humilde.
Si no soy yo tamaña

10 *Ibíd.*, p. 45.

11 La importancia de la figura del niño se despliega en los poemas que encabezan los ensayos de Emerson así como en muchas de sus conferencias; la más relevante en este aspecto es “The poet” (*Essays. Second Series*, 1944).

12 Ángel Rama, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, en *Estudios Martianos. Seminario José Martí*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, febrero-marzo de 1971, p. 151.

Como usted, mi señora la montaña,
 Usted no es tan pequeña
 Como yo, ni a gimnástica me enseña.
 Yo negar no imagino
 Que es para las ardillas tan buen camino
 Su magnífica falda:
 Difieren los talentos a las veces:
Ni yo llevo los bosques a la espalda,
Ni Usted puede, señora, cascar nueces.¹³

En los últimos dos versos se resuelve la fábula y se revela la enseñanza oculta en la ficción; así, cada parte de la naturaleza tiene una función específica. Conservar el papel de cada elemento natural y reconocer la importancia que posee cada uno de ellos es lo que lleva a lograr la armonía y el equilibrio universal. Es la idea fundamental de la segunda versión del ensayo *Nature* (1844) de Emerson, de amplia difusión en sus dos versiones, bien conocido por Martí. De este modo, por medio de una fábula, Martí logra explicar a los niños americanos el fundamento para una filosofía de la naturaleza.

El género utilizado, la fábula, no es fortuito, porque se vincula con la voluntad pedagógica de Martí al crear la revista: ya el grabado reproducido en la portada de este primer número lleva como subtítulo “Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América”. Ada María Teja sostiene que *La Edad de Oro* forma parte del proyecto de identidad cultural americano de Martí “afianzando la autoconciencia de América Latina en la raíz del futuro, los niños”.¹⁴ Así como en el poema “Cada uno a su oficio” los elementos de la naturaleza tienen un papel específico, también el hombre tiene su función en ella y en la historia, por eso el deber que asume Martí consiste en preparar a los niños para el papel que les toque jugar en la configuración de las naciones americanas.

En carta a su amigo Manuel Mercado (Nueva York, 3 de agosto de 1889), a quien le enviara por correo quinientos ejemplares de este primer número para su distribución en México, Martí aclara su propósito al comenzar la publicación de *La Edad de Oro*:

No parece, de veras, que venga al mundo *La Edad de Oro* –que es título de Da Costa, con muy malos auspicios. Verá por la circular que lleva pensamiento hondo y ya que me la echo a cuestras, que no es poco peso, ha de ser para que ayude *a lo que quisiera yo ayudar, que es a llenar nuestras tierras de hombres originales, criados para ser felices en la tierra en que viven, y vivir conforme a ella, sin divorciarse de ella, ni vivir infecundamente en ella, como ciudadanos retóricos o extranjeros desdeñosos nacidos por castigo en esta parte del mundo. El abono se puede traer de otras partes; pero el cultivo se ha de hacer conforme a nuestro suelo. A nuestros niños los hemos de criar para hombres de su tiempo, y hombres de América*.¹⁵

En ese mismo año se realizaba en Nueva York la Conferencia Panamericana en la que Martí ofrecería unos pocos meses más tarde el discurso “Madre América” como recepción a los delegados de las naciones hispanoamericanas. Algunas de las ideas centrales de esta

13 José Martí, “Cada uno a su oficio”, en *Obras completas*, t. 18 (Teatro/Novela/La Edad de Oro), La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, p. 325.

14 Para una explicación del sentido otorgado por Martí a la publicación, ver el artículo de la autora “La urdimbre de *La Edad de Oro*, el juego escondido”, en Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Martí 1895/1995: literatura-política-filosofía-estética*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, pp. 143-170.

15 José Martí, *Obras completas*, t. 20, p. 147, s.p.m.

carta se verán reiteradas allí e, incluso, gestarán puntos centrales de su reflexión en “Nuestra América”, dos años después.

El encuentro de Martí con el Trascendentalismo (así como la consecuente apropiación y reutilización del discurso de Emerson) resulta decisivo para orientar sus objetivos estéticos y políticos en el momento de escritura que va desde *Ismaelillo* hasta *La Edad de Oro*. Los textos ponen de manifiesto el lugar que ocupa el discurso trascendentalista en la inicial escritura poética de Martí, en muchas oportunidades reducida a lo que tradicionalmente se denomina su latinoamericanismo. De este modo, es posible comenzar a establecer los inicios de una formación intelectual en los que se afirmará su escritura. El diálogo constante con este (y otros discursos de la cultura occidental), que se acrecienta en sus obras posteriores, aporta una perspectiva en la que su latinoamericanismo alcanza su plenitud.

Bibliografía

- Alemany, Carmen, Ramiro Muñoz y José Carlos Rovira (eds.), *José Martí: Historia y literatura ante el fin del siglo XIX (Actas del coloquio internacional celebrado en Alicante en marzo de 1995)*, Alicante-La Habana, Publicaciones, Universidad-Casa de las Américas, 1997.
- Ballón, José, *Autonomía cultural americana: Emerson y Martí*, Madrid, Pliegos, 1986.
- _____, *Lecturas norteamericanas de José Martí. Emerson y el socialismo contemporáneo (1880-1887)*, México, UNAM, 1995.
- Díaz Quiñones, Arcadio, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- Emerson, Ralph Waldo, *Essays. Second Series*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1903.
- _____, “Naturaleza”, en *Ensayos*, Buenos Aires, Estrada, 1947, 2ª ed., pp. 3-30.
- Izzo, Carlo, “El trascendentalismo y el renacimiento de Nueva Inglaterra”, en *La literatura norteamericana*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- Martí, José, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991, 1ª reimp. (27 tomos).
- Said, Edward, *Beginnings: Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

“Lo cubano” en Cintio Vitier

María Guadalupe Silva

Este trabajo quiere hacer una evocación de Cintio Vitier, de su trayectoria intelectual tan particular, que va desde la poesía y cierto esteticismo en los años cuarenta, hasta una posición cada vez más marcada de poeta cívico en las últimas décadas. No se trata de hacer una semblanza del personaje, sino de singularizar algunos aspectos problemáticos, casi diría perturbadores, de su pensamiento político y literario; se trata, concretamente, de hacer foco en la conciliación, incluso diría en el casamiento, entre catolicismo y marxismo que se dio en Vitier a partir de los años setenta. Anticipándonos al análisis, podríamos decir que en Vitier encontramos a un intelectual que realizó la tarea de leer la historia con criterios, valores y categorías religiosos, incluso cuando se propuso releer esa misma historia dentro de un marco en el que se consagraba y se ponía como centro una revolución marxista. Todo lo cual nos lleva a interrogarnos sobre los vínculos que, en el campo del pensamiento político, cabe establecer entre religión y revolución. ¿Se trata de una operación particular de Vitier, personal y privada, puesto que atañe a su biografía, o su caso revela el núcleo religioso que mueve en general todo pensamiento revolucionario? Si bien este trabajo no va a responder esta pregunta, ofrecerá en cambio algunos datos y observaciones que permitan plantearla mejor, más acotadamente, mediante un caso particular.

No hay duda de que Cintio Vitier fue una figura importante en la cultura cubana, o como dijo Roberto Fernández Retamar, una figura “enorme”:¹ poeta de la revista *Orígenes* (1944-1956), antólogo y vocero del grupo origenista, historiador de la literatura nacional, defensor de “lo cubano”, intérprete moral de la patria, editor y exégeta de José Lezama Lima, estudioso de Martí, presidente de honor del Centro de Estudios Martianos, incluso diputado de la Asamblea Nacional del Poder Popular. En todas estas funciones, Vitier demostró que su compromiso con el país era fuerte, así como su fidelidad al papel de intelectual-mediador en el que supo colocarse: el de quien elucida los contenidos secretos de la expresión nacional. Como anotó Arcadio Díaz Quiñones, Vitier cumplió a lo largo de su producción con la tarea que según Ángel Rama se asignan los arquitectos de la ciudad letrada: “La construcción de

1 Tomo la expresión de Retamar de una declaración recogida por el periodismo: “Se trata de una figura enorme”, manifestó Retamar y añadió: ‘Hace algunos años, al hablar de uno de sus libros dije que Cintio era el Presidente de la República de las Letras en Cuba’. Cf. “Exaltan intelectuales ejemplo de Cintio Vitier”, *Granma* (digital), La Habana, 3 de octubre de 2009. Sitio web: <<http://www.granma.cu/espanol/2009/octubre/sabado3/exaltan.html>>.

la literatura como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación”.² Este papel le fue reconocido en Cuba al cabo de muchos años, y la prueba está en los honores que se le rindieron con motivo de su reciente fallecimiento. Los intelectuales más destacados del país lo despidieron con grandes elogios, e incluso Raúl Castro asistió a rendirle tributo durante el sepelio.³

Sin embargo, Vitier fue una figura también reprobada. Algunos le reprocharon haber abandonado los principios éticos de su juventud –los años de *Orígenes*– al integrarse al gobierno revolucionario luego de pregonar durante toda su vida la convicción de que el lugar del poeta está lejos del poder.⁴ Pero lo cierto es que antes y después de su incorporación al socialismo, Vitier desarrolló un pensamiento nacionalista que no se puede acusar de inconsecuente. La poética de este discurso podría definirse como una *poética de la presencia*, en la medida en que “lo cubano” se define allí como presencia y no tan solo como representación.

Toda representación, desde luego, supone un acto de presencia en la medida que instala algo ante los ojos en sustitución de un ausente; pero aquí hablo de “presencia” en un sentido no visual sino metafísico, en el sentido que los antiguos griegos daban al concepto de *parousía*: una presencia esencial que subyace al devenir y garantiza la autenticidad de ciertos acontecimientos. El concepto de *parousía* tiene raíces en la filosofía griega y en el cristianismo. En el *Fedro* de Platón se dice: “Nada hace bella una cosa sino la presencia o la participación de lo bello en sí, sean cuales fueren los caminos o el modo en que presencia o participación tengan lugar” (100 d).⁵ En el cristianismo existe también el concepto de “participación” en el sentido de “comunidad con Dios”, pero el término *parousía* se reserva específicamente para designar la segunda venida de Cristo, el advenimiento último del salvador al final de los tiempos, y, como consecuencia, la participación plena de todos los hombres en el reino celestial. Se trata de un concepto funcional en el esquema cristiano de la historia de salvación. Para la doctrina cristiana, la historia es un tiempo de espera que tarde o temprano finaliza, y que lo hace gloriosamente, con el triunfo de la Presencia.⁶

Esta concepción esperanzada de la historia es sumamente productiva en Vitier. Hasta cierto punto domina sus dos ensayos de interpretación histórica más importantes: *Lo cubano en la poesía* y *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. Cada uno de estos libros fue publicado después de una conversión, el primero en 1958, después de la conversión de Vitier al catolicismo y antes de la Revolución, el segundo en 1975, luego de su conversión al marxismo, en su caso, a un marxismo cristiano.⁷ En los párrafos que siguen propongo que nos centremos en este segundo libro de Vitier para rastrear allí la idea de presencia, de una *parousía* de “lo cubano” que opera desde el fondo de la historia. Esta idea ya había sido desarrollada por Vitier durante los años cincuenta en el otro libro, *Lo cubano en la poesía*, “la biblia del origenismo”, como lo definió Lorenzo García Vega.⁸ Pero ahora existía la particularidad de que esa misma idea se enlazaba con la celebración del triunfo revolucionario, de

2 Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Sin Nombre, 1987, p. 22.

3 Cf. “El adiós a Cintio Vitier, el poeta de las razones cubanas”, en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2009.

4 Cf., por ejemplo, Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992; Rafael Rojas, “Cintio Vitier: poesía y poder”, en *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 228-243.

5 Cf. Niccola Abbagnano, “Participación”, en *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 891.

6 Cf. Heinrich Fries, *Conceptos fundamentales de la teología*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1967, 4 vols. Cf. en particular “Participación” y “Escatología”.

7 Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Las Villas, Universidad de Las Villas, 1958. *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, México, Siglo XXI, 1975. Aquí citaremos de la edición de Unión, La Habana, 1995.

8 Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

modo que Vitier tenía que realizar la doble tarea de reinterpretar el pasado nacional a la luz de su nuevo credo marxista, y reubicarse él mismo, con su propio pasado, en ese nuevo contexto. El ajuste de cuentas con el origenismo es un paso necesario en esta reinterpretación conciliadora.

Fina García Marruz, la esposa de Vitier, distinguió dos grupos dentro de la “familia de Orígenes”: el de los creyentes y el de los vanguardistas.⁹ El primero, con fuerte presencia del catolicismo, era el grupo mayoritario y estaba encabezado por Lezama, quien le daba el tono y la dirección real a la revista. Vitier y Marruz acompañaron siempre de cerca a Lezama, por lo que la conversión a la fe católica no fue realmente una ruptura con el estilo o el lenguaje anterior, sino más bien una profundización de afinidades ya establecidas.

Pero el origenismo se mantenía lejos del marxismo, y esto era algo de lo que la segunda conversión de Vitier tenía que hacerse cargo. De nuevo, el gesto no sería la ruptura, sino la reinterpretación del pasado a la luz de una nueva hermenéutica en la que el tiempo origenista aparecería como un momento de anunciación, señales y premoniciones ante la expectativa de una victoria por venir. El ensayo *Ese sol del mundo moral* se ocupa de esta revisión. Uno de sus propósitos es situar el proyecto origenista en el interior de un relato histórico centrado en la Revolución, bajo cuyos auspicios todo el pasado cobra un sentido nuevo. Durante más de una década, Vitier se había mantenido al margen de este proceso político y cultural iniciado en 1959, pero al unirse a él en los setenta se vio obligado a revisar su propio relato teleológico, patrio, de los cincuenta, para reubicarlo, sin renunciar a él, en el marco de esta nueva narrativa. Lo que había que hacer, principalmente, era justificar el rechazo sistemático que el origenismo había manifestado en su momento contra la participación política. Había que mostrar por qué y cómo aquel grupo de artistas y poetas que sacralizaba la cultura, que rehusaba identificarse con cualquier signo ideológico y que hacía sus reuniones en una iglesia, lejos del ruido de la ciudad y de las calles, había contribuido, sin embargo, a que el destino ético cubano se realizara.

¿Cómo justificar entonces la tarea de *Orígenes*, prescindente en lo político, en la perspectiva de la historia posterior, una historia politizada? La solución de Vitier no estaba lejos de los propios valores origenistas ya que consistió en darle al grupo, y especialmente a Lezama, el lugar de los profetas (como se sabe, el profeta es aquel cuyos oídos y boca están diseñados para transmitir la palabra divina). En esta nueva visión del pasado, Vitier descubre en el origenismo señales de una función de la que ellos mismos no habrían sido totalmente conscientes, en la medida en que no eran dueños de lo que se anunciaba por sus bocas. “Vestido de memoria o de misterio, el ‘imposible’ a la vez íntimo y nacional, histórico y trascendente, se apoderaba de los poetas de *Orígenes*”.¹⁰ El “imposible” (término muy lezamiano) era el destino que se estaba por cumplir, un destino que Alejo Carpentier también exaltó resignificando su

9 “El núcleo mayoritario de *Orígenes* fue de creyentes (Eliseo, Octavio, Gastón, Cintio y yo, y desde luego, Lezama, que había publicado antes con el Padre Gaztelu su *Nadie Parecía. Cuaderno de lo Bello con Dios*). El minoritario (Piñera, García Vega, no sé si Justo) respondía a ese espíritu de la vanguardia que, desde luego, la revista incorporó. Una familia no supone miembros idénticos, sino diferencias en torno a un centro común. De *Orígenes* podía por eso decirse lo que Chesterton de la Iglesia Católica que, por registrar en la pasión la momentánea vivencia de un total abandono, era la única que era, además, atea”. *La familia de Orígenes*, La Habana, Ediciones Unión, 1997, p. 12.

10 Cintio Vitier, *Ese sol del mundo moral*, op. cit., p. 145.

concepto de lo “real-maravilloso”: el destino revolucionario. Ese destino se “apoderaba” de los poetas, en verdad los poseía para hablar por su intermedio vestido con ropajes “de memoria o de misterio”, es decir, elípticamente, pero sin perder su cuerpo, la sustancia bajo los vestidos, que era siempre la misma.

La prueba de la función profetizante del origenismo, y puntualmente de Lezama, es el entramado de acontecimientos ocurridos en 1953, año del centenario de Martí. Cuando ese año la revista rinde homenaje a su nacimiento y Lezama se refiere a él como el visionario que casi un siglo antes ya había sido capaz de “avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes”, para Vitier se estaba anunciando nada menos que el inicio de la Revolución cubana:

No se sabía bien por qué en el homenaje de *Orígenes* a Martí se decía:

Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de *los nuevos actos nacientes*.

¿Qué actos eran esos, dónde estaban? Oscuramente se sentía que ya no bastaban las palabras, ni la cultura, ni siquiera las “actitudes”.¹¹

¿Cuál era el entonces el camino si lo simbólico era impotente para producir cambios en la praxis social? En la interpretación de Vitier, el origenismo tuvo la última palabra antes de que las palabras dejaran de alcanzar y se hiciera inminente el pasaje a la acción. Ese mismo año de 1953, sigue diciendo Vitier:

Un grupo de jóvenes, entre tanto, se preparaba en sigilo para realizar *el acto* –lo único “grande” que se podía hacer “aquí”–, que barrería el círculo vicioso de las palabras y las “actitudes”, para abrir por la brecha de la dignidad, el coraje y el sacrificio la posibilidad de la lucha revolucionaria definitiva. Ese *acto* fue el asalto al Cuartel Moncada, de julio de 1953.¹²

Todo cierra en esta nueva trama narrativa: en 1953, a cien años del nacimiento de Martí, se iniciaba el movimiento que seis años después haría triunfar la revolución; en 1953 Fidel manifestaba en su alegato “La historia me absolverá” que Martí había sido el autor intelectual del levantamiento; y en 1953 Lezama presagiaba un futuro promisorio de la mano de Martí. Por supuesto, ni Lezama ni ningún otro origenista estaban al tanto en ese momento de los planes de aquellos jóvenes que realizaron “el acto” de asaltar el Cuartel Moncada, si bien en su relato, Vitier hace que todo parezca participando “oscuramente” de un acontecimiento único, precedido a su vez por un discurso también único y profético, hablado por los portavoces del “imposible”, los origenistas, anunciadores del nacimiento.

“Oscuramente se sentía que ya no bastaban las palabras, ni la cultura, ni siquiera las actitudes.” Este pasaje de la palabra a la acción puede ser considerado equivalente al pasaje de lo poético a lo ético que se da en el tránsito de *Lo cubano en la poesía* a *Ese sol del mundo moral*. Un pasaje que también puede leerse como la clave del cambio de la fe en la cultura por la fe en la lucha política. A partir de los setenta, Vitier comenzó a expresar públicamente su arrepentimiento por lo que consideraba una ingenuidad origenista (la ingenuidad de creer en

11 *Ibíd.*, p. 146.

12 *Ibíd.*, p. 147.

la poesía como salvación): “Si hubiéramos sido espíritus abocados a la acción revolucionaria, que no lo fuimos, hubiéramos superado ese contorno que nos rodeaba”.¹³ Pero el origenismo se mantuvo aferrado a la religión del arte, creyendo en la posibilidad de fundar desde allí una realidad paralela y sustitutiva. “La Revolución demostró que eso no era así –también demostró otra cosa, a mi juicio muy cristiana, que la esperanza puede encarnar en los hechos, puede encarnar en la historia a través de los hombres.”¹⁴

La palabra, en fin, ya no bastaba: el discurso tenía que ceder ante la acción. Esto no significa que Vitier haya abandonado la idea de una Presencia que “habla”, la idea central de *Lo cubano en la poesía* de que ciertas esencias se expresan a través de los poetas y de que, al hacerlo, “iluminan” al país.¹⁵ Lo que cambia es el lenguaje de esa Presencia, ya que de hecho Vitier lee la historia fáctica, la historia de los hechos, con los mismos principios hermenéuticos con los que lee la poesía: el autor que se expresa detrás de los poetas y guerrilleros es “lo cubano”, lo cubano es la razón “oscura” que habla por intermedio de la escritura o las acciones ejemplares. Lezama y Fidel son momentos en el discurso de ese autor escondido, y el propio Vitier es un momento de interpretación y autoconciencia. Pero el autor real de este relato histórico, en definitiva, es “lo cubano”, lo cubano *en la poesía* y lo cubano *en la historia* de la eticidad nacional. De ahí que, en su discurso nacionalista, la historia del país pueda leerse como un relato novelesco de carácter romántico, simbólico, no realista. Se trataría de una novela en la que nada es casual en la medida en que, para decirlo con las palabras de Borges en “El arte narrativo y la magia”, todo constituye “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades”, un juego en el que cada episodio se reserva una “proyección ulterior”.¹⁶ En esta narrativa, llena de anuncios y prefiguraciones, cada rostro señero es la evocación de un rostro originario y final, para Vitier siempre el rostro de Martí, “sol del mundo moral”, “el punto máximo, el profeta de la nación, de la plenitud posible de la nacionalidad, o sea, de lo cubano”.¹⁷ La comunidad nacional se concibe así, en esta perspectiva, como un cuerpo colectivo a través del cual cierta identidad busca una expresión cada vez más acabada de sí misma. Cuerpo en devenir, cuya meta es el advenimiento final y triunfante de la Presencia oculta, la *parousía*.

Llegados a este punto, podemos subrayar algunas cuestiones problemáticas de carácter más amplio. La primera atañe al encuentro que intentamos reconstruir entre revolución y religión, un encuentro que para Vitier constituye el resultado histórico de una realidad ontológica y trascendente, pero que para otros, incluyendo a algunos de sus contemporáneos, es como el encuentro fortuito del paraguas con la máquina de escribir. Si la revolución moderna es por definición secularizadora y descristianizadora, entonces la solución intelectual de Vitier negaría un aspecto inherente a la revolución, negaría precisamente su carácter “mo-

13 Enrico Mario Santí, “Entrevista con el grupo ‘Orígenes’” [1982], en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Universidad de Poitiers), II, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 182.

14 *Ibidem*, p. 182.

15 Así lo expresa Vitier: “Aunque nuestro país es muy joven, y de independencia política reciente, podemos discernir un ‘modo de ser cubano’. Ese ‘modo de ser’ se ha ido expresando cada vez con más profundidad y alcance en nuestra poesía. Descubrimos así un desarrollo de afuera adentro, de lo exterior a lo interior, y la presencia de varios estratos. La poesía va iluminando al país. Lo cubano se revela, por ella, en grados cada vez más distintos y luminosos”. *Lo cubano en la poesía*, p. 13.

16 Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia” [*Discusión*], *Obras completas*, I, Buenos Aires, Emecé, 1993, pp. 226-232.

17 Estas últimas palabras son de Vitier en su entrevista con Arcadio Díaz Quiñones. *Cintio Vitier: la memoria integradora*, op. cit., p. 148.

derno”, y no sería más que una articulación forzada. Sin embargo, no se puede afirmar que toda revolución moderna sea descristianizadora, y no cabe atribuirle a Vitier la invención de ese lazo conceptual. Es sabido que tanto las revoluciones burguesas como las comunistas y socialistas, aun en su tarea secularizadora, apelan para representarse, mantenerse y proseguir a la noción de una comunidad unida por un fervor de tipo religioso, por una creencia colectiva y por defender la idea de la historia como relato de salvación. El sentido de la revolución tiene que estar a salvo para que las acciones revolucionarias no se descubran apoyadas en motivos espurios e intereses egoístas. En este sentido, la propuesta de Vitier, que viene a resolver un dilema personal, de trayectoria privada, restituye una forma general de las autorrepresentaciones legitimadoras de los sujetos revolucionarios.

La segunda cuestión problemática es la de la proyección de la metafísica de la revolución en la metafísica de la nación cubana y cómo esta proyección esclarece formas de pensamiento afines a la de Vitier, como, por ejemplo, la de Lezama Lima.

Finalmente, tercera cuestión: pese a las operaciones de resignificación del pasado que realiza Vitier, con la intención de representar un cambio de posición (de la acción cultural a la acción política), ¿no se mantiene constante la confianza en que la voluntad individual y colectiva, correctamente orientada, puede transformar las condiciones de existencia histórica?, ¿no persiste la idea de que hay una voz que busca expresarse, la de “lo cubano”, y que de una manera u otra esa voz se expresará para escribir su texto en la historia? Dicho de otro modo, sea por la palabra o la acción, la cultura o la política, en este pensamiento de carácter romántico humanista, el hombre puede y tiene el deber de transformar el mundo. Y para hacer posible esta transformación, la voluntad humana debe alinearse con la necesidad histórica y marchar con ella acompasadamente. En términos de Vitier, la esperanza debe encarnar en la historia.

Transgredir la escritura académica

Una lectura del ensayo *Ella escribía poscrítica*, de Margarita Mateo Palmer

María Virginia González

Género de extensa trayectoria en América Latina, en la coyuntura del actual entresiglos, el ensayo adquiere características que marcan continuidades y rupturas con sus predecesores de los siglos XIX y XX. El agrupamiento de variados materiales sobre una misma superficie textual permite advertir la existencia de un género híbrido que encierra una variedad de componentes que han dado lugar a muchas definiciones y acercamientos críticos.¹ En esta exposición se dejarán de lado las disquisiciones teóricas para dar paso al análisis de uno en particular: *Ella escribía poscrítica* de la cubana Margarita Mateo Palmer.² Escrito en pleno “Período Especial en Tiempos de Paz”,³ este ensayo transita por la ficción, el testimonio, la autobiografía, las epístolas, géneros todos que, en este caso, apuntan a un tema central: la reflexión sobre la posmodernidad en el contexto latinoamericano, caribeño y cubano, en particular.⁴ El ensayo intercala dos líneas discursivas: una académica y otra ficcional. Esta última recibe el mismo nombre que titula el libro: “Ella escribía poscrítica”. El primer capítulo –“La literatura latinoamericana y el

1 Ver Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, *El alma y las formas. La teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985, pp. 15-39. Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Manuel Sacristán (trad.), Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-34. Antonio Urello, *Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*, México, Premiá, 1986. Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001. Eduardo Grüner, *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Rosario, Homo Sapiens, 1996.

2 Esta crítica literaria es doctora en Ciencias Filológicas, profesora del Instituto Superior de Arte –también lo fue de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana– y miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Entre otros textos, ha publicado *Del bardo que te canta* (1988), *Literatura caribeña: reflexiones y pronósticos* (1990), *Paradiso: la aventura mítica* (2002) –Premio de Ensayo Alejo Carpentier 2002, Premio Nacional de la Crítica 2003 y Premio de Investigaciones Culturales del Centro Juan Marinello 2004–, *Del Caribe como Aleph: la polifonía cultural en el Caribe* (2002), *El Caribe en su discurso literario* (2003) y *El palacio del pavo real: el viaje mítico* (2007). *Ella escribía poscrítica* obtuvo el Premio Razón de Ser de la Fundación Alejo Carpentier, en 1994, y el Premio Nacional de la Crítica Literaria, en 1996.

3 Durante las últimas décadas del siglo XX, Cuba atravesó momento de profundos cambios sociales, políticos y económicos. La crisis se acentuó en 1989 con la desaparición del Estado socialista en Europa del Este y la posterior desintegración de la Unión Soviética, sus socios comerciales y políticos durante más de tres décadas; esto significó un reacomodamiento para Cuba y la rectificación del período anterior fue sustituida por un conjunto de reformas de gran alcance que abarcó los órdenes institucional y económico. La situación se agudizó con las restricciones económicas provocadas por el recrudecimiento del bloqueo de los Estados Unidos. Estos hechos provocaron que en la década del noventa, Cuba comenzara a atravesar una situación de emergencia económica que produjo el deterioro en todas las instancias de la vida y que se visualiza en retrocesos en sectores prioritarios, como la alimentación, el empleo, la salud y la educación, estas dos últimas consideradas las dos grandes conquistas de la Revolución (Isabel Holgado Fernández, *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*, Barcelona, Icaria, 2000; Laritza Vega Quintana, “La marginalidad en la literatura: una visión de la desigualdad en la Cuba de los 90”, en <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros>>, 2003; María Luisa Campuzano, “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (siglos XVIII–XXI)*, La Habana, Unión, 2004, pp. 142-168). El llamado “Período Especial en Tiempos de Paz” es la expresión con la que el discurso oficial ha nombrado tanto a la crisis como a las reformas.

4 Alfonso de Toro reconoce la originalidad del planteo que Mateo Palmer realiza sobre la posmodernidad pese a la escasa bibliografía que cita para su debate ya que, debido a la particular situación de la isla, no pudo acceder a publicaciones fundamentales sobre el tema. Señala que logra sobrepasar el binarismo de posiciones como ‘periferia y centro’, ‘lo propio y lo ajeno’, ‘el original y la copia’ para, en cambio, proponer estrategias de recodificación y de reinención de conceptos originados en otros lugares para emplearlos en el contexto del pensamiento y la cultura latinoamericana y del Caribe en una dialogicidad productiva. Sostiene que Mateo Palmer recupera, reubica y recodifica la tradición latinoamericana y cubana en el debate de la posmodernidad, por ejemplo, con Fernando Ortiz y los conceptos de transculturación, choteo y contrapunteo. Ver Alfonso de Toro, “Margarita Mateo: posicionalidades y estrategias de hibridación”, en <www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_MagaritaMateo.pdf>, 2006.

posmodernismo”– cumple una función introductoria y se constituye en la base teórica del ensayo. El sujeto protagónico de la ficción es una profesora de literatura que está investigando o trabajando sobre los tópicos que en el apartado académico se discuten y, de este modo, ambos niveles quedan entrelazados.

En esta instancia analizaré la configuración discursiva del sujeto escritora y la construcción del ensayo, ambas estrategias utilizadas para subvertir la escritura académica.⁵

“Yo soy hoy” o la construcción discursiva del sujeto escritora

En el ensayo de Mateo Palmer, la escritura adquiere la forma de un cuerpo propio que va dibujando los contornos de ella misma como escritora, tanto en los capítulos académicos como también a través de los personajes de los capítulos ficcionales. El título ya constituye una clave que nos permite adentrarnos en esta construcción. Una primera lectura, más explícita, nos permite leer el diálogo con *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante: mientras que en “Los debutantes” se alternan dos espacios discursivos diferentes y uno de ellos se coloca bajo el título de “Ella cantaba boleros”, Mateo Palmer también alterna fragmentos discursivos diferentes, uno con el título “Ella escribía poscrítica”.⁶ Sin embargo, como advierte Nara Araújo, la diferencia reside en que mientras en la novela del escritor cubano la mujer aparece como objeto, en el texto de Mateo Palmer se articula una relación con la mujer como sujeto, elección ya explicitada en el título del libro y en el vínculo contaminador entre sus partes.⁷ Otra lectura nos centra en las tres referencias inmediatas: género –mujer–, profesional –escritora– y temporal –la época de los “post”–. Resulta transgresor que ya desde el inicio se plantea una mujer como sujeto de la crítica que, además, escribe un ensayo, género habitualmente asignado a una tradición de varones a los que se les ha concedido el poder de argumentar en forma ensayística.

El ensayo puede leerse como una dialéctica entre el “yo” y el nombre porque el que habla está adscrito a un orden determinado y tiene marcas de identidad social, nacional y regional.⁸ En *Ella escribía poscrítica* ese “yo” es complejo al multiplicarse en identidades que, sin embargo, desembocan en una sola persona. Esa “toma de conciencia”⁹ entre el nombre y la firma adquiere características particulares cuando lo que se asume y/o reconoce es el problema de género y es esto lo que sucede aquí ya que la mujer aparece como voz dominante, como sujeto, no como objeto y la escritura se erige como el lugar de construcción de una identidad que lejos está de ser monolítica. Esto se observa tanto en la parte académica, donde la primera persona pertenece al sujeto crítico femenino, como en la ficcional, donde se narra el proceso de gestación de una clase sobre la posmodernidad que tiene que preparar

5 Entiendo por escritura académica aquella empleada en las comunidades científicas o educativas y que es una escritura intelectual, un modo de comunicación que habla de diversos mundos. A diferencia de la escritura que se usa cotidianamente, la cual busca producir en el lector respuestas emocionales o incitarlo a la acción. Como señala Murray (1997) el enfoque, la consistencia, la precisión, y la argumentación que se apoya en tesis o autores para relevar un punto de vista, son los aspectos prioritarios de la escritura académica. En la poesía, el ensayo ligero o la dramaturgia, las intenciones no se declaran a menudo, en cambio en la escritura académica la tesis es explícita.

6 A su vez, *Tres tristes tigres* integra el corpus que analiza en los “Ilustres Antecedentes II” junto a *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy.

7 Para demostrar este lugar de la mujer como objeto en la novela de Cabrera Infante, Nara Araújo analiza la construcción de la figura de Estrella como una masa corporal, indetectable en su flujo sonoro y en su presencia estentórea, en su caracterización vulgar, cercana a lo animal. En cambio, en la caracterización del personaje de Surligneur-2 del ensayo de Mateo Palmer, se privilegia la conciencia y no el cuerpo (no aparece ninguna descripción física). Además, Estrella es el objeto dominado por las voces masculinas del fotógrafo y del locutor, mientras que la voz dominante del ensayo analizado es la del sujeto crítico femenino en el discurso académico y de las voces del personaje femenino que se hacen escuchar a través de la mediación de una voz enunciativa que desde la tercera persona se coloca en el punto de vista del personaje protagónico. Ver Nara Araújo, “Feminismo, posmodernidad y poscolonialismo en *Ella escribía poscrítica*”, en *Signos Literarios y Lingüísticos*, III, julio-diciembre de 2001, pp. 75-84.

8 Liliana Weinberg, *op. cit.*

9 *Ibid.*, p. 43.

Surligneur-2, profesora de literatura y álter ego de la autora. Aquí la protagonista se desdobra en múltiples identidades –Surligneur-2, Dulce Azucena, Siemprevela, la Mitopoyética Intertextual, Lafeministadesatada y la Abanderada Roja– que plasman en la conciencia del personaje un debate sobre las diversas identidades (o máscaras) de Mateo Palmer, en una especie de voces de la conciencia que dan cuenta de su vida amorosa, como ama de casa, como madre, como profesora, etcétera. Este “concierto de voces polifónicas”¹⁰ pone en entredicho las diversas facetas en que se ha encorsetado la identidad “femenina”.¹¹ Surligneur-2 es el “yo” racional, pensante y con un fuerte amor propio. Constituye la memoria magisterial, la razón memoriosa llena de citas y referencias librescas, es el “yo” ligado al conocimiento y a la vida académica. Reiner Pérez-Hernández realiza una exégesis sobre este nombre y explica que proviene de un “vocablo francés que articula dos palabras: ‘sur’ y ‘ligneur’ (entre líneas), y que alude al texto como mosaico de citas que se construye en un estar ‘entre sus líneas o renglones’, es decir, en múltiples dimensiones pero nunca visiblemente al centro, y al término ‘intertextualidad’ desde la lengua francesa”.¹² En contraposición, Dulce Azucena es el “yo” maternal, cándido, sensible, ingenuo, comprensivo y soñador. Es quien exagera el discurso sensitivo y desbordado, la intuición y las experiencias del cuerpo llevada por una “visión compasivamente ingenua de la vida” (30).¹³ A veces aparece con el nombre de “Duermevela” en contraste con la “Siemprevela” de Surligneur-2. Estas dos facetas son las que adquieren mayor presencia a lo largo de los capítulos ficcionales, pero es Surligneur-2 la que tiene el lugar protagónico porque es en ella en quien se centra la voz en tercera persona que narra la historia. Las otras facetas están construidas por “Lafeministadesatada” que aparece en reiteradas oportunidades deliberando sobre el machismo, pero no logra ningún cambio en los actos de Surligneur-2; “La Abanderada Roja”, exponente de los mayores sacrificios en pos de la Revolución y, por último, la “Mitopoyética”: el “yo” que escribe o desea escribir.¹⁴

La preeminencia del sujeto femenino adquiere espesor con la dedicatoria del libro: “Para Alejandro Escobar, mi hijo” (4).¹⁵ Como ha señalado la crítica, las dedicatorias conforman un mapa o topografía de recepción y circulación del texto porque marcan un espacio de reserva textual y de clase.¹⁶ En este caso, la dedicatoria al hijo marca una filiación –vínculo con la ma-

10 Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Casa Editora Abril, 1995, p. 89. Todas las citas corresponden a esta edición.

11 Nara Araújo (*op. cit.*) advierte que esta multiplicidad del sujeto femenino plantea y no resuelve el conflicto especular del libro: la vieja polémica entre el *logos* y el *pathos*. Efectivamente este conflicto se dirime durante todo el ensayo y adquiere ribetes melodramáticos cuando Dulce Azucena elige ir detrás de un posible amor que la invitó a un concierto, mientras que Surligneur-2 opta por correr detrás de Julio Ramos porque le puede proveer el artículo de Mempo Giardinelli sobre la posmodernidad. Parece que finalmente se produce la preeminencia del *logos* frente al *pathos* aunque el final queda abierto porque Surligneur-2 finaliza su discurso con una serie de preguntas retóricas que sintetizan el vacío y ascetismo de su vida sin la pasión y el encanto de Dulce Azucena.

12 Reiner Pérez-Hernández, “Sobre *Ella escribía poscrítica*”. *Revista Unión*, Nº 46, disponible en <http://foros.uneac.org.cu/index.php?module=pubblicaciones&act=pubblicacion_numero&id=54&idarticulo=574>, 2002 (consultado el 13/10/2009).

13 Según advierte Pérez-Hernández, este nombre es el equivalente sinonímico de redundancia, pasión, sentimiento y vitalidad.

14 Un ejemplo de la discusión entre tres de sus facetas es la narración de la inundación de su casa y el trabajo de sacar el agua a baldazos, actividad que acompaña con su canto hasta que “Abejorro la mandó a callar. Diz que hacía mucho ruido, que molestaba a los vecinos y que, definitivamente, no sabía cantar. Lastimada en lo más profundo de su amor propio, Surligneur-2 se detuvo y contó hasta tres, mientras Dulce Azucena invocaba a María Teresa Vera, su larga espera de veinte años, Penélope tropical santificada para que sus devotas no perdieran la paciencia: oh, santa Teresa, asístela en este trance. Mas Lafeministadesatada –siempre al acecho– no dejó escapar la oportunidad que se le ofrecía: tienes que ponerlo a limpiar a él ahora mismo, gritó en el oído de Surligneur-2. Si no lo haces por ti –ya que has llegado a tan bajo nivel de autoestima genérica– hazlo por tu futura nuera, a quien le corresponderá enfrentar en su momento las embestidas, ya no del dulce Abejorro, sino del mismísimo Minotauro” (78).

15 La filiación martiana de esta dedicatoria me fue sugerida por María del Pilar Vila en una versión preliminar de este trabajo. En *Ismaelillo* (1882) escribe Martí: “Hijo: Espantado de todo, me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti. Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!”. Aunque Martí escribe su libro en el exilio, alejado de sus afectos, incluido su hijo, considero que, si se vincula la dedicatoria con el libro completo, es posible advertir en la elección de Mateo Palmer esta apuesta por la futuridad, es decir, apelar al hijo, a su descendencia (y por sinécdoque, a todos los niños), como un refugio y también como una razón por la cual apostar al futuro.

16 Liliana Weinberg, *op. cit.*

ternidad– y una ruptura con las dedicatorias masculinas que, generalmente, aluden a otros escritores con los que se desea entroncar. Además, su hijo se convierte en una referencia constante a lo largo del libro, tanto para referir las dificultades de criarlo, sola, en el contexto de las penurias económicas de los noventa en Cuba, así como también para mencionar las pequeñas alegrías cotidianas. Esta construcción se complejiza a lo largo del ensayo porque aunque en la dedicatoria aparece el nombre y apellido –“Alejandro Escobar”– a lo largo de los capítulos ficcionales sus referencias fluctúan entre el cariñoso “Abejorro”, el futuro “Minotauro” para referir su conversión en varón machista, o la dupla “Abejorro-Minotauro” para referirse a la tiranía que ejerce ya de niño. Estas fluctuaciones ponen en evidencia la alternancia entre un “yo” más tradicional –Dulce Azucena– que remite a la madre abnegada en la crianza de su hijo, humillada y sublimada (por el mismo acto), con otra faceta de su “yo” –Lafeministadesatada–, que una y otra vez lucha por imponer su opinión en la crianza del niño, pero siempre resulta marginada, es decir, se convierte en un “yo” que “dice” en el inconsciente (y en el texto) pero que no pasa a la acción. Un ejemplo de lo expresado se puede observar en el siguiente fragmento:

Salta de la cama Surligneur-2, sorprendida por sus sueños, aturdida por los gritos del Minotauro –ya no dulces requiebros del Abejorro– exigiendo su comida; corre Dulce Azucena hacia el fogón para alimentar a su hijo –recetas de Laura Esquivel en la mente de la Intertextual, inventiva de la escasez en la imaginación desatada de la Abanderada Roja– mientras la Siempreenvela aprovecha la confusión para gritar que todo este descalabro del ámbito doméstico se veía venir, frase desafortunada que desata las agresivas réplicas de la Feminista desatada: los hijos varones son como vampiros en La Habana abusando de las buenas intenciones maternas. Mientras tanto el Abejorro, ajeno al concierto de voces polifónicas, apaciguado en el centro del cuarto ahora que escucha a su madre dirigir la alegre contradanza de las cazuelas en la cocina, comienza a recoger las plumas blancas aún diseminadas por el aire para rellenar el casco –travestido yelmo de Mambrino en este tiempo de pobreza irradiante– mágico resguardo que protegerá sus huesos parietales y frontales en los entrenamientos para la próxima nacional (88-89).¹⁷

En el tercer apartado ficcional Surligneur-2, en el rol de profesora que prepara la clase sobre posmodernidad, revisa diversos autores que abordan la compleja dinámica modernidad-posmodernidad. Esta síntesis teórica le permite poner en jaque la identidad monolítica de la modernidad sintetizada en el “yo soy yo” y reflexionar sobre las posibilidades de la propuesta posmoderna de descomponer el “yo”. Finalmente opta por darlo vuelta en un “Hoy soy yo. Ya es bastante” (44), un “yo” variable que cambia todos los días y que tiene consecuencias para la concepción de una identidad cultural nacional determinada, sino también para los roles sociales.¹⁸ Para ejemplificar esta construcción de la identidad, Surligneur-2 recurre a su propia situación e, indirectamente, a la del “yo” autoral:

17 Este sujeto femenino que alude a la voz del discurso académico de manera oblicua está escindido en varias identidades, pero todas viven la experiencia de la crisis cubana durante los años del Período Especial. Al respecto, en una entrevista Mateo Palmer señala: “Para mí fue una manera de continuar mi trabajo intelectual, contra viento y marea, aunque las condiciones de la vida cotidiana atentaran contra ello en más de un sentido: desde los apagones hasta la falta de papel para escribir, pasando por la escasez de medicamentos –vivo con mi madre y mi hijo, ambos asmáticos– y la tragedia cotidiana de la comida y el transporte” (Johanna Puyol, “Entrevista a Margarita Mateo. Rompiendo moldes”, en *La Jiribilla VI* <www.lajiribilla.cu>, 2007 (consultado el 13/03/08).

18 Alfonso de Toro, *op. cit.*

Hoy soy yo. Ya es bastante. Mañana también seré, probablemente, pero no sé cómo. No tengo por qué ser quien fui hoy, no tienen por qué coincidir las identidades. Y ahí entraría lo de la máscara, el teatro, el espectáculo y hasta los disfraces de todos los días. La interpretación de los roles, añadió Dulce Azucena, que en el caso de las mujeres de la isla, son muy complejos. De doctora en Ciencias Filológicas, que irrumpe como ciclista desesperada en la reunión del núcleo –de donde ya sale dialogando con la escoba y al frazada–, hasta madre hay una sola con el Abejorro a cuestas por la loma de la calle 8 o mujer apabullada por las holoturias machistas que gozan de tanta salud en los climas tropicales, por no hablar de los papeles secundarios de alquimista del picadillo de soya o del último cubo en la cola para el agua de la pilita de la esquina. Y de ahí, sin transiciones, —se desbordaba Dulce Azucena— nuevamente la toga y el birrete, confundidos ya con el delantal y la espumadera y hasta con la capa de agua y la sombrilla por aquello de las ventanas que no cierran cuando llueve y mucho menos cuando los efluvios del Niño azotan la ciudad (44).

Como todo ensayo, este no elude el momento de la deixis y el movimiento por el cual ese sujeto femenino que pronuncia yo/aquí/ahora da pie a la posibilidad de describir y descubrir la realidad. Este discurso autorreferativo también se observa en las cartas y en el posprólogo, donde en un juego de dualidad autoral se narra en tercera persona cómo la escritora “que había estado escribiendo una crítica de la crítica sobre una novela” termina la escritura porque no encuentra la pluma con la que había estado escribiendo.

De los muros y la escritura o la puesta en acto del cruce de géneros

La plurivocidad de este ensayo se combina con la multiplicidad de materiales que lo integran. En la construcción del libro se recurre a la fragmentación de los capítulos en dos niveles discursivos, como se dijo: uno académico y otro ficcional. El capítulo que más se ajusta a la denominación de “académico” es el que, además, elabora la base teórica del ensayo sobre la posmodernidad, mientras que en los otros capítulos se analizan diferentes corpus que se inscriben en lo que se considera “posmoderno” en el estado de la cuestión. En efecto, el primer capítulo no transgrede ninguna de las características del discurso formal: uso de la tercera persona, citas textuales que le permiten desarrollar el tema y sus respectivas notas al pie con la bibliografía consultada así como también la mostración de la bibliografía leída, etcétera. Sin embargo, ya en el segundo capítulo, la transgresión se establece en la elección del corpus para analizar la inscripción de la memoria: primero los graffitis plasmados en una calle de La Habana y, más adelante, el estudio de los tatuajes en la piel.¹⁹

En “De los muros y la escritura”, Mateo Palmer nos conduce por un recorrido por la calle G de La Habana en busca de la memoria latente inscripta en las paredes. Estos signos marginales, pequeños, ocultos son el eco de la voz de las personas comunes —expresiones de amor desesperado, de amor casual, el humor o ya la más compleja intertextualidad graffitera— y contrastan con las estatuas de bronce y con la descripción de los edificios en que culmina la calle G: por un lado, Casa de las Américas, por otro, la Universidad de La Habana, “los templos del saber de la ciudad letrada” (23). De esta forma, Mateo Palmer pone en evidencia cómo estos signos de la cultura popular polemizan y/o desacralizan la ciudad letrada y su

19 Mateo Palmer da cuenta de esto en el capítulo “De los muros y la escritura” cuando realiza un recorrido por la calle G —o Avenida de los Presidentes— de La Habana leyendo los graffitis que parodian las estatuas en las que se plasman, dialogan entre sí y leen la realidad cubana.

historia y se establecen los graffitis como un sistema de “escritura sobre la escritura, reduplicación de palabras y textos, palimpsestos de infinitas superposiciones” (22) que retoman el debate de la historia con la actualidad.

El tercer apartado académico se inicia siguiendo la línea de ensayo más tradicional, cercano al trabajo crítico universitario, pero poco a poco se producen transgresiones porque, al mismo tiempo, se incorporan en las notas al pie y en el mismo cuerpo del texto cartas a John Beverley, a Salvador Redonet Cook, al editor de Mateo Palmer, entre otros. Mediante este procedimiento se produce un proceso autorreflexivo y autorreferencial (la emisora o destinataria, según correspondiere, es Mateo Palmer y firma como tal) que parodia el discurso académico porque pone de manifiesto el proceso de gestación y de esta forma el discurso combina la voz en tercera de la enunciación académica, con la primera de los discursos epistolares con los que se establece un diálogo.²⁰ La relevancia de la información que se incorpora hace que el paratexto adquiera el mismo valor que el texto ya que allí se encuentra la clave para comprender no solo el desarrollo teórico puesto en el cuerpo principal, sino también por qué desoculta el origen y el proceso de gestación del texto todo.

En el capítulo “De la piel y la memoria”, las transgresiones genéricas se profundizan porque en la construcción de los primeros tres párrafos se observa una cadencia que lo liga fuertemente a la poesía.²¹ El tono y los recursos poéticos nos ubican como espectadores de una procesión de personas que llevan a flor de piel las inscripciones sobre su cuerpo. De este modo, Mateo Palmer transcribe entrevistas con diferentes tipos de tatuadores (y tatuados) de La Habana y esto le permite demostrar cómo, en Cuba, el tatuaje se inscribe en el ámbito de lo sagrado, de la perdurabilidad porque está “integrado a la carne para siempre” (11).

Al incorporar la cultura popular –representada por los graffitis, los tatuajes, las citas apócrifas, las canciones, los epitafios–, Mateo Palmer reestructura el canon académico ya que la pone en el mismo nivel que el discurso literario. Además, la incorporación de los tatuajes permite el ingreso del cuerpo, en la tradición de Severo Sarduy, Michael Foucault y Gilles Deleuze.²² De este modo, se establece una distancia con el discurso que se intenta imitar porque se tratan en el mismo nivel lo literario –por ejemplo, analiza textos de Piñera, Lezama Lima, Carpentier y varios cuentos de los novísimos– con los provenientes de la cultura popular.

La transgresión adquiere mayor densidad cuando a lo largo de los capítulos “serios” se citan frases en latín junto a frases coloquiales, se incorporan versos que circularon entre los asistentes al I Encuentro Internacional de *Criterios*,²³ se citan epitafios ilustres junto a otros creados para realizar chanzas, se inventan citas, etcétera.²⁴ También introduce una serie de

20 El libro se elabora a partir de la solicitud de John Beverley en un encuentro en Estados Unidos. Específicamente, se cita el encuentro “Modernismo y Posmodernismo en la literatura de América Latina: perspectivas cubanas y norteamericanas”, auspiciado por LASA y Casa de las Américas.

21 Ya desde el epígrafe, este capítulo establece un diálogo con el ensayo *Escrito sobre un cuerpo*, de Severo Sarduy, cuestión que es analizada por Araújo. Por otra parte, “De la piel y la memoria” también es un video realizado por Mateo Palmer en 1995 con el Grupo Videocamello.

22 Alfonso de Toro, *op. cit.*

23 Transcribo los versos porque son recurrentes y son una muestra del humor cubano aun en los ámbitos académicos: “Cuando llego a tu forum desatado / y me toca con la punta de un *Criterios* / me desiderio amor, me desiderio” (56).

24 Hipotetizo que este procedimiento ya queda plasmado en el primer capítulo ficcional cuando se transcribe el resultado de una pesquisa bibliográfica en una biblioteca y los resultados fueron: prestado / robado / extraviado / inexistente. Y como resulta evidente el vínculo entre los capítulos intercalados, es posible leer en esta primera presentación uno de los desencadenantes de las transgresiones posteriores. Además, en esta historia se narra utilizando todas las transgresiones explicitadas a nivel teórico en la parte académica. Por ejemplo, Surligneur-2 construye sus clases basándose en apuntes, manuscritos, fragmentos, etcétera.

Y esto adquiere tintes autobiográficos cuando en el capítulo dedicado a los novísimos, en primer lugar realiza una aproximación a la obra de los narradores, cita la bibliografía que ha tratado el tema y transcribe un (¿real?, ¿supuesto?) artículo publicado en *Juventud Rebelde* sobre un encuentro de escritores realizado en Cárdenas, pero luego, en homenaje a ese encuentro propone mostrar textos periféricos que circularon en dicho evento pero que son marginados por la “historiografía y la crítica literaria” (140).

herméticas cartas íntimas, sentimentales, escritas por una mujer (¿álter ego de la autora?) a un hombre que la abandonó y, luego, a un posible nuevo amor. Pero la transgresión se duplica cuando la última carta de amor con excesivas referencias librescas –ya presentes en las anteriores– aparece acompañada por diez notas al pie explicando (¿explicando o ironizando?) términos utilizados en el cuerpo de las epístolas y son los recursos críticos los que contaminan el discurso íntimo.

Reflexiones sobre el final (o lo que quedó, quedó)

Debido a la necesidad de recortar el trabajo para adecuarlo a los requerimientos de esta instancia de enunciación, he dejado de lado el desarrollo de la situación de crisis en que emerge este discurso. El recorrido pretendió mostrar el problema de la representatividad de la escritora y la búsqueda de una opción escrituraria a través de la compleja construcción de las múltiples identidades del “yo”. En el caso de Mateo Palmer, ser mujer ensayista supone una trasgresión que también se produce en la construcción del texto que tiende a borrar los límites y contornos de los géneros literarios porque se conjuga con las cartas, las entrevistas, el diario íntimo, las citas eruditas y las apócrifas, canciones populares, etcétera. Acuerdo con Araújo cuando considera que esta crítica paródica de la crítica tiene una carga desestabilizadora que, de acuerdo con los marcos que el libro establece –un sujeto femenino es portador de la transgresión de los géneros– tiene una indudable relación con la posicionalidad de lo femenino.²⁵

Ella escribía poscrítica es un texto híbrido que rebasa cualquier intento de clasificación genérica. En este sentido, Mateo Palmer realiza la misma operación que advierte en el análisis de “Impromptu en Fa de Federico Chopin”: “[Virgilio Piñera] realiza una audaz síntesis de diferentes tradiciones que borra las fronteras entre géneros, procedencias y niveles de cultura” (95).²⁶ De este modo, el discurso interpela (y es interpelado por) los textos literarios y no literarios que analiza y, en el mismo gesto está desafiando a la comunidad académica y a los modos de pensamiento que circulan en la sociedad cubana en que emerge el texto. Por eso, en el análisis realizado en estas páginas se intentó poner en evidencia que en todo ensayo hay una política²⁷ en el sentido de que se juega el conflicto de las miradas que se proyectan sobre la cultura, en el caso que nos ocupa, la cultura cubana durante los críticos años del “Período Especial”.

Bibliografía

Mosquera, Gerardo, “Los hijos de Guillermo Tell”, en *Plural*, 238, México, 1991.

Navarro, Desiderio, “Intertextualité: treinta años después”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, 1997, pp. v-xiv.

Percia, Marcelo (comp.), *Ensayo y subjetividad*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

²⁵ Nara Araújo, *op. cit.*

²⁶ El cuento pertenece a *Muecas para escribiente*.

²⁷ Eduardo Grüner, *op. cit.*

MESA 8

La literatura y sus bordes: proyectos de escritura y experimentación

La experiencia del desastre

Narraciones sobre la desintegración del mundo

Isabel Quintana

“Cuando dos o tres seres humanos se reencuentran, no por ello están juntos. Son como marionetas cuyos hilos son sostenidos por manos diferentes. Solo cuando una mano única los dirige adquieren una comunidad, la cual los constriñe a inclinarse uno frente al otro, o a combatirse. E incluso las fuerzas del hombre se sitúan allí, donde sus hilos se terminan en una mano soberana que los sostiene. No se encuentran los unos a los otros más que a partir del momento en que hay un fondo. Debería ser bueno que ellos pudieran referirse a ese único país de origen. Deberían mostrarse los testimonios que sostienen sobre ellos y que están completamente marcados del sentido y del sello mismo del príncipe.”

R. M. Rilke

Existe una serie de textos contemporáneos cuya escritura se despliega en torno a una figura: lo arcano-presente o lo arcano-futurista. A partir de allí, se despliegan poéticas ceñidas a un trabajo minucioso sobre el lenguaje en el que lentamente se desgrana el sentido en función de un hiperrealismo o realismo impuro, en términos de Marcelo Cohen,¹ que está al servicio de la conformación de espacialidades problemáticas: mundos paralelos, desiertos, ciudades medievales, futuristas o precarias. En dichos relatos se despliega una suerte de experiencia del desastre en torno a los núcleos fundantes de la comunidad: ritos, pactos, fronteras, clanes. Las narraciones surgen, entonces, a partir de la desarticulación o puesta en escena de estas ficciones comunitarias y la puesta en evidencia de su existencia siempre amenazada.

En estos relatos, narrar es inaugurar un mundo, un mundo que estará siempre jaqueado por sus propios presupuestos y por una experiencia del desastre que amenaza con su precariedad y pura contingencia. La escritura retoma su tarea fundacional: la de dar cuenta del origen, siempre difuso, de una comunidad, pero también de su fin. Se trata del relato del retorno incesante de ese “sentido de caverna”, en términos de Blumenberg,² momento en el que se configura un ámbito de refugio y se reparten tareas, se guarda distancia con respecto al mundo exterior y los menos valientes se quedan en la caverna desarrollando por primera vez una habilidad que los separará definitivamente del resto de los vivientes: la fantasía. Frente a la amenaza del mundo exterior, se crean recursos simbólicos para administrarlo y soportarlo (tarea del artista, pero también del centinela de la caverna que especula e inventa un relato sobre la exterioridad). Como sabemos, este será uno de los grandes relatos que estarán presentes en el origen de la filosofía (la caverna de Platón) y que retornarán en nuestra cultura.

1 Marcelo Cohen, *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2003.

2 Hans Blumenberg, *Salidas de caverna*, Madrid, Antonio Machado, 2004.

Podríamos decir que desde allí parte cierta literatura: la casa (la caverna), la infancia, el sentido de pertenencia y su adyacente correlato: imposibilidad de retornar o de permanecer en ese espacio privilegiado, que constituye un nudo problemático o puramente especulativo que no cesa de narrarse. En las escrituras analizadas se exagera el carecer provisional de toda fundación, las ficciones que la conforman, pero también la necesidad de dichas fantasías.

Desde ese lugar, entonces, se escribe un texto nítido y, a la vez, exuberante: *Manigua*, de Carlos Ríos.³ Es la historia del desierto, de los clanes que lo habitan y de las ciudades precarias que ellos fundan, siempre amenazadas por guerras tribales y la violencia gubernamental. Pero también y, sobre todo, es la historia singular de dos hermanos que sostienen un relato mientras uno de ellos está muriendo. Ambos llamados Apolon (porque “Apolon somos todos”), el mayor le cuenta al menor –quien está en la fase final de su enfermedad– el relato de su nacimiento: cumplir el mandato de su padre que consiste en traer al clan una vaca para sacrificar cuando nazca su hermano (el que ahora yace moribundo). Este relato es el que articula el texto y lo despliega, por medio de él se narrarán las peripecias del protagonista que, para cumplir ese mandato bajo la amenaza de muerte de su padre (lo dejará morir de sed si no lo cumple), deberá atravesar el desierto hacia las ciudades costeras acosado permanentemente por la cólera de las diversas tribus que viven en guerra permanente o arriesgando también su vida a causa de alguna enfermedad que también tiene en jaque a los pobladores de esas tierras del sur de África. Los elementos, entonces, están dados en esta obra desde el principio: relato, nacimiento, comunidad, territorio, creencias y ritos, envueltos en una narración medida pero, al mismo tiempo, elaborada a partir de un gran esteticismo visual y lingüístico, una prosa poética que se despliega en fragmentos que contienen cada uno de ellos una suerte de *exceso de historia* pero contada de manera sucinta.

El mundo que se va desarrollando reúne elementos dispares, es un mundo arcaico y, al mismo tiempo, (pos)moderno, las huellas del colonialismo están sutilmente trabajadas en esta escritura: casas de papel, ciudades de cartón y una proliferación incesante de plástico (como los mares de Fellini que señalan el artificio), autos, camionetas, celulares y televisores portátiles que portan los nómades conectándolos con su propia actualidad violenta. Apolon se entera del peligro que corre su clan al ver las noticias: “El informante habló de de una espiral de violencia en Kisumu. Hacia allá se dirigía mi padre con su clan. En las imágenes apareció la policía. Las turbas comenzaron a saquear y el Ejército las reprimió con disparos” (35). En un punto, ese mundo aparece como pura representación, como una puesta en escena del imaginario occidental sobre el continente africano que se condensa en la figura del antropólogo inglés que se acerca a ver la muerte de Apolon para filmar su *belleza*, al mismo tiempo que explica a los integrantes del clan el origen de su legendaria violencia, una teoría que esconde los resortes de una filosofía pactista (como sabemos, la idea de reconducir la violencia hacia otros fines por medio de la renuncia a la soberanía individual, cuestión que hemos analizado en *Perros héroes* de Mario Bellatin),⁴ que asimila al otro a la mismidad occidental –un proyecto reiteradamente fallido y que se pone también en escena en este relato; es decir, la intervención occidental ha ayudado a la hecatombe de esos pueblos:

3 Carlos Ríos, *Manigua*, Buenos Aires, Entropía, 2009. Todas las citas corresponden a esta edición.

4 Isabel Quintana, “Escenografías del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”, *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos), LXXV, 227 (2009), pp. 487-504.

Entré a la ciudad que Donise Kangoro, dijo Apolon a su hermano menor, había imaginado como una metrópoli sobreviviente al colapso de la civilización. Así la perfiló en su mente albina desde su infancia y la dibujó en la tierra cientos de veces. El puerto de cartón y plástico, la única salida de su país al mar, se abría como el cuerpo de una mujer al mundo exterior. Hoy, después de décadas de guerras sucesivas, la ciudadela, que tuvo su punto más brillante antes de la entrada de los gobiernos provisionales de Occidente, encarna más bien el fracaso, la aldea vencida, su irremediable hundimiento. Edificios de cartón destruidos por el fuego y los machetes, coches despojados de sus asientos y sus vidrios, el desplazamiento de hombres enmascarados como si así, poniendo una máscara negra sobre el rostro negro, apareciera la única forma de vida posible (40).

En esas naciones compuestas por comunidades enfrentadas, la arena del desierto se convierte en la memoria de los millones de los cuerpos caídos; así, mientras Apolon avanza, encuentra junto a las ruinas de las ciudades sitiadas pilas de huesos de los pobladores y enemigos. Como en otra novela, *Las anfibias*, de Flavia Costa,⁵ en la que se relata otro modelo de ciudad (la amurallada con sus guardias y ejércitos, el modelo rígido medieval, vertical y defensivo), la arena de la costa del mar ha tomado el color rojo de los cuerpos heridos y muertos en las interminables batallas –lugar ahora prohibido al que no dejan acceder a sus habitantes (por eso las mujeres, suerte de memoria colectiva en *Las anfibias*, utilizan zuecos rojos, como un recordatorio permanente de esos cuerpos).

Pero el “sentido de caverna”, que atraviesa todo el tiempo *Manigua*, empuja a la multitud a fundar nuevas ciudades, a desplegar insólitos diseños, a construir casas y edificios con elementos cada vez más precarios. En ese mundo azotado por el desastre, Apolon vive la experiencia del nomadismo con gran asombro. Su viaje se convierte, como tantos viajes en la literatura, en una suerte de rito de iniciación pero invertido, porque Apolon, quien busca respetar los mandatos del jefe de su clan (su padre) para luego convertirse en su sucesor, percibe el mundo con profunda extrañeza: “¿Por qué no logro conocer todavía el mundo, penetrar en su gran ilusión?” (49). Cuando finalmente consigue la vaca, la libera y vuelve con las manos vacías a pesar de la amenaza de castigo que recae sobre él. Apolon es el que parece introducir la diferencia, se anima a desobedecer el mandato paterno y se interroga sobre el sentido de comunidad. Por un lado, es un extranjero permanente en su viaje (pasa a vivir provisionalmente con un clan enemigo al del padre), que se encuentra acorralado cuando le piden que defina a qué etnia pertenece; por el otro, también dentro de su comunidad funciona de manera disfuncional, es hermético ante la mirada de los otros, difícil de comprender.

Así, en *Manigua* se pone en movimiento el mundo como *archirrepresentación* de la otredad en dos dimensiones: hacia fuera –Occidente– y de la mano del antropólogo; hacia dentro, desde la mirada de Apolon cuya lengua recoge lo que sostienen los discursos *comunitaristas*, pero ya como despojo. Su identidad se pierde, la lengua materna sufre también un proceso de degradación como resultado de la violencia arcaica y moderna; finalmente, su propio sentido de comunidad se resquebraja:

Hice trabajos forzados. Escapé tres veces. Tuve compañeros denunciados, torturados, fusilados. Eso no se puede olvidar. Perdí mi nombre. Todos me decían el prisionero evadido (53).

5 Flavia Costa, *Las anfibias*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

En la filigrana swahili de Sao José dos Ausentes, Apolon atrapa el hilo de una identidad en riesgo, a punto de ser aniquilada (51).

Identidad, lengua y comunidad confluyen así en una experiencia de los límites. Por un lado, la palabra cobra cuerpo o sostiene el cuerpo del otro, al hermano moribundo que solo quiere escuchar una simple historia mientras Apolon (el mayor) recrea relatos sobre las masacres:

¿Y por qué me dices todo esto ahora?, preguntó mi hermano. Estoy a punto de morir y me llenas de pensamientos que para mí son un terrible lastre. Quiero entrar a mi muerte lo más liviano posible. Háblame de la vaca que sacrificaron en mi nacimiento. Solo quiero que me cuentes cómo la conseguiste y la llevaste hasta el altar. Sí, hermano, le dije. La vaca, claro. Ese animal sagrado (52).

A esa tarea nada menor se consagra Apolon, en un escenario también artificialmente construido: el antropólogo convenció al enfermo de filmar los últimos tramos de su vida para lo cual diseñó un ambiente especial con mantas, cartones pintados de blanco y bolsas de suero, cuestión que el enfermo aceptó a cambio de una cabra y cuatro kilos de harina. Ese lugar se convierte en una suerte de *moridero* en el que ambos hermanos pasan los últimos días juntos, figura que reaparece a lo largo de esa novela y que sostiene como intertexto *Salón de belleza* de Bellatin⁶ –otro texto en el que la enfermedad, el SIDA, se convierte en una experiencia comunitaria de la mano de un “regente”, un ex-peluquero que decide transformar su peluquería en un *moridero*.

El relato sobre el animal es el relato sobre el nacimiento, pero narrado ahora en el momento de la muerte del hermano menor, y en ello se juega la experiencia de la muerte del otro al que Apolon no puede acceder (una “comunidad para la muerte, en términos de Nancy, según su lectura de Bataille”),⁷ la conciencia de la finitud parte de una experiencia que no nos pertenece (imposibilidad de vivir en el propio cuerpo la muerte del otro), al mismo tiempo que se sostiene por la palabra que bordea esa fisura. El escenario del relato es, a la vez, la condensación de las diversas historias que ha narrado Apolon: la de los diversos dispositivos biopolíticos que sostienen, postergan y, a veces, salvan las muertes masivas de manera paradójica (porque es también Occidente el que realiza estas campañas): cercos sanitarios, vacunas, campañas de educación, alimentos especiales, brigadas humanitarias, etcétera, elementos que conforman también la fisonomía de esos paisajes. Vida y muerte y, entre ambas instancias, el relato como única entidad posible que sostiene un cuerpo hasta el final, suerte de regresión hacia lo primordial, núcleo mítico en el que se funda la filiación –al mismo tiempo que se la substraer en ese desarrollo tortuoso y complejo de la trama sobre el viaje al desierto–. No es que el relato dé sentido a la muerte, la palabra aquí no tiene otra finalidad que su propia *itinerancia* mientras perece un cuerpo; una cierta *iterabilidad* que se despliega reubicando la historia en coordenadas diversas: el colonialismo, la dimensión mítica-arcaica, un retorno al realismo mágico, etcétera.

6 Mario Bellatin, *Salón de belleza*, México, Tusquets, 1999.

7 Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Lom, 2000.

Pero, finalmente, ¿cuál es la comunidad que viene?⁸ La penúltima escena se articula como un gran artificio. Ya viejo, Apolon es entrevistado por un documentalista del NG (¿National Geographic?) que lo está filmando y a quien le narra la historia de las penurias de su comunidad y la explotación sufrida por los hombres blancos. La narración termina con una doble afirmación: “Así habló Apolon. Así hablé al hombre que filmaba”. En este recurso que va de la tercera persona a la primera, recurso que se repite a lo largo de toda la novela, se pasa de la narración distanciada a otra en la que acorta la distancia entre lo que se narra y el que narra. Apolon no solo se inscribe como verdadero protagonista de su historia, sino también actúa para la cámara, toma la palabra, inscribe su “Yo” interpelando al otro que filma porque después de todo podría haber elegido hablar de otra manera pero “Así” habló a su entrevistador. Su subjetividad se encuentra atravesada por las constantes intervenciones de la maquinaria antropológica, de modo que trabaja para ella articulando frente a ella un cierto discurso. En esa puesta en escena tercermundista, Apolon describe el proceso de aniquilación de su comunidad y su retorno a la nada:

Sao José dos Ausentes siempre ha sido un lugar en de medio de. Un lugar que surgió de la nada y ahora, después de tantos años, vuelve a la nada (60).

En cada esquina hay un proyecto de Estado [...] y señalé la explanada donde se apilaban los cadáveres. Cada clan ha tratado de interpretar a su manera un documento que, al final, se ha vaciado de contenido. No debemos permanecer prisioneros de los argumentos de la guerra. Hemos hablado mucho contra la ocupación, la humillación, la injusticia [...] pero ahora es el momento de decir algunas palabras sobre el amor. *Para esto, dije, tal vez sea preciso renunciar a todo lo que arrastramos desde el comienzo de los días* (54, s.p.m.).

También en *Las anfibias*, la comunidad se presenta como un “error permanente” al que el centinela, protagonista de esta historia, desea finalmente destruir por ser una “patraña”, una “trampa” (133). Para ello será necesario olvidarse de las voces que lo acosan: los antepasados aquí son el nudo que ata y aniquila a los habitantes de esa suerte de ciudadela medieval que viven como sonámbulos (una suerte de actualización de *Pedro Páramo*).

Finalmente, Apolon pasa así a habitar en una suerte de limbo en el que se ha dejado atrás el mundo de la culpa pero también de la justicia –o de cierta idea de justicia–. Sin una identidad definida nace, de este modo, su propia singularidad (en tanto potencia) que supone, a su vez, el nacimiento de una comunidad sin presupuestos en la que el lenguaje ya no designa de forma absoluta, no reduce el mundo a una interdicción o a un mandato. Se cierra un espacio y se abre otro: “Ahora camino por el desierto. No voy solo. Los hermanos desaparecidos animan mis pasos. Ellos caminan por el aire, van animándome, son mis hermanos de aire los que me piden continuar” (61), y allí concluye la novela. En el desierto, ahora, se dibuja esa nueva figura de Apolon sumamente inquietante porque no deja inscribirse ya en el territorio de una comunidad conocida.

8 Seguimos aquí las ideas desarrolladas por Giorgio Agamben en *La comunidad que viene*, Madrid, Editora Nacional, 2003.

La alteración de la imagen

Notas sobre la escritura de Mario Bellatin

Carlos Walker

“Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible.”
Georges Didi-Huberman

Primera

El eminente escritor y traductor oriental Shiki Nagaoka, retratado por Mario Bellatin en uno de sus libros, dedicó gran parte de su vida a desarrollar las potencialidades narrativas de la fotografía y a traducir la caligrafía occidental a ideogramas orientales; esto último lo llevaba a cabo con el único fin de verificar las posibilidades artísticas de una obra. Su último libro es un ensayo que ahonda en las relaciones entre la escritura y los defectos físicos.

Escritura e imágenes, letras e ideogramas, escritura y deformación. Pares que adquieren otro sentido a la luz de la obra póstuma de Shiki Nagaoka. El cuerpo deforme, propuesto como secreto bastión de su escritura, se erige como una clave de sentido que permite abordar el resto de su producción. El intersticio entre imágenes y escritura y la tarea de transformar letras en ideogramas pueden ser comprendidos como deudores de un mismo gesto: un cuerpo visible, en permanente deformación, interroga por las modalidades en las que se despliega la literatura.

Segunda

Si se quisiera caracterizar la literatura de Bellatin prescindiendo de las lecturas alegóricas que sus textos parecieran convocar, se podría decir que hay en ella una constante reflexión sobre los medios que constituyen su quehacer literario, y dentro de esa vertiente, el sesgo más explotado en sus ficciones, y en el que aquí me detendré, se dirige hacia la relación entre literatura e imagen.

Ahora bien, preguntarse por el papel que juega lo visual en la obra de Bellatin implica poner de relieve al menos dos características de su producción. En primer lugar, una constatación: varios de sus libros están integrados por series fotográficas o por pequeños dibujos. En segundo lugar, es preciso afirmar que más allá de esta constatación señalada, la construcción de gran parte de sus textos contiene una permanente reflexión sobre el potencial visual de la literatura.

Para avanzar en este asunto recurriré brevemente a un artículo que Alan Pauls dedica a la obra del mexicano, pues precisamente allí se encuentra la línea argumentativa que intento sortear al concebir un permanente pensamiento de la imagen que atraviesa la obra de quien escribiera *Poeta ciego*. Pauls sugiere que le resulta difícil concebir a Mario Bellatin como un escritor debido a que este incluye en su producción un “otro orden” que sacaría de quicio a la literatura, otro orden que se encarnaría en la presencia de imágenes dentro de sus libros: “Lo escrito se delata como insuficiente y llama a la imagen; la imagen nunca alcanza y añora lo escrito.”

El problema de la lógica argumentativa de Pauls es que en la base de su lectura se encuentra una concepción que establece una división tajante entre lo visible y lo legible, y que tal separación solo se comprende como destinada a señalar la insuficiencia de uno y otro.¹

No se trata en la literatura de Bellatin de remarcar las penurias e insuficiencias de la representación, sino más bien de una desestabilización permanente del objeto mediante el cual la ficción es presentada. Esta operación ubica lo visible y lo legible más allá de la evidencia tautológica que los muestra como meras imágenes o palabras, reducidas cada una a su elemento. Hay aquí, por el contrario, un régimen de asociación entre imagen y palabra que, al tiempo que desbarata todo esfuerzo por separarlas, conduce a una interrogación detenida por la manera en que estas ficciones se dan a ver.

Tercera

Para llevar a cabo una primera aproximación al despliegue heterogéneo de la imagen en las ficciones de Bellatin, me detendré sucintamente en dos de sus libros: *Perros héroes* (2003) y *Jacobo el mutante* (2006). Ambos contienen series fotográficas, las que a primera vista responden a lógicas disímiles en el momento de abarcar la composición de cada libro.

El hombre inmóvil, eximio entrenador canino, vive con su madre, su hermana, el enfermero-entrenador, treinta perros Pastor Belga Malinois adiestrados para matar de un solo mordisco en la yugular. El hombre inmóvil emite sonidos casi imperceptibles con los que domina el accionar de los perros.

Perros héroes presenta en breves fragmentos los avatares que tienen lugar en torno al hombre inmóvil. Concluye con una serie de diecinueve fotografías designadas como “Instalación”, las que a través de pequeñas variaciones alteran lo escrito y dejan a su vez en suspenso el valor que se les ha de designar a tales imágenes. Uno de los pocos abordajes críticos que ha puesto atención sobre la función de estas fotos es el realizado por Ariel Schettini, quien no duda en adjudicarle un valor documental a la secuencia de imágenes presentadas como “Instalación”. Cito el pasaje donde se refiere puntualmente a *Perros héroes*, pues intentaré luego establecer un contrapunto con esta propuesta. Dice Schettini:

Hay un régimen de asociación extraño entre el lenguaje y las imágenes en la obra de Bellatin. En algunas de sus novelas, las imágenes vienen a darle verosimilitud documental a

¹ La propuesta de Graciela Speranza bien podría servir como punto de partida para una crítica sistemática dirigida a una concepción de la literatura en los términos en que Pauls lee a Bellatin. “Desde Duchamp, se diría, la interacción entre imagen y texto se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales. Empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales —pero también la literatura y el cine— se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora”. Graciela Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama, 2006, p. 23, cursivas en el original.

la extrañeza de la narración. Es solo a partir de las imágenes que sabemos que El Hombre Inmóvil de la novela *Perros héroes* es, verdaderamente, un hombre en silla de ruedas.²

¿El hombre inmóvil es *verdaderamente* un hombre en silla de ruedas? ¿Se trata, entonces, de imágenes que solo complementan lo escrito y solucionan así algunos equívocos poco documentados?

En primer lugar, es necesario aclarar que el personaje designado como el hombre inmóvil no sale jamás de su habitación ubicada en la planta superior de su casa y que las fotos, que según Schettini presentan al “verdadero” hombre inmóvil, son imágenes tomadas en un patio del que se alcanza a distinguir la calle que pasa a sus espaldas. Sin embargo, extenderse en esta línea de discusión podría conducir a plantear una lectura similar, pero invertida: el hombre en silla de ruedas que aparece en las fotos con las que concluye el libro no sería verdaderamente el hombre inmóvil.

De ahí, entonces, que el segundo paso sea ir más allá del carácter documental de las imágenes que allí se presentan, y así dirigirse hacia la zona en que la secuencia fotográfica introduce una serie de alteraciones en el entramado del libro. Las diecinueve fotos aluden a algunos elementos presentes en el texto que las antecede, están los perros, las jaulas vacías, el ave de cetrería en versión doble (es un afiche pegado a una pared y un halcón posado sobre un tronco), etcétera. Las fotografías parecen así invitar a ver el valor documental señalado por Schettini. Pero a contrapelo de la certeza documental, las imágenes se instalan como objetos-pregunta (¿es este el hombre inmóvil y aquel que sale de espalda el enfermero entrenador?, ¿por qué la primera foto retrata una pared vacía?, o antes ¿por qué designar esta secuencia como “Instalación”?).

El recurso al encuentro ilusionista entre texto y fotos produce así una especial atención al detalle, que deriva en la dislocación de la identidad sugerida, el exceso de analogía al que invitan las imágenes termina por alterar tanto el texto como las propias fotos en la medida que la figuración de los personajes en objetos visuales se presenta como una versión deformada de ellos. No ya porque ellos no coincidan punto por punto con sus descripciones, sino más bien porque lo que se cuestiona es el valor de identidad, de fijeza, sea de la imagen o de su versión escrita. Se produce aquí una paradoja similar a la que Didi-Huberman señalara a propósito de la escisión de la superficie visual: “[...] la imagen misma juega, juega con la imitación: no la utiliza más que para subvertirla, no la convoca más que para expulsarla fuera de su vista.”³ En la pretendida identidad de las fotografías, y en las disyunciones que establecen con respecto a lo escrito, surge un espacio que evidencia lo que Didi-Huberman designara como el poder de alteración de la imagen visual. Para comprender lo anterior, retomo una diferencia establecida por este autor entre “imagen visual” y “objeto visible”, según la cual, la particularidad de esa imagen estaría dada por su capacidad de convertir el objeto visible (las fotos en este caso) en la desfiguración de aquello que muestra.⁴ De esta manera, las fotografías incluidas en *Perros héroes* ponen en cuestión la evidencia de aquello que exhiben y la unidad del texto que las antecede. Las fotos no funcionan, como sugiriera Schettini como explicaciones desplazadas de lo omitido en el texto, sino que vienen a desestabilizar lo escrito,

2 Ariel Schettini, “En el castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin”, en *Otra Parte*, n° 6, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 17.

3 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 55.

4 Cf. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 51-53.

no ya como mero suplemento, sino más bien bajo el modo de una deformación permanente del cuerpo visible.

Hasta aquí con *Perros héroes*, a continuación algunos desarrollos sobre *Jacobo el mutante*.

Jacobo Pliniak, casi rabino de un pueblo, se dedica, en las horas que su cantina le deja libre, a ayudar a cruzar la frontera de forma clandestina a grupos de judíos que escapan de los *pogroms* rusos. Ya en Estados Unidos, país al que emigró luego de que su mujer lo abandonara, le ocurrió que un buen día, luego de realizadas sus abluciones diarias, salió del lago convertido en su hija ya anciana.

Esta sería, *grosso modo*, la historia que el narrador glosa a partir de una novela inédita del austriaco Joseph Roth, de la que solo se habrían conservado manuscritos incompletos. El narrador, a medio camino entre el relato de la historia y al análisis literario de ella, va dando cuenta de las sucesivas mutaciones que afectan el texto y a los personajes que lo componen. Intercalada con el texto se presenta una serie de fotografías que a primera vista no tienen ninguna relación evidente con los avatares del libro apócrifo de Roth.

Veintisiete fotografías componen esta secuencia de imágenes que integran *Jacobo el mutante*, no hay en ellas el menor atisbo de identidad con el relato. La mayoría de las fotos son de paisajes desiertos, montes, caminos, agua, y hacia el final aparecen en ellas, primeros planos de objetos que yacen sobre dichos paisajes, a veces los mismos lugares y objetos enfocados desde distancias disímiles: un botón en medio del pasto, diapositivas que flotan, un collar en medio de la tierra, entre otros. Sin embargo, a pesar de la sustracción a la evidencia de las imágenes, su aspecto carente de indicios provoca un efecto sobre lo escrito que, al tiempo que prefigura el carácter ilusorio y apócrifo del libro de Roth que allí se comenta, introduce una nueva reflexión sobre el aspecto visual de esta literatura: el intersticio que se genera entre el sinsentido de las imágenes y la inestabilidad de los personajes del relato hace a un lado las certezas con respecto al objeto visible y a la materia de la narración. La recurrencia de las últimas imágenes con el primer plano fotográfico insiste en la deformación del material visible, aplicada a su vez sobre el personaje y la pretendida novela de Roth.

La noción de *imagen visual* referida previamente bien puede ser una manera de comprender el papel de lo visual en esta escritura, pues ella permite evidenciar la permanente transformación de los cuerpos que pueblan la producción literaria de Bellatin. Al respecto, es elocuente que el primer párrafo y el último de *Jacobo el mutante* presenten entre sí una notoria variación temporal: “Las figuras quedaron en suspenso”, dice al comienzo del libro, y hacia el final: “Las figuras quedan en suspenso”, como si el tránsito del libro actualizara lo que en un comienzo era pasado y deformara a su vez el tiempo en el que se desenvuelve.

La imagen, defecto o alteración de la escritura, expone una de las maneras privilegiadas en las que, de hecho, trabaja la literatura de Bellatin.

Bibliografía

Bellatin, Mario, *Poeta ciego*, México, Tusquets, 1998.

_____, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Barcelona, Sudamericana, 2001.

_____, *Perros héroes*, Buenos Aires, Interzona, 2003.

_____, *Flores*, Barcelona, Anagrama, 2004.

_____, *Jacobo el mutante*, Buenos Aires, Interzona, 2006.

Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada*, Valencia, Pre-textos, 2007.

Pauls, Alan, “El problema Bellatin”, en *El Interpretador*, n° 20, 2005, <www.elinterpretador.net>.

Primera persona en la polvareda¹

Juan Pablo Luppi

En el campo intelectual argentino del cambio de milenio parece extenderse la premisa de ver el presente con claridad, reconociendo que los obstáculos para esa visión han sido provocados no solo por la aceleración de transformaciones inducidas desde la economía, la tecnología y la cultura industrial, sino también, de modo crispado en sociedades latinoamericanas, por los traumas privados y colectivos heredados de las dictaduras. Como detecta Terán en una entrevista de 2000 integrada en su compilación de 2006: “Estamos ante una sociedad incomunicada, estupefacta, fragmentada, privatizada. [...] Es que estamos en medio de la polvareda... [...] no sabemos qué va a quedar sobre el escenario cuando esto decante”.² Surgido como compilación de artículos que intentan ver con claridad la escena cultural pese a la persistente polvareda del espacio público argentino de las últimas tres décadas, *Los libros de la guerra*³ actualiza la mirada que ha observado distintos presentes con afán anticipatorio, y relee el pasado reciente sin intenciones edificantes, proponiendo al futuro una historia que, como tal, es disolvente y corrosiva.⁴ El libro de Fogwill exagera el gesto compilatorio de “artículos de crítica cultural de la pos-dictadura”, abarcando entre 1981 y 2007 una variedad de problemáticas resumidas en eficaz enumeración de catálogo por la contratapa que, al presentarlas como “parte indiscernible de la estrategia de imposición de una figura literaria”, abona lo que hacia la década actual se vuelve cliché de la imagen pública de Fogwill. Intentando buscar otros problemas por debajo de la pose de escritor incorrecto, propongo una aproximación a la poética de la subjetividad que recorre el proyecto creador de Fogwill a partir de algunos tópicos que insisten en sus artículos periodísticos de las décadas del ochenta y el noventa, en los que se puede leer el establecimiento de la primera persona que construye una figuración de autor polémicamente ligada a la coyuntura, entrecruzada con las guerras de la cultura y la literatura argentinas.

Desde el pronombre seguro (“Yo”) que titula la primera sección, pero que podría abarcar las casi 400 páginas del libro, el autor enfatiza la presencia de una voz propia que orienta la heterogeneidad de los campos abordados, promoviendo la recuperación intelectual del espacio de subjetividad, no sin conexión con los reclamos de autonomía del pensamiento crítico que, ante la pérdida de hegemonía de la política como referencia, resuenan por los

1 Un desarrollo más amplio de esta ponencia puede leerse en el artículo “La imposición de valor en primera persona. Aproximaciones a la imagen de escritor en Fogwill desde *Los libros de la guerra*”, actualmente en prensa para el número 8 de la revista *Afuera* (mayo de 2010).

2 Oscar Terán, *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, pp. 142-143.

3 Rodolfo Enrique Fogwill, *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

4 Cf. Oscar Terán, *op. cit.*, p. 74.

años que recorre más densamente el libro (mediados de los ochenta). Desde sus comienzos en poesía y cuento, Fogwill expone una figura de autor sin la cual no hay escritura posible; en este libro de libros y de guerras, o de libros como guerras, auto-consagra su gesto sin la contención de la ficción o la poesía, y sustenta un pensamiento peleador en la construcción de esa imagen, estableciéndola como fundamento imposible, irrisorio, de su práctica literaria. Caída la política, privatizada la esfera pública, y asumiendo que la autonomía es siempre relativa, la verdad asediada en estos artículos deviene en ficciones posibles, modulaciones personales, matices de un mismo “Yo” que a lo largo de los años va dando forma a la propia voz como una verdad pública.

Esta auto-figuración se legitima en saberes dispersos que eluden la especialización, habilidades en la práctica de diversos oficios que pueden resumirse en uno, el de escritor, desde el cual desarrollar funciones de poeta, editor, narrador, novelista, y aun de sociólogo y profesor de la UBA, publicitario, empresario, etcétera. El articulista provocativo elude las limitaciones del anclaje periodístico al presente y prefiere la potencia de la anticipación, definiéndose como escritor en tanto no “pertenece” a los medios como el periodista, con el cual la afinidad “no va más allá del acto mecánico de escribir”. En 1984 destaca que de los “escritores que prefiero” (Carrera hacendado, Peyceré médico, Aira especulador de bolsa, Saer profesor de Letras...) “solo Arlt, Borges y Gelman figuraron un tiempo como periodistas” (196). El desvío de la tradición en la construcción de la imagen, con el gesto irreverente hacia la autonomía y el valor estéticos, queda condensado y vale como definición provisoria del “Yo” que ordena los libros de su guerra: “La escritura tiene más en común con oficios de asceta religioso, playboy, linyera, preso o loco que con la profesión de periodista” (196-197).

Dar consistencia de libro a artículos dispersos durante más de dos décadas implica ofrecer actualidad a la palabra pasada, sostener su vigencia y confirmar el propio aserto, probar que se ha visto y dicho con claridad, incluso cuando el pasado era un presente confuso; como acota el narrador que abre los *Cuentos completos* de Fogwill (“Dos hilitos de sangre”, de 1980): “pensé aquel día (y hoy, analizándolo mejor me convenzo de que estaba en lo cierto)”.⁵ Un “Yo ya lo dije”, que abarca el gesto compilatorio en 2008 e impone su convencimiento de haber estado en lo cierto, recorre las intervenciones sobre coyuntura política, cultural y estética, como parte de esa construcción central, la del sujeto que escribe y que elige rivales para mejor nombrarse a sí mismo. Con ese modo discursivo divertidamente autorreflexivo y atento a las vinculaciones entre el oficio de escritor y la cultura democrática orientada por la economía, Fogwill detecta la persistencia de clivajes mentales individuales y colectivos propiciados por la última dictadura, y los aborda desde el soporte periodístico en que ambas instancias, la escritura y la cultura, lo privado y lo público, se cruzan. Contra el Estado, su monopolio de violencia y sus pactos con actores socioeconómicos fuertes, contra el estado de debate, opinión pública y sentido común, y contra el estado del canon y la crítica literaria en su país, las guerras se despliegan en la zona fronteriza entre la crítica cultural y la opinión periodística, a través de la oralidad escrita en primera persona y la potencia del escritor que narra el presente con la autonomía que le falta al periodista. Como ficcionalmente en *Los pichiciegos*, extremando en el registro ensayístico aquel mito de escritor potente, Fogwill propone la escritura como intervención política en presente y envíos anticipatorios al futuro. De

5 Rodolfo Enrique Fogwill, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2009, p. 25.

ahí la importancia de fechar los textos: el libro recorre veintiséis años y agrega el presente, enero de 2008, como momento de compilación, ordenamiento por secciones tituladas y redacción del prólogo.

Explícitamente en el prólogo, el autor está (en) presente, colocándose a la par del editor en la proyección del libro como proyección de mercado, y remedando en desvío, en la defensa anticipada de la imagen y la palabra propias, el “Arte de injuriar” borgeano, “la honesta prevención de los vigilantes de Scotland Yard”: “cualquier palabra que pronuncie podrá ser invocada en su contra”.⁶ Este paratexto de auto-compilador consagrado abre con el aviso de autor fértil que produce más de lo que publica (ha dejado afuera más de la mitad de sus “intervenciones de prensa”), y estima que sus últimos veinticinco años pueden dar cuenta de lo que Sebald considera la “vida útil de un escritor”:⁷ presenta su libro con la satisfacción del balance, como auto-celebración de la productividad y establecimiento retrospectivo de una obra, en un gesto de autoridad sobre la verdad de la propia escritura que, a nivel ficcional, alcanza formulación privilegiada en la primera persona que graba a Quiquito en *Los pichiciegos*, y puede rastrearse en diversos cuentos de fines de los setenta y principios de los ochenta (“Mis muertos punk”, “Música japonesa”, “Ejércitos imaginarios”).

La escritura es el sujeto que escribe, y Fogwill explicita y ostenta la imagen escrita de sí. La consolidación de esa gestualidad reúne los dos lugares que traman la construcción de la imagen, según la ampliación que Gramuglio ha propuesto al campo crítico en su ensayo de 1992: “El escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor” y piensa para sí un lugar “en la literatura y en la sociedad”.⁸ Fogwill encara resueltamente esa doble construcción, integrándola en la práctica de la escritura poética y narrativa, y tornándola persistente y definitoria en un proyecto de intensas resoluciones en cuanto a la imaginación de un lugar propio: la primera persona declara en su discurso la conquista de un espacio *a la vez* literario y social.

En su presentación pública, hacia principios de los ochenta, a través de un acceso tardío y desviado a instancias consagratorias del mercado literario (según el relato también construido por el autor, sobre la inversión de un premio de concurso en la efímera editorial Tierra Baldía), se ubica como poeta, amigo/discípulo de Osvaldo Lamborghini, y cuentista con fuerte y variable presencia autoral en las estructuras narrativas de los primeros relatos. La imposición de valor en la construcción de la voz y la imagen implica la apuesta por un contra-canon argentino; la presencia de Lamborghini, varias veces explícita y muchas otras alusiva, recorre (además del breve catálogo de Tierra Baldía) los poemas y cuentos iniciales de Fogwill, se observa también en la textura poética y los juegos con rimas que cuestionan los sentidos en varias zonas de los artículos de prensa, además de la referencia en 1983 a *El fiord* como fractal en relación con *Los Soria* de Laiseca.⁹ Osvaldo Lamborghini parece funcionar como el reconocido maestro al que se supera, como taimadamente homenaja el narrador de “Efectos personales”, refiriéndose a “mi maestro” en “Mar del Plata”: “Él podría explicar mejor que yo todo esto. No. Tal vez ya no: aprendimos”.¹⁰

6 Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953, p. 145.

7 Rodolfo Enrique Fogwill, *Los libros de la guerra*, op. cit., p. 5.

8 María Teresa Gramuglio, “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de La Cortada, 1992, p. 37.

9 Cf. Rodolfo Enrique Fogwill, *Los libros de la guerra*, op. cit., p. 122.

10 *Ibid.*, p. 84.

También está Borges en los primeros cuentos de Fogwill, aunque su presencia es reticente, burlona, con narradores compadritos en irrisorio estilo criollista (“El hilo de la conversación”, “Sobrevivencia”, “Fuentes”) o con el merodeo por cierta sociabilidad referible al grupo Sur (“Méritos”, “Testimonios”) sobre cuyos bordes sigue rescribiendo con afán beligerante hasta “Help a él”, que desde el título desarma “El aleph” y lo actualiza desviadamente, en una modulación ficcional de la bravata que ritma los artículos. La aparición de *Los conjurados* le permite en 1986 matar a Borges también desde la escritura periodística y rescatar lo que la crítica consagratoria pasa por alto: ubica el último libro borgeano en la serie, iniciada con *El hacedor* (1960), de “compilación de libritos breves [...] sin más unidad que la que aportan la identidad del autor y el limitado repertorio de lugares temáticos en los que prefirió acotarse”, e indica la fórmula que “un primer Borges” obtuvo de Whitman a principios de los 30: “Se trata del personaje autor que mediante recursos ficcionales se va construyendo a través de una obra, cuyo valor se sostiene solo por el respaldo del autor real de la ficción” (153).

Heterogéneos y de repertorio temático en apariencia amplio, los libros de las guerras de Fogwill, como los “libritos breves” de Borges, mantienen con fuerza la unidad que aporta el nombre de autor, el intrigante y sonoro “Fogwill” como marca registrada, lanzada, sin embargo, a destruir la canónica borgeana: desviando por los márgenes los valores desechados por “la política de Borges en tanto aduana-cultural”, en una carta de lector enviada a *Tiempo Argentino* en 1983 afirma la posibilidad de seguir escribiendo a pesar del maestro-aduanero: “No hay política cultural posible en la Argentina que no comience por desmitificar la figura venerable de su Maestro, aunque solo sea para poner a funcionar en la producción de cultura lo que se pudo haber aprendido de él” (109). Ubicando su cátedra en los Lamborghini antes que en Borges, Fogwill recupera para sí la potencia de una identidad de autor incorrecto, desvía la tradición para exagerar el gesto, quebrar los límites del repertorio, y componer una figura que desestabiliza normas y se traviste en playboy, linyera, renga podrida o loco.

Por allí pasará su búsqueda de novelista, la afirmación de otros realismos (los de Lamborghini, Aira o Laiseca) junto con la posibilidad, en la estela de revistas como *Sitio* y *Literal* antes que *Los Libros*, *Crisis* o *Punto de Vista*, de instalar la política, la cultura y los hábitos de consumo en el lenguaje. Con seis personajes que “comparten prácticas sociales, culturales y económicas que suceden de acuerdo a la lógica vigilante del consumo”,¹¹ *Vivir afuera* (1998) marca la consolidación de Fogwill como novelista, junto con las novelas que aceleradamente le siguen (*La experiencia sensible* y *En otro orden de cosas*, en 2001; *Urbana*, en 2003); habría allí una línea coherente con la imagen de autor extendida en *Los libros de la guerra*, animada por lo que Vázquez lee en *La experiencia sensible* como “una sincronía entre el futuro, proyectado a partir de los hechos del pasado, narrados desde un presente incierto, y el presente de la lectura”.¹² Además, las novelas del cambio de milenio están recorridas por estrategias narrativas diversas cuya elección, como las del “Yo” discursivo que controla los artículos desde 2008, “textualiza la conformación del campo literario y del lugar de enunciación del escritor”.¹³

Textualizando un lugar de enunciación que se beneficia de la egolatría y un estado del campo literario y el canon argentinos que ubica su vanguardia en el Borges del 30, *Los libros de la guerra* consolida la imagen que pauta la obra de Fogwill, parándose en la fortaleza

11 Karina Elizabeth Vázquez, *Fogwill: realismo y mala conciencia*, Buenos Aires, Circeto, 2009, p. 21.

12 *Ibíd.*, p. 29.

13 *Ibíd.*, p. 20.

personal de quien ha visto claro en polvareda y ha encarado los embates contra la “cultura democrática” en la dilatada posdictadura. Si en las décadas del sesenta y el setenta, la teoría literaria había instrumentalizado la puesta en duda del autor desde tres niveles (lingüístico, psicoanalítico y sociológico), la construcción de un lugar a la vez social y literario que realiza Fogwill entrecruzaría violentamente los niveles para reactivar una figura de autor cuya lengua se elabora seleccionando entre formas existentes, cuya identidad no puede alcanzarse más que como “un juego de imágenes contradictorias, con un punto ciego fuera de alcance”, y que asume que esa figura es una institución literaria fechada y entramada con la conflictividad de cierto estado de la vida social.¹⁴ Ignorando a su modo la muerte del autor y lo que Premat llama “pérdida de las ilusiones sobre la ‘verdad’ de lo autobiográfico”, Fogwill diseña su lugar con la potencia de una primera persona para la que no parece haber puntos ciegos, aunque esté envuelta en la polvareda de una sociedad fracturada por la violencia. La autofiguración discursivamente bélica, más allá de su aprovechamiento industrial en contratapas y entrevistas, no es un mero gesto iniciático-provocador para presentarse en el campo literario a principios de los ochenta, sino que se ejercita con variaciones durante tres décadas.

La primera persona en los libros de Fogwill es exageradamente Fogwill, el escritor que desarma el sentido común y las creencias compartidas, que ostenta un saber corrosivo y lo pone en acción desde diversos registros literarios. El autor impone su subjetividad y desde ella indaga las opiniones que traman los discursos de su tiempo y su lugar, a la manera de Pipó cuando pide a los pichis que hablen en orden “como si tuviera que anotar las existencias de un almacén de opiniones”.¹⁵ A tono con la coyuntura pública de la primera década del siglo XXI, interviniendo sobre matices argentinos del furor memorial y el giro subjetivo, ignorando soberanamente otras modas teóricas como la muerte del autor o, más acá, las literaturas pos-autónomas, *Los libros de la guerra* sostiene la vigencia de las propias reflexiones escritas a partir de Malvinas, y re-legitima el lugar de enunciación que cruza las violencias públicas con posturas subjetivas, con valores, saberes, deseos y poderes dichos en primera persona. El que escribe desde fuera, sin la pertenencia dependiente del periodista, exhibiendo la provocación de un preso, un chanta o un loco, atiende al presente para leer fragmentos del pasado y así mantener al pasado presente, abierto como campo de batalla donde se dirimen conflictos actuales y donde el autor restablece para sí un lugar posible.

Bibliografía

Fogwill, Rodolfo Enrique, *Mis muertos punk*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.

14 Cf. Julio Premat, “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, *Figures d’auteur. Figuras de autor*, Cahiers de LI.RI.CO. Littératures Contemporaines du Río de la Plata, 1, Saint-Denis: Université de Paris 8 Vincennes, 2006, pp. 312-313.

15 Rodolfo Enrique Fogwill, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 55.

MESA 9

Imágenes (y modos de decir) de autor

La oralidad en la literatura testimonial argentina (1957-1984)

Emiliano Sued

En 1957, Rodolfo Walsh inaugura en la literatura argentina el género testimonial. *Operación Masacre* narra la historia de los fusilamientos clandestinos del 9 de junio de 1956 construyendo el relato de los hechos a partir del testimonio de los sobrevivientes de la masacre. La investigación periodística se fundirá con distintos elementos de la literatura policial provocando la aparición de una verdadera renovación formal. La voz de las víctimas irrumpe como testimonio de lo ocurrido. Su presencia estará destinada a la reconstrucción de los hechos y será a su vez la evidencia que intente probar la verdad del crimen denunciado.

Para Paul Ricoeur, la situación en que se da y recibe un testimonio es el *proceso*. Dice el autor en *Fe y filosofía*: “La acción de testimoniar tiene una vinculación íntima con una institución: la justicia”.¹ En la novela de Walsh, dado que el criminal es el Estado, el testimonio no prosperará por la vía judicial, sino que perseguirá la justicia al margen de la ley, testimoniando frente al escritor, dando lugar a un pacto que remite a la dualidad que, según Giorgio Agamben, es característica esencial del testimonio;² en este caso, la voz del autor se abastece de la voz del sobreviviente.

Pero hay una voz anterior al testimonio de Livraga, el primer testigo; una voz oída seis meses antes de saber que “hay un fusilado que vive”, seis meses antes de decidir contar la Operación Masacre, pero que vuelve y se inscribe en el epílogo a la primera edición y en el prólogo a la edición definitiva. Esa primera voz es la de un soldado que agoniza sobre la calzada la noche de la revolución de Valle, frente a la casa de Walsh, y que el escritor escucha refugiado del otro lado de la persiana; esa primera voz dice: “No me dejen solo, hijos de puta”.³ En ese primer epílogo, el entonces escritor de cuentos policiales, que planeaba escribir una novela seria, reflexiona: “La pobre gente no muere gritando ‘Viva la patria’, como en las novelas” (293). Los términos de esta oposición –el “viva la patria” de las novelas frente al “no me dejen solo, hijos de puta” de la realidad–, a modo de brevísimo manifiesto, al mismo tiempo que nos informan sobre una deliberada toma de distancia respecto de un modelo literario, nos permiten vislumbrar una nueva literatura en la que su contenido –ya no verosímil, sino

1 Paul Ricoeur, “La hermenéutica del testimonio”, en *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*, Buenos Aires, Docencia, 1994, p. 129.

2 Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2002. En el capítulo “El archivo y el testimonio”, el autor señala: “Así pues, el testimonio es siempre un acto de ‘autor’, implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer” (157).

3 Rodolfo Walsh, “Prólogo”, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Planeta, 1998, p. 18. Todas las citas corresponden a esta edición.

verdadero— estará asociado a una renovación estilística que se apoyará en la oralidad para reforzar su condición de real.

Algunos críticos han observado que algunos de los títulos de la segunda parte de la novela, “Los hechos”, remiten a la literatura de ficción;⁴ entre ellos encontramos: “Fin del viaje”, “El tiempo se detiene”, “El fin de una larga noche”, “El ministerio del miedo”, “Una imagen en la noche”; pero paralelamente, también entre “Los hechos”, encontramos otros títulos que remiten fielmente a lo dicho por las autoridades; generalmente entre comillas, podemos leer: “¿Dónde está Tanco?”, “A ver si todavía te fusilan...”, “Pónganse contentos”, “Calma y confianza”, “Que nadie se equivoque”, etcétera. Se trata de enunciados que reproducen la voz de la autoridad, la voz de la ley, que se dirige a la población —a través de mensajes radiales— o a las futuras víctimas de la masacre, en forma directa. Entonces, yuxtapuesta a la cita literaria, a la escritura, encontramos la voz de la autoridad que se expresa en forma oral y que, más allá del contenido de los enunciados, que en muchos casos son entrecomillados con intención irónica, lo que esa voz efectivamente transmite es su poder soberano, su capacidad de suspender la ley e instalar el estado de excepción, de emergencia. En este sentido, Mladen Dolar, en *Una voz y nada más*, dice: “La emergencia es la emergencia de la voz en posición comandante”.⁵

También la voz de las víctimas tendrá su lugar entre los títulos de “Los hechos”. “Le daba pecado...” es uno de ellos y es parte de la frase que Walsh reproduce y comenta en un pasaje de dicho capítulo; dice un testigo: “Él sabía que yo era inocente. *Le daba pecado* mandarme a morir”, y el narrador agrega: “Dirá más tarde Giunta en su gráfico lenguaje” (116). Este “gráfico lenguaje”, que es el del testimonio oral de los fusilados, se filtrará en la prosa periodística y literaria del narrador, tendrá sus esporádicas apariciones debido a su riqueza descriptiva y a la decisión del autor de utilizarlo con el objetivo de sintetizar una identidad cultural, un destino social y político. *Operación Masacre* anuncia y anticipa la etapa de la literatura argentina en la que, de acuerdo con lo observado por Pablo Alabarces en “Walsh: dialogismos y géneros populares”, “aparecerá otro registro, otra coloquialidad: básicamente, el registro de los sectores populares urbanos”.⁶ El golpe militar de 1955 suprime la voz de un importante sujeto político y social. Los textos testimoniales de Walsh dan cuenta de esa situación y persiguen la denuncia construyendo un nuevo género en el que el testimonio no solo constituye la prueba que otorga veracidad a lo afirmado, sino también la posibilidad de reparar ese silencio.

En la obra de Walsh, esta *reparación* cobrará su forma más sólida a medida que disminuya su confianza en la justicia y aumente, paralelamente, su compromiso político. En el año 1969 publica *¿Quién mató a Rosendo?*, la novela testimonial en la que su posición política ha tomado prácticamente su forma definitiva, y en la que las marcas de la oralidad presentan su forma más categórica: aparece la desgrabación de los testimonios de los miembros de la CGT rebelde, liderada por Raimundo Ongaro. La voz de la resistencia peronista cobra otro protagonismo, comparte dialógicamente el espacio textual con la voz del narrador; y efectivamente se trata de transcripciones que reproducen con fidelidad el relato oral de la lucha de

4 Por ejemplo, Gloria Pampillo y Marta Urtasun, “Operación Masacre y las estrategias de persuasión”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza, 2000.

5 Mladen Dolar, “La política de la voz”, en *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007, p. 145.

6 Pablo Alabarces, “Walsh: dialogismos y géneros populares”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, op. cit., p. 30.

los trabajadores, que en palabras de Walsh será “el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955”.⁷

La fidelidad a la palabra de los testigos, de las víctimas, significará un acuerdo con su ideología; pero, por otro lado, más allá de la postura política del intelectual, tenemos al escritor que se vale de las armas del periodista para producir una nueva escritura. El uso del grabador, que servirá para registrar y transcribir las entrevistas, concreta la posibilidad de una ruptura formal que, en palabras de Walter Ong, “propicia un nuevo estilo conscientemente informal”;⁸ podríamos decir, un uso estético de lo que este mismo autor llama la “oralidad secundaria”.

Si nos situamos en la década del setenta, el género testimonial seguirá vinculado a la escritura y la investigación periodísticas, y aunque su estructura argumental ya no dependa del género policial, las circunstancias que motiven su continuidad serán similares a las de la década anterior: se tratará de un crimen perpetrado por el Estado, frente al cual la justicia no actúa de acuerdo con lo esperado. Nuevamente, el escritor-periodista reunirá el testimonio de los protagonistas con la intención de construir una versión de los hechos que desmienta el relato oficial.

En 1973, Tomás Eloy Martínez publica *La pasión según Trelew*. Esta novela narra la respuesta de los habitantes de Trelew frente a los fusilamientos de 19 prisioneros que intentaron escapar del penal de Rawson y frente a la invasión del pueblo por parte de las autoridades militares. En los capítulos finales (titulados “En estado de comuna” y “Los días siguientes”), encontramos las voces de los oradores de las asambleas que se llevan a cabo en el Teatro Español. El escritor es testigo de estas reuniones populares y, como tal, reconstruye los discursos y las arengas de los asistentes. De este intercambio de voces surgirán las decisiones de la comuna, que también se manifestará como una única voz a través de cantos contra las autoridades; en la mayoría de estos cantos aparecerá la consigna política sostenida por el andamiaje del ritmo, la métrica y las melodías populares, acompañada o constituida muchas veces por el insulto dirigido contra los opresores. Se improvisa y se compone en forma colectiva; luego se transcribe y se copia por mimeógrafo. Y mientras la comunidad de Trelew se expresa en forma espontánea, pasando de la oralidad a la escritura, el gobierno recorre el camino inverso, ya que escribe y luego lee en voz alta sus comunicados.

De la voz de los sobrevivientes de los fusilamientos de Trelew se ocupará Francisco Urondo en *La patria fusilada*. Esta obra, además de recrear los hechos de la masacre con el fin de denunciarlos y al mismo tiempo desmentir las versiones oficiales, apela al testimonio de los tres sobrevivientes con la intención de consolidar una postura política, tal como lo hiciera Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* Este texto representa quizás la versión más extrema de la literatura testimonial ya que se trata de una desgrabación en la que el narrador se transforma en entrevistador y su voz se suma al diálogo que mantienen los tres sobrevivientes con la intención de reconstruir a través del relato colectivo –aunque sin perder la perspectiva individual– los hechos ocurridos el 22 de agosto de 1972. Desde el comienzo sabemos, por boca de uno de los entrevistados, que hay un grabador y que lo que vamos a leer es la transcripción de su registro. Leemos, entonces, un texto que exhibe muchas de las características de la

7 Rodolfo Walsh, “Noticia preliminar”, *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003, p. 7.

8 Walter Ong, “Lo impreso, el espacio y lo concluido”, en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 134.

lengua oral, en cuanto a sintaxis, léxico, repeticiones, etcétera. Aparece la jerga carcelaria y aparecen también expresiones coloquiales que pertenecen a una época y que como tales son reconocidas por los participantes del diálogo, descubriendo así el particular poder referencial –la efímera elocuencia– que muchas veces demuestra la oralidad para dar cuenta de la actualidad.

Ya en la década del ochenta –para ser precisos, en 1984–, Miguel Bonasso publica *Recuerdo de la muerte*. La aparición de la novela coincide con la vuelta de la democracia y, por lo tanto, con el término del período histórico que se inicia en 1955 con el derrocamiento de Juan Domingo Perón. El texto de Bonasso narra los crímenes cometidos por el Estado durante la última dictadura militar y, en particular, la historia de un prisionero montonero, detenido en la ESMA, que logra escaparse y testimonia para dar cuenta de su experiencia. En esta “novela-real” o “realidad-novelada” (así la denomina su autor) se puede observar que el género se ha transformado. *Operación Masacre* presentaba en sus primeras páginas (en su prólogo) la historia del nacimiento del libro-investigación. En *Recuerdo de la muerte*, en cambio, el relato sobre la escritura del libro formará parte de la “Crónica final”. El andamiaje que revela las etapas y condiciones de producción de la novela, y que en *Operación Masacre* aparecía en gran parte al descubierto, recién al final comenzará a ser sintéticamente exhibido. Las desgrabaciones y otras transcripciones de las novelas anteriores, que garantizaban la verdad de los testimonios y en las que fácilmente se advertía la presencia del registro oral, tienen ahora una menor participación para que escritura y oralidad se entrelacen en un mismo plano, pero sin perder sus marcas distintivas.

Desde el comienzo, el texto nos pone en contacto con la jerga guerrillera y la jerga militar, con el lenguaje codificado; la clandestinidad de los personajes genera un lenguaje también clandestino, cuyos términos son en su mayoría compartidos por montoneros y militares, sin importar qué bando los ha creado. Se trata un lenguaje que, en general, apela al uso de diferentes tropos para designar, para darle nombre a todo un universo hasta entonces poco conocido o poco desarrollado. Así, aparece, por ejemplo, un uso especial de la metonimia, cuando una parte del contenido hace referencia al continente: el término “capucha” no designa al detenido encapuchado sino a su lugar de encierro. O, también, un uso especial de la sinécdoque en el caso de los “dedos”, término en el que la parte no refiere exactamente al todo sino a su función, que es la de *señalar* –en el sentido de *entregar*– en la vía pública a algún “compañero” para que este sea secuestrado por el enemigo. También será común entre las fuerzas del gobierno el uso de eufemismos, como por ejemplo el término “traslado” para hacer referencia a lo que más tarde se conocería como “vuelos de la muerte”. En este sentido, el narrador describe este proceder lingüístico de la siguiente manera: “Hay una suerte de torpeza burocrática en el lenguaje, una especie de remordimiento que impide llamar las cosas por su nombre”.⁹

Por otro lado, en el interrogatorio bajo tortura, para los secuestrados, al encontrarse con los ojos vendados, la autoridad se concentra en una voz, y ellos quedan expuestos a lo que Agamben llama “lo absoluto de la ley”, “la ley en su totalidad”.¹⁰ Esta será la instancia en la que predominen los insultos. La oralidad en su versión más extrema se transforma en

9 Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Planeta, 2001, p. 121.

10 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

el correlato verbal de la violencia física. Sobre los insultos, el narrador de *Plata quemada*, la novela testimonial de Ricardo Piglia, señala lo siguiente: “La policía y los malandras [...] son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne”.¹¹

En síntesis, en *Operación Masacre* la irrupción del testimonio, sometido a diferentes procedimientos de escritura, originará una renovación formal orientada hacia la denuncia y el reclamo de justicia, que otorgará voz a un actor social, político y cultural que en la década siguiente comenzará a dejar sus marcas en muchas páginas de la literatura argentina. En las novelas testimoniales vinculadas con el crimen, la oralidad participa de una estrategia discursiva que responde a lo que Foucault llama *voluntad de verdad*.¹² Es decir que el testimonio, por un lado, actúa como certificación o como elemento constitutivo de un relato verdadero; y, por otro, se encuentra auxiliado por la oralidad para reforzar o garantizar su función y su funcionamiento; la oralidad se presenta, además, como una vía adecuada para la representación de la violencia y de aquello muchas veces calificado de inenarrable.

Bibliografía

- Achugar, Hugo, “La historia y la voz del otro”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVIII, n° 36, segundo semestre de 1992, pp. 49-71.
- Altamirano, Carlos, “Encrucijadas políticas y dicotomías ideológicas (Estudio preliminar)”, en *Bajo el signo de las masas*, Buenos Aires, Planeta, 2001.
- Atorresi, Ana, *La crónica periodística*, Buenos Aires, Tlon, 1994.
- Barona, Amelia y Blanco, Oscar, “Sujeto - verdad y experiencia de lo absoluto: el testimonio”, en AA.VV., *Acerca de la hermenéutica* (Ficha de Cátedra), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1999.
- Baschetti, Roberto (ed. y pról.), *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.
- Benjamin, Walter, “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.
- Cavarozzi, Marcelo, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- Crespo, Bárbara, “Operación Masacre: el relato que sigue”, en *Filología*, año XXVII, 1-2, 1994.
- Ford, Aníbal, “Walsh: la reconstrucción de los hechos”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Foucault, Michel, *Defender la sociedad (Curso en el College de France / 1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____, “Tercera conferencia (De la verdad entre particulares a la verdad pública: el nacimiento de la indagación jurídica)”, en *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Gillespie, Richard, *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1987.
- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 2000.
- Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La Marca, 1992.

11 Ricardo Piglia, *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1998, p. 186.

12 Michel Foucault define la *voluntad de verdad* como la intención de transformar un determinado discurso o saber en un “discurso verdadero” mediante la utilización de un soporte institucional y una serie de prácticas sociales. Ver *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1980.

- Martínez, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Montanaro, Pablo y Urondo, Francisco, *La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens, 2003.
- Nofal, Rossana, *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- Ricoeur, Paul, “Fase documental: la memoria archivada”, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Urondo, Francisco, *La patria fusilada*, Buenos Aires, Crisis, 1973.
- Walsh, Rodolfo, *Caso Satanowsky*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.
- _____, *El violento oficio de escribir (Obra periodística 1953-1977)*, Daniel Link (ed.), Rogelio García Lupo (pról.), Buenos Aires, Planeta, 1998.
- Yúdice, George, “Testimonio y concientización”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVIII, n° 36, segundo semestre de 1992, pp. 207-227.

Pose de *dandy*: gestos y retratos de Lucio V. Mansilla

Inés de Mendonça

El cuerpo humano ha sido, y continúa siendo, uno de los “objetos” privilegiados de las representaciones visuales en sus distintos formatos. Los modos en que esas representaciones conforman estilos y prácticas manifiestan no solo la historia de las tecnologías que las permitieron, sino también la cultura visual que les dio origen. Las imágenes de cuerpos y, muy especialmente, las de sus rostros, registran visualmente creencias y discursividades sociales.

Observemos, entonces, un tipo particular de imágenes: las fotografías, en cuanto inscripciones semióticas, tomando en cuenta sus aspectos estéticos y comunicativos, desde la perspectiva propuesta por Mitchell, es decir, a través del estudio de la extensa interrelación entre idea e imagen.¹ Debemos recordar que la fotografía es una práctica social y que siempre está en función de usos y prácticas que la exceden. En ese sentido, nuestra lectura necesita volver a pensar algunas cuestiones discutidas en relación con el código fotográfico (los modos de componer y de leer) y con la pregunta por el sentido. ¿Cuál es el sentido de estas u otras imágenes fotográficas? ¿Son vehículos apropiados de transmisión de información? Peter Burke nos propone la posibilidad de considerarlas como marcas de época. Señala, sin embargo, que no debemos dejarnos seducir por “las tentaciones del realismo”, muy intensas en el caso de las fotografías, ni “considerar al retrato una representación exacta, una instantánea o una imagen especular de un determinado modelo” aunque sí un testimonio de la cultura material de la época en que fueron realizadas.²

Los formatos específicos para la presentación pública de retratos fotográficos en el siglo XIX –como el álbum y la carta de visita– informan, por ejemplo, sobre circuitos de sociabilidad (de ámbito restringido) y también sobre una sensibilidad estética particular. El retrato es un género pictórico en el que las poses y gestos de los retratados siguen un esquema medianamente codificado, y en las fotografías, especialmente antes de 1880, el arreglo de la escena, en estudio y en interiores, presenta no solo la realidad de un cuerpo, sino también su impostura: una ficción.

Los retratos constituyen, entonces, simultáneamente un género –formas estéticas codificadas históricamente– y un discurso performativo –una narrativa que produce efectos sobre esos cuerpos–. Asume así esta doble valencia: la de permitir una evidencia de una cierta estructura de sentimiento,³ es decir, el rastro de la historia, y la de proponer interpretaciones

1 W.J.T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1998.

2 Peter Burke, “Fotografías y retratos”, en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

3 Seguimos lo postulado por Raymond Williams en cuanto a que existiría un modo previo a las formaciones culturales que podemos llamar *estructura de sentimiento* y que revela

y prácticas hacia futuro en los observadores. Esto es posible gracias a la identificación de lo representado (el cuerpo) como un *sujeto* y al reconocimiento de sí mismo, como en un “espejo”, del que mira la fotografía.

No nos referimos solamente a las características de forma o iconicidad propias del rostro fijado en el retrato fotográfico, sino también a la dimensión productora que la mirada, como dispositivo cognitivo y filosófico, ejerce sobre los objetos culturales. A las miradas que están presentes en esas imágenes, en una acumulación reveladora que incluye la perspectiva del retratado, del retratista y del observador (en este caso nosotros mismos). Es decir, al efecto “huella” que todo retrato genera en quien lo contempla. De un modo muy intenso, la técnica fotográfica permite reflexionar sobre la temporalidad e intuir sus rastros. Esta intuición ocurre aun en el caso de los juegos fotográficos que se alejan de un código realista, incluso en el caso de lo que podríamos denominar “retratos ficcionales”, ya que desviado, transformado, multiplicado o inventado, esta aparición del cuerpo humano en foco acarrea la ilusión y la posibilidad de la representación de un “yo”.⁴

Simmel ha estudiado las significaciones estéticas del rostro en la pintura y señaló que sus características formales (unidad en la multiplicidad, centralidad, elevación “como apuntando para sí” y multiformismo de sus partes) le permiten constituirse como “la representación de un espíritu individual”, la “síntesis del cuerpo y expresión del alma”.⁵ Sin descuidar las implicancias históricas que hemos comentado previamente, este vínculo estrecho que Simmel señala entre individuo y rostro es sugerente y refuerza la perspectiva desde la que proponemos leer algunos retratos fotográficos de Lucio V. Mansilla: como parte del dispositivo autoficcional que tan intensamente practicó en su escritura.⁶

Escritura y pose

Mansilla fue fotografiado en diversas ocasiones durante su vida. Desde su juventud, cuando recién hacía una década los daguerrotipos habían comenzado a circular entre la élite argentina, pasando por las distintas cartas de visita en las que posó con traje militar y hasta las pocas pero interesantes imágenes “en situación” que se conocen; en todas ellas cuidó los detalles que quedarían grabados para la cámara. Jugó a charlar consigo mismo y a multiplicarse en las famosas fotografías con truco de espejos que se tomó en el Estudio Witcomb y mantuvo su imagen impecable y extravagante hasta en sus últimos retratos, ya en el siglo xx, cuando era un anciano. Entre el yo que posa para la cámara y el yo que narra las vidas de otros y la suya propia en la escritura encontramos vínculos significativos para comprender

estas conexiones culturales, de prácticas individuales y, sin embargo, compartidas, ese entramado que colabora a constituir aquello que apresuradamente podemos denominar “época”.

4 Paola Cortés Rocca ha señalado: “Este género comparte con lo biográfico, autobiográfico y lo epistolar un rasgo inicial: exhibir una subjetividad, definirse como una ‘escritura del Yo’. Sin embargo, una particularidad distingue al retrato fotográfico de las otras formas de escrituras del Yo. En el caso de la fotografía, representar un sujeto es, fundamentalmente *representar un cuerpo* y luego, representar en especial, un rostro”. Ver Paola Cortés Rocca, “Cuerpos y promesas: El retrato fotográfico en el siglo xix”, *Revista de Filología*, xxxi, 1-2, 1998.

5 Georg Simmel, “La significación estética del rostro”, en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 2001.

6 Resultan muy útiles para estudiar los retratos como elementos de autofiguración los desarrollos de Leonor Arfuch, quien ha analizado las formas de lo biográfico ampliando los límites de lo que comúnmente se denomina “escrituras del yo” a un espectro más amplio que la autobiografía tradicional, reformulando la noción que ya había utilizado Lejeune de “espacio autobiográfico” para incorporar esos momentos, giros y manifestaciones donde otros géneros focalizan en la aparición del “yo”. Ver Leonor Arfuch, *En el espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

cuánto de aquello era su pose singular y cuánto la estética esperable de la cultura visual en que estuvo inmerso.⁷

Proponemos incorporar, entonces, a la dimensión social de la foto la autopercepción de retratado y retratista, junto con el carácter “documental”, en el sentido que tomábamos de Burke, de cada imagen y, en lugar de oponer los modos de leer las imágenes del pasado, como “fotografía objetiva o documental” versus “narración subjetiva”, superponerlos. Considerando ambos aspectos, la tensión entre imagen codificada y subjetividad nos permite leer un posible relato autobiográfico en la producción y observación de esas fotografías. Un relato que en el caso de Lucio V. Mansilla pivotea entre la identificación de clase y la pura singularidad.

Lo público y lo privado

Paola Cortés Rocca planteó que “el retrato es un género que se funda en la oscilación entre lo público y lo privado”, refiriéndose al pasaje que iba del espacio de la casa o el propio cuerpo a la circulación de la imagen y a la transformación de aquello que es íntimo, a través de la cámara, en un espectáculo.⁸ Lo cierto es que la disponibilidad de un cuerpo a ser retratado involucra no solamente un cierto deseo de exhibición, sino también la presencia de otro sin el cual la imagen no puede realizarse. Así como en la autobiografía la dimensión dialógica del lenguaje implica siempre a otro, el retrato –aun el autorretrato– plantea una relación entre dos actores, uno en posición sujeto y otro en posición objeto, con roles intercambiables o fijos. Es por este motivo que la cuestión de la autoría nos resulta relevante. ¿Quién es el autor de la imagen retratada de Mansilla? Silvia Molloy leyó con lucidez, en una escena de iniciación literaria narrada en una de las *causeries*, el desdoblamiento extrañado que implicaba para el autor la posibilidad de contemplar su rostro en el espejo como si se tratase de otro. Descubrió para Mansilla la ocurrencia simultánea –y fundacional– de un rostro para ser visto y de un yo que iba a ser leído.

Siguiendo sus prácticas escriturarias, podríamos conjeturar que aquel “Entre nos” sirve para incluir al público en el diálogo simulado y de este modo ratificar en la respuesta potencial al yo como enunciador. Qué muestra y qué no muestra, qué dice y qué no son el material proteico de su escritura. En esta exhibición medida seduce al público y se transforma en entretenimiento para sí y para los otros. “Je posais” escribía frente a sus lectores, refiriendo a aquella francesa que lo admiraba como a un indio exótico en *Los siete platos de arroz con leche*, y aclaraba “La marquesa, que era *charmante* y que, indudablemente, me halló apetitoso, pues yo era a los diez y ocho años mucho más bonito que mi noble amigo Miguel Cuyar, ahora, invítome a comer y organizó una fiesta para exhibirme”. Por supuesto, también, en *Una excursión a los indios ranqueles*, “ese coronel Mansilla” exponía su cuerpo como espectáculo en un doble movimiento de exhibición: de carácter descriptivo, en cuanto personaje, y metalingüístico, en cuanto conciencia de la forma y autorreferencia. La “escritura oral” que *practica* Mansilla se acerca a la oratoria, pero conjura el aburrimiento de lo esperable y se apropia de la retó-

7 Aunque la denominación “dandy”, tal como ha demostrado Silvia Molloy en su excelente artículo “Imagen de Mansilla”, no termina de funcionar para la personalidad pública (publicada y actuada) de Lucio V., la impostura del lujo y el gusto por mostrarse nos permiten manejar la categoría, aun con reparos, para pensar en los retratos que aún hoy se conservan de Mansilla.

8 Paola Cortés Rocca, *op. cit.*

rica clásica la dimensión espectacular. De este modo, la tecnología y el modo de componer le permiten alejar el tedio, pensar, hablar (y escribir) para entretener(se) en un aparente dejarse ir sin plan. En la escritura digresiva, Mansilla repudia los estilos estereotipados y luego, evidenciando un orden prolijo (de memoria) en su aparente desorden, llega –como si se tratara de un destino pautado en un mapa mental– al último hito que se había planteado en un principio. Podemos leer sus *causeries*, de hecho, como una oratoria transformada en género íntimo, como un modo particular de la introspección. Un diario íntimo-público. Ya no solo para verse desdoblado en el espejo, sino también para escucharse como si hablara otro, identificarse con la audiencia para charlar consigo.⁹

Mansilla retratado

En este sentido, la oscilación, tensión o superposición entre lo público y lo privado, constitutiva de su escritura, lo acerca al género del retrato en una dimensión verbal. El yo que escribe se describe en el procedimiento constructivo de sus charlas así como pone en evidencia el procedimiento técnico en la multiplicación de su cuerpo en los juegos fotográficos de 1903.

Así como narrador y público son indispensables para las charlas que Mansilla publica en la prensa, observador y observado son los componentes del retrato. Solo que, en este caso, tal vez como en el contrapunto con el secretario al que Mansilla dicta, la autoría de la imagen es necesariamente doble. Hay un fotógrafo que mira, elige y realiza la fotografía. ¿Por qué podemos pensar en las fotos como inscripciones de un “yo” cuando hay una mano y mirada de fotógrafo involucrada? Ya no hay un solo “yo”, en todo caso, de manera mucho más explícita que en la autobiografía, aquí hay una imagen que requiere de otro para poder ser. Fotógrafo y fotografiado construyen esa autoficción que provisionalmente llamaremos “en colaboración”. La producción fotográfica que se ha conservado de Mansilla resalta su peculiaridad, el uso de la capa, las pieles, los distintos sombreros, siempre ladeados; sin embargo, si los comparamos con otros de la época, hay elementos que se repiten. Parte del sesgo “autoral” del fotógrafo está condicionando la imagen que hoy reconocemos para el rostro de Mansilla. Tal vez con más certeza en la fotografía que se conserva de su batallón en la línea de frontera, el uso de la capa sí lo distingue de los otros militares y exhibe su “gusto personal” por destacarse, su extravagancia y diferencia dentro de un formato institucional que uniforma, aun en el rango de coronel. Ese es el coronel Mansilla, no otro y, como en varios de sus retratos, no mira a la cámara en un gesto que puede leerse como orgullo y distancia de quien se sabe bello, de quien posa, como en aquel salón francés, para deleite del observador.

Mansilla retratista

Continuemos con las reflexiones sobre imagen, retrato y biografía. La representación de lo subjetivo cobra fuerza material en una cultura visual consolidada no solo en las imágenes visuales, sino también en sus evocaciones escritas. La representación de imágenes en

⁹ Podríamos aventurar en este caso, como en tantos otros de Mansilla, el carácter anticipatorio de su estilo y la cercanía de su escritura a formas que serían habituales en la literatura del siglo xx e, incluso, con el auge de los espacios autorreferenciales y periódicos en la web, en el siglo xxi.

los textos como un modo de la identificación, clasificación y categorización de los cuerpos será también una dimensión a tener en cuenta cuando pensemos los límites del retrato como género verbal. En *Retratos y recuerdos*, un libro publicado por Lucio V. Mansilla en el 1894 y que recopila una serie de textos previamente editados por entregas en la prensa durante ese mismo año, el autor construye un conjunto de semblanzas biográficas sobre personajes que considera relevantes de la historia política argentina. La selección de figuras está sostenida (salvo algunas excepciones) en la evocación de su propia experiencia en el período posterior a Caseros y en su declarada intención de retratar a “los hombres liberales del Paraná, capital de la Confederación, versus los caudillos que mantienen a las provincias en el letargo”.

En el cruce autobiográfico e histórico que el posicionamiento íntimo y público de Mansilla exhibe en sus textos, los órdenes familiar y político se superponen. Esta superposición no es nueva ni sorprendente para la escritura de Mansilla, sin embargo, en este libro, la pregunta que en 1870 se formulaba en las voces representadas (en *Ranqueles*) como: “¿Por qué al fin, ese mozo, quién es?” deja lugar a la pregunta por otros personajes, compañeros, colegas, aliados u opositores; desplazando la colocación del “yo”, aunque próximo, hacia un punto de vista observador garantizado en el “haber estado allí”. En estas viñetas biográficas, el relato sobre un otro ocupa la mayor parte, y la distinción extravagante del yo, a la que sus lectores estaban acostumbrados, está puesta siempre en función de resaltar otra figura que no es Mansilla.

La publicación del libro incluye, como era de esperar, una dedicatoria. En este caso, el lector privilegiado es Roca. La ratificación de pertenencia a un grupo que se legitima a sí mismo en la solidaridad y exhibición de los vínculos político-afectivos es evidente; sin embargo, las nociones de “verdad histórica” y “retrato” puestas en juego en la escritura efectiva de las semblanzas biográficas difieren con los mandatos programáticos que Roca exhibe en la carta-prólogo que acompaña, como retribución de favores, la publicación.

Podríamos pensar que la ya conocida teoría de David Viñas sobre el vínculo especular entre autor y auditorio según la que –entre otras características– el circuito efectivo de lectores se superpone con el sistema de dedicatorias que el autor adjunta en cada una de sus publicaciones empieza a tambalear en este proyecto escriturario.¹⁰ ¿Para qué habría de contar, Mansilla, lo que todos sus amigos ya conocen? Y, aun más, si la respuesta a esto es la autovaloración, ¿para qué incluir el pasado federal en personalidades no necesariamente aceptadas por sus contemporáneos? ¿Para qué lectores está escribiendo?

Más que señalar cada uno de los retratos y cómo arma esas siluetas, creo que es interesante pensar teóricamente cuál es la posición que asume Mansilla y qué del funcionamiento interno de un campo que ya presenta formas autonómicas podemos observar aun cuando el lazo íntimo entre dirigencia y escritura sigue produciendo textualidad. ¿Podemos hablar de un rol intelectual en esta escritura fragmentaria y periodística de Mansilla? ¿Ya no solo el *dandy*, un *causer* para divertir, sino un ideólogo con un trabajo concreto: contar la historia nacional para ejemplificar a los jóvenes?

Es extraño pensar a Mansilla como un publicista programático porque su escritura no reviste esa pretensión ni cultiva el género del panfleto político, aun en los casos en que hay momentos de disertación política en sus textos. Este proyecto de *Retratos y recuerdos* responde a un plan distinto al de las *causeries* de los jueves. Los retratos son definidos por la colocación

10 David Viñas, *Literatura argentina y realidad política* [1964], (2 vols.), Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

institucional de sus retratados, en un gesto inverso a la búsqueda de distinción singular que lo diferenciaba de los otros en sus retratos fotográficos. Ya no basta la diferencia esperable de la capa, el ambiente legitimador del escritorio, los galones brillantes del saco, el toque vanidoso del sombrero ladeado, aquí el espacio privilegiado (y que da sentido) para incluir a los personajes en esta “galería” es el parlamento y el foro público.

En la carta-prólogo, Roca despliega su agradecimiento y sus convicciones acerca de la importancia del trazado de estas pequeñas biografías. Presenta la idea de la construcción de verdades en la escritura como búsqueda de una esencia, sin importar la imagen defectuosa que pudiera haber tenido el “original”. Es la desaparición del referente la que permite una corrección meditada y útil; como en el retrato fotográfico, la representación ocupa el lugar del sujeto y lo reemplaza. Aludiendo simultáneamente a la “verdad” y a la “utilidad”, Roca defiende el trabajo pulidor del escritor biógrafo. Hay un deseo de grabar una silueta de cada figura, brindar un registro que deje su rastro en la temporalidad y en la subjetividad de los lectores. En una de las expresiones que utiliza Roca para calificar el trabajo de Mansilla se refiere a los biografiados como sujetos a los que hay que poner sobre un pedestal.¹¹ Hay que congelarlos y subirlos al medio de la plaza. En esos años también se configurará el perfil público de Buenos Aires y la colocación de gran parte de sus monumentos. Está en disputa aún cuál será la galería de retratos oficiales.

Roca acepta la autoridad del que atestigua por haber estado ahí y valoriza la cualidad narradora de la voz. Al escritor se le puede perdonar que no haga historia, que se detenga en cuestiones nimias. Aun así: el retrato sube al personaje a un pedestal. Como otro arte, la escritura esculpe imágenes perdurables. ¿Qué género es, en esta propuesta, el “retrato”? También el retrato fotográfico, podríamos aventurar, está construyendo el mismo efecto o, al menos, intenta “poner al sujeto a la luz” y encontrar aquello que lo señala como individuo así como exhibir lo que lo incluye en un grupo de identificación social. Hay en *Retratos y recuerdos* una idea de naturaleza y psiquis coherente con ciertas creencias científicas del período, en el que mostrar la imagen permite indagar en la naturaleza interior que es “esencial” a determinado hombre o “tipo de hombre”, una imagen que no requiere una explicación histórica ni contextual. Los hechos, los actos que ha realizado ese individuo, son más consecuencia de estas características que de las circunstancias. En esa dirección, con esa lógica que se acerca al lombrosianismo por momentos y a las clasificaciones tipológicas que sirven tanto para retratar a estas “celebridades” como para identificar a los delincuentes y extranjeros, están armados los textos de Mansilla.

Entonces: aquí aparece la finalidad. Una especificidad de la escritura literaria o con cuidado artística, no histórica ni biográfica, que deleita e instruye. Atestiguar con maestría para seducir al público. No basta con haber presenciado sino con tener capacidades retóricas para conmové. El tipo de personaje elegido para relatar también tiene algo para decir sobre el autor y la apuesta histórico-política que está realizando. Es su modo de contradecir al prólogo y discutir con Roca. Cuando el “querido amigo” lee la superación de la lucha intestina y del “efecto del dictador”, Mansilla está colocando “en el pedestal” a aquellos que formaron parte

11 “Parece que nada ha escapado a su fina observación de artista [. . .]. Ud. hace retratos, estudios psicológicos, y no biográficos ni historia; Ud. toma al hombre en sí, penetra hasta el fondo de su alma, lo pone a la luz y nos lo muestra en el destacado sobre un pedestal”. Julio A. Roca, “Carta-prólogo”, en Lucio V. Mansilla, *Retratos y recuerdos* [1895], Buenos Aires, Paradiso, 2005.

de un pasado denostado por parte de la élite gobernante a la que siempre quiso pertenecer no siempre con buenos resultados.

Mansilla parece frustrar en varios momentos las pretendidas necesidades de Roca; sin embargo, la tensión entre biografía y autobiografía, digresión y plan escriturario, nos permiten indagar en la posible caracterización de este autor ya no como un *gentleman* escritor, sino como un intelectual orgánico, en una pose distinta a las del juego extravagante, con su propio proyecto, aun en la posible exhibición de ciertas fisuras en el interior del grupo dominante.¹²

La distancia entre los criterios legitimadores para elegir a sus retratados (siempre con identidades institucionales) y el exceso lúdico y de extrañamiento que elige (o al que se presta permitiéndole elegir al fotógrafo) para la construcción de su identidad en sus propios retratos fotográficos abren una línea de análisis que no pretendemos agotar aquí sino plantear y dejar pendiente para seguir pensando en el dandismo, la displicencia y sus opuestos en las actitudes autorales de Mansilla retratado y retratista.

Bibliografía

Mansilla, Lucio V., *Entre nos. Causeñas del jueves* [París, 1889-1890], Buenos Aires, Hachette, 1963.

12 Coincidiendo en términos generales con la tesis de Viñas, hay, sin embargo, particularidades no reducibles a una mera caracterización de clase. Hay una búsqueda de acercamiento declamatorio en Mansilla y, en simultáneo, distanciamientos procedimentales respecto del pedido de epicidad de Roca que revelan incidencias ideológicas. Descomposición, tal vez, de un proyecto que ha tenido una primera "sacudida" importante en 1890 y que, en 1894 se enfrenta a un nuevo actor, incipiente pero en crecimiento, de participación política; las nuevas clases medias urbanas. Mansilla asume el rol intelectual y narra para el proyecto liberal, en su propio estilo, intentando suplir las fisuras y afianzar las alianzas.

La gauchesca en París

Julio Schwartzman

En la Navidad de 1860, a los cincuenta y tres años, Hilario Ascasubi llega a París, en indicada misión confiada por el general Bartolomé Mitre, entonces al frente de la provincia de Buenos Aires: tiene que reclutar mercenarios para las guerras argentinas, soldados extranjeros que acepten sumarse a las filas del ejército de Buenos Aires, que todavía tendrá mucho que hacer para domar las resistencias del interior. Salvo cinco viajes al Plata por razones administrativas, familiares y personales, permanecerá la mayor parte del tiempo en Francia hasta poco antes de su muerte, en 1875. Cuando Mitre alcanza la presidencia, en 1862, la misión Ascasubi comienza a tener más peso, y se articula con la legación argentina (lo que se mantendrá después, en la presidencia de Sarmiento), con la casa Schmahl, agencia de migraciones pero sobre todo de tráfico de soldados para las guerras dentro y fuera de Europa, y con una serie de iniciativas empresariales destinadas a completar sus ingresos, comprando a comisión, organizando remesas de productos a la Argentina, y especializándose en vinos, licores y aceites, sin excluir cuadros, alhajas y libros.

(Ascasubi siempre hizo números. Los hizo, incluso, cuando, poeta gacetero del sitio grande, reclamaba en verso, a sus suscriptores oficiales y privados, el pago adeudado de las entregas de periódicos. Los siguió haciendo en los larguísimos trámites para cobrar su retiro militar y los compromisos contraídos por Urquiza cuando el poeta proveedor había prestado servicios de escritura en el Ejército Grande, y en las tortuosas contabilidades que revela la correspondencia con su hijo Américo, cabeza, más tarde, en Buenos Aires, de los emprendimientos familiares franco-argentinos.)

Las cosas no son fáciles en Europa. La competencia es grande porque el mercado de carne de cañón crece al ritmo de insurrecciones, conflictos nacionales e internacionales. Y porque Mitre recibe, en Buenos Aires, ofertas mucho menos costosas para engrosar sus filas: cada enganchado en París implica un desembolso de 500 francos. Dificultades: algunos mercenarios reclaman, al pisar suelo americano, condiciones no estipuladas originariamente; otros desertan...

La desertión: eterna escena de la vida castrense, que pone en duda la ley y a prueba la punición. Es, también, de mercenarios, la defección; si se carece de recursos propios, alistarse en la milicia de ultramar constituye una manera de viajar; una vez en destino, desertar equivale a bajarse del barco. La vocación militar de Rimbaud, al embarcarse hacia las Indias Holandesas, concluyó no bien arribó a Java.

En tiempos del sitio de Montevideo y el conflicto entre dos políticas y dos legalidades, el abandono de la milicia tenía otro nombre. Se trataba de la disputa por disciplinar la propia tropa y debilitar la moral de la del enemigo, tentándola con mejores condiciones y haciéndola venir al pie. El movimiento deseado o producido se cristalizaba en la figura (ya agauchada) del *pasao*: el que se pasa de bando. El *pasao* define un tránsito de uno a otro ejército, y para la literatura de guerra, solo hay un *pasao* concebible: el que describe el movimiento de abandono del ejército enemigo para incorporarse a la fuerza propia.

Pero las cosas han cambiado. Desde Buenos Aires llegan noticias de desertiones de algunos de los onerosos reclutados por Ascasubi; la especie puede malograr el negocio. Hay que defenderse y ajustar los términos del enganche.

Entretanto, la competencia no deja de crecer: el levantamiento polaco desvía los intereses mercenarios hacia la misma Europa, o bien la Guerra de Secesión en los Estados Unidos canaliza los mejores contingentes, incluyendo las legiones de Garibaldi, dispuestas a servir a la Unión.

Hilario va acumulando experiencia como oficial que inspecciona tropa, presume intenciones, calcula ulterioridades. Ha logrado que Américo estudie los adelantos de la fotografía (sin descartar las novísimas tarjetas fotográficas en porcelana), y así facilita, a la prensa francesa, copias de retratos de Bartolomé Mitre, o con propósito desacreditador, de la estampa bárbara y peluda del Chacho Peñaloza, prueba que se quiere visible de que no se trata de un general al estilo pulcro de San Martín, como denunciaba cierto periodismo galo; o, en una estrategia de catálogo de productos, remite a sus corresponsales del sur retratos de tres enganchados para que se vea la salud y la prestancia de su porte.

Dinámico, Hilario hace gestiones, interroga a los candidatos del enrolamiento, los acompaña al puerto de Burdeos, donde los despacha en barcas, clípers o navíos. La ocasión es propicia para comprar, en la casa Sourget (levantada con capitales del cónsul argentino), vinos de Burdeos en botella o casco, que en el lugar se consiguen con una quita del 12% en relación con las tasas que se pagan en París; el comisionista cobra un 5% por el envío a los interesados y ningún recargo, por cierto, a su empleador, a quien ofrece un financiamiento de seis meses. Lista de precios: Sauternes, 12 francos, Chateau Rouge, 10...

Hombres, soldados, vinos, aceites, camafeos, corales, panoplias, pianos, camisas, escudos: todo es catalogable, seriable y sujeto a precio, embalaje, recargo. La cosa está en saber a quién encargar y a quién ofrecer. Las gestiones urgen: se trata de acelerar la comunicación y recuperar inversiones. El archivo Mitre da cuenta del ritmo de las respuestas del presidente: se escriben a un mes y medio, aproximadamente, de recibidas las cartas de París; Ascasubi (otro estatuto, otras prioridades, otras premuras) responde en veinticuatro horas.

Las carreras de Ascasubi, sus diligencias de comisionista, no siempre llegan a tiempo. Sus mudanzas por un París que, bajo el segundo Imperio y de la mano del barón Haussmann, está cambiando de fisonomía, testimonian precariedades y contratiempos. Por momentos, el trazo manuscrito temblequea y amenaza ilegibilidad. 5 de noviembre de 1862: "Esta carta va mal escrita porque me siento muy fatigado del viaje de toda la noche anterior, y además tengo

mucho frío en este instante”.¹ 24 de diciembre: “Ha de dispensarme V. E. la mala escritura que lleva esta carta, estoy entumido de frío, pues hace un día glacial” (122).²

Llegan los años de la terrible Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. Sin embargo, es la situación europea la que incidirá duramente en la vida cotidiana del activo gestor. En el conflicto franco-prusiano, a fines de 1870, las hostilidades se van desplazando hacia el oeste, y la toponimia de las batallas circunda implacablemente París. Tras la derrota de Sedan, cae el Segundo Imperio y se proclama la Tercera República. Los alemanes están sobre la capital del siglo XIX.

Y Ascasubi, que fue poeta (y abastecedor) de un sitio prolongado, el de Montevideo, tan prolongado que se transformó en una rutinaria forma de convivencia con el enemigo, ahora padece, como todos los habitantes de París, un cerco de hierro durante cuatro meses. Privaciones, escasez, hambre. Ya se combate en los suburbios. Una tarde, a mediados de diciembre de 1870, se estremecen los cristales de las ventanas del apartamento de la Rue Pergolèse. Hilario se arrima a una de ellas. Curioso, estadístico, anota mentalmente los cañonazos: versión de guerra del *trainspotting* inglés, suerte de *shotspotting* parisino, concluye: 500 disparos de artillería en una hora. Y cañones, obuses, morteros no cesan de escupir fuego durante dos días seguidos. Solo multiplicar... Consumo de pólvora, de proyectiles, de vidas.

16 de diciembre. Carta de Hilario en París a Américo, en Buenos Aires: REFERENCIAS A LA CARESTÍA. A LA COTIZACIÓN DE LA CARNE DE CABALLO, DE PERRO, DE RATA.

Qué lejos estamos del escenario de otros cañonazos, en 1853, en otro *sitio*, cuando el coronel urquicista Lagos había tendido un cerco sobre Buenos Aires, y Ascasubi compuso otra media caña, “La tartamuda”, en la que la disfunción vocal ayudaba a replicar la onomatopeya de los estruendos y el equívoco de las palabras a medio decir, en la fiesta de la guerra, insinuaba deslices coprológicos:

Ma... ma... tías - Tragaldabas,
también de chulo
diz que viene a tragarnos:
miren que cu...
...que cuco tan fiero - se nos quiere hacer;
si se habrá olvidao - que lo hicimos per...
per... der el rumbo,
haciéndole de atrás
chiflar un chumbo.

A principios de 1871 está de nuevo en Buenos Aires. Ha salido de los horrores de la guerra para sumirse en los de la fiebre amarilla. Y su salud no es buena. Los meses de estadía le ahorran la dura peripecia francesa: la capitulación, el levantamiento de la Comuna, su brevísima gestión popular, la terrible represión de los cañones del general Mac Mahon, que

1 [Bartolomé Mitre] *Archivo del General Mitre. Presidencia de la República*, t. XIII, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1912, p. 126.

2 Por entonces, la calefacción de los hogares de París seguía siendo básicamente individual, con escasas excepciones en viviendas privilegiadas o edificios públicos de la reforma haussmanniana. Solo a fin de siglo se impondrían sistemas de agua caliente y vapor, y aún para entonces la calefacción de gas era un lujo. Cuesta admitir, teniendo en cuenta los niveles de gastos de Ascasubi, a menos que se tratara, como probablemente sea el caso, de limitaciones culturales, que no haya podido invertir lo que requería la calefacción de su hogar. Una proyección muy aproximada, a partir de precios posteriores, del costo del carbón para estufa de un ambiente de 75 metros cúbicos, que funcionara buena parte del día, indica que habría requerido, como mucho, el desembolso de unos cuarenta francos por mes (Carré; Gallo; Raoult).

emplea en ello la energía que le ha faltado en Sedan ante el ejército prusiano. Las cosas vuelven lenta, luctuosamente a la vieja rutina.

Cuando en agosto de 1871 Ascasubi regresa a París, siente llegado el momento de recuperar, contra el reloj, la otra razón latente, menos perentoria, de su estada europea: un bajo continuo que se ha mantenido paralelo a lo largo de los trajines políticos y mercantiles. París es el lugar ideal para reordenar su obra anterior, tan pausada por las coyunturas, la política, la guerra, la inmediatez, y proyectarla, si alguna chance le queda, *sub specie aeternitatis*, a la luz de la codiciada gloria literaria.

Con esas miras, había encargado en 1862 la escritura de su biografía a Bénédicte Gallet de Kulture, un mercenario político e intelectual que frecuenta la legación argentina. En carta del 22 de enero de 1863 a Mitre, Ascasubi le anuncia:

Otras personas en estos días me han hecho el honor de escribir una nueva biografía, que hasta ahora es la más completa y verídica que se ha publicado. Como es un libro muy curioso me permitiré remitírselo a V. E. (en francés) luego que se concluya la impresión en Bruselas.³

El folleto, de 68 páginas, lleno de datos que podían tener una sola fuente, lleva pie de imprenta de la Librairie Parisienne y se titula *Quelques mots de biographie et une page d'histoire. Le Colonel Don Hilario Ascasubi*. Será su tarjeta de presentación en Europa y, como revela la candorosa jactancia de la carta a Mitre, el testimonio, para Sudamérica, de su renombre en el Viejo Mundo.

Cuando visita el cementerio del Père Lachaise en noviembre de 1863, lee en la tumba de Alfred de Musset la inscripción que comienza: “Mes chers amis, quand je mourrai / plantez un saule au cimetière”. Siete meses después, de regreso de un breve viaje a Buenos Aires, trae con muchos cuidados un sauce para cumplir el deseo del poeta francés muerto en 1857. En carta del 4 de julio de 1864 a Paul de Musset, hermano de Alfred, relata las alternativas del viaje del árbol (si se consiente el oxímoron macbethiano), lo pone a su disposición, y para que conozca sus antecedentes, como quien no quiere la cosa, le acerca un ejemplar del folleto biográfico. Aceptado el presente, la ceremonia de plantarlo se realiza en el Père Lachaise once días después, con algún eco en la prensa francesa.⁴ En octubre, Ricardo Palma reconoce lápida y sauce, guiado por el donante, y escribe “Una visita a la tumba de Alfredo de Musset”, que envía para su publicación, por intermedio del mismo Ascasubi, a *La Revista de Buenos Aires*, dirigida por Miguel Navarro Viola y Vicente Gil Quesada.⁵ Estrategias... Todo suma.

A lo largo de décadas, Ascasubi viene llevando un álbum en el que recorta y colecciona hasta el menor suelto que la prensa periódica dedica a sus composiciones. Esa acumulación, que al cabo de una vida ocupará cinco voluminosos tomos encuadernados en cuero, estaba destinada a confluir en el hito pacientemente construido en el camino de una anhelada autocanonización. Eso habrá de ser, con la forma que logre conferirle y la firma que acepte

3 Archivo del General Mitre. *Presidencia de la República*, op. cit., pp. 130-131.

4 Lily Sosa de Newton, *Genio y figura de Hilario Ascasubi*, Buenos Aires, Eudeba, 1981, pp. 262-269. Manuel Mujica Lainez, “Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi)”, en *Vidas del Gallo y el Pollo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966, pp. 126-133.

5 Palma reproduce los homenajes en verso, suyos y de Ascasubi. Una carta de Paul de Musset debió restringir esas efusiones, desplazando su inscripción al entorno de la tumba y preservando la austeridad de su lápida (Ver Lily Sosa de Newton, op. cit., p. 269). A propósito: el sauce no sufría el clima de París, y había que reponerlo cada tanto. Hasta el olvido. Ver Ricardo Palma, “Una visita a la tumba de Alfredo de Musset”, en *La Revista de Buenos Aires*, t. 5, 1864, pp. 487.

suscribirlo, el prólogo de sus *Obras* reunidas. Íntimamente, siente que toda la vastísima producción de la poesía de combate antirrosista y de la poesía y la prosa guerrera contra Urquiza (calculable en unos 28.000 versos/líneas) no basta para asegurarse ese lugar simbólico. La gloria, cree, pide intemporalidad o, al menos, un pasado no permeado por la refriega político-militar del día a día. Tiene, a propósito, un amago inconcluso, el poema *Los mellizos*, publicado en Montevideo, en 1850, en dos entregas, y decide retomarlos

Fiebre creativa: en ocho meses, lleva los dos mil versos del poema de 1850 a más de trece mil. Eso, bajo los tormentos de la gota. “Estoy escribiendo en cama, lleno de emplastos, ligaduras y mortificación”, se queja en carta a Rufino Varela. Su nuevo título, *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*, expresa inmejorablemente los dos extremos entre los que se mueven el texto y la pulsión del autor: el marco enunciativo (Santos Vega) y la historia enmarcada (la de los mellizos de la estancia de La Flor). El marco presenta el encuentro casual y la larga conversación, amistosa pero suspicaz, entre dos gauchos, el viejo payador Santos Vega y el santiagueño Rufo Tolosa, a los que pronto se suma la mujer de Rufo, Juana Petrona. La sorpresa de Vega ante la marca del caballo de Tolosa, que evoca la de La Flor, desencadena el interminable relato de la historia de los mellizos Luis y Jacinto, que es, en rigor, el de la vida del primero, un dechado de perversidades.

Para leer el *Martín Fierro* en clave novelística, Borges ha recordado que el XIX fue el siglo de la novela por antonomasia.⁶ Es bueno tener presente, respecto del *Santos Vega* de Ascasubi, que fue también el de la consagración del folletín. La composición de la historia de los mellizos no podría haberse siquiera planteado sin los caminos abiertos, entre tantos otros, por Eugène Sue y Ponson du Terrail: brutal contraste de caracteres, bruscos cambios de la peripecia; equívocos, malentendidos y desencuentros; reconocimiento final (de identidades, de sentidos, de moralidades) como clave sobre la que quieren desembocar todas las pistas paciente y obviamente diseminadas.⁷ Pero el diálogo del marco fluye con mayor libertad y frescura, incluso o sobre todo en sus múltiples digresiones. Ante todo, implica el extraordinario hallazgo de sacar a Santos Vega de toda mitificación, como la que había preludiado Mitre (1838) y la que fijará Rafael Obligado (1877-1906): el de Ascasubi es un viejito memorioso, experimentado, decidor, pícaro y cachondo. Solo Eduardo Gutiérrez superará la apuesta en 1881, manteniendo el mito, pero desde el perfil del delincuente popular que enfrenta a las partidas policiales, a la manera de Juan Moreira.

Si por el lado de las marcas folletinescas *Santos Vega o Los mellizos de La Flor* muestra su sincronía con la novela popular contemporánea, el subtítulo, *Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina*, remite a la intención de sustraer el texto del servicio político de coyuntura que había caracterizado los versos de Paulino y Aniceto. En busca de un tiempo sin tiempo, Ascasubi ambientó la acción en un pasado previo a las guerras civiles y a las de independencia, en una idílica colonia anterior a su propio nacimiento en 1807: entre 1776 y 1805.

6 Jorge Luis Borges, “La poesía gauchesca” [1957], en *Discusión*, en *Obras completas*, t. 1, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 209.

7 Una curiosidad. En 1846 Ascasubi había publicado, por la imprenta del Comercio del Plata, en Montevideo, “Los misterios del Paraná”, una crónica jocosa y unitaria del Combate de la Vuelta de Obligado, en el que las fuerzas del general Lucio N. Mansilla habían enfrentado a la flota anglofrancesa en noviembre de 1845. Pese a su nula relación con la materia de *Les mystères de Paris*, de Sue, publicada en el *Journal des Débats* (1842-1843), no puede dejar de correlacionarse su título con la ola de “misterios” (de Londres, de Marsella, de Nápoles, de Munich. . .) a que dio lugar el exitosísimo folletín de Sue.

En el tramo final de su vida, Ascasubi subordinó todo a la publicación de sus obras. Era la preparación de su mortaja y su posteridad. Concretó la operación con la casa Paul Dupont. No mezquinó detalles ni presupuesto: serían tres volúmenes, en una tirada de 2.500 ejemplares, de unas quinientas páginas cada uno, en buen papel y con cuidadas ilustraciones. Todo por 17.050 francos. O sea, el equivalente del contrato de 34 mercenarios para las guerras sudamericanas, o 1.400 botellas de Sauternes, o una vida gratuitamente calefaccionada en París.

Cuando la edición esté lista, cuando el autor desembarque con el cargamento en Buenos Aires y la aduana libere la remesa el 9 de enero de 1873, cada volumen se venderá a cien pesos, tal vez la edición más lujosa que la literatura argentina podía exhibir hasta el momento, y seguramente una de las más caras. En el primer tomo (aunque sin numerar), dedicado al *Santos Vega*, el “Prólogo del Editor” despliega, en cuarenta y cinco páginas de acumulación curricular, la documentación pacientemente recogida en el álbum previsor. Por esos días se distribuía en otros puntos de venta un humildísimo folleto de 78 páginas, de costo irrisorio (diez pesos el ejemplar), *El gaucho Martín Fierro*, que en siete años vendería, en distintas ediciones autorizadas, 72.000 ejemplares, y otros tantos en tiradas clandestinas.⁸

Las cosas no ocurrieron exactamente según lo previsto. Varios indicios, además de la citada carta a su amigo Rufino, daban a entender que París era la cita final de Ascasubi. Pero tras una permanencia de algo más de dos años en Buenos Aires, decide hacer su último viaje europeo solo para liquidar todos sus bienes, en particular la casa del número 48 de la Rue Pergolèse, que vende en 43.000 francos.

En la advertencia “Al lector” del volumen del Santos Vega había escrito, melancólico: “París no es para todos los hombres el paraíso en la tierra. [...] No: el paraíso de cada hombre está en la tierra natal”.

Ahora imaginemos a un comprador/lector de sus obras de 1872, un argentino, que vuelve sus páginas, se detiene en una, elige al azar algún fragmento. Sea, por ejemplo, el del diálogo entre Vega y Tolosa, lleno de provocaciones e indirectas, con interrupciones que propician el malentendido y la injuria involuntaria, en el cuadro xvii, página 79. La mirada oscila entre la ágil secuencia de los versos con la diversión del juego verbal, y la interrupción de las llamadas que salpican el texto y conducen la vista hacia las notas al pie. Santos Vega, presuntamente ofendido por una alusión a su madre, declara que era santafecina (llamada a nota) y enseguida aclara que murió “de un empacho / de un *choclo* [llamada a nota] con requesón”. Y abajo: “Santa Fe es una ciudad de la República Argentina”, y también “*Choclo*: la espiga del maíz tierno”. El lector, dispersado por las notas, asocia. No se siente interpelado, más bien al contrario, por la superflua didáctica de las definiciones de lo consabido. Pero tiene en sus manos un objeto precioso, de improbable edición local. Por otra parte, sabe muy bien (lo han explicado en abundancia *La Tribuna* y otros diarios, y además la información figura en la portada) que el libro ha salido de una imprenta de París. Entonces admite y tolera: el lector francés necesita esa explicación.

Ascasubi, que ha experimentado con casi todas las posibilidades que le brindaba la discursividad gauchesca, sus subgéneros y sus canales, sin excluir las cartas imaginarias de corresponsales reales, los avisos de aparición de sus hojas, las intimaciones al pago de la suscripción, deja la función “nota al pie” intacta y la emplea, en apariencias, como lo haría un

8 Adolfo Prieto, *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Leviatán, 1956, p. 66.

tratado o, en todo caso, *La cautiva* de Echeverría. Es más: en el cuadro IX, la nota referida a ombú deriva en cita erudita de otra nota: “Nada describe mejor este árbol que la nota con que lo caracteriza nuestro amigo el señor Echeverría en su bello poema LA CAUTIVA”.

Ahora bien: podríamos postular que nada habría más ajeno a la gauchesca que este uso de las notas. Insisto: no que la técnica de la nota misma, porque hay que admitir que el género se veda muy pocos recursos del orden de las técnicas de escritura y aun de edición: una vez que genera la ficción del gaucho gacetero, nada de la imprenta le es ajeno. ¡Pero este uso, lleno de distancia bibliográfica! Surge la sospecha, entonces, de una taimada estrategia hacia el lector-semejante-hermano, el del castellano rioplatense, el familiarizado con la lengua del poema –ya bastante depurada de particularismos, si se la compara con la del *Paulino* o del *Aniceto*–, el que no necesita, cognitivamente, la nota. El acto por el cual aquel lector hipócrita contemporáneo proyecta al imaginario lector francés (que no solo puede ignorar la localización de Santa Fe, sino que, aun suponiéndolo hispanoparlante, ni siquiera sospecha lo que, en la misma página, le proponen *chuciaron, confisionario, gatiaron, difuntiendo*) sería un reflejo buscado, una clave autoral, en la misma línea canonizadora de la edición parisina y del prólogo consagratorio del “editor”. Y eso que la nota sobre el ombú, con algunas pocas diferencias, ya figuraba en la edición montevideana de *Los mellizos* de 1850, como un tímido anticipo de la vocación atemporal y dis-locada de Ascasubi, deseoso de salirse de la prisión de la coyuntura y la demanda política.

El caso del *Santos Vega* es problemático porque su reescritura ampliadísimas, contemporánea de la colocación imaginaria elísea, es (relativamente) más dócil a la estrategia autoral. Los otros dos volúmenes, con el *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*, resisten, aun en el cepo encuadernado, desde “La refalosa” y “La tartamuda”, a la farsa canonizante.

Porque París no es para todos los hombres el paraíso en la tierra. Y porque después de todo –y es una decisión–, Hilario Ascasubi muere el 17 de noviembre de 1875 en su casa de Talcahuano 528, antigua numeración. Entre Santa Fe y Charcas. En Buenos Aires: una ciudad de la República Argentina.⁹

Bibliografía

Ascasubi, Hilario, Carta a Sarmiento del 22 de noviembre de 1868, Museo Sarmiento de Buenos Aires.

_____, [Carta a su hijo Américo, París, 16 de diciembre de 1870, en] *El Nacional*, Buenos Aires, 25 de enero de 1871.

_____, “Cartas a Rufino Varela, 1872”. Donación de Manuel Mujica Lainez al Museo y Archivo del Escritor. Disponible (abril de 2009) en “Proyecto Biblioteca Digital Argentina”, en <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit_biografica/ascasubirufino/b-637020.htm>.

_____, *Santos Vega o los mellizos de La Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*, París, Paul Dupont, 1872.

_____, *Aniceto el Gallo. Gacetero prosista y gauchi-poeta argentino. Extracto del periódico de este título publicado en Buenos Aires el año de 1854 y otras poesías inéditas*, París, Paul Dupont, 1872.

9 Agradezco la colaboración de Marie-Noëlle Carré, Ana Lafon, Adriana Amante y Juan Albin.

- _____, *Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y oriental del Uruguay (1839 a 1851)*, París, Paul Dupont, 1872.
- Carré, Marie-Nöelle, “Le chauffage urbain à Paris au XIX^{ème} siècle”, 2009, inédito.
- Dale, Rodney y Weaver, Rebecca, *Machines in the Office*, Londres, British Library, 1993.
- Gallet de Kulture, Bénédicte, *Quelques mots de biographie et une page d'histoire. Le Colonel Don Hilario Ascasubi*, París, Librairie Parisienne, 1863.
- Gallo, Emmanuelle, *Modernité technique et valeur d'usage: Le chauffage des bâtiments d'habitation en France*, París, Institut d'Art de l'Université de Paris I Panthéon – Sorbonne, 2006.
- Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Miguel Palermo (pról. y notas), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, 2 volúmenes.
- Raoult, Michel, *Histoire du chauffage urbain*, París, L'Harmattan, 2008.

MESA 10

Palabras en el tiempo

Otro hombre y otro orden simbólico: “Alumbramiento”, de Andrés Neuman

Elsa Drucaroff

“Alumbramiento” relata un parto y logra una verdadera escritura parturienta, con todo lo que este participio futuro activo implica acerca del ritmo, la dimensión temporal ineludible, el avance imparable hacia una acción que inevitablemente deberá resolverse, que ya se está resolviendo, durando como una flecha. Así es el proceso del parto: un futuro en pura actividad presente en el que el cuerpo se desata como se desata la escritura de Neuman en este cuento, que además es el parto de todo el libro, porque es el primero del volumen al que da nombre.¹

Y empieza *in medias res*, enloquecido: “Y era cierto que...”, dice. Y así organiza un devenir que ya está ocurriendo, dibujando con escritura el tiempo del parto, proceso extenso y continuado que se desata, se apresura cada vez más, en el que fluyen líquidos, sangre, materia fecal, así como en el discurso de Neuman fluyen asociaciones, escenas múltiples, dolor, sexo, miedo, esperanza, amor. “Alumbramiento” no tiene puntos y empieza con un “y” porque no hay principio, hay ciclos, reproducción. Y un estallido final de nacimiento que cierra el relato. Pero este no es solamente un cuento que, con maestría técnica, encarna en la sintaxis lo mismo que se está contando. Además, es una historia utópica, imposible, un relato que se atreve a la experimentación más radical en el Orden de Géneros: porque en este cuento, quien está pariendo, quien está sufriendo y gozando y temiendo y haciendo fuerza y experimentando, en carne propia, la situación más límite y definitiva que puede relatar la especie humana (del nacimiento no se acuerda nadie y para contar la muerte, nadie tiene ya palabra) no es una mujer. Es un varón. “Alumbramiento” es la voz de un hombre parturiento, algo imposible o –como comenta irónicamente su epígrafe–, que si se concibe, evidentemente apenas podría verosimilizarse como un “hecho aislado”.

Dice el epígrafe: “Las matronas se quejan del ingreso de los hombres en la planta de Obstetricia. La dirección del Hospital Clínico reconoce lo sucedido como ‘hecho aislado’” (11).

Extraído de una noticia de un diario de provincia de Granada, este epígrafe es una humorada pero también una provocación. Las parteras “se quejan” de la intrusión de hombres, protegiendo así su oblicuo poder de oprimidas como esas amas de casa que echan a sus maridos de la cocina. Por su parte, el poder estatal masculino, “la dirección del hospital”, “reconoce” que algo que no debería ocurrir ha ocurrido. Este desorden en el mundo real que

1 Andrés Neuman, “Alumbramiento”, en *Alumbramiento*, Buenos Aires, Páginas de Espuma, 2007. Todas las citas corresponden a esta edición.

molesta al Orden de Géneros y da lugar a una noticia en el periódico, en el mundo real, se volverá utopía y subversión radical en la ficción literaria.

La luz es uno de los campos semánticos centrales de este cuento, ya desde el título y la primera frase: “Y era cierto que la luz entraba deshecha, cálida, por los ventanales”. La modelización subraya la certeza de toda la escena imposible y se dirige antes que nada a la luz, reiteradamente “deshecha” (“la luz entraba tímida, deshecha por debajo de la puerta como un intruso leve y un poco anaranjado, tal vez amanecía”) (12). Es un deshacerse que, sin embargo, ilumina, un deshacerse para hacerse diferente, una propuesta del texto para la identidad de género del narrador, para la cultura toda.

“Luz tímida”: el adjetivo hace serie con “intruso leve y un poco anaranjado”. La luz como un intruso que entra tímidamente, el narrador fálico que entra tímidamente en lo femenino, en la construcción de un imaginario en el que puede parir. ¿Una entrada tímida es una entrada respetuosa? ¿Una entrada que asume la intrusión? Es obvia la relación de “luz” con alumbrar, parir, engendrar vida. El narrador es hombre y se embarazó de una mujer, fue el cigarrillo de ella, luego del orgasmo, el que “encendía también la noche blanda y mi corazón a oscuras” (13). Como un hombre, ella le dio semilla, y en el cuento la semilla es luz y lo que han compartido en el sexo es un “canal”, algo que “había tocado fondo y se había doblado para regresar entero, rebosante de dos, pleno de luz, hasta mi propio vientre” (13-14). Esa vida que hace surcos en el vientre (como estrías en un vientre embarazado) es “un rastrillo de sol” y “desgarra” porque es también dolor, dolor-vida (“qué es la vida si no hay dos voluntades enredadas y un dolor compartido”) (14).

Esforzándose en la camilla, asistido por su mujer y los médicos, pariendo, el narrador encuentra “otra manera de sentirme hombre” (12).² En la frase, lo personal es político: política de género. No se trata de volverse una mujer, sino de sentirse hombre de “otra manera”. Y esto no empieza a ocurrir en esta escena, es el momento sensual de la concepción el que ya trae la subversión; el sexo está presente todo el tiempo en la escena del parto, el dolor de parir se mezcla en torrentes con el placer pasado y el narrador, recordando, escribe: “Yo ya no sabía quién estaba adentro de quién, es difícil amar para los hombres, es un riesgo ser el primero en conmoverse... y tan extraño darse, tómame, le dije” (12). Darse es desear ser tomado, invadido, un placer “extraño” en un hombre. Es importante entender que la propuesta de “Alumbramiento” no es renunciar a la sexualidad fálica, sino ponerla en diálogo con otra no fálica en la que entregarse no es perder. El hombre parturiento es todo el tiempo varón: mira los pechos de las enfermeras, tiene el miembro erecto, para él parir y eyacular serán una sola cosa. Hay, inclusive, homoerotismo: un médico que en el momento cúlmine “con su mano enguantada tomó mi miembro hinchado y presionó el contorno” (16).

Hétero y homoerotismo, entonces, no renuncian nunca al cuerpo masculino, el narrador no se vaginiza para parir.

El modo alternativo no pasa por negarse, tampoco por desconocer sus limitaciones y prejuicios. Varias escenas que desfilan caóticas en la voz del parturiento subrayan su forma-

2 . Como he sostenido, esta preocupación por encontrar “otra manera de sentirse hombre” incluye a Neuman en una serie de nuevos narradores argentinos varones, nacidos a partir de 1960 y publicados desde la década del noventa, que con procedimientos muy diferentes cuestionan, a veces con mucho tormento, el estereotipo masculino. En esta serie se encuentran, entre otros, además de Neuman, Juan José Burzi, Gonzalo Garcés, Pedro Mairal, Gustavo Nielsen, Pablo Ramos. “Esa era la manera más sublime que había experimentado jamás de sentirse hombre”, dice apasionadamente Pablo Ramos en su relato “El día en que te lleve el viento” (Pablo Ramos, *Cuando lo peor haya pasado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003). He leído el cuento de Ramos y el de Neuman en contraposición, unidos por una pregunta idéntica: cómo sería otro modo de sentirse hombre. El de Ramos es una distopía de género; el de Neuman, como demostraré, una utopía de género (Cf. Elsa Drukaroff, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, en prensa).

ción cultural y subjetiva como macho de esta cultura. Cuando la mujer lo invita a bailar, por ejemplo: “Moverse así es ridículo, le contesté, o no le contesté pero me lo dije a mí mismo y la dejé sola con el baile, así beben los hombres que no van en bicicleta, mírame, aferrado a la barra con mi cara de examen y el corazón desparramado”.

No se dejó enseñar a bailar, pero sí le permite a ella guiarlo cuando hay que parir (“así, mi amor, así, suelta despacio el aire”) (13). Este parturiento será padre, no madre, mas como padre enseñará desde lo que Luisa Muraro llama la autoridad de madre. Enseñará a caminar, y en el cuento, significativamente, caminar se asocia a bailar: “Era yo muy pequeño y aprendía a caminar, como cuando ella intentó enseñarme a bailar y no quise” (13). Y en seguida, el narrador desea “enseñarle a mi hijo a caminar, no tengas miedo, le diría, esta es nuestra música y este es tu cuerpo, muévelo, tendrás que explicarle a tu madre que bailarás conmigo porque no va a creerte” (13). Caminar estará, para padre e hijo, atravesado por lo femenino. El que no quiso aprender a bailar y se quedó en lo que Lacan llamaría la impostura de la completud fálica (“aferrado a la barra con mi cara de examen y mi corazón desparramado”) será un padre que acepta la “autoridad de la madre”, que conoce la fuerza bienhechora de ese otro orden simbólico y, enseñando a caminar, enseñará su propia danza. En esa nueva definición de caminar reside la personal fusión dialógica entre femenino y masculino de ese padre capaz de enseñar algo diferente de lo que antes enseñó el suyo: “Ven, ven, hijo, me llamaba mi padre intentando enseñarme a disparar las tardes de verano, toma esa escopeta, ven, voy a enseñarte bien para que nunca nadie te haga daño, ¿ves aquella lata?, vamos, dispárale” (16); “así es como te tratan, hijo, ya lo ves, dijo mi padre el día de mi primera pelea, a patadas siempre, y mi madre le decía calla, déjalo, y mi padre le contestaba tú qué sabes, que el niño sepa cómo es el mundo, así van a tratarte siempre” (17).

Si el Dios masculino del judeo-cristianismo crea con su Verbo, si así embaraza el Espíritu Santo a María, en el cuento el verbo es de mujer. Ella habla y sabe: “Hemos recuperado la inocencia, había dicho, y su gesto de placer consagrado era el gesto de una mujer posterior, como si ya supiera” (12).

Ella habla y penetra, y embaraza:

Hemos recuperado la inocencia, me decía con *su hombro hundido en mi hombro* [...] hemos recuperado la inocencia, dijo encendiendo el cigarrillo que encendía también la noche blanda y mi corazón a oscuras, pero no por el placer [...] sino por la verdad, ese canal, lo supe, había tocado fondo y se había doblado para regresar entero, rebosante de dos, pleno de luz, hasta mi propio vientre (13-14).

¿Recuperar no es volver a la inocencia perdida sino crear una vida inocente y futura? En todo caso, ella es la que afirma algo que él sabe “no por el placer [...] sino por la verdad” (13), una verdad que surge en él como las verdades del orden simbólico de la madre, según Muraro: surge del saber amar.

Luz y palabras que enciende su mujer en la noche, mágicas, performativas, para que el canal regrese al que eyaculó. En el complejo itinerario de la palabra luz en el relato, esta también es el tercero, como el “intruso” que adviene en la pareja (“y una tercera persona era precisamente lo que aquella noche iba a gestarse”) (12). La luz que engendra también es “aire”,

soplo, verbo: “alguien me había dado aire, no era el mío de siempre, era un aire compartido, una respiración dentro de otra”.

A lo mejor pueda decirse que este relato desordena el Orden de Géneros porque deja hablar al orden simbólico de la madre, tal como Muraro lo define. Está tejido con valoraciones de ese orden simbólico que nuestra cultura desprecia y niega pero precisa, porque es el que le permite sostener, en las sombras, algo que podríamos llamar la elemental consistencia subjetiva de todos los seres humanos y su capacidad misma de lenguaje y pensamiento. En el relato el parturiento es varón, pero la mujer es la que sigue ocupando ese lugar de *autoridad de la madre*, en el sentido de Muraro, es decir, como Autora que tiene el poder de saber y garantizar, para el niño, que las palabras están atadas a las cosas, que las pueden señalar. “Y era cierto que...” comienza el cuento, y todo lo que sigue es una larga proposición subordinada de ese “que”, con una modalidad de certeza cuidadosamente construida por la escritura. Certeza porque sí, como la claridad (“toda esta claridad es porque sí”). El “porque sí” es la base de la autoridad de la madre, según Muraro. ¿Por qué soy?, pregunta el hijo; porque sí, porque yo lo digo, te nombro, te amo, contesta la madre. Para escribir con la serena seguridad del porque sí, el narrador tiene que hacerse cargo de la certeza que le transmitió una madre. Dicho de otro modo: para poder ser padre parturiento, la voz que habla en primera persona se pronuncia desde esa primera certeza.

Esa autoridad de la madre que el orden falo-logocéntrico desconoce y deslegitima una vez que lo usó para que funde la subjetividad de todas sus víctimas, acá tiene un rol central, es la madeja con la que se teje literatura. La mujer del parturiento tiene la autoridad de la madre, por eso: “Me abrazó despacio *como nunca antes nadie*” (12). Una madre es la primera que abraza como nunca antes nadie, luego vendrá otra mujer que volverá a abrazar por primera vez. También es la madre la que pronuncia nuestro nombre por primera vez, incluso si ese nombre simbolice la ley del padre. Y en el cuento:

... aunque antes ella había sabido sin dudarlo qué nombre pronunciar al final del túnel que se abría ante nosotros esa noche, dijo el mío, como si me bautizase, como si hasta aquel momento yo me hubiese llamado de prestado, como si no me hubiera merecido un nombre hasta que esa mujer lo pronunció de otra manera (13).

En el orden simbólico de la madre, la madre María del cristianismo, esa poderosa enemiga de las mujeres creada por el mito falo-logocéntrico, no existe. La única madre es la real: sexuada, gozante, como señala León Rozitchner. Y así ama el que será padre a la mujer que será madre, mientras juntos engendran a su hijo: “y yo pude decir al fin, por una vez *en esta puta vida*, que la quería sin contemplaciones y daba igual el resto, incluso la respuesta, y tan extraño darse, tómame, le dije” (12). “Esta puta vida”: la palabra puta se llena de sentidos alternativos, la vida y la mujer son putas, y eso es maravilloso, eso es eros. Si en el falo-logocentrismo entregarse es debilitarse, si allí la dependencia es únicamente sometimiento, acá es, como diría Muraro, posibilidad de potencia.

Sin embargo, el cuento no se limita al orden simbólico de la madre como lo define Muraro, es decir, como propiedad femenina cultural, en un círculo semiosis-no semiosis constante.³ En

3 Muraro propone una relación constante entre semiosis y no semiosis, signo y cosa, que aparecen siempre en un círculo dinámico (un “corro”), señalándose una a la otra, sin fundirse jamás. En este sentido, coincide con la propuesta materialista que hace Raymond Williams, planteando una forma de concebir la relación entre lo discursivo y lo real

el cuento hay algo muy audaz que se aleja de Muraro: la postulación de un orden simbólico que llamo “de la Ma-Paternidad”. En él, darse es mutuo, pero asimétrico, aunque de una asimetría productiva, que no eterniza las jerarquías: primero él se da y se admite dependiente, niño también: “y sentí un poco de vergüenza, y luego me sentí feliz de esa vergüenza, de aquel escalofrío hasta la punta de los pies, y me besaba, me besaba los pies y era yo muy pequeño y aprendía a caminar” (12-13).

En ese instante, ella también se da. *Pero no dan lo mismo*. Ella ofrece lo contrario de la niñez: “El ancla de su lengua”, una imagen profundamente murariana, en la que lo erótico se cruza con la *lengua madre* como ancla, garantía del ser. También ofrece “el espejo de su vientre”, imagen profundamente bajtiniana esta de la madre que mira al hijo como el primer “otro”, que con sus ojos nos define, nos vuelve semejantes de ella, nos reconoce como otro ser humano.⁴ Pero algo acá escandalizaría a Muraro (para quien la madre da certeza de ser a niño y niña, pero solo a la hija le transmite “la cadena de la vida”): en esa cadena de la vida se está instalando, como un “intruso”, este narrador varón. La recibe como un don de una mujer (amante-madre), “su mujer”, que comparte “porque sí” (“toda esta claridad es porque sí” [11]) algo que biológica y culturalmente pertenece a las mujeres.

Por eso, el cuento construye un nuevo orden simbólico, el de la Ma-Paternidad. Y el verbo, primero perteneciente a ella, luego se comparte: él pronuncia el nombre de su hijo al parir: “Yo grité, grité el nombre de mi esposa y otro nombre cualquiera, y entonces comprendí que aquel sería el nombre de mi hijo, que acaba de llamarlo” (16).

Es un nombre que ella desconoce. La mujer, antes, nombró a su varón “sin dudarlo” (13). En la utopía que imagina “Alumbramiento”, ese nombre es también, literalmente, “nombre del padre”: es el que tiene el narrador. Lo que en Lacan solo puede ser, entonces, hablar en nombre de una ley fálica, implacable y superior (en “nombre del padre”) acá es una palabra amorosamente puesta por una mujer amante y, al mismo tiempo, es la que un hombre materno puede dar a su hijo, pero no “en nombre de” un horroroso padre muerto freudiano, de la culpa, la prohibición y la amenaza, sino usando el poder que tiene de criar vida, de ayudarla a ser fuerte y autosuficiente, igual que él. Pero esa palabra que él pronuncia e identifica a su hijo es también su propio nombre: el parto es así no solo de un hijo sino de él mismo, a quien su mujer le enseñó a ser un hombre nuevo.

También se puede, entonces, leer este cuento como expresión de la envidia masculina a la maternidad. Y, sin embargo, hay una resolución no envidiosa de la envidia: el deseo de parir no está construido desde la negación destructiva de la maternidad, como en la narrativa de Juan

que supera el positivismo ingenuo y elude los peligros de la metafísica lingüística según la cual las cosas apenas pueden concebirse como emanaciones del lenguaje. Desde esta postura, la feminista Muraro cuestiona los presupuestos metafísicos del feminismo que levanta el género contra el sexo, sosteniendo que los géneros son construcciones culturales (discursivas) y que no puede entenderse sino haciendo corro constante con la dimensión material biológica de los sexos. Esto no supone entronizar el cuerpo como fuente verdadera en última instancia, pero tampoco desterrarlo de las consideraciones para entronizar a los discursos como lo único capaz de producir significados. Se trata de un pensamiento dinámico y materialista, en el sentido de Williams. Cf. mi ensayo aún inédito *Orden de Clases – Orden de Géneros. Una teoría de las producciones ideológicas y del texto literario*.

4 “[...] las primeras y las más autorizadas palabras acerca de su persona [la del niño], que la definen por primera vez desde el exterior, que se encuentran con su propia sensación interna todavía oscura, dándole forma y nombre en los cuales empieza por primera vez a comprender y a encontrarse a sí mismo como algo, son palabras de una persona que lo ama. Las palabras amorosas y los cuidados reales se topan con el turbio caos de la autopercepción interna, nombrando, dirigiendo, satisfaciendo, vinculándose con el mundo exterior como una respuesta interesada en mí y en mi necesidad, mediante lo cual le dan una forma plástica a este infinito y movable caos de necesidades y de disgustos en que para el niño todavía se disuelve todo lo exterior, en que está aún sumergida la futura diada de su personalidad y del mundo exterior, que se le opone. Las amorosas acciones y palabras de la madre ayudan al descubrimiento de esta diada, en su tono emocional y volitivo se constituye y se forma la personalidad del niño; se forma en el amor su primer movimiento, su primera postura en el mundo. El niño empieza a verse por primera vez mediante la mirada de la madre”. Mijaíl Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, p. 51.

Carlos Onetti. Josefina Ludmer fue tal vez la primera en hablar de ma-paternidad, aunque sin perspectiva de género, en su análisis de *La vida breve*, la novela fundacional de Juan Carlos Onetti. Demostró que el deseo de crear mundos literarios se relaciona, en Onetti, con la destrucción del cuerpo femenino en cuanto gestante, al conectar el mecanismo de producción de *La vida breve* con “el mito de la Madonna por la oreja”, es decir, el soplo del Espíritu Santo en el oído de María. El protagonista Brausen, decía Ludmer, de algún modo se embaraza “por la oreja”, escuchando una voz de mujer en el departamento lindante y creando a partir de ahí una ficción, compitiendo así con el poder de gestación de las mujeres. Esto ocurre en la novela, decía Ludmer, mientras la propia mujer de Brausen está siendo mutilada en una operación quirúrgica en la que se le extrae un seno. Esta simultaneidad no es casual: el vaciamiento de un seno en el cuerpo que posee y disfruta Brausen se compensa con la ocupación del departamento junto al cual Brausen vive, y esta ocupación genera la voz que embaraza al personaje, volviéndolo un artista creador. No hay en la inteligente lectura de Ludmer, sin embargo, una mirada política que se haga cargo de la reiterada envidia misógina de Onetti ante el poder de gestación femenino. El “embarazo” creativo de Brausen se lee en Ludmer como compensación frente a la pérdida, pero la mutilación a la que el texto condena a su mujer no se lee como envidia.⁵ Ludmer no subraya que el pecho femenino es algo más que un lugar de solaz erótico que ya no existirá para Brausen sino, precisamente, una potencia capaz de hacer crecer la vida que la madre ha gestado. Y tampoco establece nuestra crítica relaciones bastante evidentes entre esta y otras situaciones narrativas de Onetti en las que las mujeres son mutiladas en sus genitales, incluso asesinadas, o condenadas a parir niños muertos, al mismo tiempo que los hombres protagonistas, creadores todos ellos, usan estas escenas como el semen que produce sus ficciones, gestar sus mundos. No hay en la Ludmer de 1977 una lectura consciente del enfrentamiento entre varones y mujeres.

Por mi parte, retomé en otros trabajos estas proposiciones de Ludmer y también las de Elena Pérez de Medina, quien sí leyó la envidia de Onetti desde una perspectiva de género.⁶ Analizo *El pozo* y momentos de *El astillero*, mostrando que sus ficciones están construidas por la envidia masculina ante la maternidad.⁷ Sobre esta base, es bastante claro que el tratamiento que hace Onetti de la capacidad femenina de gestación y el que hace Neuman son muy diferentes: en la utopía masculina de Neuman, la pulsión no es la envidia sino –por el contrario– la admiración y el deseo de aprender del saber materno, sin destruirlo, sin mutilar o despojar de él a la madre sabia y poderosa. La propuesta, en todo caso, es compartir. Pero lo más importante en esta comparación es señalar un cambio histórico que ha ocurrido en el Orden de Géneros y se puede leer en las ficciones del escritor de la mitad del siglo xx y las de este, que escribe a comienzos del XXI. Sus obras dan cuenta de una diferencia, de la aparición de “otras maneras de sentirse hombre”. En efecto, este cambio histórico se puede apreciar en una parte considerable de la literatura que escriben los varones argentinos de las generaciones de posdictadura, en la cual la construcción de lo femenino tiene a menudo valoraciones inéditas en la escritura anterior.⁸

5 Cf. Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

6 Elena Pérez de Medina, “*El pozo* y *Tierra de nadie*: experimentos con la profundidad y la superficie en la elaboración de un espacio ficcional”, en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1997.

7 Elsa Drucaroff, “Deseo del Padre sobre la Ley de la Madre. Leyendo *El pozo*, de Juan Carlos Onetti”, en *Bienvenido, Juan. Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Librería Linardi y Riso, Biblioteca Nacional del Uruguay, 2007.

8 Remito para esto a las investigaciones ya mencionadas en la nota 2.

Luisa Muraro lee la escena del *cogito* cartesiano como un nacimiento masculino que Descartes imagina para descalificar y hasta negar el nacimiento humano, que es corporal y semiótico al mismo tiempo: venimos de la vagina de una madre y de la lengua que transmite una madre, pero lo “filosófico” es provenir de una abstracción semiótica: la duda. Muraro pone esto en serie con las típicas oposiciones de la cultura falo-logocéntrica entre naturaleza y espíritu, que insisten en formular dicotomías: madre cuerpo o deseo versus padre razón o ley, María como vientre material versus el Verbo del Espíritu Santo, madre como tierra versus padre como cultura, et cetera. Estas oposiciones conciben semiosis y no semiosis como instancias separadas e intentan sobre todo despojar a las mujeres de la primera, tratando de ocultar que gestar, parir y criar son actividades en las que simultáneamente se ponen en juego las dos cosas, que la madre *piensa, hace* orden simbólico. Se trata de borrar el orden simbólico materno para empujarlo al lugar común misógino en el que se vuelve, como diría Lacan, locura y deseo desatado. “Alumbramiento” trabaja exactamente contra esto y, por eso, su deseo de maternidad no se resuelve como envidia, no intenta destruir o negar la maternidad, ni suplantarla (como Onetti) por la gestación literaria.

La dimensión utópica del relato es fuerte. El diario del epígrafe zumbón, el diario de provincia en el que las parteras se quejan porque entró un hombre a la sala de partos, no casualmente se llama “El ideal”. En este ideal, “la vida es más o menos un amor en equipo”, “no existe por sí sola, qué es la vida si no hay dos voluntades enredadas y un dolor compartido” (14).

Leemos en “Alumbramiento”: “Y había algo más urgente que la belleza, una nueva belleza” (11). Acá está la dimensión utópica de la literatura, hacer ficción con lo imposible como propuesta a futuro, contribución imaginaria para un Orden de Géneros que precisa modificarse para poder, por fin, producir felicidad y no dolor y horror. La pulsión de trascender la cárcel del género, ocupar otros roles, usa el cuerpo (la posibilidad imposible del cuerpo masculino) para desarrollar otras cosas *que no son imposibles*. Sumergiéndose en sensaciones y experiencias corporales de mujer, la voz que cuenta explora “otra manera de sentirme hombre” y me invita a explorar, mientras lo leo, otro modo de sentirme una mujer.

Bibliografía

Muraro, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y Horas, 1994.

Lacan, Jacques, *El seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 1995.

_____, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

_____, “La significación del falo”, en *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, pp. 665-675.

_____, *Seminario XX, Aún*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

Rozitchner, León, “Edipos”, en *Topía, Psicoanálisis, Sociedad y Cultura*, año xv, n° 48, Buenos Aires, noviembre de 2006.

_____, “La Mater del materialismo histórico (De la ensoñación materna al espectro paterno)”, inédito.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

José Gorostiza: los nombres anónimos del vacío

Mariano Calbi

I

“Esa palabra que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfalleciente,
que se hiela en el aire de tu voz,
sí, como una respiración de flautas
contra un aire de vidrio evaporada,
¡mírala, ay tócala!
¡mírala ahora!”
José Gorostiza¹

Mirar. Tocar. Esta exhortación llegará mucho después. Antes de que un ego pueda constituirse como tal y responder a la interpelación que lo reconoce en su querer-asir, antes de que tenga lugar la puesta en marcha del cómputo que organiza la representación del tiempo como duración o acumulación de unidades, antes, mucho antes de que todo esto ocurra, el poema señala, *indica*. Pero la indicación no tiene objeto. Solo recorre los bordes del ámbito objetual en el que lo que hubiese podido ser una palabra ha dejado ya de serlo. Su desaparición ha acaecido justo antes de ser *dicha* y de convertirse en palabra-término o palabra-instrumento. Ni siquiera ha sido dicha a medias y no porque haya permanecido retenida en el reverso de la posibilidad de lo dicho, sino porque la índole de su *decir* no comporta dicho alguno. Entra en presencia ausentándose. No es. Repele el ser-cosa de las cosas-que-son. La presencia le resulta ajena. No tiene forma ni contenido. Solo se hace presente faltando y perturbando la ajenidad de lo “completamente” presente, es decir, de aquello susceptible de ser determinado como efectivamente existente para un sujeto que lo re-presenta y lo pone a la mano de su propio querer-asir.

Casi inaudibles, en la región de lo dicho, las preguntas son parte y efecto de la operatoria de una palabra inexistente. La pregunta *en-canta* el idioma. Lo pone *en canto*, es decir, atiende a su *gesta* como constelación indicativa de la inexistencia en la que esa misma *gesta* se funda. Un idioma que resuena en el habla pero que nadie habla. En su carácter de potencia in-fundada, responde con preguntas a lo que en su ámbito está *cantado* pero no pronunciado. Sigue el ritmo de la partitura invisible que al ritmar el canto evidencia una pauta que ni aun en aquella tiene origen. No hay tesoro. No hay riquezas guardadas. Este canto no promete.

¹ José Gorostiza, “Preludio”, en *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 43.

Solo canta. Acontece sin ser oído. Por eso, en su comienzo, el poema de Gorostiza apenas *indica*. Y a la vez que se formula como *temporalización* (re-presentación del tiempo como algo computable y entendible en última instancia en términos de unidades de medida espacial) lineal del tiempo, la misma indicación se disgrega. Y por esto mismo diríamos que el poema fue cantado antes de haber sido canto o *idioma cantado de preguntas*, si no fuera porque de ese modo estaríamos dando a entender que hay algo efectivamente positivo que, aun oculto, cierta vez estuvo presente y puede retornar. Nada de eso. *Nada* vendrá porque *nada* viene y sobreviene. Simplemente, opera como correlato fallido de un agradecimiento sin dirección. Y se dice entonces “gracias” y se responde “de nada” cuando lo que en verdad llega jamás consume su arribo. Simplemente, se dispersa en la multiplicidad infinita e irrepresentable de su *venir viniendo*. De ese modo, en el ámbito de las causas y los efectos irrumpe el efecto de lo que no tiene causa, lo *in-efectuado*, la pregunta por el *infinito inmanente* de una desagregación sin centro ni freno, en la que el fundamento de la gracia se retira y se presenta entonces como *des-gracia*. Por esto ese “de-nada” no tiene gracia, si bien las “gracias” lo buscan sin saber que al hacerlo componen el nombre que en su propia ausencia se pronuncia.

Más de una vez el poema dice “esa palabra” y acaba por decir solo “esa” para puntuar la indicación que en él prevalece y determina finalmente la exhortación. ¿Cómo ocurre esto? A la manera de un emplazamiento que pone al ego en el camino de su extinción. Nada de qué agarrarse, nada que decir. Se pide mirar y tocar una palabra que jamás será dicha, una palabra que no es, un cuerpo que fallece y se evapora, una positividad incorpórea, un movimiento sin procedencia ni rumbo, la circulación de lo que no puede ser retenido en la extensión visual que modela todo querer-asir. Una palabra fallada, defectuosa, el punto en el que el discurso pierde su curso y su destinación moral o religiosa; la falla del fallo, es decir, la falla de la investidura procesal de los discursos, la palabra que fallece, falta, fracasa y yerra; la palabra que se rompe cuando alguien busca refugio en ella, la que no rinde el fruto esperado, la que no crece ni madura, la que arde en la noche del fuego valenciano y consume las figuraciones de la actualidad. Porque falla es *defecto* y *rotura*, pero también *antorcha pequeña*² que en este caso ilumina y repele la determinación moral, religiosa y sacerdotal encargada de neutralizar el sin curso de los discursos bajo las formas articuladas del *sermón*, la *conversación* y el *diálogo*.³ De ahí que la exhortación del poema no repose en autoridad o derecho alguno y carezca de la capacidad de inducir a alguien para que haga algo en tal o cual dirección. En esta exhortación no hay “exhorto” porque la indicación que la determina no es del orden del “indicium” y, por lo tanto, tampoco se confunde con la revelación, el signo o la prueba. No aconseja, no manda, no pide ni ruega. No da a conocer, no dirige la mirada ni ofrece guía. Quizás sea su descendiente “hereditario” en catalán el que mejor deje escuchar el carácter in-cierto de la indicación que prevalece en la exhortación que nos ocupa. Procedente del castellano “índice”, el catalán tiene la palabra “enze” que significa “señuelo”.⁴ Y más que señalar –cosa que por cierto también hace– el señuelo *captura*, con la salvedad de que lo hace operando en ausencia (simula no-ser un señuelo), es decir, faltando allí mismo donde se enuncia y descalibrando cualquier instrumento que busque medir y asignar una magnitud al

2 Cf. entrada de “falla” en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1991.

3 Para una consideración genealógica de esta articulación puede verse la entrada “sermón” en María Moliner, *op. cit.*

4 Cf. la entrada “índice” en *Ibid.*

desfondamiento de la seña y de la frase como efecto del salirse de curso de todos los discursos y saberes.

Al otro lado del “cristal” se disuelve el cofre transparente en el que la *nada* da aviso de sí misma. *Nada se deja ver*. *Nada* retenida en el “no” apenas pronunciado de una nada-de-voz. Breve sombra de humedad o marca transitoria de una perturbación aérea anterior al canto de los intérpretes:

Esa palabra que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfalleciente,
que se hiela en el aire de tu voz,
sí, como una respiración de flautas
contra un aire de vidrio evaporada,
¡mírala, ay tócala!
¡mírala ahora!
en esta exangüe bruma de magnolias,
en esta misma floración de vaho
que –ensombrecido en luz el ojo agónico
y a funestos pestillos
anclado el tenue ruido de las alas–
guarda un ángel de sueño la ventana.

¡Qué muros de cristal, amor, qué muros!
Ay ¿para qué silencios de agua?
[...] ⁵

Mirar. Tocar. No lo que florece sino el *florecer* de lo que florece y *entra en presencia* como tal antes de *ser-flor*. Mirar. Tocar. Un mirar sin mira porque no tiene dirección y un tocar que no tiene qué tocar. Un tocar sin toca ni tocador. Un tocar que desvela y se desvela, pero que del velarse también se alimenta cuando en él resuena la onomatopeya común a todas las lenguas romances (el “toc-toc” del llamado), pero que en vez de anudarse al sonido de lo tocado o golpeado resulta puesto a la escucha de un llamado im-pronunciado que no tiene vías de acceso y prescinde de puertas, ventanas y aldabas porque no tiene morada a la que recurrir ni forma parte de ninguna serie en la que el turno pudiera *tocarle* en suerte. Si la indicación se transforma en exhortación, si la indicación determina la exhortación, lo que aquí se juega es una oscilación parpadeante entre dos polos espectrales. Si la indicación no tiene objeto, la exhortación que aquella determina tampoco tiene sujeto. Mirar y tocar lo que repele el tacto y se ausenta del ámbito de lo visible. Aquello que deja la huella de lo que nunca estuvo: la floración brumosa de las magnolias, el perfume extinto de las sombras, el hundimiento interminable de lo que no acaba de levantar vuelo, de lo que permanece retenido en el seno de una imagen que desanuda su determinación cristiana para señalar en la dirección del sueño, allí donde las puertas y las ventanas no delimitan ni dejan ver otra cosa que no sea el movimiento vacilante de su perder contorno.

5 Ibid.

II

¿Qué luz es la que procede de la imagen de lo que no admite imagen? Es la luz que hace a un lado los restos del ego y que de su aniquilamiento brota como extensión informe del vacío. Precisamente, de este vacío es que la imagen, en su pura condición de tal, da aviso. El dios mentado en el poema es inasible porque no existe. Contrariamente al dios de la onto-teo-logía que se constituye como ente supremo y causa primera y fundante y auto-fundante de todo lo ente en su conjunto, el dios del poema está embebido en su propio vacío. Entonces, la imagen librada a su condición de imagen deja ver el in-fundamento de una deidad inexistente. Es la luz del vacío que ilumina el hundimiento del ego prendado de la nada que en él anida:

[...]
lleno de mí –ahíto– me descubro
en la imagen atónita del agua
que tan solo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
[...]⁶

Sin embargo, ese mismo vacío que habita en el ego es el que repele el orden predicativo que el ego funda y al rechazarlo también lo engendra como ámbito ordenado por las relaciones de semejanza y diferencia de las cosas transformadas ahora en objetos para un sujeto:

No obstante –oh paradoja– constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.⁷

La forma bebe de lo in-forme. En ese punto de copertenencia alumbra el enigma de la imagen que la poesía de Gorostiza piensa una y otra vez.

La providencia. ¿Qué es lo que dios provee? ¿Qué prodiga? Dios nos da su nombre y junto con él el desprecio de su propio nombre. Dios es el nombre de dios. Por eso el dios del poema repele el nombre que teje su clausura como ente supremo de la onto-teo-logía. Así, en espejo, da muerte al mismo nombre que lo mata. La muerte de dios es el nombre que lo aniquila pero es también la desaparición que en su propio nombre se gesta. Su nombre es la mejor imagen de su vacío. Al hacerlo, se constituye en lo impensado frente a lo cual el pensamiento claudica y se transforma en “cogito” del ego. Lo informe repele lo ente y ofrece la forma de los entes que devienen objetos para un sujeto. El cogito es la imagen que deja ver la transparencia interminable que en ella opera. Dios es la suprema providencia. Al mismo

⁶ José Gorostiza, “Muerte sin fin”, en *Poesía y poética*, op. cit., p.65.

⁷ *Ibid.*

tiempo que rechaza al ego, le da *forma*, es decir, le da imagen y con ello el vacío que modula la imagen en su pura condición de imagen. Ego es imagen de la imagen. Imagen de lo que no tiene imagen, insistencia de la nada que en toda imagen anonada. El “alma” es el nombre vacío del ego. Es la toma de medida en la que adviene la medida de lo que no tiene medida. De ahí que el color de la medida sea el azul de un cielo que se hunde en su propia e interminable transparencia:

¡Mas qué vaso –también– más providente!
Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza,
pero que acaso el alma solo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul.⁸

Y la presencia es “tímida”. No alcanza a ser nula porque si bien lo inexistente no existe, acontece. Al hacerlo, se hace presente faltando. Presente en falta. El fulgor de su ocultamiento es lo que el poema llama “timidez” o “desgaste”. Esta destinación o inclinación a lo desconocido de lo que no admite ser sabido es el color del sin-medida de un color que se enciende y apaga al mismo tiempo. Tiñe y destiñe. Como semblante onto-teo-lógico del dios se afirma en la contundencia omni-presente de la bóveda celeste, pero también resulta denegado por la “acumulación” de su misma transparencia. In-tacto, dios destiñe. La mano solo roza desde lejos su incorporealidad. Es el medio en el que la *humanitas* se alimenta de invisibilidad. Determinada como “criatura” indica la nada que engendra y sostiene lo creado. Sin creador, la criatura dejar de ser tal. Aparece y al hacerlo se descrea. Es el punto de copertenencia de la forma y de lo informe. Por eso, la eternidad es “mínima”: el tiempo temporalizado como acumulación de unidades organiza el cómputo de lo incomputable. Sin embargo, en él prevalece también el desfondamiento de la unidad de medida. El tiempo arde. El minuto adelgaza, se vuelve “cóncavo” y entonces el tiempo más que durar, estalla, brota e irrumpe. La incandescencia es la intensificación de su vacío. En la edad, en el fruto y en la catástrofe alumbra su inconsistencia. El minuto escapa. El tiempo ocurre:

El mismo Dios
en sus presencias tímidas
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respira
–peces del aire altísimo–
los hombres.
[...]
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,

8 Ibid., p. 67.

que alarga el arrebató de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto más hondo el tiempo que lo colma.
Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
[...]
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe.⁹

El tiempo es el tiempo del dios mentado en el poema; es decir, la temporalidad del vacío que anonada en la *unidad* que busca restringirlo, contener su irrupción y confundirlo finalmente, con una extensión mensurable: la “unidad de tiempo”. Esta última opera como la clausura de lo que no admite Uno y resiste toda cuenta-por-Uno:

Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre
[...]
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.¹⁰

La representación es “máscara”, “forma”, “criatura”: ocultamiento de lo que en Dios se resiste a ser llamado Dios y promueve entonces su abolición. ¿Qué es lo que el nombre de Dios esconde? El poema contesta y dice: el nombre de Dios oculta el enigmático *entrar-en-presencia de lo-que-está-presente*, la vacilación intangible del *ser-cosa* de las *cosas-que-son*, la ruina del Uno de todo universo, el engendramiento múltiple, azaroso, y sin freno de los mundos y la cruda inestabilidad e inconsistencia de sus ordenamientos siempre parciales. Oculta, en suma, el *infinito* errante que prevalece en el presenciar de las cosas y que no acepta la convergencia de la sucesión ni la recapitulación de su inmanencia en lo Uno:

Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aires
y nos pone su máscara grandiosa
[...]
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario
–¡todo a voces azules el secreto
de su infantil mecánica!–
en el instante mismo que se empeñan
en el tortuoso afán del universo.¹¹

9 *Ibíd.*, pp. 67-68.

10 *Ibíd.*, p. 68.

11 *Ibíd.*

Bibliografía

- Cantú, Arturo, En la red de cristal. *Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.
- Cuesta, Jorge, “Muerte sin fin de José Gorostiza”, en *Ensayos críticos*, México, UNAM, 1991. (1ª ed. en *Noticias Gráficas*, 18 de diciembre de 1939, p. 9).
- Chumacero, Alí, “Recuerdos de José Gorostiza”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. xvii-xviii.
- Debicki, Andrew P., *La poesía de José Gorostiza*, México, Eds. de Andrea, 1962.
- Dehennin, Elsa, *Antithèse, oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, París, Didier, 1973.
- Elizondo, Salvador, “Espacio-tiempo del poema”, en *Plural*, n° 19, México, abril de 1973, p. 40.
- Escalante, Evodio, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, México, Casa Juan Pablo-Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2001.
- Fernández, Sergio, “La luz sin estrella”, en *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, México, SEP-Diana, 1980, pp. 177-187.
- Garza Cuarón, Beatriz, “Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin* de José Gorostiza”, en *Deslindes literarios*, México, El Colegio de México, 1977, pp. 83-94.
- Jitrik, Noé, “La palabra que no cesa”, en *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*, p. 91.
- Mansour, Mónica, “Armar la poesía”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 273-304.
- _____, “El diablo y la poesía contra el tiempo”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 221-254.
- Martínez, Humberto, “Hacia lo no dicho en Gorostiza”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 255-272.
- Monteleone, Jorge, “El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950”, en *Pasajes. Passages. Passagen. Homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert*, Sevilla, Universität zu Köln-Universidad de Sevilla-Universidad de Cádiz, 2004, pp. 539-550.
- Pappe, Silvia, “Al mar de uno mismo, gotas de poesía”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 171-196.
- _____, “Destinos”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 197-211.
- Paz, Octavio, “Muerte sin fin”, en *Las peras del olmo*, México, Imp. Universitaria, 1957, pp. 105-114.
- Ramírez, Edelmira, “José Gorostiza en perspectiva”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. xxi-xxxviii.
- _____, “Nota filológica preliminar”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. xxxix-xlv.
- Reyes, Alfonso, “Contestación al anterior discurso”, en *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Española (Discursos Académicos)*, t. 15, México, Jus, 1956, pp. 184-190.
- Rubín, Mordecai S., *Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario*, Eugenio Florit (pról.), México, UNAM, 1966.
- Ruiz Abreu, Álvaro, *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

- Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985. Stanton, Anthony, “*Muerte sin fin en la estela del Sueño*”, en José Gorostiza, *Poesía y poética*, Madrid, Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1996 (2ª ed.), pp. 309-310 y 319-320.
- Stoppen, María, “Jorge Cuesta, el demoleedor”, en Jorge Cuesta, *Ensayos críticos*, México, UNAM, 1991, p. 42.
- Torres Bodet, Jaime, *Contemporáneos. Notas de crítica*, México, Herrero, 1928, pp. 41-43.
- _____, *Expediente personal 14-25-6* (Part. II y VI). México, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
- _____, *Tiempo de arena*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 80-81 y 184-185.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 680-683 y 834-835.
- Xirau, Ramón, “*Muerte sin fin o el poema-objeto*”, en *Poesía iberoamericana. Doce ensayos*, México, SEP, 1972, pp. 61-70.

MESA 11

Imaginarios modernos: cuerpos y subjetividades, saberes y espacios

Argentina 1900-1930. De las fronteras nacionales a los límites urbanos

Adriana Rodríguez Pérsico

Durante las décadas de 1920 y 1930, una serie de escritores y periodistas cultiva la crítica política en textos que fusionan costumbrismo y humor. Con algunas excepciones, prefieren las formas breves, ya sea el cuento, el aguafuerte o la *causerie*. Arturo Cancela, Enrique Loncán, Enrique Méndez Calzada llegan con sus escritos a un público amplio porque colaboran en periódicos y revistas de gran tirada como *La Nación*, *El Hogar*, *Caras y Caretas*. Profundamente escépticos, son antiyrigoyenistas y a fuerza de tanto negativismo, antidemocráticos. El blanco de sus risas es el gobierno nacional y popular. Muestran una Argentina que, entre la ruina de las instituciones, se vislumbra como una sociedad en pedazos.

Pero no solo atentan contra los tiempos presentes. Los textos ponen en marcha una operación de desmitificación extendida de los grandes relatos nacionales. De otro modo, la risa y el estereotipo corroen la solemnidad y los mitos creados por los escritores del Centenario. En 1930, Cancela escribe:

Por desgracia yo no creo en los mitos; y digo por desgracia porque mi incredulidad en ellos me impide escribir libros de aliento. La fe en los mitos literarios, históricos y sociológicos es, por cierto, el mayor aliciente de la producción artística. El mito del gaucho ha dado origen a *Don Segundo Sombra*; el del indianismo a casi toda la obra de Rojas; el del helenismo al *Payador*; a las *Industrias de Atenas* y a las traducciones homéricas de Leopoldo Lugones; el del hispanismo al *Solar de la raza* de Manuel Gálvez, a *Las bodas de Don Juan* de Carlos Noel y a otras equivalentes.¹

El escritor hubiera coincidido con Roland Barthes cuando afirma que el mito no niega las cosas sino que las purifica, las funda en la naturaleza y, por consiguiente, en la eternidad.² Los relatos de la nación comparten con los relatos míticos algunas estrategias discursivas como ser la supresión de las referencias históricas, la identificación y la tautología.

Me voy a centrar en estos dos momentos literarios e históricos fundamentales en la vida argentina del siglo pasado: 1910, año del Centenario de la Revolución de Mayo y 1930, que inaugura la funesta tradición de los golpes militares. En esta elección, dejo de lado las cuestiones, fructíferas por cierto, que las vanguardias articulan en torno al nacionalismo y al

1 Arturo Cancela, "Helenismo en la pampa", en *La Vida Literaria*, año III, nº 23, agosto de 1930.

2 Roland Barthes, *Mythologie*, París, Seuil, 1957.

cosmopolitismo. Como sabemos, se trata de una época en la que los movimientos nacionalistas conocen una efervescencia inusitada en el mundo entero, aunque, en el campo cultural argentino, sus comienzos se retrotraen hasta las postrimerías del siglo XIX y alcanzan su auge alrededor del Centenario cuando escritores como Lugones, Gálvez, Rojas –para nombrar a los más representativos– producen ensayos que imaginan identidades colectivas para la nación desplegando genealogías reales o inventadas, linajes deseados y memorias verdaderas o falsas. Los escritores nacionalistas se dan la tarea de crear un pasado para alimentar con memorias lo que veían como un desierto cultural e histórico. Los textos, que en su mayor parte adoptan la forma del ensayo monumental y totalizador, apuestan a consolidar la grandeza de la nación.

El relato nacional se quiere traductor de la conexión íntima que existe entre los distintos planos de la vida comunitaria; hace visible la historia y, en este sentido, opera como mediador rescatando valores concretos del pasado que se proyectan hacia el porvenir mientras se postula como una especie de organizador sintáctico de los fragmentos del mundo moderno imaginando una continuidad espacial y temporal en la que asienta un pueblo. Al construir la memoria colectiva, los relatos nacionales funcionan como archivos que guardan las tradiciones y establecen genealogías dando testimonio de un pasado primigenio. Podría pensarse entonces que esas otras textualidades fragmentarias y humorísticas se dirigen contra la memoria y el archivo.

En 1927, Enrique Méndez Calzada escribe “El archivero enloquecido”, que cuenta la historia de un hombre que, después de pasar treinta años sepultado en una pequeña sala comienza a mostrar síntomas de enajenación. El narrador diagnostica “manía encasillante o encasillomanía”.³ Guiado por el “delirio sistematizante”, el personaje explica al narrador una curiosa teoría sobre la centralidad del archivo al punto que niega la existencia de ciencias como la historia, la geografía, la filología para poner en su lugar el archivo: al fin de cuentas, sostiene, los contenidos científicos son solo fichas que atañen a cada dominio. Llevada a este extremo, la teoría desmiente la certeza de lo fáctico. Los hechos como los cuerpos retroceden ante el poder de la letra mientras la inscripción adquiere estatuto de realidad. En un movimiento recursivo *ad infinitum* no importa cuán lejos uno vaya, siempre hay una ficha en el origen de algo, ya se trate de hechos, instituciones, ciencias, y aun de la sociedad organizada. Drástico, concluye antes de dar con sus huesos en el manicomio: “el archivo es la base y el fundamento de todo cuanto existe” (164).

El archivo como forma literaria deseada o la literatura como archivo. El escritor en la figura de archivero plantea preguntas y busca respuestas que configuran la trama de sentidos de la historia; la lógica implícita opera con la convicción de que la escritura puede derrotar a la muerte. Como dice Derrida, escribir es un acto de memoria o archivación.⁴ El archivo se erige en testigo de vidas y acontecimientos. La ley del archivo invoca la memoria, sostiene Derrida que aproxima el archivo a la noción de memoria voluntaria y reproductiva mientras

3 Enrique Méndez Calzada, “El archivero enloquecido”, en *Las tentaciones de Don Antonio*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Colihue, 2005, p. 158. “Los hechos, señor mío, no existen: existen las fichas que los registran en un archivo, del mismo modo que, a los cinco años de sepultado un cadáver en un cementerio, no existe tal cadáver. Lo que existe es una anotación en la oficina municipal correspondiente. Suprima usted esa anotación, y no solo ha suprimido un cadáver sino también la posibilidad completa de demostrar que efectivamente ha ocurrido tal fallecimiento, salvo que apele a las fichas de algún otro archivo, puesto que el Registro Civil tampoco es otra cosa que un archivo, el vasto archivo biográfico de las personas sin biografías” (162). El título del libro alude claramente a *La tentación de San Antonio*, de Flaubert (1874)

4 Dice Derrida: “El primer archivero instituye el archivo como debe ser, es decir, no solo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica”. Jacques Derrida, *Mal de archivo, Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 63.

homologa el mal de archivo con la pulsión de muerte y ve en el deseo de archivo la pulsión de conservación. El concepto de la literatura como archivo implica que la máquina literaria permite leer otros episodios, políticos y culturales.

En otra parte he analizado la obra de Arturo Cancela.⁵ En esta oportunidad, voy a referirme a otro escritor, Enrique Loncán, que publica entre 1923 y 1936 cuatro volúmenes de *causeries* de título muy porteño: *Las charlas de mi amigo*.⁶ En la Argentina, la *causerie* preside junto con los libros de memorias las tendencias literarias de fin del siglo XIX. Pariente del original francés de Sainte-Beuve, el género opera como cajón de sastre. Todos los temas pueden tener cabida mientras los tonos sean ligeros. La *causerie* huye de la gravedad y sorteja cualquier profundidad siguiendo un modelo retórico que hace de la digresión un ideal estilístico. El autor ficticio es Américus, amigo del editor Loncán. De Américus se dice que no es escritor profesional y que se inscribe gustoso en la generación del 80. Discípulo de Wilde, Cambaceres, Mansilla y Cané, el ocio que proporciona el dinero le permite dedicarse a la escritura en un ademán que une la diversidad temática a la pose esnob.⁷ Loncán aduce motivos afectivos para editar las charlas construidas en un amasijo de tópicos que da cabida a la nostalgia. Un pasado dorado oficia de contrapeso a la decadencia presente, por ejemplo, a través de la fisiología del guarango. Loncán –como Cancela– acude, con frecuencia, a la estrategia del extrañamiento: Américus escribe cartas a lady Chryssie Camelsfield, una amiga británica, en las que explica modismos, costumbres y tipos, defectos y mezquindades de la vida cotidiana criolla.⁸

La distancia que va de los escritores nacionales a los humoristas porteños podría recorrerse examinando estas textualidades que aspiran a funcionar como las nuevas tecnologías y toman por modelo la fotografía y el cine. Prefieren las escenas rápidas y fragmentarias, yuxtaponen esbozos de la vida cotidiana armando una sintaxis paratáctica, focalizan algunos elementos en detrimento de otros, trabajan con un recorte temporal mínimo, con el instante. En lo que podría interpretarse como afán de romper con las convenciones del relato nacional, reducen los espacios nacionales a los límites de la ciudad o incluso a ciertos barrios o determinados lugares de encuentros sociales. Los protagonistas se constituyen en el reverso de los héroes nacionales; son, en rigor, antihéroes huecos, mezquinos, prejuiciosos cuando no deshonestos y arribistas. Los textos exploran el presente sin preguntarse por el porvenir, como si la dimensión del futuro estuviera obturada.

La fotografía marca una interrupción temporal. Cancela escribe *Film porteño*, Loncán incluye en sus libros la serie “Kodak porteño; tipos que pasan...”, retratos rápidos de estereotipos urbanos: “el desflorador de escándalos”, “el recetador automático”, “el eterno testigo

5 Adriana Rodríguez Pérsico, “Arturo Cancela: una estética del desecho y la desubjetivación”, en Julio Premat (ed.), *Quimeras. Cuando la literatura sabe, ve, piensa*, París, Cahiers de LI.RI.CO, n° 4, Université Paris 8, 2008, pp. 71-95.

6 Los cuatro libros son: *Las charlas de mi amigo (Motivos porteños)*, 1923; *Mirador porteño (Nuevas charlas de mi amigo)*, 1932; *Aldea millonaria (Penúltima charla de mi amigo)*, 1933; *La conquista de Buenos Aires (Última charla de mi amigo)*, 1936. En el prólogo a *Aldea millonaria*, Jean Paul, seudónimo de Juan Pablo Echagüe, juzga las *causeries* como “certero estudio de psicología colectiva” hecho por “un espectador que se divierte y nos divierte” (233). En un comentario a *Aldea millonaria*, dice Cancela de su compañero de ruta: “Escritor actual, casi periodístico, Enrique Loncán tiene quizá mayores posibilidades históricas que los disertadores graves que trabajan pensando en las generaciones venideras. A él le ha tocado ser el pintor de un ocaso. Ha sorprendido, quizá sin proponérselo, los últimos visajes de una clase social cuyo tránsito es definitivo y que ha pasado por la historia como cruzan las aves el firmamento: sin dejar huella” (506-507). Las citas remiten a Enrique Loncán, *Las charlas de mi amigo*, Buenos Aires, Emecé, 1981.

7 En *Mirador porteño*, insiste en la fidelidad a un género, un tono y un carácter; denomina a sus trabajos “sketchs”, “causeries”, “aguafuertes”. La manía anacrónica de las dedicatorias lo une a Lucio V. López: “Américus es un ejemplar retardado y mediocre de aquella gran aldea que Lucio V. López exaltó en páginas memorables” (106).

8 Así lo hace en “El optimismo de los ‘Guarangos’” (*Mirador porteño*), donde el autor explica a la dama inglesa la omnipresencia del guarango en la sociedad argentina: “Es como una enorme enredadera que fuese cubriendo los muros de un gran edificio, hasta disimularlo por completo” (108). Como si diseminara el virus del mal gusto, el guarango no distingue clases, ni culturas ni razas, ni siquiera espacios.

presencial”, “el cumplidor contagioso”, “el confidente de muertos ilustres”, entre otros. Las viñetas se arman sobre una escena en la que se destaca el detalle que atrae la atención. Las charlas –como la fotografía– tienen la pretensión de atrapar el instante o, usando las palabras de Kracauer, de realizar la “configuración espacial de un instante”.⁹ Quizás la *causerie* sea a la letra lo que la fotografía a la imagen.

Para su propuesta de hacer la autopsia de una sociedad y de un tiempo, Loncán usa frecuentemente el procedimiento de reiterar personajes y situaciones, que revelan en clave individual males colectivos. En varias *causeries*, el protagonista es un ordenanza negro –Ponciano Caseros– que trabaja en la Casa de Gobierno y renuncia para evitarse la afrenta de ponerle el abrigo al presidente Yrigoyen; en otras, el doctor Altamira, oscuro secretario de juzgado que permanece en su puesto durante treinta años, encarna la existencia anodina del burócrata. Pero los personajes pueden ser aun más insignificantes, lo que deriva en una mirada distanciada sobre los hechos narrados y sobre la sociedad que los protagoniza. De *Aldea millonaria*, título que evoca el libro de Lucio V. López, *La gran aldea* (1884), me detengo en “Grandeza y decadencia de una piedra pómez (Memoria autobiográfica)”. La narradora –una simple piedra pómez colocada en el baño presidencial de la Casa Rosada– cuenta importantes acontecimientos políticos. Sin nombrar de modo explícito a Yrigoyen, la piedra relata los cambios que se operan a partir del 16 de octubre de 1916; un par de comentarios vinculan al líder con las multitudes que lo siguen; el nuevo sujeto social adquiere los contornos amenazantes de los invasores: “Tenía el semblante espectacular y el tipo inolvidable de los dominadores de multitudes [...]” (246). La recorrida por distintos espacios acentúa la decadencia de la piedra que pasa del *boudoir* de la *garçonnière* al baño del comité político y, a raíz de una pelea entre el presidente y el secretario del partido, termina en una comisaría donde la usan para quitar de los dedos los restos de tinta.

“La conquista de Buenos Aires” se incluye en el volumen de ese nombre. El enunciado se reitera en varias charlas y remite a situaciones y sujetos que encadenan las acciones motivadas por el anhelo de conquistar la metrópoli y que desembocan en previsibles fracasos. Desde el primer momento, Cicerón comete equívocos y se mete en apuros. Su estupor culmina durante las exequias de Yrigoyen al comprobar que un líder sin discursos puede alcanzar la popularidad. En la lógica absurda del país, las instituciones no son espacio apropiado de la retórica. La palabra está confinada a ámbitos que no tienen relación con las instituciones republicanas. El latino ensaya oficios cada vez más degradados en los que intervienen la voz y la oratoria: se postula a conferencista, a profesor de griego y latín; prueba ser locutor y también valet en la puerta del Teatro Colón. Desilusionado y buscando refugio en la filosofía, comprende la lección. Ni Cicerón ni ningún otro personaje de Loncán –pobres marionetas presas en la frivolidad reinante– lograrán la conquista de Buenos Aires.

Sin embargo, estas figuras desastradas encuentran sus opuestos en otra zona de esa obra que perfila dos figuras complementarias: la del *causeur* y la del orador. El personaje de Cicerón parece ser la contrapartida ficcional como si el escritor hubiera puesto en él la desilusión provocada por un tiempo de palabras devaluadas. En el prólogo a *He dicho*, un libro de 1925 que reúne discursos de fechas diferentes, Mariano de Vedia recuerda las experiencias vividas

9 Sigfried Kracauer, “La fotografía”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa, Dimensión Clásica, 2008, pp. 19–38.

en reuniones privadas o en asambleas públicas cuando en algún momento de la velada el público pedía: “¡Que hable Loncán!”.¹⁰

Si el orador pretende convencer a un público al que desconoce, el *causeur* apela a la complicidad inherente al “entre nos”; no intenta persuadir porque tanto él como su auditorio comparten posiciones. El orador habla en el espacio público (en banquetes, en el Teatro Colón, en la ciudad de Azul, en el cementerio, en el Teatro Olimpo de Rosario, en la imprenta de *La Nación*). El *causeur* escribe con ritmos de la oralidad y destina sus palabras al espacio del salón donde, en una escena imaginaria –y anacrónica– de camaradería, se reúne y departe con sus iguales. En ese espacio, hay lugar para el humor, para la mirada irónica arrojada sobre sujetos, costumbres e instituciones. El orador, por su parte, practica los tonos altisonantes del elogio personal o la alabanza de idiosincrasias colectivas. Como en reverso del escepticismo juguetón que perfora las *causeries*, en los discursos, los tonos se hacen más serios a medida que avanza la década de 1930. En 1935 Loncán da a conocer *Campanas de mi ciudad, campanas argentinas*, libro dedicado a Monseñor Miguel de Andrea, que reproduce la conferencia pronunciada el 5 de octubre de 1934 en vísperas del XXXII Congreso Eucarístico Internacional. Allí el orador traza la historia patria a través de la historia de las campanas de iglesias, torres y edificios públicos que han actuado como testigos de los grandes acontecimientos. El orador entona acentos proféticos cuando prevé, en una hipotética escena apocalíptica, el rescate del pueblo argentino:

Y planeando sobre las ondas de un mar azul y blanco, una gran voz dirá: esas campanas son mis campanas, las del perdón, las de la misericordia, las del amor; allí vivió un pueblo que fue grande y fuerte porque nació por la cruz y murió con la cruz; allí alentó una sociedad que fue noble y límpida porque creyó en mí y porque de padres a hijos, a través de los siglos, se pasaron la antorcha de mi religión, de mi moral y de mi fe; allí triunfó una patria invicta y gloriosa porque el bien fue su ideal, el trabajo su norma y la paz su esperanza; por todo ello, es mi voluntad que esas campanas suenen eternamente, ¡campanas de Buenos Aires, campanas argentinas!¹¹

Loncán y Méndez Calzada se suicidan en 1940. Después de la publicación de *Historia funambulesca del profesor Landormy*, novela en episodios que condensa en clave humorística su pensamiento crítico, Cancela se llama a un silencio que rompe solo de modo muy espaciado. La historia literaria ha sido ingrata con estos escritores. Más que a elecciones político-partidarias, creo que ello se debe a la apuesta que hicieron a un tipo de literatura que aniquila mitos y esencias, pero no pone nada en el lugar vacío. En estas escrituras, el relato elabora instantáneas que detienen el flujo temporal. O quizás habría que decir que el relato piensa el acontecimiento. La instantánea captura el presente visto como tiempo de decadencia. Las formas literarias del ensayo nacional y del relato costumbrista humorista escenifican modos de concebir la historia: al archivo, la memoria y la continuidad se contraponen la fragmentación, la instantánea y el presente.

10 Enrique Loncán, *He dicho... Brindis y discursos*, Mariano de Vedia (pról.), Buenos Aires, M Gleizer-Editor, 1925. “Se trata de un orador y de un orador elocuente”, sostiene De Vedia para definir el arte de hablar como “una de las más altas, nobles y fecundas facultades humanas, vinculada al progreso de las ideas, a la difusión de los principios y las creencias, al imperio de la justicia, a las prácticas democráticas [...]” (11).

11 Enrique Loncán, *Campanas de mi ciudad, campanas argentinas*, ilustrado por C. B. Rocco Perna, Buenos Aires, Viau y Zona, 1935, pp. 100-101.

El exilio interno del intelectual en *La ribera*, de Enrique Wernicke

Hernán A. Biscayart

“Sé cómo sería el libro que me gustaría escribir. Pero es indudable que, aparentemente, mis gustos contradicen mi ideología. O será que no, que profundamente, en lo más hondo de mí, están de acuerdo.”
Enrique Wernicke, 28 de junio de 1947¹

Se acaba de reeditar esta novela de Wernicke, que se pudo leer por primera vez en noviembre de 1955, cuando aún no se habían apagado los estertores de lo que en ese momento muchos festejaban: la caída del peronismo.² Esta feliz coincidencia se anticipó al rescate que aquí practico, pero justo es decir que algunos de sus colegas, como Andrés Rivera, ya lo desenterraban de tanto en tanto,³ acaso por la fascinación de ese significant, acaso por ser, a su modo, como el mismo Rivera, lo que en otros tiempos se definía como “escritor comprometido”.

Ya hace unos años, Guillermo Saccomanno lo había caracterizado así refiriéndose a otro de sus textos, *La tierra del bien-te-veo* (1948): “El campo que escribe Wernicke no es ya el universo matrero de Hernández y Gutiérrez, pero tampoco el idílico y melancólico de Hudson. Este es un campo en transición hacia el progreso, con surtidores de combustible al costado del boliche en el camino”.⁴

Esta ribera –la costa del Río de la Plata, a la altura de Vicente López– nos aparece en este relato como un paisaje agreste, marginal en el sentido pleno de la palabra, tan cerca y tan lejos del centro de la ciudad. Fue sin duda un paisaje que para el mismo Wernicke fue su lugar en el mundo.

La ribera es un relato en primera persona cuyo narrador es Eduardo, un hombre que viene de aquello que se suele llamar “tiempos mejores”: “Viví en Europa, fui periodista. Vestí bien, comí mejor, anduve los bulevares, estuve entre la gente, en un mundo caliente y terrible, Hoy soy un hombre de la ribera que se arremanga los pantalones para no embarrarse las botamangas”.⁵ La tentación de la ciudad cercana está bien guardada de su vista: “Mi casa da

1 Citado por Christian Estrade, “*Melpómene* de Enrique Wernicke: diario de un narrador”, en <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/estrade.pdf>>.

2 La novela recibió el Premio Municipal de Cultura de Buenos Aires en el mismo año 1955.

3 Ver entrevista de Damián Lapunzina a Andrés Rivera en <<http://www.radiomontaje.com.ar/andresrivera.htm>>.

4 Guillermo Saccomanno, “El juguetero rabioso”, en <<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-05/00-05-28/nota.htm#111>>.

5 Enrique Wernicke, *La ribera*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 2ª edición, 1961, p. 13. Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de dicha edición. Mientras redactaba esta ponencia tomé conocimiento de que una nueva edición de la novela acaba de ser publicada en una colección, dirigida por Abelardo Castillo y que lleva el sugerente título *Los Recobrados*, por la editorial Capital Intelectual. Ver la nota de Luciana De Mello en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3615-2009-11-29.html>>.

frente a una estrecha calle de tierra que corre paralela a un alto terraplén de ferrocarril. [...] El terraplén del ferrocarril es un muro inaccesible que nos tapa la vista de la ciudad” (10).

Eduardo no parece ser un hombre arrinconado entre ese terraplén y el río. En efecto, proclama orgullosamente: “Son mis manos las que me dan de comer. Y esto puede decirlo solo un hombre que no tiene un origen proletario” (12). Es un desclasado, como él mismo lo admite: ha renegado del periodismo y se dedica a fabricar pequeñas figuras de metal que luego se pulen y pintan. En ese pequeño taller tiene dos ayudantes, dos hermanos adolescentes, dos huérfanos criados por su abuelo, que son hijos de ese sitio agreste: Miguel Ángel y Susana.

Su exilio, pues, nada tiene de político, pero en la historia de ese hombre hay un pasado que vamos conociendo de a poco: una mujer y un hijo, también adolescente; asimismo, un profundo rechazo vivencial al fascismo europeo y a su versión nacional, a causa del cual le toca compartir la cárcel con un grupo de presos políticos.

Son los años finales de la Segunda Guerra Mundial, años en que el París de sus lejanos recuerdos se desangra bajo la metralla nazi y en que los gobiernos argentinos practican una sospechosa neutralidad. Eduardo, como otros hombres de su generación y de su clase, ve al incipiente populismo con resonancias europeas como el enemigo al que hay que vencer.

Pero *La ribera* es un relato inconcluso, salvo que por conclusión entendamos un final convencional, representado por la trágica muerte de esa niña-mujer. Es un texto escrito como si se tratara de un diario del protagonista, que años después de su prematura muerte halla Julio Martínez, uno de los pocos amigos que le quedan del *otro lado del terraplén*. Julio es un abogado que en aquellas circunstancias lo saca de la cárcel y que constituye un lazo necesario con su hijo adolescente, que a pocas cuadras de distancia asiste como alumno a uno de esos colegios que reciben a los señoritos díscolos de las clases acomodadas. Si en alguien vuelca Eduardo su desprecio por ese mundo que quedó atrás es en su hijo: “Arturito se parece mucho a mi mujer, en el físico y en el carácter. La misma nariz y la misma arrogancia. Los mismos ojos y la misma cobardía. Cuando no pude soportarla más a ella, automáticamente me alejé de él. Ahora me resultaría un extraño de quien tengo las peores referencias” (82).

Julio –un ex compañero de estudios– es un hombre que vive una vida burguesa convencional, con cierto barniz culturoso y una incipiente conciencia política que se despierta cuando algunos de sus amigos caen presos por sus actividades opositoras. Pero no resulta del todo suficiente para Eduardo: “Yo creo que son estas arbitrariedades que han herido sus afectos las que lo han embarcado en una militancia democrática. Por lo demás, no es muy ducho en ciencias económicas y más de una vez lo he oído confundir los términos más corrientes de sociología” (80). Julio, sin embargo, aunque en el fondo no puede entender a su amigo, probablemente por tranquilizar cierta conciencia de culpa, procura ayudarlo, consiguiendo entre sus relaciones los escasos clientes que tiene Eduardo, y se ocupa de hacer llegar a su hijo el dinero que este ocasionalmente le da.

Otro personaje que enlaza el pasado y el presente de Eduardo es Adelita, una amiga de su ex mujer, “independiente, trabajadora y buena. Siempre se ocupa de sus amigos, posiblemente porque los necesita mucho. Conmigo siempre tuvo una paciencia de santa” (66). Pero, aunque “nos ha sucedido acostarnos, como consecuencia de mucha bebida y de horas perdidas en una *boîte*” (65), no se siente atraído por ella.

Eduardo es un hombre incomunicado por la geografía y por los afectos, dominado por ese orgullo desmedido que lo lleva a mirar por encima del hombro a quienes no comprenden su vida de ermitaño, aunque se acerquen sinceramente a él.

Sería muy fácil llenar este espacio con obvias afirmaciones acerca de la similitud entre Wernicke –que entre sus tantos oficios fabricaba soldaditos de plomo y no escondía su adicción al alcohol– y este narrador protagonista de su historia, pero no se puede omitir que Wernicke escribió un diario –del cual solamente se conocen algunas páginas⁶, editadas en la década de 1970– y que militó en el Partido Comunista, del cual fue expulsado. Eduardo, apremiado por Julio, admite que “estoy pensando en escribir”. Pero es una promesa que ni él mismo cree: “Hace muchos años que hablo de ese libro que pienso escribir y que en mi juventud me sirvió para disculpar muchas haraganerías” (79).

Las páginas de *La ribera* nos muestran a un hombre que leyó los clásicos con los que se formaban en el marxismo los que entonces adherían al Partido Comunista. Pero Eduardo era demasiado anarquista como para someterse a la disciplina de una organización rígida. Su escepticismo trasunta cuando una noche le espeta a Juan, un ocasional compañero de borrachera con quien pronto entabla una amistad: “–Me imagino que serás comunista –dije. Y como lo viera paladear el vino, agregué: Y un buen borracho...” (114). Juan –un obrero afiliado al Partido Comunista, que había peleado en la guerra civil española– lo invita a formar parte de un movimiento clandestino de resistencia a la dictadura que surgió de la revolución de 1943.

Poco después, Eduardo escribe, como si fuese parte de aquel libro del que le hablaba a Julio, sobre su pensamiento político, como si respondiera a Juan: “No creo en los políticos ni en la política. El poder siempre ha sido una ambición humana. Poder, significa poder satisfacer nuestros deseos. [...] Política es el arte de dirigir a los hombres. Yo no quiero que me dirijan. Yo solo creo en mí mismo y pretendo bastarme sin ayuda de nadie” (120). Para él, la política, como para cierto personaje de Tolstoi, son “cosas de ricos”.

Sin embargo, Eduardo se va involucrando, por su amistad con Juan y, ante todo, por su visceral rechazo al fascismo y a su módica versión vernácula, en estas actividades conspirativas. Llega a participar de una reunión convocada en el mismo colegio al que asiste su hijo –sin disimular su incomodidad ante tanta palabra vacía, aunque exponga a su vez su credo de izquierda: reforma agraria, libertad de prensa, educación democrática y científica, y sobre todo “terminar con la reacción nacional” (130)–. Tras llevar un paquete sospechoso al consultorio de un médico que formaba parte de este movimiento de resistencia es detenido en la puerta de aquel edificio y luego lo conducen a la cárcel, al sector donde se encerraba a los presos políticos de izquierda. El incrédulo Eduardo observa, admirado, la organización que ellos mismos se habían dado:

Las autoridades de la cárcel no hacían nada, salvo vigilar. La comida, la limpieza, el lavado de ropa y todos los trajines que suscitaba la vida en común de doscientos hombres corrían por cuenta de ellos mismos. Los grupos y los hombres se turnaban en las distintas tareas. Tenían un horario estricto, con recreos, clases de idiomas, historia, economía y no sé cuántas cosas más (167).

6 Christian Estrade, *op. cit.* Del diario de Wernicke, escrito entre 1936 y 1968, año de su muerte, fueron publicados algunos fragmentos en la revista *Crisis* en una selección realizada por Jorge Asís en 1975.

La generosidad de estos militantes comunistas vence esta mirada burlona de Eduardo, quien por fin parece integrarse en la convivencia social y hasta muestra un sincero entusiasmo por ser uno más de ellos: “Reclamé tareas en los turnos, participé en un curso de historia y me ofrecí para enseñar inglés. Los compañeros de cautiverio formaban un solo bloque que se abrió imperceptiblemente para dejarme un lugarcito” (168).

Lo más importante para Eduardo es descubrir que, pese a su intento de vivir como un proletario, no puede serlo porque el peso de su origen de clase, aunque él rechaza profundamente su medio pequenoburgués, es mucho más fuerte que el débil lazo que lo une circunstancialmente con esos hombres, “un grupo de personas que muy difícilmente podía llegar a mi relación en la libertad” (168). Pero ellos también lo ven como un extraño, un diferente, “un argentino anómalo, despegado no solo de mi país y sus problemas, sino también del mundo entero, de mis contemporáneos” (168). Interpelado por sus compañeros de celda sobre las razones de su aislamiento en la costa, responde que sentía algo así como un asco de su vida anterior, y a la vez expone su desafiante postura cuando les pide que no intenten cambiarlo: “Ustedes son peores que los puritanos” (170).

Los militantes comunistas que Eduardo conoce en la cárcel representan diversos sectores sociales: Pablo, el humilde trabajador que aprendió a leer gracias al partido, o David, el futuro médico, hijo de un comerciante, quien lo observa como si fuera su paciente. Pablo, un hombre de pocas palabras, le aconseja a David que dirija sus esfuerzos a convencerlo políticamente antes que a predicarle sobre su vida: “A los hombres como Eduardo no hay que hablarles de ellos. ¡Si es lo que les gusta! (...) ¡Solito va a comprender! ¡Y ya se va a aburrir de mirarse el ombligo!” (171).

Eduardo, que reclamaba para sí la libertad de vivir como quiera, siente, sin embargo, que el encierro forzado le ha traído algún beneficio: “La vida ordenada, la falta de alcohol y la imposibilidad de trasnochar a que me condenaba el reglamento carcelario obraron en mí beneficiosamente. Hasta subí de peso” (175).

Pero aunque no se siente preso político, Eduardo lo es. Y eso lo experimenta cuando ve a otra clase de presos –los detenidos por alcoholismo, vagancia o por ser “degenerados”– como “piojosos”, aunque él muchas veces haya sido visto de la misma manera por los otros. A estos presos les toca mantener la limpieza de los pasillos o preparar el mate cocido con el que se desayuna, en una curiosa reproducción de la división social del trabajo.

Gracias al influyente “cliente” que le había conseguido Julio para sus miniaturas, Eduardo deja la cárcel y retoma su vida en la ribera. La transformación de Susana en mujer ya había encendido su deseo hacia ella, y en un acercamiento inédito le dirige sus confesiones sobre el pasado: su nacimiento en ese mismo Vicente López; su niñez y adolescencia en Bahía Blanca, donde un tío influyente había comprado un diario, al que lo llevó como secretario, y luego fue electo diputado, en tiempos del “fraude patriótico”. Las relaciones políticas de su tío lo ubicaron en la Embajada argentina en España, donde su futuro suegro era embajador; tras casarse con María, nació Arturito y las mutuas infidelidades precipitaron el fin del matrimonio.

Pero esa frágil felicidad se acaba muy pronto, primero con la decisión de Miguel Ángel de dejar el taller y luego con una noticia que recibe como un latigazo, la muerte de Susana, ahogada en el río. Mientras tanto, la guerra llega a su fin y se constituye la Unión Democrática, a la que adhieren Julio y Adelita. Sus amigos tratan una vez más de cambiar la vida de

Eduardo, que, tras la muerte de Susana, tiene para él aun menos sentido que antes: “Yo miraba eso que había sido mi muchacha. Sentí como si ella huyera de mí con los ojos cerrados. Seguí mirándola hasta que palpé con mis huesos toda su muerte” (212). A partir de entonces se refugia cada vez más en el alcohol, que lo conduce a una previsible muerte temprana.

Este diario-novela muestra la relación entre la escritura y la memoria: “Puedo escribirlo todo. Pero cuando se revive a solas, frente al papel, un hecho como este (¡tan común, sin embargo!) se siente asco de la vida. Porque hay algo monstruoso en la inteligencia de los hombres. La muerte no puede recordarse. Nuestro cerebro miente y llama muerte a la minucia” (214). Eduardo ya no quería seguir escribiendo. Solamente quería que lo escucharan hablar de Susana: “Yo envidiaba su libertad frente a la vida, su entrega total, su natural ternura” (221).

La carta escrita por Julio, que funciona como epílogo del relato, cuenta que las últimas palabras del diario de Eduardo se refieren al “estupor que le causó el resultado del escrutinio” de las elecciones en las que Perón se consagró presidente. Julio defiende a su interlocutor –un escritor típicamente realista– de su mirada impiadosa sobre Eduardo, sin juzgarlo por ser desclasado, diciéndole: “Yo solo quisiera tenerlo vivo para ayudarlo”, porque él también es un ser necesitado de esperanza. En esa sociología de café, como el mismo Eduardo la calificaría, Julio dice de él que “era muy argentino” (232).

La ribera tiene mucho de ese realismo social tan típico de la literatura argentina de izquierda de mediados del siglo pasado, incluyendo su incompreensión del fenómeno peronista. Pero lo más interesante de esta novela no está en los reiterados tópicos sobre la marginación (o automarginación, como en el caso de Eduardo), en cierta mirada romántica sobre los luchadores políticos de izquierda –con “bajada de línea” incluida– o en el también trajinado determinismo sobre la suerte de sus personajes, sino en esa introspección (o ese “mirarse el ombligo”) que el protagonista logra realizar cuando sus sentimientos lo llevan a ser sincero consigo mismo. Por ello resulta una ironía bastante cruel que las que tal vez hayan sido las mejores páginas de Wernicke han quedado casi inéditas.

En búsqueda del cuerpo perdido

La democracia como promesa en *Em liberdade*, de Silviano Santiago

Mario Cámara

Alegoría y sufrimiento

En la primera frase de *Em liberdade*, novela escrita por Silviano Santiago en 1981, el protagonista Graciliano Ramos –intelectual, escritor, político–, recién salido de un encarcelamiento injustificado dispuesto por el gobierno de Gétulio Vargas, escribe en su diario: “Não sinto meu corpo”, y agrega: “Não quero senti-lo por agora. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras”.¹ Se construye así una relación entre palabra, cuerpo y sufrimiento. Las palabras y la escritura, en este caso, aparecen no para dar cuenta del sufrimiento, no para describir sus detalles y sus ínfimas variaciones, no para relatarnos su desarrollo, su *crescendo*, sino por el contrario, la escritura existe como conjuro contra el sufrimiento, como barrera que se interpone contra el dolor, como aplazamiento de eso que amenaza con invadir la vida y la subjetividad: “Escrevo para não deixar que o meu corpo doente e massacrado existam, prosiga, influa, direcione, convença-me finalmente da sua importancia e da sua riqueza para mim” (28). Por ello, puede decirse que en esos dos enunciados iniciales, el relato cifra una trayectoria y un objetivo: recuperar un cuerpo de las marcas carcelarias y, en consecuencia, construir un modelo de militante que trascienda la memoria del dolor y del martirio: “Quando o mártir passa a ser exemplo, não o é da pujança inicial (repito), mas da derrota final. Cria-se assim uma mentalidade derrotista nos que se inspiram pelos atos da sua vida” (184); “Os mártires políticos são semelhantes a essas imagens sofridas que aparecem nos ‘santinhos’, distribuídos às crianças no catecismo” (184).

¿De dónde surge la condición de mártir que el Graciliano de Silviano Santiago atribuye a la actividad política? Surge de los modos de escribir la historia, del memorialismo, de las historias oficiales, del testimonialismo. Sobre ellos y contra ellos trabaja la ficción de Silviano Santiago. El gesto de Graciliano –y el de Silviano Santiago como autor de la novela– resulta significativo puesto que uno de los caminos de la literatura brasileña de la segunda mitad de los setenta y comienzos de los ochenta, como señaló el crítico Davi Arrigucci Jr., estuvo constituido por un registro alegórico y/o paraperiodístico² que buscó producir un relato sobre el

1 Silviano Santiago, *Em liberdade*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1981. Todas las citas corresponden a esta edición.

2 Sostiene Arrigucci: “Eu acho o seguinte: na ficção de setenta para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens”, en Davi Arrigucci Jr., *Ficção em debate e Outros Temas*, San Pablo, Duas Cidades, 1979, p. 135.

período más represivo de la dictadura que gobernaba el país desde la década anterior. Flora Süssekind definió esa emergencia como una función compensatoria de la literatura, que habría ofrecido la información que la prensa no había podido o no había querido dar y habría permitido una catarsis en el lector arrepentido de su pasividad o de su apoyo a la dictadura. Son las minucias del horror lo que busca el lector, narradas “en cámara lenta”, tal como hace Renato Tapajós en su novela *Em câmara lenta*.

En este contexto, la novela de Silviano Santiago trabaja con la decepción del lector. El anticlímax de *Em liberdade* se establece a partir de varios contrapuntos: frente a la narración de la experiencia carcelaria y las sesiones de tortura de otros relatos, el texto de Silviano se detiene en los primeros meses en libertad de Graciliano; frente a los testimonios del pasado reciente, la narración se remonta al año 37, año en que Graciliano recuperó su libertad; frente al imperativo confesional, *Em liberdade* se presenta como el diario íntimo de Graciliano Ramos escrito por Silviano Santiago.

Las minucias del horror o la estética de la abyección, por utilizar las definiciones acuñadas por Flora Süssekind e Idelber Avelar, emergían como el resultado de lo que la política y los aparatos represivos del Estado habían realizado sobre los cuerpos de los activistas políticos, de los artistas considerados disidentes y, en general, de todo aquel que la dictadura creyó peligroso. Recordemos, para dar dos ejemplos de textos producidos en aquellos años, los comienzos de *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, y *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós:

Irrazabal chama-se a rua por onde caminhávamos em setembro. É um nome inesquecível porque jamais conseguimos pronunciá-lo corretamente em espanhol e porque foi ali, pela primeira vez, que vimos passar um caminhão cheio de cadáveres.³

Se a dor vier e rasgar o corpo de cima a baixo é um alívio: a corda vibrando até o ponto de romper, os ossos latejando como se tivessem vida própria, os mortos aqui ao lado, no banco de trás, em toda a rua, todos os mortos reunidos num só corpo, aquele corpo.⁴

El mismo tipo de registro podríamos encontrar en *Tempo de ameaça* (autobiografía de un exilado) o *Cadeia para os mortos* de Rodolfo Konder. Sin embargo, ¿no deberíamos intentar observar en aquellos relatos algo más que un testimonio? o, dicho de otro modo, ¿el testimonio no sería también un modo de ajustar cuentas con el pasado? Teniendo en cuenta que muchos de estos autores fueron militantes políticos, deberíamos agregar que al deseo del lector de conocer lo que la prensa había obturado –la función compensatoria de la literatura–, los autores se proponían reflexionar sobre el período más represivo de la dictadura, sobre el significado de su militancia política y sobre la opción armada que, en algunos casos, había acompañado esa militancia, y sobre los modos de enfrentar el futuro político del país, encaminado en aquellos años en un proceso de reapertura democrática. Esa voluntad es perceptible en la nota inicial “O autor por ele mesmo” que escribe Renato Tapajós antes de comenzar *Em câmara lenta*:

3 Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro* [1979], San Pablo, Companhia das Letras, 1996, p. 9.

4 Renato Tapajós, *Em câmara lenta* [1977], San Pablo, Editora Alfa Omega, 1979, p. 14. Podríamos agregar también *Cadeia para os mortos* de Rodolfo Konder (1977) y *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis (1980).

O romance é uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973 e, mais particularmente, entre 1968 e 1973. Seu aspecto é a discussão em torno da guerrilha urbana que eclodiu nesse período, em torno da militância política dentro das condições dadas pela época. É uma reflexão emocionada porque tenta captar a tensão, o clima, as esperanças imensas, o ódio e o desespero que marcaram essa extrema tentativa política que foi a guerrilha (12).

Respecto del conjunto de estas cuestiones, principalmente de esta última que compromete el uso de la violencia como medio de transformación social y política *Em liberdade* no sería apenas una novela contraclimática, sino una narración que marca con su singularidad el escenario cultural en el que emerge. En efecto, el texto de Silviano Santiago parte de un hecho real y concreto –el encarcelamiento del escritor Graciliano Ramos durante diez meses en 1936– no solo para construir una reflexión sobre la experiencia política reciente, no solo para denunciar los modelos martirológicos que están funcionando en determinadas narraciones históricas, sino, y esto tal vez sea lo más importante, para imaginar un nuevo discurso militante que prescindiera de todo relato derrotista –y aquí la figura del mártir jugará un papel esencial pues da voz a una suerte de regodeo en la derrota– como también del voluntarismo y del triunfalismo.⁵ Para ello, Silviano se vale de la reescritura que Graciliano hace de la muerte de uno de los líderes de la Inconfidência Mineira –primer intento separatista brasileño de la corona portuguesa– y a través de esa reescritura, que propone que el suicidio de Da Costa fue en verdad un asesinato,⁶ cita la muerte, presentada también como suicidio, del periodista Vladimir Herzog, asesinado por la dictadura militar en 1975.⁷

De este modo, Silviano Santiago construye una narración testimonial en la que conviven, de manera encadenada, tres temporalidades: la voz de un novelista –canónico para el nuevo regionalismo de los años treinta y para la literatura brasileña del siglo xx– que se niega a narrar su reciente experiencia carcelaria y reescribe, modificándola radicalmente, la suerte del líder de la Inconfidência Mineira y, fusionada con esa narración, la referencia oblicua a Vladimir Herzog. Aparecen ante nuestros ojos el siglo xviii bajo la arbitrariedad portuguesa, las tropelías del Estado Novo durante los años treinta y la posterior y brutal represión de una de las dictaduras latinoamericanas más duraderas de la segunda mitad del siglo xx. Las tres temporalidades se unen en el espacio de la ficción para intervenir en la *distenção* de comienzos de los años ochenta.

Observemos, a fin de proseguir, un detalle no siempre lo suficientemente enfatizado. Graciliano se niega a narrar su experiencia carcelaria y, sin embargo, en su diario leemos dos acontecimientos carcelarios, el de Cláudio Manuel da Costa y el de Vladimir Herzog. Esta aparente contradicción en verdad se debe a una estrategia narrativa. Graciliano necesita negarse a narrar su experiencia en la cárcel para convertirse él mismo en un intelectual militante capaz de hacer funcionar su militancia por fuera de las coordenadas clásicas que la cárcel implicaría. Sin embargo, Graciliano necesita de la cárcel por al menos dos motivos:

5 Un dato no siempre tenido en cuenta es que *Em liberdade* narra la experiencia carcelaria de Cláudio Manuel da Costa, uno de los líderes de lo que se conoció como la Inconfidência Mineira.

6 La historiografía brasileña aún debate si la muerte de Cláudio Manuel da Costa fue asesinato o suicidio, aunque el relato oficial lo presenta como suicidio.

7 Herzog fue periodista, profesor universitario y dramaturgo. Militante de la resistencia comunista durante los años setenta. En octubre de 1975 fue encarcelado, torturado y asesinado por la dictadura militar que gobernaba el país en ese momento. Su muerte, presentada primero como un absurdo suicidio y luego develada como un asesinato, produjo una profunda movilización social y una fuerte crisis en el interior de la dictadura, dividida en ese momento entre aquellos que buscaban el regreso –lento y gradual– a la democracia y aquellos que pretendían continuar con el régimen.

para no dejar de remarcar que en la cárcel brasileña uno puede ser asesinado, pero también para resignificar su lugar –el de la cárcel, el de la derrota– en la militancia política. “Toda e qualquer luta política que se repousa sobre a prisão e o ressentimento conduz a nada, no máximo a uma ideologia de crucificados e mártires, que terminam por serem os fracassados heróis da causa” (59). En esta cita Graciliano no nos está diciendo que en el horizonte de la lucha política se deba excluir la posibilidad de la cárcel, sino que la experiencia carcelaria no engrandece. No hay uso político posible para la cárcel. Pero si la cárcel no engrandece, ¿qué es la experiencia carcelaria? –tengamos en cuenta que el autor Graciliano Ramos escribió dos gruesos volúmenes sobre su experiencia carcelaria–. Si se pretende escapar de la martirología, la experiencia carcelaria debería ser expresada como el resultado de unas condiciones materiales adversas, en otras palabras, como una derrota política. De lo contrario, lo que sobreviene es el mártir que solo triunfa en el fracaso o tal vez, aun peor, un proceso de desobjetivación producto del maltrato de la institución y de la lástima de los visitantes.⁸

Los cuerpos de Graciliano

Quiero retomar ahora y en detalle las primeras frases que Graciliano escribe el 14 de enero de 1937, un día después de haber recuperado la libertad. En esas frases surge un primer indicio de la relación que Graciliano pretende establecer con su cuerpo –figura clave para escapar de la tentación martiroológica–, lo que le va a exigir y el sentido de esa exigencia. En la primera frase, entonces, leemos: “Não sinto o meu corpo” y en la siguiente: “Não quero senti-lo por enquanto”. ¿Cómo debemos interpretar esta segunda frase?, ¿cómo una refutación de la primera? Al afirmar no querer sentir su cuerpo, ¿Graciliano nos dice que efectivamente lo siente, pero que su voluntad y su decisión buscan no sentirlo? La respuesta surgirá un poco más adelante, en la misma entrada del diario, cuando Graciliano escriba las mismas frases pero completándolas con: “Não quero sentir o meu corpo agora, porque é pura fonte de sofrimento”. Es decir, Graciliano siente un cuerpo, pero no su cuerpo. Siente un cuerpo que ha sido sometido al encierro, siente un cuerpo que sufre, y decide, por lo tanto, no reconocer como propio ese sufrimiento. Graciliano no se apropia del sufrimiento que le ha sido impuesto y decide no querer sentir su cuerpo. De modo tal que entre el primer y el segundo enunciado aparecen dos cuerpos. “Não sinto meu corpo” refiere a un cuerpo otro, a un cuerpo anterior al encierro y a un cuerpo que deberá aparecer si en verdad quiere liberarse de la cárcel y del encierro. Y luego está el otro, el que no quiere sentir, el cuerpo suplicado que le pesa, que todos ven, que todos parecen querer cuidar y, por lo tanto, perpetuar.

Las entradas del diario van mostrando una aparición temblorosa y frágil de aquel otro cuerpo anterior a la experiencia carcelaria, como cuando Graciliano va a la playa con su mujer Heloisa y al sentir el sol sobre sus ojos anuncia: “Por enquanto tateamos um ao outro no nosso primeiro contato” (38). La visión pero también el olfato se hacen presentes en esa

8 La persona biográfica de Graciliano Ramos, como ya advertimos, fue encarcelada por el gobierno de Getúlio Vargas durante diez meses a partir de marzo de 1936. El autor Graciliano Ramos escribió un extenso texto –editado originalmente en cuatro volúmenes– sobre su experiencia carcelaria, publicado solo de manera póstuma a partir de 1953. Idelber Avelar propone a *Em liberdade* de Silviano Santiago como el “inconsciente” de *Memórias da cárcere* de Graciliano Ramos. Dicha afirmación es compleja pues transforma *Em liberdade* en una suerte de contradiscurso de *Memórias da cárcere*. Si se tiene en cuenta la objetividad del testimonio de Graciliano Ramos –objetividad que atenta contra la tentación de transformar al sujeto narrador en un mártir– y la ausencia de una lectura política en la narración de aquella experiencia, la novela de Silviano Santiago no sería el inconsciente de *Memórias da cárcere*, sino más bien una actualización –diferenciada– de aquella, cuyo objetivo consiste en intervenir sobre el presente político de la enunciaci3n y, con ello, sobre el pasado y sobre el futuro.

expedición: “Sentia o cheiro agridoce do mar” (38). Se trata de ver, oír y oler, pero siempre tomado del brazo de Heloisa. La entrada decisiva para la recuperación del cuerpo, sin embargo, se da pocos días después de esa expedición cuando Graciliano decide ir caminando y solo a la playa de Botafogo. Allí se le aparece frente una joven de veinte años. Luego de decidirse a seguirla, Graciliano reflexiona: “Fazia-me sentir como se fosse um animal alado. Uma ave de rapina sobrevoando a presa, deixando-se dominar pelo instinto de posse” (94) y concluye que “andando de membro duro pela praia de Botafogo, sentia-me finalmente em liberdade” (95). Observemos no solo su deseo sexual, sino la identificación con un animal alado, más exactamente con un ave de rapiña y por fin el enunciado que da título a la novela: *em liberdade*. Ahora bien, ¿recuperar el cuerpo sería recuperar el deseo sexual? No únicamente, recuperar el cuerpo sería más bien recuperar la pasión: “Encontrei a paixão como meta da minha situação significativa no mundo. Paixão em todas as direções e por todos os lados. Saber que o meu corpo se deixa atrair por tudo o que me cerca no cotidiano” (72). Recuperar el cuerpo implica rechazar toda idea de predestinación puesto que esta “reduz sua força e energia à meiguice e obediência do cordero” (64) para reinscribirlo en el dominio de lo terrenal. La pulsión martiroológica exige, por el contrario, un cuerpo dispuesto al sacrificio, la creencia en un destino ultraterreno y trascendente. “Ousamos a vida, porque é dela que se extraem os prazeres mais voluptuosos do corpo” (148). En clave nietzscheana, Graciliano se pronuncia contra la obediencia del cordero y a favor de la libertad del ave de rapiña. La forma “diario” contribuye a ese objetivo. A diferencia de la memoria, que se reconstruye de modo retrospectivo y se autopresenta como una totalidad de sentido, el diario íntimo está sujeto a la digresión permanente.

Luego de aquel episodio –cuatro días después– Graciliano vuelve a escribir literatura. En efecto, entre el 26 y el 31 de enero escribe un libro para niños. Es la antesala de su proyecto de reescritura sobre el episodio de la *Inconfidência Mineira* protagonizado por Cláudio Manuel da Costa. Por ello, es claro que Graciliano no comienza a vivir su condición de liberado a partir de la narración que hace de Manuel da Costa, sino que dado que ha comenzado a liberarse es que puede emprender su proyecto literario que, por cierto, completa el trayecto iniciado en su cuerpo.

¿Cuánto importan los cuerpos?

El cuerpo, ha sostenido Michel Foucault, siempre es un cuerpo impregnado de historia, y la historia, como sabemos, es la destructora del cuerpo, encargada de transformarlo en un objeto dócil y utilitario.⁹ El Graciliano de *Em liberdade* parece comprender que la primera de las batallas políticas, en el siglo XX, se libra en el propio cuerpo, lo cual dota a la novela de Silviano Santiago de una actualidad sorprendente. A las imágenes de la debilidad, la fragilidad, el dolor y el sufrimiento que invaden cuerpo y subjetividad les contraponen las de la vitalidad, representadas a través de las figuras de los animales con los que se identifica: el ave de rapiña y, posteriormente, el león colérico. Para una nueva política y una nueva militancia, se necesita un nuevo cuerpo, nos dicen Graciliano Ramos y Silviano Santiago. Un cuerpo que no descanse en los modelos cristianos del dolor y de la crucifixión, un cuerpo que no construya su

9 Me refiero concretamente a su texto “Nietzsche, la genealogía, la historia”, publicado en *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1991.

triunfo en el fracaso, sino uno que abreve en la voluntad de poder, en las figuraciones de los animales salvajes. No se trata, sin embargo, como se podría pensar, de una utopía del cuerpo, como la que por ejemplo está proponiendo João Gilberto Noll en otra novela publicada también en 1981, *A furia do corpo*. El cuerpo solo no alcanza, no hay una política del cuerpo, sino una política que requiere de un cuerpo pero también de una razón vigilante y escrutadora. El militante de Silviano Santiago no es el hippie reciente de los años setenta, ni el cuerpo sin órganos deleuziano, ni nos propone, al menos no aquí, en esta novela, una experiencia de la transgresión según un modelo batailleano. No hay comunidad en *Em liberdade* ni devenir minoritario, sino una voluntad de intervenir en la nación, en el Estado, en el futuro de esa democracia como promesa que está por arribar a Brasil. Por ello, Cláudio Manuel da Costa muere. Graciliano lo saca del lugar del mártir, pero no lo salva de la muerte. Por ello, la referencia al reciente crimen del periodista Vladimir Herzog. Salir de la condición de mártir no implica ninguna garantía de triunfo. No se trata de un relato eufórico puesto que no hay un afuera del espacio público constituido por las instituciones estatales. Ni tampoco un discurso cordial como lo sería el de José Lins do Rego. Lo que hay es una plena conciencia de las condiciones materiales de producción en el Brasil de los años treinta, con sus posibilidades de éxito y de fracaso.

La construcción encajonada de relatos –Cláudio Manuel da Costa, Graciliano Ramos, Vladimir Herzog– le permite a *Em liberdade* disputar los sentidos en circulación sobre la militancia política de los setenta. Desnuda el cúmulo de fracasos sobre los que se asienta la historia brasileña y, al mismo tiempo, los rescribe, repitiéndolos los modifica encontrando en ellos una potencialidad revolucionaria por fuera de las coordenadas martirologías. Esta operación pretende desalentar toda lectura que acuda a dicha coordenada en el caso Herzog, que es tomado como emblema del presente de la novela. Desactivada la farsa del suicidio, puesta en circulación por los militares, Herzog y también Cláudio Manuel da Costa emergen del relato como víctimas de un juego de fuerzas que les es adverso. Su condición de víctimas, sin embargo, no es aureoleada por el relato de la inocencia. La víctima política escapa así tanto de la condición de inocente como de la de mártir, y recupera, de este modo, el estatus de militante. No hay, sin embargo, un fundamento mesiánico en la intervención de Silviano al escribir *Em liberdade* –como si lo propone la lectura de Idelber Avelar– ni en la de Graciliano al escribir el relato de Cláudio Manuel da Costa. La intervención historiográfica, aunque es un primer paso, no va a cambiar nada por sí misma. Ni en la reescritura de la historia de Cláudio Manuel da Costa ni en su apreciación sobre el futuro hay lugar para el optimismo. Si aun debiéramos adicionar una nueva caracterización para este discurso militante por fuera de la martirología, esta sería, precisamente, que se intenta evitar las trampas de la fe. La última entrada del diario así lo atestigua: “Fui buscar Heloisa hoje no casi. Veio com as nossas duas filhas menores. Não sei como vamos todos a caber no exíguo quarto da pensão” (235).

No se debería abusar, por lo tanto, con una lectura benjaminiana de la novela. El epígrafe inicial firmado por Adorno constituye una alerta: nadie menos voluntarista que Adorno para pensar las dificultades de una transformación social. La potencialidad revolucionaria, en el caso de Cláudio Manuel da Costa, en el caso de Graciliano, en el caso de Herzog, se enfrenta a condiciones materiales y a fuerzas productivas que solo una militancia organizada y vigilante sobre las fuerzas a las que se enfrenta puede modificar. Ello sin duda no obtura al individuo que, tal como señala Adorno, osa protestar frente a lo indecible, pero lo condiciona

a interactuar con otros y a esclarecerse continuamente acerca de las condiciones con las cuales debe lidiar. Como el trapequista que Graciliano recuerda en su entrada del diario del 15 de febrero, el individuo, construyendo un equilibrio siempre inestable, debe ser una mezcla de tigre y de gato, de animal salvaje y doméstico.

Con la *distenção* en marcha, con una democracia como promesa inminente, con nuevos partidos políticos que se constituían, se abría una nueva brecha para el Brasil de los años ochenta. Sobre esa mínima fisura, que conllevaba como en el pasado la posibilidad del desastre y la derrota, se construye *Em liberdade*.

Bibliografía

Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

Identidades textuales y autorales en *Alfonsina* (1983-1984)

Un juego de representaciones¹

Paula Bertúa y Lucía De Leone

La propuesta de este trabajo es abordar interdisciplinariamente las intervenciones de algunas escritoras, periodistas y artistas visuales en *Alfonsina*, una publicación periódica argentina de corta vida, que se titula en letra minúscula, se subtitula “primer periódico para mujeres”, y que aparece en la escena cultural argentina en los albores de la democracia. El gesto de impostación de un comienzo que trae *Alfonsina* respecto de las publicaciones para mujeres, manifiestamente distintas al “discurso de ser mujer” promovido por las revistas femeninas,² adquiere variadas entonaciones de las que no nos ocuparemos en detalle en esta oportunidad, pero que pretendemos indagar parcialmente desde la utilización de determinadas modulaciones del “yo” textual y autoral y de algunos géneros discursivos del “yo” propiamente dichos. Es decir, ciertas entonaciones autoficcionales y estrategias de autofiguration en un grupo de textos verbales heterogéneos que forman una particular composición estética e ideológica junto con una serie de retratos.

A partir del 15 de diciembre de 1983, cuando Raúl Alfonsín ya era oficialmente el presidente de los argentinos, en Buenos Aires se consigue el periódico *Alfonsina*, que instala en el contexto local algunos de los debates feministas más resonantes del momento, que se ponen en relación con una sucesión de “saldos” dejados por la dictadura, como la implementación de torturas y la desaparición de personas, entre otros. En tanto que el proyecto declarado de la publicación es articular “lo femenino con lo nacional”,³ sus páginas están pobladas de discusiones atravesadas por el par feminismo y política. Así, además de noticiar sobre la ley de divorcio, el amor entre mujeres, se hace especial énfasis en la puesta en diálogo de, por ejemplo, las reflexiones sobre el aborto con la problemática de hijos expropiados, los cuerpos al destape frente a los cuerpos escondidos. Una postura que evidencia esta publicación, entre otras cosas, es la de asentar una crítica doble frente al uso publicitario y mediático de los cuerpos femeninos ahora “destapados”. El doblez de esa crítica reside, por un lado, en distanciarse de esos medios⁴ que, a expensas del destape de la democracia, ponen a circu-

1 Este trabajo es el resultado de un diálogo entre sus dos autoras. La sección “Inflexiones del ‘yo’: poéticas del nombre” ha sido escrita por Lucía De Leone, y el apartado “Modulaciones del ‘yo’: políticas de la mirada”, por Paula Bertúa.

2 María Moreno, “Revistas femeninas. El enemigo de las mujeres”, en *Alfonsina*, año 1, nº 3, 12 de enero de 1984. Los ejemplos que se dan son los de *Para Ti*, *Vosotras*, *Claudia* y *Mujer 10*.

3 Son declaraciones de María Moreno en Daniel Link, “Onda Góngora”, *Radar Libros*, página 12, 9 de diciembre de 2001.

4 *Alfonsina*, “La tortura como pornografía”, en *Alfonsina*, año 1, nº 4, jueves 26 de enero de 1984, p. 3. En esa crítica no está en cuestión lo fundamental de esas confesiones (ni los testimonios de las víctimas de la violencia de Estado), sino las ganancias económicas y el gesto despolitizado de poner en serie ambos destapes, como lo hace *La Semana*: “El

lar en un mismo número imágenes corporales de mujeres “destapadas” con, por ejemplo, confesiones de torturadores arrepentidos. Esta imaginaria femenina, al presentar “mujeres fragmentadas”,⁵ significadas en senos, colas, labios y escotes, hace del destape literalmente una “cosa” de hombres, y hace de la mujer, en palabras de Moira Soto, un objeto decorativo con cuerpo.⁶ El segundo aspecto de esa crítica se afana en poner sobre aviso sobre el manto de oscuridad, sobre el gesto de despotilitización que significa depositar el ojo editorial en esa exhibición de la “bella imagen” de estos cuerpos disciplinados (los de mujeres lindas, sanas, jóvenes) frente a los cuerpos que aún permanecen en las sombras de la desaparición.⁷ En sintonía con esta declaración verbal de principios, veremos las apuestas en los modos de representación del “yo” femenino que proponen algunos de los retratos fotográficos de la publicación.

En el marco de un periódico que se dice primero (un pionerismo que será matizado), la ocurrencia de una serie de estrategias de autofiguración y de textualidades que privilegian la primera persona resulta una llave de acceso privilegiado para examinar algunos modos de intervención de las periodistas y artistas seleccionadas en este trabajo: la escritora y periodista María Moreno, fundadora y directora de la publicación, y la fotógrafa y colaboradora estable Alicia D’Amico. Sus actuaciones trazan una línea de unión entre el tratamiento verbal y visual de algunas temáticas que la publicación pretende poner de relieve, como, por ejemplo, construcciones heterodoxas de la enunciación verbal y visual, y de los cuerpos femeninos. Esas intervenciones, como se dijo, están preferentemente encauzadas en formatos verbales y visuales que exhiben, camuflan, manipulan y estetizan el “yo” autoral y/o el “yo” representado.

Inflexiones del “yo”: poéticas del nombre

Cuando se registran las primeras intervenciones de mujeres en el periodismo argentino, la utilización de seudónimos parece haber sido una práctica acostumbrada. Como si el acceso de la mujer a la escritura y al lanzamiento de publicaciones periódicas requiriera el enmascaramiento o el cambio de sexo en el nombre, vemos que, por ejemplo, “Cecilia” era seudónimo de Rosa Guerra, “Judith” encubría a Josefina Pelliza de Sagasti, “Daniel” y “Alvar” encubrían a Eduarda Mansilla.⁸ Ya en el siglo xx, Alfonsina Storni firmaba en *La Nación* como Tao Lao, aunque la funcionalidad del seudónimo estaba más ligada, como propone Tania Diz (2006), a una ficcionalización lúdica de la autoría que a proteger una identidad femenina.⁹

Emparentada en parte con esa tradición, María Cristina Forero firma hoy todos sus textos como “María Moreno”, una fórmula que ya se ha convertido en un nombre de autora.¹⁰

joven Fontevecchia, por ejemplo, se jacta de haber ganado más de un millón de dólares con las últimas ediciones de *La Semana*, que incluyen la saga del torturador arrepentido pero poco, Vilariño [...] se limita a vomitar en serie y repetidamente las imágenes que se tragó durante tantos años”.

5 Tomamos la idea del “signo mujer”, esgrimida por un código patriarcal de lectura, de Lucía Guerra, *La mujer fragmentada. Historias de un signo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.

6 Moira Soto, “Qué mal se te ve”, en *Alfonsina*, año 1, nº 1, jueves 15 de diciembre de 1983, p. 14: “Las amas de casa (esposas y madres, como corresponde) y los objetos decorativos con cuerpo de mujer siguen disputándose la hegemonía en las tandas publicitarias de la TV”.

7 Alfonsina, “El destape argentino. ¿Toda la vida es sueño, y los sueños, de varón?”, en *Alfonsina*, año 1, nº 1, jueves 15 de diciembre de 1983, pp. 6-7.

8 Néstor Tomás Auza, *Periodismo y feminismo en la Argentina (1830-1930)*, Buenos Aires, Emecé, 1998. Rosa Guerra fundó en 1862 la revista *La Educación* y colaboró con seudónimo en *La Tribuna*, *La Nación*. En 1860 publicó su novela *Lucía Miranda*. En 1863, Eduarda Mansilla firmaba como Alvar en el semanario *El Alba* y como Daniel en *La Flor del Aire*.

9 Tania Diz, *Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2006.

10 Ver Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” [1969], en *Conjetural*, nº 4, agosto de 1984, pp. 87-111. Para un análisis más pormenorizado de los modos de autofiguración autoral en la producción conjunta de María Moreno se puede consultar Lucía De Leone, “En suma soy periodista. Modos de la figuración autoral en ciertas zonas de la producción de María Moreno”, Actas de *Primeras Jornadas de Debate sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, ISBN: 978-987-1450-04-6.

Antes de que el seudónimo se volviera un nombre con el que ser reconocida públicamente, Moreno fue desplegando en su producción diversos modos de autofiguración,¹¹ es decir, múltiples formas de nombrarse, de representarse o, mejor, de crear para sí, lo que Julio Premat denomina una “imagen de autor”,¹² una ficción autoral. Y las páginas de *Alfonsina* resultan un espacio privilegiado en el que rastrear y problematizar algunas inflexiones de la autoría a partir de esos diversos modos experimentales de Moreno de representación del “yo”, los que aunque cuenten en su trayectoria con tímidos antecedentes –en *La Opinión* firmó muchas notas con el nombre y apellido de su marido, también periodista, Marcelo Moreno, pero también con su nombre real (Cristina Forero), y ya en *Vogue*, *Siete Días* y el suplemento “La Mujer” hizo su aparición pública como María Moreno–, forman sistema en el periódico que nos ocupa. El “destape” (institucional, judicial, de los cuerpos) que tiene lugar con la recuperación de la democracia se cruza en *Alfonsina* con el “destape” o la crispación de las estrategias de exhibición, manipulación o escamoteo de la firma y de la identidad textual de la mentora de la publicación.

Tomaremos algunos ejemplos que dan cuenta de esta apuesta por lo que llamamos la invención de una “poética del nombre”. El número inaugural presenta un editorial, en el que desde una posición enunciativa femenina encauzada en un nosotros inclusivo se deja por sentado un resumen del programa de la publicación y sus hacedoras:

Porque desde hoy vamos a implantar un alegre casamiento del horno con la máquina de escribir, de los anteojos “de leer” con las agujas de crochet, de la casa con el barrio [...]. Porque se puede ser Madre y ser Mujer [...]. Porque amamos a hombres que se atrevieron a amarnos sin que fuéramos trofeos de guerra.¹³

Es interesante marcar, como lo hace Nelly Richard¹⁴ al preguntarse por la posibilidad de conciliación del sujeto del feminismo desunificado con la necesidad de alcanzar un nosotras colectivo para la lucha política, que en el marco del proyecto de Moreno, que apuesta al descentramiento de la identidad enunciativa y enunciada se recurra al colectivo “nosotras”, sin embargo, no proclive a la desunión, para reposicionarse tácticamente y manifestar el proyecto de una publicación para la cual declararse primera no implica la negación de una tradición de mujeres que avale al nosotras que enuncia. Entre estas mujeres anteriores con las que identificarse, la editorialista pone en relación a un grupo heterogéneo y dispar de mujeres, que va desde personajes bíblicos y legendarios primigenios, como Eva y Lilith, hasta miembros de sus propias familia (sus madres) o mujeres que forman un colectivo indiferenciado (figurantas y brujas), pasando por íconos literarios, como “la princesa que está triste” de Rubén Darío o “la costurerita que dio el mal paso” de Evaristo Carriego, y mártires de

11 Para el concepto de “autofiguración” nos basamos preferentemente en los trabajos de Sylvia Molloy, “Female Textual Identities: The Strategies of Self Figuration” en Sara Castro-Klaren, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo (eds.), *Women's Writing in Latin America*, Boulder, Westview Press, 1991. Hay traducción al castellano: “Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración”, en *Mora*, nº 12, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 68- 86 Mariana Kosmal (trad.); María Teresa Gramuglio, “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, 1992, Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009 y Julio Premat (ed.), *Figuras de autor*, Saint Denis, Universidad de París 8 Vincennes, 2006.

12 La categoría de autor/a que utilizamos es cercana a las formulaciones de Julio Premat, quien propone una renovada mirada sobre el concepto de “autor”, definido no en términos de un sujeto empírico sino como un “espacio conceptual”, una construcción social e imaginaria y, al mismo tiempo, un “efecto textual” desde el cual resulta fructífero reflexionar sobre numerosas características de las prácticas de escritura en contextos determinados.

13 *Alfonsina*, “¿Por qué?”, en *Alfonsina*, año 1, nº 1, 15 de diciembre de 1983.

14 Nelly Richard toma esta idea del sujeto que proponen las filosofías posmetafísicas y/o deconstructivistas para definir al sujeto del feminismo.

Woodstock, como Janis Joplin. No obstante, el editorial se atribuye a la firma “alfonsina”, a secas, que asegura que: “[...] hay nombres de mujeres que no necesitan apellidos [...]. Porque si hubo una Alfonsina que entró al mar para buscar la muerte, miles de Venus saldrán de las mismas aguas para cantar al amor y a la vida”.¹⁵

Un gesto de Moreno (en la página siguiente constatamos que “alfonsina” es una de sus firmas) que se traduce en un posicionamiento estético y político al decidir iniciar el proyecto de un “primer periódico para mujeres” mediante la apropiación del nombre y de la trascendencia ganada por una de las pioneras en el proceso de profesionalización de la escritura femenina y de una de esas mujeres hoy ya despojadas para su reconocimiento del apellido paterno (recordemos que María Moreno se quita también el Forero paterno). El fin de una “Alfonsina”, entonces, se constituye en un motor productivo en tanto pareciera poder despertar el nacimiento de otras alfonsinas que, como Venus, como alfonsina (con minúsculas), como Alfonsina (con mayúsculas) como el “nosotras”, como María Moreno más todos sus “yo”, canten también “al amor y a la vida”.

En la entrevista que sigue al editorial y que se titula “La madre de todas nosotras” reaparece a pie de página la rúbrica “alfonsina”.¹⁶ La entrevistada es María Elena Walsh y la entrevistadora es María Moreno. Curiosamente, la entrevista, que desde el título coloca a ciertas mujeres en posición de hijas, discípulas, quizá de continuadoras de María Elena Walsh, aunque aparece firmada por un “alfonsina” en minúscula, está acompañada por una fotografía de tipo periodística, que deja ver a una joven María Moreno de perfil, con su flequillo característico y su inconfundible pose de entrevistadora (la de la mano derecha sujetando el mentón).¹⁷ Con ese gesto, el de firmar como “alfonsina”, pero también dejarse ver mediante un dispositivo de alta referencialidad, se pondrían en conjunción dos maniobras de autfiguración: la remisión de la firma a la revista en su totalidad (María Moreno como la cifra y el comienzo de la publicación “Alfonsina”) y nuevamente una operación de homenaje y mimesis respecto de un ícono potente (María Moreno como una versión *aggiornada* o una *remake* de Alfonsina periodista).

Claro es que en diciembre de 1983 el uso de esa firma se valga también de una estrategia de feminización, y así de identificación, para con el apellido (no el nombre) del primer presidente constitucional luego de la dictadura, que tuvo en su mayoría un electorado femenino, para dar nombre al “primer periódico para mujeres” de la democracia y para propiciar uno de los tantos “autobautismos privados” que habilitan a la periodista a asumir “un nuevo yo”.¹⁸

Cuando en el marco de un periódico, que sale en paralelo a la restitución formal de la democracia, lo esperable sería la plena identificación y no el disfraz de la firma, el desafío mayor de Moreno es construir para sí identidades autorales y textuales heterogéneas mediante estrategias de corrosión del nombre propio.

La voluntad de instalar una identidad discontinua y una voz de amplio registro (ambas estalladas, salidas de sí), que se encauzarían en modulaciones autobiográficas irreverentes y desviadas, al propender el auto-engendramiento constante (nominal, de personalidad) y al

15 Alfonsina, “¿Por qué?”, en *Alfonsina*, año 1, n° 1, 15 de diciembre de 1983.

16 “La madre de todas nosotras”, en *Alfonsina*, año 1, n° 1, pp. 4-5.

17 La fotografía que está firmada por Alicia D’Amico y Sara Facio es el retrato de María Elena Walsh que aparece en la tapa del número 1. Dado que la fotografiada posee la misma ropa y que la entrevista se encuentra en ese mismo número, hipotetizamos que son ellas mismas las autoras de la foto.

18 Tomamos las expresiones entrecomilladas de María Moreno, *El affaire Skeffington*, Rosario, Bajo la Luna, 1992, p. 11.

desmontar la naturalización de la identidad entendida como un “yo” coherente y completo,¹⁹ posicionaría al sujeto productor de un discurso (en este caso, femenino) y a la autoría (en este caso, femenina) fuera de cualquier alineación o enrolamiento civil y políticamente pre-fijados o impuestos.

Modulaciones del yo: políticas de la mirada

En 1973 la fotógrafa Alicia D’Amico junto a su colega Sara Facio plasmaron en un volumen llamado *Retratos y autorretratos*²⁰ un friso visual con los rostros de algunos de los escritores latinoamericanos con mayor peso y resonancia en el campo literario: Borges, Bioy Casares y Mallea en la escena local y García Márquez, Fuentes o Vargas Llosa como los representantes más conspicuos del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana. En una coyuntura política y social que comenzaba a exigir el repliegue de diversas expresiones artísticas, la fotografía, tradicionalmente sospechada de ser la más verosímil de las artes, iba restringiendo sus circuitos de actuación y limitando su alcance en el ámbito público. Al respecto, el género retrato era una alternativa que ofrecía ventajas: podía subsistir sigilosamente a puertas cerradas en la intimidad de un estudio o ensayarse de manera improvisada en las casas de los fotografiados. Como contraparte literaria, las fotógrafas solicitaron a los escritores retratados un esbozo autobiográfico, un autorretrato verbal que registrara las impresiones que esas imágenes les motivaban. Las estrategias y modalidades de intervención por las que los escritores optaron asumieron distintos tonos e inflexiones poéticas: algunos se inclinaron hacia un registro confesional a media voz, otros a la abierta declamación de un yo gozoso de ser exhibido en múltiples tomas y poses, los más tímidos, renuentes o esquivos enviaron obras previas que, juzgaban, podían entablar diálogos con sus retratos sin la necesidad de otras mediaciones. En todo caso, las colaboraciones verbales de los retratados contribuían a abonar los mitos de autor que la serie de imágenes diseñaba.

Una década después a esa experiencia, en los albores de la democracia, D’Amico retomaría, en *Alfonsina* la misma consigna que sugería articular la representación visual de un “yo” con el correlato verbal generado por la imagen.²¹ Pero tanto la propuesta estético-política²² que animaba el emprendimiento como los criterios de recorte y selección que operaron sobre el grupo de figuras retratadas eran sustancialmente diferentes: ya no se trataba de una galería de hombres de letras consagrados,²³ sino de un grupo de mujeres, públicamente desconocidas, que participaban en un espacio colectivo autogestionado, el Taller de Autorretra-

19 Tomamos estas ideas del trabajo de Nelly Richard, *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile, Palinodia, 2008, en el que la identidad del “yo” no se entiende como “algo que se cierra sobre un núcleo de atributos predeterminados”.

20 Sara Facio y Alicia D’Amico, *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, Buenos Aires, Crisis, 1973.

21 Alicia D’Amico, “Como somos”, en *Alfonsina*, año 1, n° 3, 12 de enero de 1984, pp.8-9.

22 En el presente trabajo, entendemos a la relación entre estética y política del modo en que la formula Jacques Rancière, “La política de la estética”, en *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, n° 9, primavera de 2006. Es decir, pensando la “política de la estética” como un conjunto de prácticas artísticas que marcan una suspensión en la percepción de las coordenadas ordinarias de la experiencia sensible —una “partición de lo sensible”— en términos del autor, que remarcan aquello que se visibiliza y se designa a partir de la puesta en escena de nuevos objetos y sujetos antes invisibilizados.

23 En la nómina de los retratados por Sara Facio y Alicia D’Amico, la única figura femenina que se presenta es la de Silvina Ocampo. La escritora colabora con un poema titulado “La cara”, que acompaña una fotografía que elocuentemente la muestra ocultándose el rostro detrás de la palma de su mano. Para un análisis de los rostros de Ocampo en sus obras literarias y en fotografías, y en especial en la toma fotográfica mencionada, ver: Jorge Monteleone, “La sigilosa (las caras de Silvina Ocampo)”, en Nora Domínguez y Adriana Mancini (eds.), *La ronda y el antifaz. Ensayos críticos sobre Silvina Ocampo*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009, pp.71-80.

to coordinado por D'Amico, en colaboración con la psicóloga Graciela Sikos, cuyas producciones eran exhibidas en *Lugar de Mujer*.²⁴

En esta ocasión, los autorretratos verbales que acompañaban a los visuales no perseguían una valoración estrictamente literaria, sino la apertura de una vía de expresión que hallaba en la fotografía y en su reflexión crítica un medio válido y potente para indagar en la propia identidad. Por último, la rúbrica de las participantes, ubicada al pie del texto, no requería otra identificación que un nombre femenino de pila (como *Alfonsina*), podía ser Cristina, Eva, Susana... El relato de cada una de ellas, al tiempo que daba cuenta de un proceso individual de descubrimiento y construcción de la propia identidad, “ayudaba a la redefinición de todo el grupo”. La sección de *Alfonsina* en la que salió publicado un corpus de las fotografías del taller se titulaba “Como somos” (en modalidad afirmativa). Allí y bajo ese nosotros abarcativo que agrupaba a un colectivo de amplio alcance, indeterminado, D'Amico enunciaba, en pocas palabras, los principios que orientaban la experiencia:

La hipótesis de trabajo sostiene que existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética, redefiniendo el concepto tradicional de belleza, mirando de manera diferente, juzgando y creando de manera diferente. La mujer puede transformar la imagen de la mujer.²⁵

La serie de fotografías de D'Amico, producto del trabajo en el taller, se apropia del género visual más emblemático de representación del “yo”, el retrato, para desestabilizarlo mediante distintos usos, torsiones y desvíos. Por un lado, y como una apuesta singular, la fotógrafa proponía que el retrato deviniera autorretrato ya que delegaba la decisión del momento de la toma a las retratadas. Estas le indicaban cuándo apretar el disparador, cuándo capturar ese instante que funda toda imagen fotográfica. “Mi parte consiste en interpretarlas y no traicionarlas”²⁶ sentencia la fotógrafa instalando, de este modo, toda una ética del retrato. Por otro lado, hay un distanciamiento intencional de toda pretensión de figuración canónica, como la que domina el llamado “retrato autónomo”, en el cual el personaje retratado no ejecuta ninguna acción, ni muestra expresión alguna. Según D'Amico, las participantes trabajaban activamente ensayando expresiones, poses, encuadres. Podemos imaginar que desplegaban toda una puesta en escena, o *performance* de femineidad, en palabras de Judith Butler.²⁷ Se disfrazaban, maquillaban, improvisaban situaciones imaginarias, ensayaban identidades posibles que luego afirmaban, corregían o desdecían a través de la palabra. Antes de la plasmación de la propia imagen, las integrantes del taller desarrollaban un trabajo corporal previo que las ayudaba a percibirse y buscarse; luego, mediante la puesta en discurso, el autorretrato era comentado y evaluado por ellas mismas.²⁸

24 La institución *Lugar de Mujer*, de la que Alicia D'Amico fue cofundadora, se autodefine como la “Primera Casa Feminista en la Argentina”. Surgió en 1983, al calor de la apertura democrática. A partir de las “Jornadas de Mujer y Creación” que organizaba DIMA, se conformó un núcleo de feministas, y de mujeres en general, que reflexionaban y trabajaban sobre cuestiones de género, fundamentalmente en tres áreas de acción: jurídica, psicológica y sexológica.

25 Alicia D'Amico, *op. cit.*, p. 8.

26 *Ibíd.*

27 Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista*, vol. 18, octubre de 1998, pp. 296-314.

28 La preocupación de Alicia D'Amico por los modos de figuración y configuración de diferentes identidades femeninas a través de la fotografía y por el rol de la mujer en esta disciplina, ya sea como autora o como modelo, es una constante que atraviesa su práctica fotográfica desde la década del 80. A través de cursos, talleres, conferencias y exposiciones problematizó esta preocupación. Las imágenes de enfermas mentales que componen una de las secciones de *Humanario* (Buenos Aires, La Azotea, 1976), un ensayo fotográfico realizado junto a Sara Facio, con textos de Julio Cortázar, o las instantáneas de mujeres amas de casa de sectores populares publicadas en el capítulo “El ocio es de los otros. Las mujeres y el tiempo”, perteneciente al volumen de Fernando Calderón Gutiérrez y Elizabeth Jelin, *Podría ser yo: los sectores populares urbanos en imagen y palabra* (CEDES,

La mostración del cuerpo y especialmente del rostro, dispositivos ineludibles en los géneros visuales del “yo”, se define a través de una dinámica de exhibición, escamoteo y ocultamiento. Mediante un juego de veladuras con telas (paños, encajes y tules) que, al tiempo que visten, cubren o cobijan dejan entrever, se proponían diversos modos de descubrimiento o encubrimiento del cuerpo femenino. Se planteaban figuraciones alternativas a las imágenes femeninas fetichizadas difundidas por el destape. Como una de las formulaciones más sugerentes, en franco rechazo a la retórica de la exhibición de cuerpos que circulaba en ciertas zonas del ámbito periodístico y publicitario, encontramos la fotografía de Adriana. Su imagen fuerza al extremo las convenciones esenciales del retrato, que espera, entre otras cosas, la exposición de un rostro, el revelamiento de un “yo” con un claro anclaje referencial. Podríamos arriesgar que contradice la noción misma de ese género, en tanto posee simultáneamente la lógica del retrato y su negación. Allí lo que se pone en primer plano no es un rostro, sino su efectivo ocultamiento ante la vista. “Mi mirada es mi mirada. Me gusta porque soy yo”²⁹ afirma la protagonista, señalando así el único elemento discreto que permite atribuir identidad en lo que ella llama con irónica monstruosidad una “montaña con ojos”.

Por su parte, el retrato de Aline parecería despistar con su semidesnudez el proyecto estético de todo retrato: la exposición de un sujeto pleno. Algo se proyecta más allá del manto de encaje cuyo bordado cubre convenientemente, aunque tal vez por azar, los senos. El *punctum* de la imagen fotográfica, el detalle parcial que según Barthes punza, se sale de la escena y nos interroga, no se halla en las zonas de ese cuerpo erotizado insinuadas por la transparencia y los pliegues de la tela: el centro de tensión visual se ubica justo por encima de lo que es velado, en los ojos. En el autorretrato verbal, Aline advierte: “Me parece una sorpresa mi mirada. Esta foto me da vueltas porque es una parte mía, realmente, y me parece muy fuerte plasmada así en una foto. La mirada me da una sensación de angustia, todo como un luto...”³⁰ La fotografía deposita en la mirada su carga inquietante. En esa percepción de la interioridad del yo por fuera de sí en el espacio de la exterioridad del retrato, el sujeto se estremece en su propio reconocimiento. Lo que la imagen le devuelve ya “ha sido”, solo admite estar expuesto a una ausencia de la que no puede sustraerse. Recordemos que Barthes señalaba que la confrontación con una fotografía conmociona por una catástrofe que ha tenido lugar y, por ello, vincula a ese rostro revelado y desinteriorizado con la muerte.

En la primera fotografía que inaugura la serie, sobre un fondo neutro enmarcado por dos fragmentos de género oscuro se recorta una figura en primer plano. El rostro de Ana, iluminado desde un lateral, ocupa el centro de la composición. Una mitad permanece en sombras pero aun así es posible observar el brillo de dos ojos que interceptan el dispositivo visual y establecen, de este modo, el circuito de simulación fotográfica que se sostiene en un intercambio recíproco de miradas: ver y ser mirado. La franja que aparece cruzando el ángulo superior izquierdo del retrato de Ana es un defecto del revelado, que la fotógrafa y la fotografiada decidieron dejar en lugar de volver a tomar la foto, pues, sin buscarlo, producía un efecto de corte pero también de “cicatriz” imborrable respecto de las vivencias no muy lejanas de persecuciones y exilio. Es aquí donde la fotografía se muestra en toda su plenitud

1987) son, entre otras, algunas de las series fotográficas que dan cuenta del interés de D'Amico por la problemática de la colocación de la mujer en distintas esferas sociales y culturales y por la construcción de identidades alternativas a las moldeadas por la normativa social.

29 Alicia D'Amico, *op. cit.*, p. 9.

30 *Ibid.*

como *traza* de un real, marcada por su inscripción referencial, por su carácter indicial.³¹ La naturaleza técnica del procedimiento, que imprime sobre una placa sensible su inscripción y ese “corte” o “interrupción” entran en sintonía con las codificaciones ideológicas, con las implicancias ético-estéticas, que a esa “falla” se pueden atribuir.

La experiencia de Ana, al igual que la de Aline, está teñida de extrañamiento:

Me sorprendió mi foto porque muestra un matiz de mi personalidad que siempre oculto: la melancolía. La mirada refleja mucho de la forma en la que me buscaba: entre angustiada y perdida. Con la boina estoy más desafiante y es, a la vez, la que más me identifica porque a veces sobrepongo el desafío a cualquier estado de ánimo.³²

A través de la puesta en valor de la boina de paño negro como un objeto privilegiado en la connotación de rasgos personales –todo un ícono para una militante de izquierda que retornaba al país luego de casi una década en el exilio–, la retratada anudaba en ese gesto lo identitario, lo político y lo estético y cifraba en él la memoria conflictiva de su pasado reciente.

Los tres retratos señalados de la serie mayor que arma D’Amico aparecen atravesados por una insistente preocupación por la mirada (de sí mismo, del otro) y por una severa voluntad de inscripción de una subjetividad que, al tiempo que se exhibe, no deja de borrarse o enmascararse. En un ensayo dedicado a Paul Strand, John Berger sostiene que para este retratista, uno de los pioneros en la denominada fotografía social, el fenómeno fotográfico es un momento biográfico o histórico cuya duración no se mide en segundos sino en su relación con toda una vida.³³ Las fotografías de Strand sugieren que sus modelos confiaban en que él sabría ver esa historia personal en la fugacidad del instante, que se resume en la afirmación: “Este soy yo”, “así soy yo”. La reflexión de Berger nos permite pensar en la serie de fotografías de *Alfonsina* porque, al observarlas, uno no puede dejar de preguntarse: ¿qué narrativas nos cuentan estas mujeres a través de sus veladuras del “yo”?, pero también, y al mismo tiempo: ¿qué relato personal se filtra en aquello que no es susceptible de ser camuflado con ropajes? Detrás de un paño rústico, de una mantilla de encaje o de una boina ya anacrónica, la mirada del retrato nos interpela con una intensidad y un espesor anclados en todo lo que ella tiene de humano e intransferible.

Algunas conclusiones

Las propuestas verbales y visuales de *Alfonsina* se ven ligadas, entre otras cosas, por una apuesta por lo experimental para la creación de la propia imagen de sí (una imagen de mujer) que se advierte tanto en la construcción de una suerte de laboratorio de voces enunciativas como en los ensayos del taller de producción de autorretratos fotográficos; por otro,

31 En este punto es pertinente hacer referencia a las teorías que abordan la fotografía ligada al orden del *index* (representación por contigüidad física del signo con su referente) que ponen énfasis en la pregnancia de lo real en la imagen fotográfica, pero alejadas ya de la preocupación por el analogismo mimético. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* [1980], Buenos Aires, Paidós, 2006 o Charles S. Peirce en *Collected Papers* (1931 a 1958) son algunos de los teóricos que revaloriza Philippe Dubois (*El acto fotográfico y otros ensayos* [1990], Buenos Aires, La Marca Editora, 2008, pp. 43–52) para volver a pensar una posición epistemológica en la fotografía que problematiza el *medium* mismo como una práctica inseparable de su lazo referencial.

32 Alicia D’Amico, *op. cit.*

33 John Berger, *Mirar*, Buenos Aires, De la Flor, 1998 [1980].

en el uso desviado de dos referentes fundamentales de la identificación personal (el nombre y la fotografía) como formas alternativas de validar la propia identidad; y, por último, por medio del autoengendramiento creativo constante, estético y político, que hace de la identidad femenina una construcción desde la óptica de las mismas mujeres representadas, que encuentran, entonces, sus propios modos de decir y de nominarse, y sus propias maneras de autorretratarse, de pensarse en imágenes.

La construcción de identidades textuales y autorales descentradas en *Alfonsina*, “primer periódico para mujeres”, seguramente contribuyó en el contexto local a una de las tareas que Nelly Richard considera fundamental del feminismo contemporáneo: el diseño de nuevas políticas de la identidad y poéticas de la subjetividad, aunque más no sea por medio de un entrañable juego de representaciones verbales y visuales, cuyas articulaciones o entrecruzamientos aún resta seguir explorando.

Bibliografía

Fuentes primarias

Alfonsina, primer periódico para mujeres, n° 1 (15 de diciembre de 1983) a n° 11 (7 de junio de 1984).

Fuentes secundarias

Diz, Tania, “Tensiones, genealogías y feminismos en los 80. Un acercamiento a *alfonsina*, primer periódico para mujeres”, conferencia leída en el *III Encuentro de Publicaciones feministas. Entre medios: autoras, editores y públicos*, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, noviembre de 2007 (mimeo).

Fletcher, Lea, “Hitos en el periodismo de mujeres argentinas: 1830-2007”, en Sandra Chaher y Sonia Santoro (comp.), *Las palabras tienen sexo. Introducción a un periodismo con perspectiva de género*, Buenos Aires, Artemisa Comunicación, 2007, pp. 78-94.

Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, París, La Découverte, 2000.

Moreno, María, “Una lengua política”, en *Soy, Página 12*, 21 de marzo de 2008.

_____, *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

_____, “La generación del ochenta”, en *Página 12*, Suplemento Radar, 28 de diciembre de 2003.

_____, *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

_____, *A tontas y a locas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

_____, “La chillona alegría de esa época”, en *Cultura y Nación, Clarín*, 22 de diciembre de 2001.

Said, Edward W., *Beginnings. Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 [1975].

MESA 12

Nuevas miradas críticas

La supervivencia de un relato: leer a Ulrico

Loreley El Jaber

“No se pueden separar el orden del discurso y el orden de los libros”
Roger Chartier

En 1554, luego de casi veinte años en el Río de la Plata, el alemán Ulrico Schmidl regresa a su país natal. En 1567, después de convertirse al protestantismo, de haber sido expulsado de su patria y de tomar carta de ciudadanía en Regensburg, es decir, trece años luego de su retorno, Ulrico ve publicada por primera vez su crónica sobre su experiencia en esta tierra americana. La edición *princeps* surge en Frankfurt gracias al editor –también protestante– Sigmund Feyerabend. En esta oportunidad aparece como primer texto adicional de una de las obras más famosas de Sebastian Franck de Word, librepensador y reformista alemán.¹ Después de esa publicación conjunta, la obra de Schmidl logra su primera edición autónoma en 1597, cuando Jean Theodore de Bry incluye el texto dentro de su colección de relatos de viaje. A partir de este momento, es publicada cinco veces por De Bry y otras cuatro veces por Levinus Hulsius, editor calvinista refugiado en Nüremberg, dedicado también a relatos de viaje. Durante los siglos XVI y XVII, más precisamente entre 1567 y 1612, la crónica de Schmidl ve la luz alrededor de nueve veces, la mayoría de ellas de la mano de estos dos últimos editores, quienes no solo publican la crónica, sino que también la traducen al latín, ofrecen distintas versiones del texto e incluso la ilustran.² Estos aportes o agregados que ponen en juego De Bry y Hulsius –traducción, versiones e ilustración– evidencian una realidad que se hace palpable frente al número de ediciones existentes: el relato de Ulrico es un éxito de publicación indiscutido, que los distintos editores van condimentando de acuerdo con los posibles gustos del público lector.

¿Qué es lo que hace de esta crónica una de las más leídas sobre el Río de la Plata? ¿Cómo leer este fenómeno que se sostiene a lo largo del tiempo?

1 Se trata de la segunda edición de *Weltbuch* de Sebastian Franck de Word. Este autor fue un librepensador, humanista y reformista alemán. El avance en sus ideas religiosas lo llevó a buscar una atmósfera de mayor libertad que encontró en Estrasburgo. Allí publicó en 1531 su obra más importante, la *Chronica, Zeitbuch und Geschichtsbibel*, en gran medida una compilación sobre la base de la *Crónica de Nüremberg* (1493). En este texto abordó cuestiones sociales y religiosas, directamente conectadas con la Reforma. Asimismo, en él mostró una fuerte simpatía por los “herejes” e imparcialidad hacia todas las clases de libertad de opinión. Posteriormente fue expulsado de Estrasburgo por las autoridades, después de una breve privación de libertad en diciembre de 1531. Su *Weltbuch*, un suplemento a su *Chronica*, fue impreso por primera vez en Tubinga en 1534 y reimpressa en 1567 junto con la crónica de Schmidl como texto adicional.

2 Hablar de éxito de publicación basándose en nueve ediciones durante el siglo XVI y el XVII no supone –contrariamente a lo imaginable– pequeñas tiradas de ejemplares, consumidas por escasos lectores. De acuerdo con el estudio de Lucien Febvre y Henri Martin, a principios del siglo XVI, los tirajes promedio eran de entre 1000 y 1500 ejemplares, sin contar con esto los libros de moda o gran éxito. Surge así que “un público muy extenso era ya capaz de comprender esas obras e interesarse por ellas, público cuyas necesidades solo podía satisfacer la imprenta”. En este sentido, “la aparición de la imprenta puede considerarse como una etapa hacia una civilización de masas y estandarización” (Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 321 y 301). Sin embargo, no todo aquello que pasa por la imprenta –más allá de la apertura que esta supone, más allá de su efectiva estandarización– logra una aceptación masiva, se convierte en éxito de publicación.

Editores, lectores: género y estrategias

La inclusión de la obra de Schmidl dentro de colecciones como la de De Bry y Hulsius es la explicación que ofrecen algunos estudiosos al éxito de esta crónica, el cual se desprendería del éxito de la propia colección. Sin embargo, si se realiza un cotejo de las publicaciones que realiza Hulsius, por ejemplo, se observa que no todas las obras poseían tal nivel de reedición, o bien que no todas eran objeto de traducción.³ La singularidad de esta crónica salta a la vista si se tiene en cuenta, a su vez, el interés de este editor por ofrecer una nueva versión del texto de Ulrico, versión que difiere de la de De Bry y que, asegura, es la más fidedigna publicada hasta el momento, 1599. Asimismo, la decisión editorial de acompañarla de grabados, de ilustrarla, también evidencia el interés que la obra ofrece por sí misma, junto con el del editor por seguir fomentando su lectura. Las imágenes probablemente respondan a la intención de dar mayor salida a sus producciones, así como de atraer al mayor número posible de sus contemporáneos. Resulta evidente que tanto Feyerabend, como De Bry y Hulsius apelan a todos sus conocimientos editoriales para captar al lector. Los títulos que cada uno elige para esta crónica son significativos en este sentido,⁴ dado que todos ellos remiten a una historia “verídica”, nunca antes contada, sobre un espacio explorado por primera vez, todos ellos recalcan los padecimientos y peligros vividos por el cronista, se detienen en el aspecto extraordinario, maravilloso, de esta historia que, ante todo, es concebida como un relato de viaje. Desde esta perspectiva, la particularidad de este texto es su originalidad. Así, Feyerabend enfatiza en las “partes desconocidas”, en “muchos peligros, peleas y escaramuzas [...] ocurridos de manera extraordinaria”, en las “costumbres horriblemente singulares de los antropófagos”; De Bry – por su parte – focaliza la novedad del texto que publica en el hecho de que narra “lo que no se ha hecho mención todavía en ninguna crónica”, destacando asimismo el aspecto fundacional de las exploraciones geográficas llevadas a cabo, el aspecto aventurero de quien las realizó “con grandes peligros” y el aspecto discursivo, comprensible, del relato. Hulsius, por último, dirige la atención del lector hacia el tiempo vivido por Ulrico y el recorrido efectuado en el Nuevo Mundo, pero también hacia los padecimientos del cronista y los “extraños y maravillosos países” visitados por este.

Si bien los casi veinte años que Ulrico vive en el Río de la Plata diferencian su crónica de otras, el resto de los aspectos destacados por los editores no resultan privativos de su relato; de hecho, la sola comparación con otros títulos de las mismas colecciones pone en evidencia su tipicidad.⁵ Los títulos responden más bien a políticas editoriales de captación del público

3 En este sentido, cada texto tiene su propio acontecer. Así, mientras la Parte V de la colección de Levinus Hulsius, dedicada a la publicación del *Relato de Sir Walter Raleigh a Guiana 1594-1597*, contó con una traducción al latín en 1599 y tres ediciones posteriores en 1601, 1603 y 1612; la Parte VI que reproduce *Las primeras cuatro circunnavegaciones al globo de Magallanes*, no posee traducción alguna; y la Parte XX, sobre los *Relatos sobre Nueva Inglaterra, Virginia y las islas Bermudas*, cuenta tan solo con una edición en 1629.

4 El título de la primera edición de 1567 es “Otra parte de esta historia universal de navegaciones. Verídicas descripciones de varias navegaciones, como también de muchas partes desconocidas, islas, reinos y ciudades... también de muchos peligros, peleas y escaramuzas entre ellos y los nuestros, tanto por tierra como por mar, ocurridos de una manera extraordinaria, así como de la naturaleza y costumbres horriblemente singulares de los antropófagos, que nunca han sido descritas en otras historias o crónicas, bien registradas y anotadas para utilidad pública. Por Ulrich Schmidel de Straubing”. En la segunda foliatura de esta edición se registra la narración de Schmidl con el siguiente título: “Verídica e interesante descripción de algunos países andinos e islas, que no han sido mencionadas anteriormente en ninguna crónica, explorados por la primera vez en el viaje de navegación de Ulrich Schmidel de Straubing con mucho peligro, y descriptos por el mismo con mucho esmero”.

La edición de De Bry, tanto la alemana como la latina, elige el siguiente título: “Parte VII. América. Descripción verídica e interesante de algunos países e islas de importancia, de que no se ha hecho mención todavía en ninguna crónica, y cuyas exploraciones han sido llevadas a cabo por primera vez en el viaje de navegación de Ulrico Schmidt de Straubing, con grandes peligros, y que han sido descriptos y explicados por él con toda diligencia”. La contemporánea edición de Hulsius (1597-1599) posee el título: “Historias verdaderas de una maravillosa navegación que Ulrich Schmidel, natural de Straubing, hizo, desde 1534 hasta 1554, a América, al Nuevo Mundo, a Brasil y al Río de la Plata. Lo que padeció durante esos diecinueve años y los extraños y maravillosos países y pueblos que vio, todo descripto por el propio Schmidl. . .”.

5 Este título pertenece a la parte novena de los *Grand Voyages* de De Bry. En la especificación se pueden observar las reglas o técnicas de titulado propias del período y de este tipo

lector que a la realidad del propio texto. Por eso Feyerabend invoca lo “horrible” (presente en la experiencia antropofágica) y lo “increíble” (que se desprende de la “grandilocuencia” de los combates), dos tópicos consumidos y esperados por el lector del período, los que –en cierta medida– exceden el relato al que remiten. Las imágenes que agrega Hulsius trabajan en este mismo sentido, creando la propia versión del texto, aquella más acorde con el título y con la expectativa del consumidor que con la realidad de padecimiento y hambre que confiesa el cronista. Y esto puede observarse, por ejemplo, en la afirmación que realiza este editor al titular la obra, ya que halla lo “maravilloso” en la geografía, los países, las islas, los reinos, las ciudades. Esta última especificación entra claramente en disonancia con lo narrado por el propio Schmidl sobre una tierra que cataloga de “maldita”, “la más malsana” alguna vez vista. Entonces, qué hay de “maravilloso” en este espacio, en esta geografía, en esta naturaleza, que le posibiliten al editor tamaña declaración. Como puede observarse, si los editores prometen un contenido maravilloso, extraordinario, esto no responde –estrictamente hablando– al relato de Schmidl y al espacio que refiere en él –un relato, por otra parte, alejado del prototipo utópico, como la tierra que pisa y recorre por décadas–, sino más bien al género al que dicha historia responde, al género de la colección dentro de la cual se lo incluye: el relato de viaje. Decididamente su particularidad se desvanece frente a la generalización de una tipología reconocible y decodificable para editor y lector europeo. De ahí que *aventura*, *maravilla* y *exotismo*, los tres elementos básicos del género que el lector espera ver satisfechos en la obra que recorre, funcionen como puerta de entrada a estos relatos; aunque esos tres elementos tengan que ser modificados, aunque los editores deban recrearlos.

Menciono esto porque existen ocasiones en las que el editor debe intervenir para poder sostener el reconocimiento cultural, el modelo de identidad que propicia el género de viaje. El de Ulrico es uno de estos casos. La distopía que allí se presenta no es adelantada en el título. La estrategia de los editores consiste en convertir la experiencia infructuosa en aventura única e irrepetible y, de este modo, a veces tuercen el vacío, viendo en el padecimiento –que produce la falta de oro, de comida, de agua– la maravilla del relato. La novedad comienza, así, a trocar, como gran parte del imaginario europeo una vez transitado el Río de la Plata, una vez transitada una tierra como esta, tan disímil a la imaginada.

Pero, claro, no estamos hablando del relato de un viaje imaginario, esto lo saben los editores, los lectores y todos ellos apelan a esta realidad como base del contrato de lectura. Tampoco es este el relato de un aventurero, aunque los editores conviertan en aventura cada suceso vivido por el cronista. Se trata de la puesta en discurso de un viaje colonial, de un viaje de conquista y esta cuestión es la que va a determinar un tipo de conversión y adaptación de los tres elementos mencionados más arriba, así como una convivencia –a veces equilibrada, a veces en tensión– entre estereotipo y novedad. La crónica de conquista es la puesta en discurso de un viaje que ante todo es político. Los aspectos bélico, antropológico, etnológico e incluso estético que caracterizan al viaje se hallan profundamente atravesados por una significación político-cultural que alcanza tanto al autor, al lector y a la historia que se relata, como al libro en su materialidad.

de editores de colecciones: “Idea verdadera y genuina de todas las principales historias, y de los varios ritos, ceremonias y costumbres de los habitantes de las Indias; lo mismo que de las principales ciudades e islas y fortalezas o defensas de las cuales se trata en esta parte novena de la historia de la América o India Occidental. A este diseño histórico, con el objeto de un más fácil entendimiento y mayor placer se ha anexado y añadido un buen número de dibujos, grabados con el arte más exquisito. A costa, y cuidado y diligencia de Theodoro de Bry, y muerto él, de su viuda sobreviviente, y de sus hijos Teodoro y Juan Israel. En Francfort, imprenta de Mateo Becker, 1602”.

El viaje colonial impone, así, una matriz estético-política con base en la cual se tamizan los contenidos. De este modo, si el exotismo –aquello que solamente puede hallarse fuera de casa–⁶ es parte de este tipo de relato, es parte sustancial del género, y el cuerpo del Otro, de la Otra más precisamente, posibilita la puesta en práctica de tal sustancia, será sobre esa piel –femenina y exótica– donde el dominio estético encontrará lugar: “Las mujeres están pintadas en otra linda manera desde los senos hasta las partes en color azul, muy bien hecho. Un pintor allá afuera tendría que esforzarse para pintar esto y ellas van completamente desnudas y son bellas mujeres a su manera”.⁷

Los tatuajes de las mujeres jarayes que Ulrico detalla gustoso, de cuyos cuerpos confiesa ardores, sobre los cuales calla y deambula, son los que el editor Hulsius decide colocar en primer plano en una de sus ilustraciones.

La europeización que presenta la imagen está ausente en el relato; para Ulrico no hay pintor extranjero que pueda reproducir esta belleza interna a un espacio que –desde ya, en sus parámetros y valoraciones estéticas– no es Europa. El exotismo entra en el relato de la mano de un alemán que saborea esa piel Otra danzante y dibujada. El viaje colonial es político, el discurso de ese viaje y su publicación también lo son, ya sea hablemos de la guerra contra los carios, ya sea de la mano del editor europeizando los dibujos, colonizando los tatuajes. Quizás haya que pensar la elección de Hulsius de crear este grabado de este modo como un intento por reestablecer un equilibrio que se ha desmadrado frente al goce explicitado por el cronista: “Estas mujeres son muy lindas y grandes amantes y afectuosas y muy ardientes de cuerpo, según mi parecer”.⁸ Allí donde entra la subjetividad plena de un sujeto casi convertido, el editor acota con la imagen colonizada, politizando –en la escala jerárquica europea y masculina– el placer del soldado.

Si el lector esperaba hallar aventura, exotismo y maravilla, editores y viajero-cronista se combinan para ofrecer un objeto de consumo que responda a un género codificado, es decir, donde no haya corte de identidades imposibles de reubicar. Sin embargo, a pesar de estos aspectos ya codificados, estas grandes colecciones no reproducen un único relato –más allá de la unificadora línea ideológica, política o religiosa que mancomuna a las historias que las integran–; la particularidad se hace lugar en la crónica, sin por esto atentar contra su materialidad libresca, contra sus propias potencialidades. Es ese el punto en el que la crónica de conquista se desvía del modelo, excede al género, sobrepasa a la colección, el punto en el que *espacio, experiencia y sujeto creador* hacen su entrada y dejan marca.

Materia y modo: la firma del autor

Tanto De Bry como Hulsius llaman la atención en sus respectivos títulos sobre el hecho de que la historia, el relato, es de primera mano; vale decir, que aquel que viajó y padeció la experiencia de estos lugares desconocidos, maravillosos y extraños es el mismo que tomó la pluma y bosquejó los tiempos y los modos del discurso que ambos editores ofrecen. La figura

6 En *Infelicities: Representations of the Exotic*, Peter Mason define el exotismo del siguiente modo: “Lo exótico nunca está en casa: su propio exotismo es derivado del hecho de que ha sido separado de un contexto e inserto en otro, del cual es en alguna medida refractario. El proceso de descontextualización y recontextualización es un acto de traducción; como todas las traducciones, es caracterizado por varios grados de transparencia y opacidad, de éxito y fracaso”. (Peter Mason, *Infelicities: Representations of the Exotic*, Londres, The John Hopkins University Press, 1998, p. 148. La traducción es mía).

7 Schmidl, Ulrico, *Derrotero y viaje a España y las Indias*, Edmundo Wernicke (trad.), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1980, p. 84.

8 *Ibid.*, p. 86.

del viajero-explorador-escritor, del viajero-narrador es la garantía de “veracidad” del texto que se imprime, lo que potencia el relato porque construye una ilusión referencial, ideal para el género, un efecto de realidad que le permite al lector viajar a ese mundo existente –al que decididamente no se trasladará– y “vivir” esa aventura única que prometen los editores. Desde esta perspectiva, la mención de Schmidl en el título obedece más a su rol de viajero que a su función escrituraria. O, para decirlo de otro modo, esa función es un plus que ofrecen los editores, una novedad, un agregado sobre la base del cual se potencia su edición; como dice Hulsius: “... y todo descripto por el propio Schmidl”.

En los títulos se aúnan particularidades: el espacio recorrido, explorado, y el sujeto que cuenta la historia de ese recorrido, de esa exploración. El aspecto político del viaje cede terreno en favor de su dimensión exótica, lo que se liga coherentemente con la colección que los editores dirigen, pero también con su interés por no promocionar los alcances de la conquista española. Recordemos, por ejemplo, en este sentido, que la colección de De Bry es famosa por sostener en cada libro y en cada ilustración la leyenda negra de España.⁹ Sin embargo, este es un viaje de conquista y esto lo explicita Schmidl desde el comienzo, de esto se da cuenta en la crónica una y otra vez. Si bien se puede pensar que a los efectos promocionales esa aclaración no es necesaria porque supondría cierta restricción en el espectro de lectura, también es verdad que su ausencia es llamativa. El viaje, el padecimiento, los largos años, la exploración son mostrados como elementos constitutivos de un proceso individual que emprende ese sujeto europeo; la personalización de la experiencia, lo que de hecho constituye la aventura, es lo que prometen los títulos. Es ese lugar central que se le otorga al sujeto experimentador el que posibilita que se le dé el importante rol de hacedor del viaje y del relato. Los editores construyen una imagen de viajero escritor –y no de escritor viajero– no solo porque esto le otorga una dimensión única al único texto publicado por Schmidl, sino también porque de este modo la palabra, el discurso es en cierta medida incidental y, por tanto, un medio no una praxis.

Pero dentro del texto, ateniéndonos a la materia misma del relato y a los modos que busca y encuentra Ulrico de dar cuenta de ella, la visión instrumentalista del lenguaje muestra sus limitaciones. En principio porque el viaje adquiere la dimensión que finalmente logra gracias a ese discurso y a la mano de quien lo construye. No es tan solo el espacio el que provee aquello que el lector desea leer y conocer; de hecho, el Río de la Plata no ofrece lo esperado, ni siquiera en cuanto a sus sujetos dado que el exotismo americano es en cierta forma recreado aquí; de hecho, el resto de los textos sobre el Río de la Plata no corre la suerte de este relato. Por otro lado, la crónica de Ulrico no está dirigida a una autoridad real, no fue escrita sobre la inmediatez de los acontecimientos ni con el objeto de recibir un rédito –económico o simbólico– ante los objetivos frustrados de enriquecimiento y ascendencia. Reitero, Schmidl publica esta historia trece años después de haber regresado de su viaje. La presencia del sujeto Schmidl entra en escena, ya sea que adoptemos la lectura biografista que explica este lapso temporal, ya sea encontremos una explicación libresca, editorial, o más bien discursiva.

9 Al respecto, ver Bernardette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*, Basia Miller Gulati (trad.), Chicago, University of Chicago Press, 1981.

En lo que a esto último se refiere, la cuestión de la presencia autorial, de la presencia de la *firma* hace su aparición no solo en la explicitación del título, no solo en cada “yo he estado allí” que se lee en la crónica, sino también en la selección narrativa, en los tiempos del relato. Este texto está rubricado por todas partes, en cada episodio se ofrece una diferencia dada por este sujeto narrador que es soldado, que es alemán, que llega con Pedro de Mendoza, que es partidario de Domingo de Irala y enemigo de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, que tiene sus propias opiniones y percepciones sobre los sucesos acaecidos en tierra rioplatense, que profiere desafiantes declaraciones sobre quién es, a su entender, el verdadero dueño de los bienes conseguidos o conquistados en medio de una empresa jerárquica y colonialista, que cuenta el hambre entre españoles, que relata el padecimiento, el deseo masculino, la lógica de la soldadesca frente a la de quienes están al mando. Por supuesto, al ser una crónica de conquista, esa firma está muchas veces camuflada, es el subtexto que recorre el discurso, a veces más presente –en especial cuando entran en juego los sentidos y los valores del pensamiento e imaginario europeos¹⁰ a veces menos ostensible –cuando entra en escena el objeto que genera el viaje de conquista: tierras, indios, riquezas, información geográfica–. Pero incluso en este último caso, más allá de lo estipulado y esperable, la subjetividad aparece; cómo determinar o predeterminar acaso qué es lo que arroba el ojo del viajero. Para utilizar las palabras del antropólogo Clifford Geertz, podríamos decir que el cronista-viajero –como el etnólogo– se enfrenta a un problema prosaico: cómo llevar a cabo una “descripción participante”,¹¹ una narración personal y a su vez distanciada. Es decir, cómo incluir el yo viajero, en el que se sostiene el relato y su veracidad, manteniendo la distancia necesaria y esperable respecto de los acontecimientos relatados; cómo incluir el yo, su subjetividad, y al mismo tiempo evitar el riesgo de ficcionalización de un viaje efectivamente acaecido. Ese desafío es asumido a tientas por todo cronista, por este en particular; figura a la que deberíamos definir como sujeto creador de un mundo textual producido para el ojo de un igual que, aunque europeo y masculino, no es ese yo que crea el texto. Esa diferencia, que no está dada solo por el viaje, sino principalmente por el discurso de ese viaje a ese espacio en especial, redimensiona el lugar del lenguaje en el género.

Iguales pero diferentes, lector y autor se aúnan y distancian. A esa oscilación identitaria apelan los editores; por un lado, al buscar explotar esos puntos de unión entre europeos amantes de la aventura y la maravilla exótica de lo nuevo; por el otro, al no dejar de marcar la diferencia que encarna ese cuerpo viajero devenido sujeto relator, transmisor de experiencias únicas. El cronista, por su parte, responde a esa demanda estereotípica –que también lo alcanza a él como alemán y lector– y asimismo la trasciende; trascendencia que está unida a una experiencia extraña (por suerte lo extraño es una amplia categoría que está incluida en el horizonte de expectativas de editor y lector; amplitud que finalmente posibilita su narración) dada por un espacio que desanda las prerrogativas y los sobreentendidos, que exige recreaciones discursivas, que lo lleva a implorar, a maldecir –“no he visto un país más malsano que este”–, así como a declarar frente al baile de mujeres eróticas (o erotizadas) un goce sin palabra: “Uno ante esto [este baile de las jarayes] se olvida de cerrar la boca”.

10 La escena ya señalada de las mujeres jarayes, junto con el baile extasiante que ellas realizan y Ulrico describe, es un claro ejemplo de la presencia de ese yo detrás (o delante) de la escena. Lo mismo sucede con los valores de propiedad individual que él le adjudica a los bienes adquiridos en cada entrada conquistadora; valores que en el caso de Schmidl resultan propios de lo que hoy llamaríamos una lógica capitalista.

11 Clifford Geertz analiza esta problemática, que define como “dilema literario”, en *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.

El éxito se sostiene en una combinación particular que une la fijeza demarcada por el género y sus figuras (editor, ilustrador y lector consumidor), junto con un azar discontinuo que trae consigo la experiencia misma, que *crea* el sujeto que escribe. En la particularidad de esa combinatoria se juega “el fenómeno Ulrico”.

Eduardo Wilde: viajes, relatos y obsesiones

Ariela Schnirmajer

El viaje y sus usos

“Para dar mi opinión, me he preparado visitando minuciosamente la provisión de agua y desagües de varias ciudades...”
Eduardo Wilde¹

La cita precedente corresponde a *Viajes y observaciones*, compilación en dos volúmenes efectuada por el diario *La Prensa* de Buenos Aires (1892) que reúne las cartas publicadas por el médico, periodista y funcionario Eduardo Wilde en dicho medio, fruto de su largo viaje por el mundo en el que visita los destinos más distantes –Rusia, Jerusalem, Constantinopla, Budapest–, recorre Europa y Estados Unidos. Centramos el presente trabajo en este último destino y dos ejes orientan nuestro recorrido. El primero se refiere al uso que efectúa Wilde de la matriz del relato de viaje como espacio para valorizar y prestigiar su propia gestión gubernamental en disputa con el medio local, disputa que, en buena medida motivó su exilio voluntario. El segundo eje seleccionado es la vinculación entre ciertos tópicos que construyen la tipicidad norteamericana en el viaje de los ochenta y el peculiar tratamiento y transformación de la mirada wildeana, en consonancia con núcleos centrales de su ficción narrativa.

Volviendo al contexto de publicación de las cartas, era habitual contar en la prensa finisecular con corresponsalías extranjeras de los grandes centros consagrados europeos. Incluso un mismo destino era cubierto por varios cronistas obedeciendo así a la diversificación del público, como se advierte en *La Prensa* de 1891 en la que la moda parisina se encuentra representada por los consejos de la Baronesa Livet y por Julien Claretie. Las entregas se encuentran precedidas de leyendas del tipo: “Carta de Río de Janeiro, París, Londres, España”, “Carta de una parisiense” o “Correspondencia especial para *La Prensa*”, como es el caso de Benito Pérez Galdós desde España. En cambio, las impresiones de viaje de Wilde se introducen con un simple: “Del Dr. Eduardo Wilde”, en coincidencia con las del doctor Dávila referidas a las tratativas del empréstito inglés que la Argentina estaba a punto de tomar. Desde el paratexto se advierte entonces que las entregas del escritor, más allá de efectuarse desde destinos lejanos, reconocen en el discurso de Wilde a la figura local y conocida. En efecto, se trata de un miembro del proyecto político en curso, o, hacia 1891, ocupa el lugar del exfuncionario.

1 Eduardo Wilde, *Viajes y observaciones*. Segunda parte, vol. xii, Buenos Aires, Belmonte, 1939, p. 134 (s.p. m). Todas las citas corresponden a esta edición.

Figura central del roquismo, durante la década del ochenta Wilde tuvo una prolífica actuación política. En 1887, siendo ministro del Interior del presidente Juárez Celman, sostiene largos debates para lograr la aprobación del proyecto sobre aguas corrientes y servicios cloacales para la capital. Como explica Susana Zanetti, si los ataques por la defensa de la ley de matrimonio civil –que había defendido con firmeza contra el bloque clerical– lo tildaban de jacobino, esta nueva empresa le acarrea en 1891 acusaciones sobre manejos ilícitos.² Es así como, después de algunas desinteligencias con Juárez Celman, renuncia a su ministerio en 1889 y, amargado por las críticas y las contrariedades políticas, decide su exilio voluntario con el largo viaje que efectúa.

Estas aclaraciones nos remiten nuevamente al epígrafe que abre este trabajo, en el que se advierte una meticulosa voz que recorre, con un plan prefijado, la provisión de aguas y cloacas de Europa y los Estados Unidos. La cita elegida oficia de corolario a una minuciosa descripción del método de provisión de agua en Cincinnati y su comparación con el moderno y modélico sistema imaginado, diseñado y propuesto para su instalación en Buenos Aires por el mismo Wilde. Se demora el cronista en la descripción de la extracción del agua del río hasta su empleo doméstico. Cambios de altura y ángulo, filtros de diverso tipo y espesor, muros, cámaras y depósitos son el secreto de la máxima pureza del agua porteña frente a la norteamericana:

Cuando visito obras destinadas a la provisión de agua o extracción de líquidos de cloaca, ya sea en las ciudades de Europa, ya en este continente, y las comparo con las de Buenos Aires, me siento orgulloso, no obstante haber sido para mí las tales obras fecundas en desagradados. Nuestra provisión de agua ofrece el primer ejemplo de una organización complicada y eminentemente acomodada a leyes científicas.

Wilde emplea la columna de viaje para “hacer valer” la propia gestión frente a las acusaciones que se le habían efectuado. No se trata de una polémica abierta, sino de un modo sutil que recurre a la acumulación³ de ejemplos para mostrar la “eficacia” y el “progreso científico” argentino –positivismo mediante– frente a los casos europeos y norteamericano. Sin solución de continuidad, en el mismo fragmento se produce el pasaje del discurso del antiguo funcionario al del “viajero causeur”,⁴ con argumentos que involucran las sensaciones del corresponsal (“orgullo”, “desagrado”) en un tono asociado a la oralidad. No en vano Jorge Luis Borges señaló que en Echeverría, Sarmiento, Vicente F. López, Mansilla y Eduardo Wilde “el tono de su escritura fue el de su voz”.⁵

Si bien, en general, la escritura de Wilde, tal como lo plantea Laura Estrin, “avanza por entre observaciones ligeras y certidumbres libres, gobernadas por la pura impresión” o que “el figón argentino y el hábil pero perezoso comparatista nacional triunfa por sobre el corresponsal atento”,⁶ en ciertas oportunidades, como en la que analizamos aquí, el cronista se separa de este prisma y articula un discurso en el que efectúa reiteraciones orientadas a un

2 Susana Zanetti, *Historia de la literatura argentina. Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, vol. 2, pp. 136-137.

3 Analía Reale y Alejandra Vitale señalan como una de las figuras de la aserción propias de la elocutio la acumulación: “se puede reforzar la aserción de una tesis por el simple hecho de repetir los datos por amplificación o acumulación”, en *La Argumentación (una aproximación retórico-discursiva)*, Buenos Aires, Biblos, 1995, p. 64.

4 Así lo llama David Viñas en “Eduardo Wilde: ecologismo y misantropía”, en *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 117.

5 Ver Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, 1928, pp. 155-172.

6 Laura Estrin, “Eduardo Wilde”, en Nicolás Rosa (ed.), *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*, Buenos Aires, Alianza, 2002, pp. 153-154.

fin persuasivo. Estas no obedecen a la falta de corrección de las cartas –Wilde aclara no haberlas retocado para su publicación en forma de libro–, sino que introducen un incremento de sentido, en los términos explicados por Jorge Monteleone asociados al relato de viaje: “en literatura toda repetición no produce lo mismo sino otra cosa: un incremento de sentido”.⁷

Más allá del tono digresivo wildeano, la matriz de viaje se vuelve un modelo para construir una identidad política personal y nacional.⁸ El título del apartado referido a Chicago ilustra esta cuestión: “Chicago o más bien cosas argentinas...” (145). En él, el viajero propone un catálogo de los sitios de interés que un argentino debería mostrarle al extranjero y, de los treinta enumerados, cinco de ellos se refieren al establecimiento de bombas, cloacas, filtración de agua y desagüe, el (sistema) “más perfecto y completo del mundo” (147). En el catálogo ingresa el interés por la valorización nacional (“No somos tan pobres”), pero simultáneamente “se cuenta otra historia que está más allá del espacio representado”,¹⁰ característica que Beatriz Colombi señala para el relato de viaje: el posicionamiento del ex-funcionario dentro del futuro universo roquista. En esta línea, el tipismo norteamericano “the best of the world”, sobre el cual Wilde había ironizado oportunamente,¹¹ tiene cabida en el relato, pero esta vez aplicado al contexto porteño y desprovisto de todo cariz satírico: el sistema de bombas y cloacas es “el más perfecto y completo del mundo” (147).

Tópicos, temores y obsesiones: entre lo público y lo íntimo

“Alumbra con sus cien mil juegos de luz eléctrica la estatua colosal de la Libertad colocada en una isla para servir de faro y a cuyo lado nada es grande. Los buques más altos apenas llegan al nivel de su pedestal. Pero, permítaseme: la estatua vista de lejos aunque distintamente, no es majestuosa, elegante ni bella. Tiene una antorcha en la mano y la sostiene de un modo desairado; nadie puede negar que al ver ese brazo levantado y tieso no le viene a la mente la idea de cansancio. ‘Baje, señora, el brazo, no se canse’, da ganas de decirle a la estatua.”
Eduardo Wilde (74-75)

Un modo de sortear el tipismo propio de los temas referidos a lo norteamericano es la retícula humorística y desacralizadora que acompaña a Wilde, como se advierte en el epígrafe que abre este apartado.

Icono de la democracia moderna, la visión wildeana de la “colosal estatua” retoma la representación del norte vinculada a la desproporción, el gigantismo, la falta de belleza y armonía. Resuena “el gigante de siete leguas” martiano, “el Gigante Goliat” dariano de la falsa necrológica sobre Mark Twain, el “cíclope” martiano y el cíclope de Groussac recordado por Darío en su artículo sobre Edgar Allan Poe. De todos modos, lejos se halla Wilde del ideologema calibanesco. La desproporción no deviene peligro, sino espejo donde medirse y convoca al afán por evitar la solemnidad. O, en el caso del empedrado neoyorquino, el método comparativo se transforma en un modo de conocimiento: “[el empedrado de Nueva York]

7 Jorge Monteleone, Prólogo a *El Relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 16.

8 Beatriz Colombi, Prólogo a *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

9 El catálogo que se sucede al enunciado “No somos tan pobres” se asocia a la “argumentación por el ejemplo”, una de las formas de los enlaces que fundamentan la estructura de lo real desde la perspectiva de Perleman y Olbrechts-Tyteca. Ver comentario en Analia Reale y Alejandra Vitale, *op. cit.*, p. 56.

10 Beatriz Colombi, *op. cit.*

11 Wilde ironiza acerca de la frecuente enunciación de los propios norteamericanos acerca sus instituciones y edificios públicos “the most magnificent in the world”. En ocasión del estropeo y maltrato de su baúl de viaje en los Estados Unidos, equipaje con el que ha visitado San Petesburgo, Jerusalem, media Europa y Egipto, Wilde señala: “Mi baúl ha sido reducido a polvo y astillas por la aplicación del tratamiento norte-americano. ¡Hasta en eso es inimitable esta gran república!” (152).

es malísimo, como el de Buenos Aires; a mí me pareció compatriota” (75). La personificación en clave humorística desarticula la relación jerárquica entre centro y periferia.

El relato de viaje wildeano al norte involucra la modernidad (los ferrocarriles, los elevadores, los rascacielos) y el movimiento continuo, la prosperidad material, la tecnología y los nuevos inventos, la liberalidad de las mujeres, el *flirt*, lo nuevo, la desproporción en la medida y el número, la grandiosidad de los paisajes naturales (el Niágara), el industrialismo y el eficientismo (“el tiempo es dinero”, el capitolio es “el mejor del mundo”). Repara en la intensa acción filantrópica para construir la nación, cuestión que convoca especialmente sus convicciones. Si bien recorre las ciudades e instituciones intrínsecamente turísticas,¹² en el propósito inicial pergeñado en sus cartas al director de *La Prensa* aspira a introducir un margen de originalidad respecto de la crónica de viaje:

No se asuste mi estimado Director, no voy a contar cómo era el buque, en qué día y a qué hora llegué a Montevideo; si esa ciudad es bonita o fea, cuándo salimos de su rada y cuánto tardamos hasta Río de Janeiro, ni cosas por el estilo. Guárdeme la Divina Providencia y será esa una de las obras más atinadas que ella haga, de entrar en descripciones de villas, ciudades o pueblejos.

1° porque todas esas descripciones están llenas de mentiras.

2° porque ya otros las han hecho.

Afán desacralizador, humor, ironía y originalidad son las marcas del estilo wildeano. Junto con los viajeros del ochenta, sobre todo los argentinos Lucio Mansilla y Miguel Cané, Wilde –parafraseando a Colombi– “hace prevalecer su jerarquía y prerrogativas de clase [...] y configura una verdadera *personalidad viajera*”¹³ introduciendo reflexiones de orden privado en un texto destinado a la esfera pública: la descripción del fonógrafo en *Viajes y observaciones*, invento derivado de las novedosas tecnologías, deviene en reflexión filosófica sobre la muerte, uno de los temas centrales de la ficción wildeana:

Conozco un caballero que *habla* sus cartas delante del aparato y se lleva las impresiones fonográficas a su casa para hacerlas copiar. Tanto adelanto sorprende y entristece. En previsión de la muerte, si yo tuviera un hijo, recogería sus primeras palabras y sus frases mal dichas, en el fonógrafo para oír su voz en cualquier tiempo.

Muchos [...] en el cementerio de Brooklin, continúan hablando por los aparatos de Edison (85-86).

La última línea de la cita podría leerse como prefiguración de “La primera noche en el cementerio” (1888), cuento macabro incluido en *Prometeo y Cía* (1899),¹⁴ de evidente filiación con Poe, en el que los muertos hablan e, incluso, mantienen relaciones sexuales. En el relato, median-

12 Wilde emprende un itinerario típico por los Estados Unidos pautado por las ciudades más representativas, Nueva York, Filadelfia, Baltimore, Washington, Cincinnati, Chicago, Boston, y asiste a los lugares intrínsecamente turísticos, como el puente de Brooklyn, la estatua de la Libertad, Riverside Park, Central Park, el Museo Metropolitano, el Museo de Historia Natural, la joyería Tiffany, la catedral católica y la iglesia protestante, la Casa de la Compañía Norte Americana de impresión de billetes, y conforme a su interés profesional –Wilde es médico–, la Facultad de Médicos y Cirujanos con su sala de disección y el hospital Roosevelt.

13 Beatriz Colombi, *op. cit.*

14 Guillermo Korn explica que para la lectura de *Tiempo perdido* (1878) debe tenerse en cuenta el debate de ideas, las circunstancias del momento o el contexto social. *Prometeo y Cía*, en cambio, remite a la búsqueda de una concepción más universal de la escritura. Ver “Estudio preliminar” a *Prometeo & Cía*, Buenos Aires, Colihue, Colección Los Raros nº 6, 2005.

te relaciones inesperadas, Wilde pasa del plano real al plano fantástico.¹⁵ La convivencia entre la omnisciencia del narrador y la irrupción de la primera persona, con observaciones de tipo íntimo –“Me horroriza la idea de que me dejen en el cementerio... acomodado entre siniestras cajas”– ofrece un efecto inquietante al lector.¹⁶ La muerte del padre, su entierro y especialmente el detalle de las sensaciones del cuerpo en descomposición son captados mediante el predominio de lo sensorial y a través de vinculaciones nuevas que conectan a Wilde con las búsquedas modernistas. Asimismo, el cuento insiste en las conexiones entre erotismo, sensualidad y muerte en las que resuena, como ya se señaló, la impronta de Edgar Allan Poe.

Otra de las obsesiones wildeanas que recorre la literatura de viajes y la ficción narrativa es el agua en sus diversas formas. En su trayecto por los Estados Unidos, el cronista expone sus temores, gustos y obsesiones sin moderación, como se advierte en el placer que le genera la lluvia. A su llegada a Baltimore, contempla desde el río el reflejo de los techos y las luces en el agua y da ingreso al lirismo:

Era ya de noche. La ciudad iluminada formaba anillo alrededor del brazo del río; la luz eléctrica de nuestro buque caía a veces sobre las velas blancas de alguna embarcación, dejando por contraste más negros los buques no alumbrados; las aguas surcadas lentamente, ondulaban apenas, reflejando por trechos las luces de tierra y del vapor.

La escena era fantástica e inesperada; no la olvidaré jamás; constituía uno de esos paisajes sin sujeto...

No llovía, era lo único que faltaba para la completa belleza (109).¹⁷

El habitual uso de la primera persona en los *Viajes* se reitera en *Prometeo y Cía*. Este procedimiento, empleado para dar verosimilitud a los relatos, junto a la exposición de sensaciones, configura una red de afinidades tonales y temáticas entre uno y otro. Así, la obsesión por la lluvia y el placer que le despierta al cronista se reitera en el cuento “La lluvia”.¹⁸ En este último, el narrador, en un relato autobiográfico, cuenta su convalecencia de la fiebre tifoidea. Inmóvil, observa el modo en el que todos huyen de la lluvia, con el predominio de lo sensorial captado con agudeza:

Estos millones de existencias fugitivas corrían como si estuvieran ocupadas, al son de la música del aguacero, con acompañamiento de truenos y relámpagos. Había en el aire olor a tierra mojada, perfume inimitable que ningún perfumista ha fabricado, y revoloteaban en la atmósfera las luces de cristal de las gotas saltonas, acompañadas por el ruido inmutable, acompasado, monótono, variado, uniforme, caprichoso, metálico y líquido, propio solo de la lluvia.

Yo habría querido petrificar mis sentidos y que la lluvia continuara eternamente.¹⁹

15 José Ricardo Chaves, basándose en criterios de Oscar Hahn, ha señalado a Juana Manuela Gorriti, Eduardo Wilde y José María Roa Bárcenas como los cultores embrionarios de la presencia fantástica en la literatura latinoamericana. Ver “Nervo fantasmático”, en Amado Nervo, *El castillo de lo inconsciente*, México, CONACULTA, 2000, pp. 9-30.

Guillermo Korn analiza los recortes y exclusiones que sufrió el cuento “La primera noche en el cementerio” en sus diversas ediciones. Ver “Estudio preliminar” a Eduardo Wilde, *Prometeo & Cía* Buenos Aires, Biblioteca Nacional, Colección Los Raros, 2005, pp. 11-32. Ver especialmente pp. 16-22.

16 Las citas de “La primera noche en el cementerio” pertenecen a Eduardo Wilde, *La lluvia, Tini y otros textos*, Biblioteca Abelardo Castillo, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008, p. 63.

17 En conexión con el motivo de la lluvia y como un *leitmotiv* de un viajero travieso, se reitera en su relato del viaje la pérdida de los paraguas: “Hemos dotado con un paraguas a todas las naciones de Europa, justo es proceder del mismo modo en este continente” (108). Aflora el racismo tras el humor ácido: “Según nuestra regla invariable, perdimos un paraguas. Nos lo robó la negra camarera con más arte que un ladrón griego. Ojalá le sirva para no quemarse más” (199).

18 Susana Zanetti analiza en “La lluvia” el modo en el que el fenómeno homónimo aparece como elemento vertebrador de las reminiscencias del autor creando una atmósfera que penetra lo humano y trasciende tiempos y espacios diversos (*op. cit.*, p. 141).

19 Eduardo Wilde, “La lluvia”, en *Prometeo & Cía*, Buenos Aires, Colihue, Colección Los Raros n° 6, 2005, p. 52-53.

Placer y erotismo establecen el contrapunto con la lluvia en el final del cuento: el relato de la frenética iniciación sexual de la recién casada tiene como trasfondo “la sublime, la encantadora lluvia, pasando por la Bolsa de Comercio... convirtiéndose en dato estadístico y objeto de especulación”.²⁰

Rescapitulando, hemos establecido cierta continuidad de nudos temáticos y tonales entre el relato de viaje y algunos cuentos wildeanos, favorecida por el trasvasamiento de temáticas públicas y preocupaciones privadas en los relatos de viaje. En este sentido, siguiendo las reflexiones de Jorge Monteleone sobre el viajero en general, podemos afirmar que en *Viajes y observaciones* “no hay relato de viaje sin invención” “ni hay relato de viaje sin descubrimiento”.²¹ El descubrimiento de Wilde comporta a las instituciones y a la propia subjetividad. Su mirada es panorámica, urbana, clínica y configura un orden privado que se ofrece a la mirada pública.

Bibliografía

- Pezzoni, Enrique, “Eduardo Wilde: lo natural como distancia”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Prieto, Adolfo, “Los hombres del 80. Literatura y optimismo. Cané, Wilde, Mitre y Vedia”, en *La literatura autobiográfica Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.

20 Eduardo Wilde, “La Lluvia” en *La Lluvia, Tini y otros textos*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2008, p. 27

21 Jorge Monteleone, *op. cit.*, p. 17.

Encerrados con un solo juguete

Sobre los enigmas de cuarto cerrado

Ezequiel De Rosso

I

La llamada “decadencia” del relato policial de enigma (Agatha Christie, John Dickson Carr, S.S. Van Dine) puede leerse como el correlato, como “el lado siniestro”, de una expansión inédita de las potencias reflexivas del hecho literario: el desarrollo de las vanguardias literarias.

Podríamos, para asentar el argumento, afirmar la coincidencia temporal entre el auge de la “novela-problema”, universalmente considerada como la decadencia del género (de la que lo salvaría la novela negra) y el auge de las vanguardias en Europa y América Latina: el período de entreguerras.

Podríamos insinuar también que el formalismo que tanto repugna a sus detractores (Boileau-Narcejac, Fereydoun Hoveyda) es pasible de relacionarse con otro tipo de formalismo, el que pretende por medio de un programa literario abolir la escritura burguesa.¹ Incluso podríamos asegurar que las diferentes reglas para la escritura del relato policial funcionan como verdaderos programas (que no manifiestos) de escritura, que tienden a deshacer el mito burgués de la “creatividad”.

Más aun, en sus formas extremas, en sus “frutos cada vez más extraños y condenados a la desaparición”,² la novela-problema se expande fuera de sí, intenta, por medios banales y chapuceros, tornarse otra cosa que literatura. Borges, por ejemplo, reseña en 1936 *Murder-off Miami*, texto que:

... no se trata de un libro, sino de un expediente que incluye un telegrama facsimilar de la Western Union, varios informes policiales, dos o tres cartas manuscritas, un plano, declaraciones firmadas de testigos, fotografías de testigos, un jirón de cortina ensangrentado y un par de sobres [...].³

1 Barthes intuyó esta ruptura y por eso incluyó el *Asesinato de Rogelio Arkroyd* en sus reflexiones de *El grado cero de la escritura*.

2 Ver Boileau-Narcejac, *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 58.

3 La reseña, negativa, termina con la siguiente comparación: “me recuerdan el procedimiento de esos pintores que en lugar de pintar un as de espadas lo pegan en la tela”. Ver Jorge Luis Borges, “*Murder off Miami*, por Dennis Wheatley, J. G. Links, etcétera”, en *Textos cautivos*, Buenos Aires, Alianza, 1998, p. 153.

Pero no es necesario ir tan lejos: los planos que incluyen las novelas de Philo Vance (o *Variaciones en rojo*, de Rodolfo Walsh) o los experimentos como *El almirante flotante*, de 1926, o, más modestamente, la transformación declarada de la novela policial en un juego, sugieren que esta zona “decadente” de la novela policial podría ser reconsiderada como una zona de cuestionamiento para la narrativa canónica del período.⁴

Podríamos afirmar todo esto, pero no lo haremos. Es una afirmación excesiva: la novela problema no intentaba *épater le bourgeois*, sino entretenerlo; no pretendía renovar la literatura, sino medrar como moscas alrededor de la carroña de sus glorias idas (Poe, Conan Doyle, Wilkie Collins).

Sí diremos que la novela policial ha sido de interés para múltiples autores, si no vanguardistas, al menos preocupados por la posibilidad de destruir el “artesano del estilo”. Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein y, por supuesto, Jorge Luis Borges han tenido palabras admirativas para con los escritores “menores” que componían estos relatos. Más aun, los “usos” del policial son evidentes en muchos movimientos vanguardistas latinoamericanos. En 1926 Pablo Palacio da a conocer en *Hélice* “Un hombre muerto a puntapiés”, Arqueles Vela publica en *El café de nadie* “Un crimen provisional” y el grupo minorista publica por entregas en *Social* la novela grupal *Fantoches 1926*. En 1931, Vicente Huidobro escribe con Hans Arp “El jardinero del castillo de medianoche (novela policial)”, que forma parte de sus *Tres inmensas novelas*, finalmente publicada en Santiago en 1935. A estos textos narrativos se pueden agregar las notas que publican en 1927 Héctor Poveda, en *1927. Revista de Avance*, y en 1931 Alejo Carpentier en *Carteles*. Este conjunto muestra un interés por el género desconocido para otros géneros masivos (como el melodrama o la ciencia ficción).⁵

Algunos de los más notables productos de ese interés son, claro, las reflexiones de Borges, quien desde principios de la década del treinta muestra un interés inusitado por la literatura policial.

II

En 1943, en su irritada reseña de una de las primeras historias del género policial, *Murder for pleasure*, de Howard Haycraft, Borges cita a Paul Valéry:

La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.⁶

Se plantea así la posibilidad de una historia de la literatura policial basada en los problemas que la componen. El ejemplo que presenta Borges es el del cadáver en la pieza cerrada, “en la que nadie entró y de la que nadie pudo salir”.⁷

4 Slavoj Žižek ha desarrollado este paralelismo a partir de la dificultad de narrar “una historia lineal, consistente, de reproducir la continuidad realista de los acontecimientos”. Ver “Dos modos de evitar lo real del deseo”, en *Mirando al sesgo*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

5 En otro lugar hemos desarrollado la relevancia de estas lecturas para la constitución del género policial en América Latina durante la década del cuarenta. Ver Ezequiel De Rosso, “Retóricas del crimen. Un prólogo”, en Ezequiel De Rosso (comp.), *Retóricas del crimen*, Alcalá, Alcalá Grupo Editor, 2011.

6 “Howard Haycraft, *Murder for pleasure*”, en *Sur*, septiembre de 1943 (reproducido en *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, 1999). Ya desde sus reseñas para *El Hogar* y, aun en sus primeras aproximaciones al género (en *Leyes de la narración policial*, de 1933, por ejemplo), Borges había abogado por este tipo de aproximación al género.

7 Esta formulación del problema pertenece a “*It walks by night*, de John Dickson Carr”, publicada en *El Hogar* el 4 de marzo de 1938 (reproducida en *Textos cautivos*, op. cit.)

Primer problema en la historia del género (“El enigma de la calle Morgue”), el cuarto cerrado permitiría estudiar la evolución del género a través de sus variantes. La tesis de Borges remite a la historia interna de los géneros, pero también remite a una concepción formalista de la literatura, en la medida en que se concentra en procedimientos antes que en estilos de autor y, sobre todo, porque aísla esos procedimientos y los ofrece despojados del tejido literario que los constituye.⁸ El experimento de Borges podría expandirse, podría usarse esa abstracción para, tal vez, determinar la especificidad del relato policial. Es decir, usar el problema del cuarto cerrado como herramienta que remita a la relación *entre* los géneros antes que a su historia interna.

Podríamos empezar, entonces, por el enigma del cuarto cerrado. Si se analiza el problema en términos formales, se verá que alrededor de ese espacio (un vacío de sentido) confrontan las fuerzas que guían el relato. Tanto la policía como el detective (y, en la mayoría de los casos, el asesino) pugnan por resolver el enigma y alrededor de él, pero también del mismo cuarto, se desarrolla la acción. En este sentido, la estructura característica del género (que despliega fuerzas que pugnan por establecer un sentido para hechos que se presentan como un vacío de sentido) encuentra en el enigma del cuarto cerrado su metáfora más eficaz.

Tenemos, entonces, dos (o tres, o cuatro) fuerzas que se despliegan fuera de un espacio cerrado. Esas fuerzas podrían disponerse respectivamente dentro y fuera de un espacio cerrado. Tendríamos así una fuerza que intenta entrar y otra que intenta salir. La situación narrativa que mejor se adapta a este tipo de espacio es el sitio. A diferencia del enigma de cuarto cerrado, no hay aquí un vacío de sentido, sino un doble lleno dado por las fuerzas que se enfrentan, por los avances y retrocesos de los agresores y los defensores. Esa situación tiende a adelgazar el espacio: hay una línea (que puede ser quebrada, que puede ser un perímetro) que no se debe cruzar. La frontera, entonces, parece ser el rasgo sobresaliente del sitio y no es sorprendente que se articule ejemplarmente con el western cinematográfico (*Río Bravo*) o el relato bélico en general (*La Ilíada*), ambos géneros tradicionalmente asociados con la conquista del territorio (y de ahí que la otra articulación ejemplar de uno y otro género sea el relato de viaje).

Pero también las fuerzas en conflicto pueden estar dentro de un espacio cerrado y, entonces, gana densidad el espacio del conflicto (ya no es la huella de un vacío o el desarrollo de una línea). El espacio cerrado, entonces, se puebla de recovecos, de lugares donde esconderse o desde donde atacar. La persecución (y la emboscada) se torna el modo característico de la relación entre las fuerzas encerradas. La paranoia se dispara, porque la amenaza se esconde en cualquier recoveco de un espacio que siempre hay que volver a recorrer para verificar si las fuerzas enemigas han cambiado su posición. Aquí el recorrido por el espacio resulta central para el relato. Paranoia, persecución, encierro: el relato de terror encuentra su forma característica en esta dinámica espacial. Y en la casa embrujada y sus derivados, un motivo característico, como puede verse en *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, o en “Casa tomada” (a su manera un relato gótico).

La modalización específica de estas fuerzas en relación con el espacio que cada uno de estos géneros hace tal vez permita explicar la relevancia acordada para algunos de sus textos

⁸ El procedimiento ya había sido desarrollado (con un efecto notablemente borgeano) por un escritor hoy olvidado, pero frecuentemente citado por Borges durante la década del treinta. En efecto, John Dickson Carr, en *El hombre hueco* (editada por El Séptimo Círculo en 1947 y publicada originalmente en 1935), el doctor Gideon Fell hace una disquisición largamente festejada sobre los modos en los que es posible cometer un crimen en un cuarto cerrado. La novela de Carr, claro, es un enigma de cuarto cerrado.

nodales. La pregnancia de un film como *La noche de los muertos vivos*, por ejemplo, se puede explicar a partir de la reformulación de la configuración espacial característica del género de terror (de la casa embrujada al sitio; del espacio confuso a la nitidez de la frontera). Lo mismo se puede decir de *Diez negritos*, de Agatha Christie, que puede leerse como la transformación del cuarto cerrado en casa embrujada.⁹

De este mínimo esquema se pueden sacar algunas conclusiones preliminares. Por una parte, la fuerza del cuarto cerrado como tematización específica del género. El vacío de sentido que se espacializa en el relato entra en contradicción con su contexto y refuerza la sorpresa que guía al relato de enigma: dentro de una casa, de una familia, de una clase social, hay un hueco que contradice la vida pacífica que los burgueses de las novelas de detectives parecen exhibir.¹⁰

De ese vacío proviene la diferencia central del género con respecto al relato de terror y al relato bélico o el western. Frente a los espacios “plenos” que postulan estos relatos, el relato policial sugiere que “algo falta”, que el relato está regido por la exclusión. Esa falta, que se formula como enigma, es el eje del relato y su funcionamiento en el enigma del cuarto cerrado es paradigmático con respecto al relato policial.

Esa falta tiene su correlato en un exceso: hay un cadáver, un cuerpo que sobra y que señala esa ausencia de sentido. Ese exceso hace entrar al detective en la ficción, quien, desde esta perspectiva, no hace más que desplazar metonímicamente el exceso: así como sobra el cadáver, el detective es ajeno al grupo que investiga, es el que “está de más” en la escena del crimen. Así, las observaciones del detective son excesivas con respecto al buen sentido (el de la policía). De ahí proviene la excentricidad de sus observaciones (el detective siempre mira “de más”), pero también las características que invisten temáticamente al detective, a todas luces un personaje “excesivo”.

En este punto, la función del detective es encontrar en el espacio cerrado las herramientas que permitan desplazar ese exceso hasta que se pueda poner esa falta en discurso en la revelación final del detective. En el camino, aparece la serie de los sospechosos, constituida y limitada por la falta de la que el cadáver es metonimia. En efecto, la serie de sospechosos se torna un sistema de relaciones solamente cuando el exceso (las “pistas” que encuentra el detective) circula y prolifera.¹¹ En ningún tópico del género esto es más evidente que en el cuarto cerrado, en el que todas las pistas parecen estar exhibidas desde el principio. En ese espacio, al que hay que acceder por la comprensión, el trabajo del detective es más sorprendente y dramático.¹²

III

Excluido del espacio de la literatura policial argentina durante décadas, el relato policial de enigma parece retornar en la última década. En 1997 Jorge Lafforgue y, más recientemente

9 La novela de Christie es, en este sentido, un texto de crisis. *Diez negritos* se publicó originalmente en 1939, año en que Raymond Chandler publicara su primera novela, *El sueño eterno*, y las cosas cambiaran para siempre en la historia del género policial.

10 Sobre la importancia del enigma de cuarto cerrado para el desarrollo del “sentido burgués”, pueden consultarse textos de Joan Copjec (“The phenomenal nonphenomenal: Private space in *Film Noir*”, en Joan Copjec [ed.], *Shades of noir*, Londres y Nueva York, Verso, 1993) y John Scaggs (“Settings and subgenres”, en *Crimen fiction*, Nueva York, Routledge, 2005).

11 Joan Copjec (op. cit.) señala que la emergencia del relato policial puede relacionarse con la constitución de la estadística como ciencia social. Así, “contar gente” se torna un problema moderno. En este punto, la novela policial se torna el revés de la estadística en la medida en que exhibe las condiciones por las que es posible hacer “contable” una serie de individuos. El cadáver con el que empieza el relato policial señala quiénes se harán contables (ahora, en castellano, en el doble sentido de la palabra), pero también señala el espacio vacío que permite la constitución de esa serie, espacio necesariamente político, pero excluido de la reflexión estadística.

12 Scaggs (op. cit.) señala en qué medida los espacios más característicos del policial de enigma pueden pensarse como variaciones del cuarto cerrado.

te, en 2005 Carlos Gamerro indicaban la aparición de un cambio en el horizonte del género. Lafforgue anunciaba, aunque todavía no tenía un nombre para la tendencia, un nuevo período en su historización del género. En 2005 Gamerro señalaba un síntoma posible de esa nueva formación: el policial clásico estaba de vuelta. Habría, entonces, que recorrer, al menos someramente, los índices de esta “vuelta”.¹³

El inicio de esta retoma se puede encontrar en un texto publicado durante los años noventa. *La pesquisa* (1994), de Juan José Saer, se puede pensar como una relectura del relato clásico de enigma: la ficción sucede en un ambiente lúgubre, los crímenes se presentan como inexplicables, el espacio de la acción es exótico. Sin embargo, la distancia enunciativa, la explicitación de las operaciones narrativas y la imposibilidad de encontrar una verdad que cierre el relato hacen de *La pesquisa* una novela que pertenece a una zona de la producción discursiva en la que el relato de enigma todavía era retomado con distancia irónica.¹⁴ En *La pesquisa* existe, aun así, una apropiación que permite pensar que esa vertiente del género policial todavía resulta productiva para la literatura contemporánea.

Durante la década que termina, se puede ver cómo esa apropiación se afirma y sus estrategias se van modificando. Tres novelas recientes tal vez puedan ayudar a delinear una tendencia. Hablamos de *Crímenes imperceptibles* (2003), de Guillermo Martínez, *Las viudas de los jueves* (2005), de Claudia Piñeiro, y *Segundos afuera* (2005), de Martín Kohan. Se trata de textos diversos: premiados, no premiados, buenos, malos y, sobre todo, policiales y no policiales. En efecto, tanto en la novela de Kohan como en la de Piñeiro aparecen los motivos del policial de enigma (el espacio aislado, la comunidad pequeña, etcétera) pero están reducidos a una excusa (en el caso de Piñeiro, se despierta el interés de un relato de otro modo meramente costumbrista, en el de Kohan, el motivo policial opera como articulador de secuencias en primera instancia no relacionadas con el género). La novela de Martínez, en cambio, es plenamente una novela policial de enigma.

Si hablamos una *vuelta* de esta variante del policial de enigma en estos textos (y de *La pesquisa* como texto precursor antes que como un miembro de este grupo), es porque estos tres textos comparten un rasgo que había desaparecido de la literatura argentina: la retoma no es paródica, pero tampoco es inocente.¹⁵ En efecto, en estos textos los motivos del género se presentan sin ironía, en algunos casos (Kohan, Piñeiro) como una herramienta más en la creación de sus ficciones, en otros, como elementos de una trama policial. En todos los casos, ha menguado drásticamente la distancia que postulaba a los elementos del policial de enigma como objetos anquilosados con los que el texto debería indicar sus distancias.

Pero la retoma tampoco es inocente: uno de los rasgos centrales del género es la sorpresa que comporta (derivada de su condición de “verdad de los hechos”). Notablemente, estas novelas buscan la “sorpresa”, pero entienden que ya no se encuentra en una verdad (en esto la literatura policial de los noventa y su afición por la reflexión metanarrativa han dejado su huella), sino, al menos, en dos. En efecto, todas estas novelas tienen dos finales, dos versiones

13 Ver Jorge Lafforgue, “Prólogo” a *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997 y Carlos Gamerro, “Para una reformulación del género policial argentino”, en Ezequiel De Rosso, *Retóricas del crimen*, op. cit.)

14 Para una periodización del relato policial en América Latina, se puede consultar Ezequiel De Rosso, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina*, Buenos Aires, Liber, en prensa. Desde mediados de los sesenta y hasta entrada la década de los noventa, el policial de enigma ha sido desterrado de las letras latinoamericanas a favor del policial negro, presentado como reflejo de la política de esas décadas.

15 Esta vuelta es característica de la última década de la literatura latinoamericana. Textos de Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Rey Rosa, Rubem Fonseca, Mario Delgado Aparain, José Carlos Somoza, pueden pensarse en esta articulación.

de la verdad. Que, de todas maneras, es verdad: esto es, no se trata de un cuestionamiento de las formas en las que el discurso construye lo real (como sucede en *La pesquisa*), ni de relatos metatextuales que denuncian una y otra vez su pertenencia genérica. Se trata de textos que parecen conscientes de ser el producto de una época posterior al descrédito del género y parecen buscar modos de renovar la sorpresa final. En efecto, el género ha *vuelto*, pero también ha sido *dado vuelta*: reducido a sus unidades mínimas y duplicado en su corazón epistémico. Esa “vuelta”, entonces, se puede pensar a la vez como una dispersión (que abarca tanto textos policiales como aquellos no adscriptos al género) y como una condensación histórica (cada uno de esos motivos y tonos carga consigo la historia del género y, en ese movimiento, contamina todo el texto).

Tal vez avanzar sobre el uso que hace alguno de estos textos del enigma del cuarto cerrado pueda ayudarnos a apreciar este “darse (vuelta) de la verdad”.

IV

En *Segundos afuera*, de Martín Kohan, hay un misterio de cuarto cerrado. Alguien ha muerto en una habitación de hotel y un periodista (Verani) descubre cincuenta años después que tal vez se trató de un crimen.

La lógica de la falta y el exceso que rige el enigma del cuarto cerrado aquí es puesta en relación con los problemas principales del relato. En efecto, *Segundos afuera* es, entre otras cosas, una novela sobre las tensiones entre cultura popular y cultura “de elite”. Mientras que una de las series discursivas de la novela despliega la tensión irreductible entre ambas (el diálogo entre Verani y Ledesma sobre deporte y música culta), la serie de investigaciones en torno del muerto aparecido en una habitación del City Hotel se puede pensar como el espacio discursivo en que ambas zonas se cruzan.

Lo que parece interesante de este procedimiento es no solo el modo en que el texto reflexiona sobre la condición excesiva (todo en la habitación es predecible menos el muerto) del cuarto cerrado, incluyendo la doble revelación; sino la ubicación del motivo mismo del cuarto cerrado como un exceso. En efecto, la investigación empieza mientras se busca *otra cosa* y ese exceso, que se relaciona con la curiosidad, no tiene sentido hasta que logra ubicarse en el punto imposible en el que las dos series se cruzan.

Más aun, en términos argumentales, el modo en que ese cuarto cerrado se relaciona con ambas áreas de la cultura está en relación de suplemento. Se trata, por una parte, de una apuesta excesiva (Otto Stiglitz apuesta su violoncelo) de individuos (músicos austríacos en Buenos Aires) que no deberían (según lo verosímil) preocuparse por el boxeo. En la otra serie, la del asesinato, la del mundo de la música, es un suplente que quiere tocar con Strauss, quien asesina a Stiglitz.

Eso que “está de más” tiene, en la novela de Kohan, la forma del cuarto cerrado. Como se puede ver atendiendo a los metadiscursos que guían su lectura (contratapas, reseñas, etcétera), esta no pertenece al género policial y, sin embargo, sus elementos, entendidos sobre todo como estrategias y temas, parecen informar la trama. Así, el cuarto cerrado se puede leer en tres niveles: es, por una parte, el espacio vacío que permite articular las dos series de la discusión (es el espacio imposible del acuerdo y también su condición de posibilidad). Es, por otra parte, una reminiscencia de la novela policial: el enigma del cuarto cerrado no se

encuentra, como en la novela policial, en el inicio, sino que es un elemento articulador de una trama que abunda en materiales disímiles y, en este sentido, convoca un modelo que el relato no termina de actualizar. Es, por último, la articulación del exceso propio del cuarto cerrado lo que permite, en términos temáticos, ligar las dos zonas culturales.

Esa utilización de las estrategias del policial de enigma (que es a la vez una abstracción de sus procedimientos y una condensación de sus motivos) parece distinguir los modos del relato policial en la escena contemporánea.

Un camino irreversible

Crítica puertorriqueña

Elsa Noya

Cuando el crítico puertorriqueño Rubén Ríos Ávila, a la vuelta de la década de los noventa, en 2002, recuerda que la mejor crítica de esos años se dedicó a la denuncia y deconstrucción de los discursos nacionalistas y paternalistas, valora especialmente que ese gesto hubiera posibilitado un camino superador “irreversible” para la crítica literaria y cultural en Puerto Rico.

Con la afirmación de Ríos Ávila se habrían cumplido los reclamos que hiciera, en los comienzos de los años ochenta, la poeta y crítica Áurea María Sotomayor sobre la necesidad de actualización de la crítica literaria puertorriqueña y que, leídos en juego con las reflexiones de Ríos Ávila, permiten una mirada al estado de la crítica previo al proceso de los noventa. En aquel entonces, en su ensayo “Las razones de la crítica: mandarines y atletas en la república de las letras”, Sotomayor sostenía que el discurso crítico boricua debía “cuestionarse su objetivo” y debía plantearse que operaba “en una circunstancia concreta”. Recordando expresamente las ideas de Martí respecto del fenómeno de educarse en el extranjero (“al árbol deportado se le ha de conservar el jugo nativo, para que a la vuelta a su rincón pueda echar raíces”), Sotomayor expresaba su queja frente a lo que consideraba la “avalancha” de jóvenes ex-estudiantes de la Universidad de Puerto Rico que regresaban con posgrados de Estados Unidos o Europa:

... transformados en profesores, inundando el país y trayendo consigo sus libros y su jerga. A veces se trata de la importación indiscriminada de métodos y técnicas totalmente desarticuladas con relación a la realidad socio-económica del país; otras, de una falta de imaginación para adecuarlas al país.¹

Esa queja de Sotomayor, que recuerda en algunos aspectos la que una década después recibirá su propio grupo intelectual, tenía como objetivo la búsqueda de una crítica literaria puertorriqueña autónoma que escapara de los vicios de la crítica del momento: “el modelo importado, el temor y el amiguismo”. Una crítica que no se contentara en ser mediadora entre la obra y su público, que no se limitara a ser “*aquiescente, ancilar y comedida*”. Por el contrario, Sotomayor consideraba detalladamente que:

1 Áurea María Sotomayor, “Las razones de la crítica: mandarines y atletas en la república de las letras”, en *Hilo de Aracne. Literatura puertorriqueña hoy*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 17.

El discurso crítico literario, para ser crítico, necesita liberarse urgentemente del miedo al riesgo, del conformismo descriptivista, de la abstracción ornamentada, del mutismo ante la valoración, del retorno *ad infinitum* a los escritores consagrados.

Para especificar desde un criterio de autoridad la calidad de la crítica literaria buscada, Sotomayor armaba una línea de modelos conceptualizadores de la tarea crítica con los nombres de Alfonso Reyes, Stanley Fish, Susan Sontag, Macedonio Fernández. En paridad con ellos incluía en esa línea su “yo” para proponer la necesidad de un crítico-artista. Más allá de esta *autopromoción*, sus trabajos de crítica literaria son una muestra de esa búsqueda, por ejemplo, los reunidos en *Hilo de Aracne* y en *Fémica Faber. Letras, música, ley*.²

Por otra parte, y volviendo a Rubén Ríos Ávila, podemos decir que sus reflexiones son aun más significativas en el sentido de esa transformación del campo crítico que él mencionaba. Algo que se puede leer en sus ensayos o reseñas publicados en revistas o periódicos, o en algunas entrevistas, como la que le hace Armindo Núñez. En ella, Ríos Ávila dice sobre esa maduración de la crítica puertorriqueña que fue una tarea en la que José Luis González y en especial Arcadio Díaz Quiñones fueron precursores y remarca: “Arcadio Díaz Quiñones es nuestro primer crítico crítico”.³

Esta apreciación de Ríos Ávila respecto de la existencia *inédita* de una crítica con calidad de tal en el campo cultural nacional trabaja sobre la imagen de un antes y un después en la historia crítica nacional; y, en ese sentido, me recuerda la que se hacía en relación con los intelectuales argentinos nucleados en la revista *Contorno*, publicada en Buenos Aires entre 1953 y 1959 y en la que participaron nombres como los de los hermanos Viñas, Sebrelí, Prieto, Gigli, Jitrik, Alcalde, Masotta, entre otros. En palabras del propio Prieto, refrendadas por análisis posteriores y diversos del campo cultural argentino, se trataba de “la primera generación crítica de la literatura argentina”. Pero no es solo la semejanza relativa de una frase lo que me detiene en la comparación sino que, más allá de las diferencias contextuales y de *políticas poéticas*, que no son pocas, se puede reconocer en el *después* del caso puertorriqueño la misma “disposición a pensar el pasado, en tanto tradición y en tanto historia, en términos de balance o de ‘ajuste de cuentas’”, según Juan Carlos Portantiero y Beatriz Sarlo vieron el gesto *denuncialista* de los intelectuales de *Contorno*.⁴

A su vez, y en relación con Sarlo, esta idea se inscribe en una suya anterior que expande y ahonda esa reflexión: “El pasado es el fantasma paterno que se agita en las batallas del presente”.⁵

Mucho de esa imagen de batallar con el fantasma paterno ronda en la impronta psicoanalítica y filosófica de la tarea crítica de Rubén Ríos Ávila respecto del campo cultural puertorriqueño contemporáneo. Me refiero a lo siguiente: al mismo tiempo que celebra que “por primera vez no haya una crítica hegemónica” y que “se puedan ubicar intensidades

2 Áurea María Sotomayor, en *Fémica Faber. Letras, música, ley*, San Juan, Callejón, 2004.

3 Armindo Núñez, “Rubén Ríos Ávila, las rutas de una pasión por la literatura”, en *Detrás de la mirada. Entrevistas a fondo*, San Juan, Callejón, 2000, p. 161. Rubén Ríos Ávila ha compilado muchos de sus ensayos en *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*, San Juan, Huracán, 2002. Tiene publicado asimismo un libro que reúne sus reflexiones televisivas: *Embocadura*, San Juan, Tal Cual, 2003.

4 Cf. Nora Avaro y Analía Capdevila, *Denuncialistas. Literatura y política en los '50*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, p. 5. Los textos a los que se refieren las autoras son: Juan Carlos Portantiero, “La joven generación literaria”, en *Cuadernos de Cultura*, n° 29, Buenos Aires, 1957. Beatriz Sarlo, “Los dos ojos de Contorno”, en *Punto de Vista*, n° 13, Buenos Aires, noviembre de 1981.

5 Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas, razones de una práctica”, en *Le discours culturel dans le revues latino-américaines (1940-1970)*, Cahiers du Criccal, n° 9/10, Centre de Recherche Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1990, p. 13.

críticas importantes”, señalando sus hallazgos, señala asimismo los riesgos de la aplicación y repetición indiscriminada de categorías como ‘nacionalismo’ o ‘paternalismo’, es decir, no porque esté en contra de ellas en tanto apertura a otro orden de comprensión, sino a, por un lado, la posibilidad de su progresivo congelamiento como nuevas recetas de reflexión, rápida y reductoramente incorporadas a los análisis críticos; por otro, a la actuada sobreestimación del propio gesto de *desenmascaramiento* que las lleva a cabo:

De lo que hay que cuidarse, sin embargo, es de la impronta, del residuo que dejan todos los desenmascaramientos. Porque cada desenmascaramiento (y cómo podría ser de otra forma) se reserva para sí el miento de su propia máscara. *Por eso vale la pena insistir en la diferencia crucial que existe entre los nacionalismos y la nación, de la misma forma que los paternalismos no agotan las sinuosidades de la función del Padre.*⁶

Significativamente, Ríos Ávila rescata conceptos desprestigiados por la crítica de esos años abocada a demoler las cristalizadas formaciones discursivas de la correspondiente modernidad puertorriqueña. Por eso, y ya en relación con las argumentaciones del historiador y crítico Carlos Pabón Ortega, famoso por sus revulsivos cuestionamientos de los parámetros culturales históricos del campo puertorriqueño, Ríos Ávila dice también lo siguiente en relación con la literatura:

Acusar a la literatura de llenar interesadamente los vacíos de la historia (esa es la denuncia central del texto de Pabón) es acusarla de ejercer su única posibilidad, que es también la posibilidad del sujeto. De la misma forma, la nación es uno de varios espacios míticos privilegiados que asumen para el sujeto su tesoro, algo que parece estar en sí mismo más que cualquier objeto que lo represente, no porque sea inefable, sino porque su fuerza ontológica, su universalidad, solo puede asirse a través de los *nacionalismos* que la singularizan competitivamente.⁷

Como vemos, la reflexión de Ríos Ávila da en el corazón de las negaciones de la década; al hacer su balance acotando abismos de interpretación, reconceptualiza términos y categorías que habían adquirido una pátina reductora y vergonzante (nación, nacionalismo, sujeto, sujeto y literatura, historia) y, desde el propio campo intelectual *post*, les devuelve visceralidad ontológica despojada ya de univocidad esencialista.⁸

Hasta aquí las reflexiones apuntan al análisis de la crítica desarrollada en el interior del campo cultural nacional. Pero, a su vez, resulta complementaria otra reflexión de Sotomayor respecto de la crítica, llamémosla externa, para la que ese mismo campo es objeto de estudio, en este caso como parte de la cultura caribeña. En otro ensayo, al pensar el multilingüismo del Caribe, la relación del mundo español con él y lo que *Occidente* esperaría de sus habitantes, Sotomayor expresa su queja frente a la cristalización de la región en los análisis académicos al tiempo que reivindica la búsqueda de una opción de reflexión autónoma de mandatos culturales hegemónicos.

6 Rubén Ríos Ávila, “La muerte del padre”, en *La raza cómica. Del sujeto en Puerto Rico*, San Juan, Callejón, 2002. pp. 72-73 (s.p. m.).

7 Ídem, p. 73 (La cursiva y el paréntesis son del original). Ríos Ávila se refiere al texto de Carlos Pabón, “El 98 en el imaginario nacional: Seva o la nación soñada”, en Consuelo Naranjo, Miguel Ángel Puig-Samper y Luis Miguel García Mora (eds.), *La nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98*, Madrid, Doce Calles, 1996.

8 Rubén Ríos Ávila realiza un movimiento semejante a este en otro ensayo, “El fantasma de la promesa”. También, desde una perspectiva psicoanalítica, hace un trabajado análisis sobre el libro de Carlos Gil, *El orden del tiempo*, y concluye “que no es tan fácil hablar de clausuras y cierres definitivos”, en Rubén Ríos Ávila, *La raza cómica, op. cit.*, p. 245.

Un imperio venido a menos, el español, se apertrecha en las Antillas Mayores y ningunea a las islas dándole la espalda al papiamento, al inglés y al francés criollos. *A los habitantes del Caribe se les adjudica la misión de ser poscoloniales o menores o subalternos, pero no posmodernos, ni siquiera en versión cimarrona.* Por muchas razones somos inventados nuevamente para ser intercambiados en los mercados académicos del mundo en esta refinada pero nada nueva trata de Caribes.⁹

En la interpretación de Sotomayor, resalta la diferenciación de categorías de reconocimiento que se pondrían en juego en la mirada sobre ese objeto *Caribe*. Es decir, separarse de las categorías de *subalterno*, *poscolonial* o *menor* (que se *permitirían* y serían bien vistas) para reconocerse en la de *posmoderno en versión cimarrona* (que se experimenta como transgresión censurable, inherente al cimarronaje) manifiesta también el gesto *post* insular como una decisión de relación autónoma con el conocimiento que fue desplegando su *teleología* y su *ethos* y produciendo sujetos y objetos culturales propios.

9 Áurea María Sotomayor, "Ultramar, otromar: tramar una poética en el Caribe de Glissant y Walcott", en *Fémina Faber...*, op. cit., p. 250.

Las revistas de poesía: notas para una caracterización

Carlos Battilana

El alcance de las siguientes reflexiones se realiza en función de un trabajo que alcanzó a cuatro revistas de poesía: *Último Reino*, *Xul*, *La Danza del Ratón* y *Diario de Poesía*.¹ En el marco de esa investigación, analicé alcances enunciativos de las revistas literarias en general, y particularmente, de las revistas de poesía. El corpus examinado abarcó tanto el discurso poético como el discurso crítico. El presente trabajo plantea cuestiones que presuponen aquellas revistas, cuyo soporte juega un rol significativo en tanto los modos de circulación e intercambio con el público se modificaron radicalmente a partir de la aparición de publicaciones en la red virtual; sin embargo, trasciende aspectos coyunturales de las publicaciones, en vista de considerar el funcionamiento de una revista literaria como un objeto de análisis.

El relato de una revista

Una revista ancla en una instancia temporal y espacial en cuanto acto enunciativo, y remite a ella por las diversas marcas deícticas que la atraviesan. Puede concebirse como una “obra en movimiento” o, mejor aun, como un “texto construido en la heterogeneidad de sus fragmentos”, un texto cuya “coherencia” es acaso comprendida o descifrada de un modo más cabal ulteriormente, mediante un acto de recepción que articula dicho “texto” con condiciones de producción particulares.² En un trabajo sobre una publicación emblemática de los años setenta, la revista *Crisis*, María Sondereguer la concebía en términos de “relato” con el fin de abordar sus múltiples aspectos: “Las diversas estrategias de la revista arman un relato”.³ El relato de una revista, entonces, o el “texto múltiple”, como denomina John King al discurso de las publicaciones,⁴ heterogéneo y grávido de tensiones que, en cuanto texto, produce un efecto de “coherencia”, no deja de ser un “proyecto cultural in progress” que muchas veces tiene una resolución trunca debido a su incipiente caducidad.⁵ Una revista no solo es una “obra en movimiento”, es decir, no solo produce un efecto de lectura de una

1 El trabajo de investigación forma parte de la tesis doctoral “Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)”, defendida en la Universidad de Buenos Aires en junio de 2009.

2 Ver Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001, p. 57. Recordemos que para Teun van Dijk un texto tiene como característica específica la de poseer cohesión y coherencia considerando el significado global del texto, es decir, la *coherencia*. Concebimos la “coherencia” textual de una revista, en este caso, en un sentido amplio, adaptada a nuestra investigación, pues comprende el sentido global de sus desarrollos críticos y tendencias poéticas generales. Para la noción de texto véanse Teun van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1980; *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.

3 María Sondereguer, “Crisis y cambio en los años 70”, *Cultura y Nación, Clarín*, 18 de mayo de 1993, p. 5 [pp. 4-5].

4 Ver John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

5 Cf. Celina Manzoni, *op. cit.*, p. 60.

textualidad en construcción en el sentido en que se halla inserta en un proceso, en una continuidad, en algo inacabado temporalmente, sino que en su interior los equipos de redacción, habitualmente, sufren mutaciones que producen consecuencias, justamente, en su lectura, pues los cambios de constitución de sus miembros imprimen decisiones estéticas en alguna dirección. Este carácter mutable también se verifica en su posición en el campo intelectual. Muchas revistas que se originan en los márgenes y que disputan con discursos oficiales o discursos canónicos ampliamente legitimados, luego, pasado un tiempo, por el imperio de nuevas condiciones, ocupan el centro de la escena pues, ya sea por efecto de una disputa tenaz, ya sea por transformaciones en el clima intelectual que cambia de signo, o por otros motivos, varían sus condiciones de legibilidad y de consenso. Las revistas más significativas anticipan debates críticos y teóricos que en el momento de su enunciación acaso no forman parte del eje de los debates, pero que luego, pasado un tiempo, se convierten en centrales. Por esta causa, los desplazamientos “cartográficos” en el escenario cultural, las “pérdidas de hegemonía” de unas revistas en favor de otras, muchas veces no son más que la consecuencia de una estrategia de intervención previa, cuyo secreto afán estaba orientado a ocupar el centro de la escena.⁶ Si una publicación ancla en circunstancias concretas, al mismo tiempo, construye un público que tiene distintos alcances.⁷ Por ese motivo, es necesario estudiar los casos particulares reconociendo la singularidad de sus perfiles editoriales y su especificidad estética en diálogo con la circunstancia de cada publicación.

Hay que consignar que el ejercicio de la crítica desarrollado en las revistas de poesía es, a diferencia del ejercido en las revistas literarias en general, crítica *de poesía* de un modo excluyente. Más allá de las modalidades adoptadas por el género poético en la modernidad, la publicación conjunta de poesía y crítica permitirá establecer vínculos con sus dispositivos materiales y su circulación en la esfera social.

Programa y temporalidad

La eventual homogeneidad de una revista literaria deriva de un programa explícito o implícito que hace que se la reconozca a partir de un conjunto de rasgos comunes. El programa presentado se inscribirá en el ámbito de lo estético, aunque no necesariamente será el único ámbito de su desarrollo. Puede haber otros motivos que articulen el espíritu de un órgano literario: el género, la edad (juvenilismo, tradición), y que sean motivos de enunciación suficientes para promover su intervención y, consecuentemente, el reclamo o solicitud de una *escucha* o recepción en el llamado campo intelectual. Una revista, entonces, se inscribe en una primaria noción de grupo que, como dice Francine Masiello, no debe leerse simple-

6 Respecto de la noción de “pérdida de hegemonía”, aplicada a la revista *Sur* en el interior del campo intelectual de la década del sesenta, “es visible el desfasaje de la publicación dirigida por Victoria Ocampo para atender a las nuevas temáticas y perspectivas teóricas”, descifradas y aprehendidas por otros medios con discursos modernizadores que ocuparán el centro de la escena cultural, como es el caso de la revista *Primera Plana*, ver Oscar Terán, “Destellos de modernidad y pérdida de hegemonía de *Sur*”, en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993, pp. 74-86. Una perspectiva distinta a esta posición es sostenida por David Lagmanovich, “*Sur* y las revistas literarias argentinas de medio siglo”, *Sur*, n° 348, enero-junio de 1981, pp. 25-33. Sobre los avatares de la revista *Sur*, su lugar y función culturales, véanse Jorge Panesi, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur* y *Contorno*”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 49-64; Nicolás Rosa, “*Sur* o el espíritu y la letra”, en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 121-137; Ricardo Piglia, “Sobre *Sur*”, en *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 47-50.

7 Aunque discutible por la cantidad de variables que atraviesa una revista, hay autores que se empeñan en una tipología. Ver Claude Fell, “Presentation” y José Luis Martínez, “Las revistas literarias de Hispanoamérica”, en *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre guerres. 1919-1939*, París, Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 7-11 y pp. 13-20, respectivamente. Citados por Celina Manzoni, *op. cit.*

mente como “una experiencia de confraternidad o un desprecio abstracto o virtual por las posiciones ideológicas del rival”, dado que “posiciona al escritor como actante en un programa social y llama la atención hacia su prominente identidad en el ámbito de las letras”.⁸ Es decir que una revista también es el soporte que permite proyectar figuras de escritor, generalmente jóvenes que inician una carrera literaria. En la constitución de la autoafirmación del escritor, un lazo frecuentemente invisible recorre diversos individuos a través de un imaginario común del que luego, posiblemente, se irán desprendiendo en forma progresiva conforme continúen desarrollando sus respectivas carreras.⁹ La mayoría de los autores y autoras más notables de nuestra cultura contemporánea se lanzaron a la escena literaria desde las revistas, o dejaron “huellas perdurables” en esas páginas aparentemente efímeras. La noción de “efímero” parece tener un lugar significativo en esta cuestión. Se cruza, en un punto de intersección conflictivo, que genera una tensión en la dimensión temporal, con la noción de “perdurabilidad”, que la literatura parece buscar, o que, en algún sentido, puede estar implicada en el concepto mismo de su definición. Las revistas literarias son el lugar paradójico en el que estas dos instancias temporales chocan y, al mismo tiempo, conviven. Los textos que allí se publican parecen estar sometidos al carácter perecedero de la edición del número, pero su naturaleza estética aspira a trascender ese rasgo fugaz, aspira a buscar, acaso utópicamente, el lugar visible de la permanencia. En este sentido, lo perdurable, más que una noción percibida como esencialista, es un síntoma histórico de la dinámica literaria: leemos a lo largo del tiempo algunos textos que, por múltiples motivos, forman parte del conjunto de materiales disponibles en el campo cultural, textos que, podemos decir, la cultura dispone como legibles.

Las revistas literarias tienen un sesgo cartográfico en el sentido de que organizan el mapa de aquellos textos y autores que prefieren, ya sea como linaje del que derivan los textos de los propios autores del *staff*, ya sea porque interesa presentarlos como modelos a partir de los cuales se organizan los demás textos. En consecuencia, una revista produce un aparato o un sistema crítico de selección. Acaso su mayor ambición sea la de proyectar políticas de lectura y escritura en relación con el lenguaje de una comunidad en un segmento particular de tiempo.

Las revistas literarias, debido a su sesgo de actualidad, en el sentido de que se proponen como un discurso que hace de la intervención y del modo en que se interviene una estrategia fuertemente vinculada con criterios estéticos e ideológicos, operan a partir de las vanguardias históricas considerando el par opositivo “clásico y actual”, y proponen la presentación de un conjunto de autores contemporáneos que deciden intervenir en el campo literario en relación con ese paradigma temporal.¹⁰ Si, como dice Frank Kermode, “es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo”, la actualidad (ese *ruido de fondo* que no deja de ser un estímulo interpretativo) forma parte esencial del escenario con el que la revista literaria debe operar, aun para legitimarla, para refutarla o para modificar algunas de las piezas estéticas que la componen.¹¹ Las revistas

8 Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 59.

9 Según José Ortega y Gasset, en lo que llamó “instinto de coetaneidad”, un vínculo generacional implícito brinda una imagen coherente del yo (*El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923, cit. por Francine Masiello, *op. cit.*, p. 62).

10 Sobre las nociones de “lo actual”, “lo moderno” y “lo antiguo”, ver Hans Robert Jauss, “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad”, en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 11-81.

11 Frank Kermode, *Forms of Attention*, Chicago, Universidad de Chicago, 1985.

eligen un recorte sobre el que obrar y proyectarse: el presente y el pasado, el centro y el margen son los puntos cardinales básicos sobre los que operan culturalmente en tanto dialogan o disputan con “lo que permanece”, y convalidan su vigencia o la rechazan.¹²

Una revista literaria, entonces, es una operación cultural que procura establecer condiciones de legibilidad sobre determinada zona textual que le interesa promover o divulgar. Convive con otras instituciones (editoriales, escuelas, academia) a las que se les atribuye la función crítica de la consagración de lo nuevo, o que convalidan lo preservado por la tradición en función de intereses no solo artísticos, sino también políticos, ideológicos e incluso religiosos. Una revista literaria forma parte de un engranaje vinculado a las pautas de reconocimiento literario en las que se crean las condiciones de posibilidad para que determinados textos emerjan y puedan, realmente, ser leídos. Si bien esta perspectiva de carácter sociológico tiene validez, acaso la vocación íntima de una revista literaria sea la búsqueda de una experiencia estética que trascienda los mecanismos mediante los cuales se puede acceder a ella. En este sentido, sin soslayar la teoría de Jorge Luis Borges de que cada escritor crea sus precursores en un proceso dialógico que se lleva a cabo en el interior de la literatura, Ricardo Piglia le otorga a la práctica de la escritura literaria un grado de intensidad que no excluye, pero sí excede, las instituciones y las opiniones abstractas de las autoridades de la industria cultural, y le devuelve a la literatura, nuevamente, el poder de legitimar o excluir determinados textos.¹³ De este modo, la experiencia de los escritores, en tanto escritores, es la que sobre todo redefine y reestructura el canon:

Es la experiencia literaria la que decide que algunos textos, algunos libros, sean rescatados del mar de las palabras escritas y puestos a funcionar como “literatura”. (Y también la que decide por qué algunos libros que en algún momento fueron considerados gran literatura con el paso del tiempo se pierden y son olvidados).¹⁴

En este sentido, la escritura literaria como entidad material que expulsa e incluye simultáneamente en su trama textual escrituras del pasado y escrituras contemporáneas, se constituye en una máquina crítica que se halla inserta en una estructura más amplia de la que forma parte y en la que pone en juego determinadas perspectivas estéticas y, como acontecimiento de esa estructura, tiende a formar el gusto.

Una revista literaria, sin embargo, puede ser concebida ella misma como un texto complejo, un tejido colectivo o, mejor dicho, un universo textual que posee determinada lógica. Dicha lógica rige la selección de autores y de textos, una de cuyas funciones principales es eventualmente la de gravitar en el proceso de formación de la experiencia estética y que, en ese sentido, contribuye a crear las condiciones de posibilidad material para que ello sea posible.

Tensiones

Lejos de postular un carácter siempre estable y coherente de las revistas literarias, cada intervención de ellas gravita con distintas consecuencias en una comunidad y una temporalidad concretas, lo que hace que cada momento histórico sea un estímulo nuevo cuyos efectos

12 Susana Cella, “Canon y otras cuestiones”, en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 11.

13 Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, incluido en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1987, pp. 710-712.

14 Ricardo Piglia, “Vivencia literaria”, en Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, op. cit., pp. 155-157.

no se conocen de antemano. Es así, por ejemplo, que en los últimos años han proliferado numerosas revistas cuyo soporte tiene en Internet su ámbito de enunciación, con la apertura de *sitios* que reformulan, respecto de los tradicionales, los modos de recepción, de intercambio y de circulación.¹⁵ Nuestro objeto de investigación trató con publicaciones que configuraron expresiones de la revista literaria cuyo formato y circulación se regía aún por lineamientos propuestos en los orígenes del siglo xx con las vanguardias. La función de las revistas varía según sus contextos. El rol de ellas a partir de las vanguardias tiende a construir imágenes de escritor en directa relación con la tradición, siendo esta un eje inevitable que gravita en las consideraciones críticas para denostar o para reivindicar una genealogía. Para Francine Masiello “la revista de la vanguardia consolida una imagen del escritor, ubicando su resistencia a la tradición según la ratificación de su voluntad de poder”.¹⁶ En este sentido, la genealogía estética a la que se enfrentan, y a partir de la cual construyen nuevas bases, se constituye en un dato central en su caracterización.

El otro factor que se considera a partir de las vanguardias es la constitución de un público particular, cuyo germen inicial se da con Charles Baudelaire al actuar con el público masivo provocativamente, irritarlo y jactarse de que este no comprenda.¹⁷ Consecuentemente lo fractura, y rescata, de manera indirecta, solamente al público comprometido en los asuntos del arte, en desmedro del público convencional y burgués. Las revistas conciben un público en términos más o menos conscientes, y desechan otra porción ligada a la masividad, en la que el mercado juega un papel preponderante al reconocerlo como una instancia imposible o resistente para su circulación y subsistencia. De hecho, el mercado es un espacio que revisita, generalmente, connotaciones negativas para las revistas literarias ya que las condiciones de posibilidad de su circulación se dan en las fisuras e intersticios del propio mercado. La poesía deja de tener un valor masivo a partir de su progresivo hermetismo (uno de los últimos grandes poetas masivos en Europa fue Victor Hugo, y en América Latina, Pablo Neruda en su etapa no vanguardista), con lo cual el par *revista* y *poesía* tiene una doble retracción no solo hacia el mercado, sino en general hacia el propio público de la literatura, con lo cual, el carácter de cofradía y espacio para “entendidos”, “iniciados”, público “competente” se refuerza en este caso.

Las palabras en el espacio de un poema empezaron a significar de un modo particular desde la modernidad; por eso, resulta difícil hablar de *expresión* en el ámbito de la poesía, por más que el texto figure una situación o un hecho por fuera de dicho ámbito. Sobre todo a partir de Mallarmé, lo propio del poema no es la expresión, sino la *opacidad*, puesto que no representa nada más que su propia existencia como objeto. Esta apreciación no excluye formas de contaminación en las que el poema introduce no solo temas de la crónica cotidiana, sino también el discurso propiamente periodístico, que correspondería al de la fugacidad o al de la contingencia efímera. Un ejemplo célebre, entre otros posibles, es “El padre suizo”, de José Martí, poema elaborado en su mayor parte en los tiempos verbales del pretérito perfecto simple y del pretérito imperfecto del modo indicativo, tiempos característicos de la

15 Como ejemplos de revistas de poesía que circularon en internet en los últimos años, se pueden leer, entre otras, *Vox Virtual*, *poesía.com* y *El Interpretador*. La revista *El Interpretador* amplía sus intereses a la literatura en general. Sobre el tema, ver: Ana Porrúa, “Poesía argentina en la red”, en *Punto de Vista* N° 90, abril de 2008, pp. 18-23.

16 Francine Masiello, *op. cit.*, p. 61.

17 Cf. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pp. 63-64.

narración, a partir de un epígrafe extraído de un cable periodístico.¹⁸ Sin embargo, un tipo de experiencia relacionada con el tiempo *durable* está en la base del acto de lectura (el acto interpretativo) de la poesía, que lo distingue de otros discursos. Acaso cuando se habla de poesía, es decir, cuando se anuncia que un texto que se va a leer es poético, se ejerce una atención distinta y se percibe las palabras de otra manera, aunque sean palabras que usemos cotidianamente.¹⁹ Se trataría, entonces, de un fenómeno de recepción: un fenómeno de lectura que reviste a las palabras de una densidad distinta a partir de una predisposición de lectura particular. A propósito de esto, reflexionando sobre las diferencias entre el periodismo y la poesía, María Teresa Gramuglio señalaba:

[...] el cambio en la experiencia del tiempo propio de la modernidad podría relacionarse también con la cuestión de la duración: la poesía se instituye, o se elabora, y se experimenta como un lenguaje de la duración o la perduración, frente a la urgencia, la velocidad y la fugacidad, la rápida caducidad del lenguaje periodístico. La poesía requiere tiempo, se relee; mientras que no hay nada más viejo que el diario del día anterior.²⁰

Entonces, si bien una revista de poesía se halla atravesada por la categoría temporal de la *actualidad*, que no deja de ser la cara de lo efímero y de la fugacidad de lo histórico y, por lo tanto, de la obsolescencia, la naturaleza del discurso que propicia propone una temporalidad proyectada hacia la *duración*, derivada de un fenómeno de recepción que se origina en la modernidad, donde las palabras de la poesía, más que instrumentos expresivos, pasan a ser interpretados como objetos en sí mismos. La fugacidad de una revista de poesía deviene de su carácter de publicación periódica, atravesada por la actualidad de su intervención, mientras que la duración devendría de las características propias del discurso que propicia. En esa fricción entre fugacidad y duración se instala la enunciación crítica y poética de una revista de poesía. Esa fricción resulta uno de sus rasgos fundamentales.

Las revistas de poesía articulan una estrategia de discurso que tiene una doble dimensión. Por un lado, los procedimientos poéticos configuran una estética determinada que, eventualmente, puede rivalizar con otras. Por otro lado, la estrategia de intervención que –como siempre– no deja de ser una retórica persuasiva de apelación, se constituye en un acontecimiento que contempla el efecto de la repercusión. Esto lleva a considerar la recepción como una instancia estética de las revistas, aun cuando esa recepción en términos cuantitativos sea relativamente minúscula.²¹

18 José Martí, *Versos libres*, en *Vibra el aire y retumba. Poesía*, Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 137-139.

19 Cf. Daniel Freidembreg, "Qué ampara ese prestigioso rótulo", en *Ñ*, nº 117, 24 de diciembre de 2005, p. 9.

20 María Teresa Gramuglio, "Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad", en *Diario de Poesía*, nº 71, diciembre de 2005-abril de 2006, pp. 12-13.

21 En un ensayo dedicado a la poesía de los noventa, Ana Mazzoni y Damián Selci introducen un elemento que les parece crucial en la crítica de poesía del período, como es el formato de los libros, lo que significa que solo después de haber despejado los problemas que presenta esta primera mediación, se hace posible un análisis estrictamente literario o textual de los poemas. El formato de los libros durante este período es un elemento de intervención fundamental en los efectos de lectura por lo llamativo de las ediciones, que más que un soporte que pretende ser solo funcional, aparece como un hecho a leer en sí mismo (véanse por ejemplo las ediciones de Siesta, Vox, Ediciones Deldiego, Tsé-Tsé, Trompa de Falopo, Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera; además de las numerosas ediciones digitales contenidas en diversos sitios de Internet como por ejemplo *poesia.com* y *zapatrosjos.com.ar*). El ensayo, aunque no lo nombra, remite a las reflexiones que sobre ese tema hiciera Roger Chartier en *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa, 2000. El formato de los libros en los años noventa y los dos mil, que puede trasladarse al formato de las revistas, es un elemento que puede ser leído como una estrategia de intervención pública que produce un efecto en su significación estética. Ver Ana Mazzoni y Damián Selci, "Poesía actual y cualquierización", en Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, pp. 257-268. También ver María Eugenia García, "La sociedad de los poetas insomnes", *ADN Cultura*, 5 de enero de 2008, pp. 24-26.

Las revistas de vanguardia acostumbraron publicar manifiestos al modo de plataformas de acción explícita que denunciaban lo obsoleto de la tradición.²² Posteriormente, aun cuando estos manifiestos no fueran explícitos, las revistas implican o sobreentienden un programa literario que se puede ir modificando de acuerdo con diversos avatares, pero que tiene en la fundación de un espacio los límites en los que desarrollará su acción. Su función en el campo intelectual se inscribe en el lineamiento y el reconocimiento de un programa y, precisamente, en la constitución de un *lugar*. Dicho lugar, más que habitarlo porque se halla vacío, se construye en directa relación con las otras publicaciones, y la beligerancia suele ser un aspecto relevante a considerar. Un programa literario supone una función crítica en dos aspectos. En cuanto al primero de ellos, la selección de determinados textos poéticos, la elección de determinados procedimientos y la exaltación de determinados autores para publicar involucran un campo crítico de acción y, en ese sentido, implican un acto interpretativo respecto del mapa cultural y literario del presente, y posiblemente, también, la constitución de un canon. En cuanto al segundo aspecto, los artículos y las reseñas componen un *corpus* explícito, es decir, un lugar de enunciación crítica que se configura como una de sus funciones culturales más relevantes.

Función crítica

Dentro del conjunto de actores que constituye la institución de la crítica, las revistas de poesía poseen un carácter diferencial respecto de aquellas surgidas en el ámbito de la academia y de la producción crítica surgida en otros ámbitos. Operan como embrague entre el público diverso, no necesariamente académico, y la producción literaria de los poetas, cuando muchas veces no son más que la continuación de un mismo circuito: los poetas como el propio público de las revistas. La función crítica de las revistas obra sobre un objeto cuyo papel cultural resulta siempre inestable, como es el caso del significado de la poesía, cuyos límites, como los de la literatura en general, resultan mutables de acuerdo con condiciones históricas. Es decir que los modelos de poesía propuestos por las revistas comportan, en el fondo, una aspiración: la de determinar las fronteras discursivas de la poesía, que puede oscilar entre retóricas que, muchas veces, resultan prohibitivas o peligrosas en algún sentido para lo que se concibe como poesía por la comunidad literaria tradicional.

Las revistas literarias de poesía se inscriben en el interior de una operación epistemológica de carácter crítico que es el proceso inacabable de definición de la propia poesía, sometida perpetuamente a reacomodamientos históricos.²³ En nuestro caso, tratamos de reconstruir el momento de condensación de un núcleo histórico problemático, como es el pasaje de la última dictadura a la democracia en la Argentina, y un momento de cierre y apertura de un espacio que arrastra problemáticas estéticas anteriores.

En este sentido, la construcción de este objeto de estudio se vio articulada, por un lado, por una dimensión intrínseca como el despliegue de discursos críticos en las revistas y, por el otro, por una dimensión contextual como es el escenario político-cultural que había gravi-

22 Sobre la noción de manifiesto, ver: Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994. En el contexto del inicio de las vanguardias históricas, ver Bonner Mitchell, *Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886-1914. Antologie critique*, París, Seghers, 1966.

23 Cf. Ricardo J. Kaliman, "Sobre la construcción del objeto en la crítica literaria latinoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 37, Lima, primer semestre de 1993, pp. 307-317.

tado en el desarrollo de los discursos y las poéticas de las propias publicaciones. Las revistas, como artefactos estético-críticos, desempeñaron un rol importante en la reflexión sobre la cultura atravesada por coordenadas espacio-temporales concretas. La consideración de las revistas en la tensión cultural que supone un cambio de signo político-institucional del país permitió iluminar una zona poco explorada por la crítica y recomponer la red de nombres y de textos que la configuraron, al mismo tiempo que posibilitará tenerlas en cuenta en futuras especulaciones sobre la cuestión.

Bibliografía

- Lafleur, Héctor R.; Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando P. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, El Octavo Loco, 2006.
- Otero, José M. *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1990.
- Sosnowski, Saúl (comp.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1989.
- Warley, Jorge, “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, julio-septiembre de 1993, pp. 195-207.

MESA 13
Poéticas y escrituras

Vaivenes del discurso prologal dariano

Rodrigo Javier Caresani

La voz, el “ethos” o el estilo en los prólogos darianos

“Hay, hijo mío, en esta existencia, para los que nacen con el divino don de los poetas, muchas serias obligaciones que cumplir, muchas graves tareas que llenar. Primero es amar la Lira sobre todas las cosas, pues es regalo de Dios; después amar el amor, y la fe, y las rosas, y el vino, como el griego Anacreonte y el argentino Guido; coronarse de flores y respetar la gramática; cantar a las hermosas mujeres y ser enemigo de los tontos; tener el arte en su valor supremo y no como asunto de pasatiempo o industria de *Moussion*; no adular los gustos de la general mediocridad, ni seguir las modas, que tienen la vida de un sombrero de mujer, sino el resplandor del verdadero astro, la religión de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas. No creas en la gloria que dan los periódicos, ni en elogios de compañeros interesados, ni en las sonrisas que tengas que pagar con aplauso de reciprocidad. No seas *snob*, y con los innovadores y con los estacionarios, lo único que debes hacer es tener talento. No dejes apagar el entusiasmo, virtud tan valiosa como necesaria; trabaja, aspira, tiende siempre hacia la altura. Y si llegas a viejo, que tu alma esté siempre florida como en su primavera. ‘Y todo lo demás es literatura.’”
Rubén Darío, Prólogo a *Fibras*

Un año antes de la publicación de *Los raros y Prosas profanas*, Rubén Darío anota en su prólogo al libro de Alberto Ghirardo la extensa afirmación que tomamos como epígrafe.¹ A modo de “consejo”² hacia el joven autor de *Fibras*, la voz autorizada –aunque no mucho menos “joven”– del padre-Darío ensaya y anticipa, en el espacio estratégico del prólogo al “otro”, el tono de manifiesto que brillará en los prólogos de los inminentes libros propios de 1896. En esta línea de lectura, el presente trabajo pretende indagar los vaivenes del discurso prologal de Rubén Darío desde una doble entrada. Por un lado, el previsible abordaje de los más famosos prefacios darianos, aquellos que funcionan como umbral a sus libros capitales –*Los raros*, *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*–. Pero también, en paralelo, la argumentación apostará a la lectura de una constelación de prólogos que casi no ha sido explorada por la bibliografía crítica: se trata de los textos que Darío escribe como introducción a los libros de terceros, un corpus disperso –aunque sorprendentemente extenso–, excéntrico, heterogéneo –varios en prosa, otros en verso–, del que el trabajo recortará algunos, los más significativos, aquellos textos que permiten el cruce con los programas más conocidos del poeta nicaragüense.

1 Alberto Ghirardo, *Fibras*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1895.

2 Esta misma palabra, “consejo”, es la que utiliza el editor del volumen xii de las *Obras completas* de Darío para titular el fragmento, incluido en una selección de textos que pretenden expresar la poética dariana. La cita del tomo *Impresiones y sensaciones* de las *Obras completas* ha perdido el encuadre –las condiciones de producción que hacen posible tal enunciado se han esfumado misteriosamente–. Pero en el enigma resplandece una clave de lectura sobre la que volveremos: el mismo Ghirardo, beneficiario del “consejo” en 1895, se ha encargado de borrar su nombre propio del fragmento que compila, ahora como “editor” de las *Obras* del maestro, en las *Impresiones y sensaciones* de 1925.

En ese contexto de crisis y renovación que Martí registra con tanta claridad en un temprano “Prólogo al *Poema del Niágara*”, de 1882, los prólogos modernistas adquieren un valor estratégico, programático y de disputa no solo estética, sino también ideológica. Julio Ramos, en un ensayo que es ya clásico en la reflexión sobre la encrucijada de fines del siglo XIX en América Latina –particularmente, sobre el complejo estatuto de una emergente “literatura” en el contexto de una modernidad contradictoria, vacilante, desencontrada–, llama la atención sobre el rol decisivo, fundacional, del discurso prefacial modernista:

Los abundantes prólogos finiseculares, casi siempre marcados por la nostalgia correspondiente a lo que Darío llamaba la *pérdida del reino*, revelan la crisis del sistema cultural anterior. Pero a la vez, por el reverso mismo de la crisis, también confirman la proliferación de un nuevo discurso sobre la literatura que proyecta, al menos, el intento de los escritores de precisar los límites de una autoridad, un lugar de enunciación específicamente literario [...]. En esos prólogos se problematiza la relación entre la literatura y el Estado, no solo como un efecto de la modernidad, sino como la condición que hace posible la *autonomización* y la modernización literarias.³

Los prólogos del Modernismo forman el corpus escriturario de explicitación estética de los escritores. Frente al vacío de tradición –en una cultura que quiere ser moderna, que empieza a construir genealogías nuevas y por tanto a debatir su origen–, estos textos ya no quedan inscriptos y amparados en el régimen de la cita de autoridad, sino que se ven obligados al despliegue, a la puesta en escena, a la justificación y argumentación. Darío usa esta forma de manera programática y militante para explicar y organizar una literatura –y podríamos decir, siguiendo a Rama, todo un “sistema literario”– cuya estabilidad en la vida pública ha quedado intervenida por las contradicciones del proceso de autonomización.⁴

Los prólogos de Darío tienen un valor central en la constitución de su poética y su escritura deja huellas en una vasta red de crónicas, muchas de las cuales serán arrancadas del circuito periodístico para integrar volúmenes como el de *Los raros*. No obstante, partimos de la hipótesis de que esta “escritura de umbral al libro” conserva un estatuto específico frente al resto de la producción dariana. La lógica de funcionamiento del género prescribe cierta paradoja que da lugar a un conjunto preciso de efectos de sentido: el prólogo está “antes” del libro, lo anticipa; pero se escribe “después”, con la obra ya terminada, y viene a compartir el carácter complejo que también atraviesa a la “firma”. Esta tensión excede a la supuesta posibilidad de comunicación, más o menos inmediata, entre las expectativas del autor y sus potenciales lectores. No es casual la afinidad entre la proliferación de la discursividad prolo-

3 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 8.

4 Rama destaca –en el marco de lo que él llama “proceso de modernización”– la novedosa emergencia de un *sistema literario latinoamericano*, que “aunque débilmente trazado en la época, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores”; Ángel Rama, “La modernización latinoamericana. 1870-1910”, en *Hispanamérica*, año XII, n° 36, 1983, p. 9). La idea de “sistema” insiste en la dimensión institucional de la nueva práctica estética: el Modernismo no se trató solamente de una renovación en el terreno de los “temas” y las “formas” literarias. Como señala Rama, involucró “la existencia de un conjunto de productores literarios más o menos conscientes de su papel”, “un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de públicos” y un “mecanismo transmisor (lengua) que liga unos a otros” (Ibíd.). Noé Jitrik maneja esta misma categoría, en el sentido que leemos en Rama, pero subraya el rol de liderazgo de la figura de Darío, al hablar de “sistema modernista o, es bueno declararlo, rubendariano” (Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, México, El Colegio de México, 1978, p. 10). Desde la tradición del marxismo, Peter Bürger también propone un triple abordaje de la noción de “institución literaria” y del contradictorio proceso histórico de institucionalización del arte para el contexto europeo. Bürger funda una tipología histórica –reformulación de la tríada “autor-obra-lector”– que piensa en términos de una “teoría de la producción”, una “teoría de la recepción” y una “teoría de la función social del arte”. Se trata de una distinción en el terreno de la “teoría” que, si bien se articula a ciertos materiales estéticos en un desarrollo histórico puntual, resulta útil para evaluar la pertinencia de los planteos de Rama, Ramos y Jitrik en torno a la especificidad del derrotero latinoamericano de la institucionalización del arte. Cf. *Teoría de la vanguardia* [1974], Barcelona, Península, 2000; y también, “Literary Institution and Modernization”, en *The Decline of Modernism*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 3-18.

gal y la fundación de la nueva práctica moderna: los prólogos darianos hacen señas al espacio virtual de la literatura, recolocan al libro dentro de una zona incierta en el proyecto de la modernidad. Al igual que otras operaciones de encuadre, como el título o la inscripción del nombre de autor, los prólogos funcionan como garantía de propiedad e inclusión en el terreno de la literatura y, simultáneamente, como des-apropiación. Es decir, re-marcan la pertenencia de los signos a la literatura –remiten, al menos, a cierto “anhelo de propiedad” que la modernidad obliga a decir una y otra vez– y, al hacerlo, exhiben el carácter artificial, construido, de esa pertenencia.⁵

De este modo, instalados en la “ley” del género y sujetos además a la circulación y la dinámica institucional propia del libro, los prefacios darianos se vuelven textos emblemáticos, sumamente eficaces, porque condensan aquello que ciertas crónicas –o pensemos también en cuentos “programáticos” como “El Rey burgués” de *Azul*– señalan en forma elíptica, difusa, indirecta. Como zona intermedia entre la crónica periodística –sujeta a la circulación masiva– y el poema hermético –que espera, al menos en principio, una audiencia muy restringida– los prefacios trazan con notable firmeza los rasgos de un nuevo sujeto, planean alianzas y traman exclusiones y excluidos. Constituyen el espacio de reflexión de una poética que está comenzando a articular su propio discurso y que tiene, al mismo tiempo, la necesidad de consolidar un núcleo de “productores”, afianzar ciertos liderazgos y diseñar-educar un público propio.

Desde estos parámetros es que se plantea el interrogante por las continuidades y rupturas de esa “voz” que resuena a lo largo de los prólogos de la figura faro del Modernismo hispanoamericano. Se trata, entonces, de una indagación sobre la modulación de los “tonos” darianos, en una textualidad hegemónica en la organización del “sistema modernista”. Y la propuesta de Barthes en torno a la noción de “estilo” podría funcionar como clave teórica para otorgarle un nuevo alcance a la relación entre literatura-escritura y el problema mayor de la subjetividad:

La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia. [...] Pero toda forma es también valor; por lo que entre la lengua y el estilo hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos, si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete. [...] Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad.⁶

El autor de *El grado cero de la escritura* pone el foco en el estilo como espacio de tensión entre lo social, los mandatos colectivos, y el gesto individual, la ilusoria apropiación

5 En su lectura del célebre fragmento de Kafka (“Ante la ley”), Jacques Derrida trabaja esta misma paradoja, aunque es el “título” la instancia que le permite acceder a la juridicidad subversiva que actúa como condición de una concepción moderna de la literatura: la literatura suspende su “ser”, difiere su propia ley. Cf. Jacques Derrida, “Kafka: Ante la ley”, en *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica, 1984, pp. 95-144.

6 Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* [1953], Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, pp. 18-22.

de la lengua por parte de un sujeto. En esta misma dirección, y también en la tradición de la escuela francesa de análisis del discurso, Dominique Maingueneau propondrá una útil reelaboración teórica de la categoría de “ethos”. En prolongación de la retórica antigua, Maingueneau se refiere al “ethos discursivo” como aquella “personalidad del enunciador” que se muestra a través de la enunciación.⁷ Se trata de “los rasgos de carácter que el orador debe *mostrar* al auditorio (poco importa su sinceridad) para causar buena impresión: es su aspecto. [...] El orador-escritor enuncia una información y al mismo tiempo dice: yo soy esto, no soy aquello. La eficacia de ese ethos radica en el hecho de que envuelve a la enunciación sin estar explicitado en el enunciado”.⁸ Pero este ethos no afecta exclusivamente, como en la retórica clásica, a la elocuencia judicial o incluso los enunciados orales: todo discurso, tanto oral como escrito, posee un tono que da autoridad a lo que se dice. Y este tono permite que el lector formule, a partir de un conjunto de recurrencias lingüístico-discursivas, una representación del *cuerpo* del enunciador, que no es –obviamente– representación del cuerpo del autor efectivo. Ese ethos-cuerpo –que el enunciador construye en la enunciación y que el receptor re-construye en la lectura– tiene un fuerte componente persuasivo. A esto remite la noción de “incorporación”,⁹ a la acción del ethos sobre el lector, en tanto ese “ethos” resultará incorporado, apropiado, aprehendido, por la audiencia: el cuerpo “ficticio”, discursivo, supone la comunidad imaginaria de aquellos que adhieren a ese discurso-ethos. Así, el desarrollo del teórico francés da un paso más en la consideración del “estilo” como espacio de tensión entre lo colectivo y el gesto individual. Tensión fundamental al abordar los prólogos porque el “estilo dariano”, esa nueva subjetividad-sensibilidad que los textos ayudan a constituir, está en relación dialéctica con lo social: en la interpelación insistente de dos interlocutores –el gran público, las “muchedumbres”, y el grupo reducido de pares-escritores, que hay que “afiliar” a la nueva estética–, esa sensibilidad que arman los prefacios teje su función en la fundación de una nueva comunidad.

Queda delimitado, en estas coordenadas, el problema crítico: ¿cuál es el “ethos del prologuista” que surge de la textualidad dariana? ¿A partir de qué mecanismos retóricos se sostiene la autoridad de quien enuncia? ¿Qué *cuerpo* reponen los prólogos y en función de qué condiciones de producción se van articulando desplazamientos en la “voz”? Partimos del supuesto de que esa “posición sujeto” que va delineando el discurso prologal dariano es dinámica; la voz, antes que una instancia monolítica, resulta afectada por las condiciones –culturales, pero también históricas, económicas, políticas, geográficas, etcétera– desde las que se enuncia. Por eso dividimos la exposición en dos zonas, apostamos a un contraste que permitirá hablar de ciertos “vaivenes de la subjetividad”: por un lado, la etapa porteña, que se inicia en 1893; por otro, el período inmediatamente posterior, la etapa española-europea, que comienza en 1898.

7 “Toda habla viene de un enunciador encarnado; incluso escrito, un texto es sostenido por una voz, la de un sujeto más allá del texto”; Dominique Maingueneau, *Análisis de textos de comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009, p. 87. Habría que recordar que la reflexión sobre el “ethos” cuenta con una extensa tradición, que se remonta a la *Retórica* de Aristóteles. Para un recorrido histórico sobre los alcances de este concepto, ver la primera parte del trabajo de Maingueneau, “A propósito do ethos”, y el libro de Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica* [1966], Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

8 Dominique Maingueneau, *Análisis de textos de comunicación*, op. cit., p. 90.

9 *Ibíd.*, p. 92 y Dominique Maingueneau, “A propósito do ethos”, en *Ethos discursivo*, Ana Raquel Motta y Luciana Salgado (eds.), San Pablo, Contexto, 2008, p. 18.

De este lado del Atlántico: Rubén Darío en Buenos Aires

“Y heme aquí, por fin, en la ansiada ciudad de Buenos Aires, a donde tanto había soñado llegar...”
Rubén Darío, *Autobiografía*

El año 1896 es un hito decisivo en la “campana intelectual” emprendida por Darío. La publicación de *Los raros* define y delimita un espacio de hegemonía para la “nueva estética” y empuja a su autor hacia una función de líder que insistentemente buscará relativizar. Buenos Aires, la cosmópolis ansiada, se presenta no obstante como un campo cultural tenso, “un campo polémico”, en palabras de Colombi,¹⁰ en el que Darío negocia, con fascinante destreza y eficacia, las condiciones de lectura de esa “biblioteca rara”, radicalmente novedosa, desconcertante. Esos malditos sin tradición, al margen de los temas “artísticos”, de los sistemas de prestigio y de las convenciones morales –los raros que Darío elige van contra los valores fundantes de la burguesía finisecular para la que escribe, tanto desde lo moral como lo político y religioso–, obligan a la articulación de todo un arsenal de estrategias discursivas.

Las marcas de ese campo de tensiones atraviesan varios niveles –máximos y mínimos– del prólogo a la primera edición de *Los raros*.¹¹ En principio, un detalle que la crítica ha relevado pero sin colocarlo en perspectiva: más de la mitad del texto es una extensa cita del programa inaugural de la *Revista de América*, fundada por Darío y Jaimes Freyre dos años antes. El gesto, la “auto-cita”, inaugura una práctica constante en la escritura prologal dariana –el ademán intertextual vuelve, por ejemplo, en la apertura del “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, en la posibilidad de “repetir [...] más de un concepto de las palabras liminares de *Prosas Profanas*”–, cuyos alcances ya se evidencian en esta pieza temprana del corpus. Por un lado, al reenviar a “Nuestros propósitos” –así se llama el editorial del primer número de la *Revista de América*, del 19 de agosto de 1894–, el sujeto prologuista pone en escena su propia coherencia, muestra que esa estética novedosa que presenta en *Los raros* es en realidad continuación de un proyecto en marcha desde hace tiempo y con ciertas premisas que permanecen constantes. Al mismo tiempo, el citarse a sí mismo remite a aquello que Susana Zanetti ha dado en llamar “vacío del padre posible” en ese devenir de la lucha dariana por imponer su estética.¹² No hay palabras de otro detrás, en la tradición, desde las que fundar los imperativos para la nueva generación; no hay autoridad a quien citar, no hay más legitimidad –parece decir el prólogo– que la que el sujeto se construye; por eso, no queda otra opción que el recurso a la cita propia, el reenvío a la autoridad que el enunciador ha construido en sus enunciados previos.

Por el reverso de esa autoridad plenamente moderna y modernista –que debe hacerse a sí misma–, el prólogo también insinúa las vacilaciones de un sujeto todavía endeble. Darío proclama la existencia de una nueva generación entregada al culto del arte por el arte, que trabaja por el enriquecimiento de la lengua castellana, resiste al utilitarismo y sirve a la “aris-

10 Beatriz Colombi, “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, p. 66.

11 Trabajamos con el texto de 1896 (*Los raros*, Buenos Aires, Talleres de “La Vasconia”). Volveremos sobre *Los raros* más adelante, a la nota que –en reemplazo del prólogo de 1896– introduce la segunda edición. Para el libro de 1905 (Barcelona, Editorial Maucci) seguiremos la edición de Losada (Buenos Aires, 1994).

12 En “Rubén Darío y el legado posible”, Zanetti despliega la compleja relación de la estética dariana con la tradición. Por un lado, señala que el poeta “asume una actitud iconoclasta más intransigente que la de las vanguardias, pues, a diferencia de estas, no parece encontrar ese padre fuerte al cual derribar o a partir del cual derivar su proyecto”. Pero también destaca a Martí como antepasado fecundo en el que el nicaragüense afirma su autoridad: “De él había recibido lecciones de un estilo nuevo, en él había palpado el orgullo ante la misión del artista y del intelectual, así como había aprendido a suturar las carencias afirmándose en el porvenir americano”; Susana Zanetti, “Rubén Darío y el legado posible”, en Susana Zanetti y otros, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, pp. 17 y 34.

tocracia intelectual” americana, emblemas todos de una concepción estético-literaria que se mantendrá a lo largo de la campaña intelectual porteña. Pero la clave del prólogo hay que buscarla en las modulaciones de la voz que “dice” las premisas. Por una parte, se trata de un “yo” que enmascara sus aseveraciones tras un “nosotros”: “Somos ya algunos y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa”. La voz individual apela a cierta hermandad –el inicio del texto simula una carta, en tono íntimo, dirigida a Ángel Estrada y Miguel Escalada– y se escuda en una insistente primera persona del plural y en el pronombre posesivo que le hace juego –“nuestros propósitos”, “nuestros esfuerzos”, dirá Darío–. Por otro lado, llama la atención el modo en que la figura de la anáfora teje un entramado rítmico que le da estructura y cohesión a la extensa cita tomada de la *Revista de América*. El texto entrecomillado está pautado por la insistencia de verbos en infinitivo al comienzo de cada uno de los párrafos –“Ser el órgano de la generación nueva”, “Combatir contra los fetichistas”, “Levantar la bandera”, “Mantener el respeto”, “Trabajar por el brillo”–, infinitivos que adquieren el valor de imperativos para el futuro. En cierto sentido, el texto exhibe el “ethos fuerte” de quien se atribuye la potestad de enunciar mandatos. Pero la elección de la forma no personal antes que cualquier forma verbal conjugada –el enunciador podría haber dicho “Somos el órgano de la generación nueva”– también desnuda la inestabilidad de ese “nosotros”, las incertidumbres del “yo” ante los compañeros de “campaña”. La repetición del infinitivo señala un vacío –no solo de persona gramatical–, apunta la ausencia de un sujeto capaz de llevar adelante esas acciones propuestas por los verbos. Ante el “vacío de origen”, entonces, la voz se repliega en una proclama anterior y enmascara su autoridad en un “nosotros”; pero este cuerpo plural se revela como un cuerpo por constituir, un cuerpo –siguiendo el trabajo con los infinitivos– todavía sin conjugar.

En los contornos perfilados por este funcionamiento de la voz habría que leer ese vocabulario beligerante que con timidez asoma en el prólogo. Sobre este mismo punto, Colombi afirma que “se trata de una beligerancia un tanto formal y gestual, ya que si bien Darío toma parte de la misma, paralelamente, no es un rebelde dispuesto a deponer a todos los académicos encontrados a su paso, aunque haga alarde de eso mismo”.¹³ La voluntad de ruptura –que en el texto encuentra todo un paradigma léxico, en “combatir”, “invasoras tendencias”, “insignia”, “banderas”, “filas”– presenta como contrapartida un marcado afán de conciliación. Estratega sutil, el sujeto que enuncia pone en evidencia su propio límite: “Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los Maestros”. Anticipando objeciones y disputas, la táctica del estilo dariano se juega en la apuesta por evitar una confrontación directa. Treta eficaz de quien se sabe y asume como fundador, pero encuentra en la negociación –o, al menos, en el desvío de la polémica abierta– la vía para la consolidación del rol de líder.¹⁴

13 Beatriz Colombi, *op. cit.*, p. 66.

14 Desde esta óptica se podría leer el intercambio con Groussac. El célebre director de la revista *La Biblioteca* publica en octubre de 1896 una mordaz crítica a *Los raros*, que Darío responde en “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 27 de noviembre de 1896). La defensa dariana se fundará más en el desvío que en el choque. Todo el artículo tiende a reconsiderar la acusación de imitador de los franceses que le ha hecho Groussac. Antes que justificar su originalidad, Darío le cambia a Groussac la perspectiva sobre el problema de la imitación: su originalidad consiste justamente en el modo de “imitar” a los escritores que admira. El procedimiento encaja en una de las categorías que Angenot describe en su clasificación de “técnicas de la refutación”, propias del discurso polémico. Se trata del fenómeno de “inversión del punto de vista”, es decir, dar vuelta la argumentación adversa y, sin alterar los términos que la componen, extraer una conclusión opuesta. Cf. Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, París, Payot, 1982, pp. 211–233. Una breve cita de “Los colores del estandarte” para poner en evidencia la “treta” dariana: “Qui pourrais-je imiter pour être original?, me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba; [...] los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original”, en Ricardo Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980, p. 52.

Otra modulación de la voz, otro “ethos del prologuista” es el que aparece en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, texto apenas unos meses posterior al prólogo a *Los raros*. Lo que ha variado radicalmente, de uno a otro, es la representación que quien enuncia tiene del género. Es decir, el pasaje de la prosa al verso es el elemento decisivo en el nivel de las condiciones de producción para explicar los desplazamientos en el estilo de estos programas darianos. Carlos Battilana apunta que “la relación de la prosa periodística de Rubén Darío con su propia poesía es zigzagueante: se vincula y se aleja”. En el terreno del poema, “el ‘reino interior’ supone el espacio de lo íntimo y la reivindicación de una ‘selva suntuosa’ saturada de su propio universo referencial, en que el ademán solipsista será, al mismo tiempo, un acto de resistencia a lo que los modernistas consideran la *vulgaridad* del mercantilismo y una búsqueda incesante”.¹⁵ En el umbral al libro de poemas, en la antesala al ingreso en el “reino interior”, el sujeto se particulariza y su singularidad queda inscripta en una firme primera persona del singular. Ya no dice “nosotros”, como cuando prologaba ese conjunto de textos tomados del espacio público –el “bosque espeso de *La Nación*” según la introducción a *Los raros*–, sino que se resguarda en lo íntimo y exhibe el espectáculo de su soledad.

Todo el prólogo a *Prosas profanas* recorre y articula los términos de una tensión: presenta un sujeto que oscila entre la necesidad de definirse y el malestar que le provoca enunciar tal definición. La ambivalencia –y aquí resultaría pertinente la comparación con ese texto angular del Modernismo que es el “Prólogo al *Poema del Niágara*”, de Martí– habría que leerla como una puesta en escena de la inestabilidad de un campo en construcción. Las “Palabras liminares” se abren con un sorprendente caudal de negaciones. Las “voces insinuantes”, señala Darío, le han solicitado lo que “no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto”¹⁶. Inmediatamente, el “yo” insiste y refuerza la denegación: “Ni fructuoso ni oportuno” (85). El primer segmento del prólogo aparece perforado por partículas negativas, no solo en los abundantes “no” –“no tengo literatura ‘mía’”, “no podrá ocultar”, “no imitar”–, sino también en la adjetivación –la obra de los nuevos de América es “vana”– y hasta en el tipo de sustantivos –Darío se refiere, por ejemplo, a la “falta de elevación mental”, al “completo desconocimiento”–. La resistencia al manifiesto, actitud a primera vista ambigua frente a la propia escritura, es en realidad un gesto en el que se cristalizan los conflictos del artista moderno; ese gesto hace juego con la defensa de la individualidad de su estética –la “acracia”, aparente resistencia a asumir el rol de “guía” que los mismos prólogos apuestan a fundar. Darío no escatima las razones del malestar en su colocación dentro del discurso prologal, y en esos ítems que sistematiza en la prolija lista del comienzo de las “Palabras liminares” se juega mucho más que un “ataque a la clase intelectual”, un “ataque profesional” y un “ataque formal” –así los lee Graciela Montaldo en su deslumbrante recorrido por manifiestos, polémicas y prólogos darianos–.¹⁷ Los tres puntos de esa lista comprometen a las condiciones institucionales –deficientes– para la nueva estética. Si Ángel Rama nos habla de un emergente “sistema”

15 Carlos Battilana, “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. *Proyecciones*”, en Alfredo Rubione (dir. vol.), *La crisis de las formas*, vol. 5 de Noé Jitrik (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2006, pp. 114-115.

16 Cito según la edición de Ignacio Zuleta: *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1983, p. 85, s.p.m. En adelante, las referencias a este texto se indican solo con el número de página entre paréntesis.

17 El penetrante ensayo de Montaldo registra en las proclamas darianas la paulatina toma de conciencia de los riesgos que acechan a la “nueva sensibilidad” ante el avance de la cultura de masas. No obstante, la amenaza a la sensibilidad modernista –y aquí la hipótesis que nos separa de los planteos de Montaldo– tendrá como contrabalance cierta confianza en nuevas posibilidades para la escritura; más puntualmente, la ampliación de la potencia política asignada a la poesía. Ver Graciela Montaldo, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

modernista, compuesto por un conjunto de receptores, un grupo de productores literarios autoconscientes y un mecanismo transmisor (es decir, una lengua), la lucidez del punteo dariano consiste en captar y discriminar esas tres aristas de conflicto, constitutivas de la institución naciente. Por un lado, “la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente” (85) remite a la ausencia de un público lector capaz de asimilar las innovaciones que se proponen. Por otro, el hecho de que “los mejores talentos [estén] en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (85) constituye una denuncia dirigida al polo de la “producción”: el poeta declara que sigue estando aún solo y que los que se pretenden sus compañeros no tienen conciencia de lo que hacen. Finalmente, el último punto, la advertencia respecto al peligro latente en “la imposición de un modelo o de un código” (85) apunta al mecanismo transmisor, al agotamiento de la nueva lengua, a la amenaza de que la nueva práctica estética, constituida en código, recaiga en el automatismo.

Darío subraya su individualidad y parece, con esto, tomar distancia de cualquier idea de grupo o movimiento.¹⁸ Sin embargo, habría que volver –por el camino de los planteos de Maingueneau– a las dimensiones del cuerpo y la “incorporación” tal como se materializan en el programa. Dos sintagmas claves permiten explorar esa específica “corporalidad del prologuista” que surge de las “Palabras liminares”. Por un lado, el sujeto se autodenomina y asume el rol de “monje artífice” (86), con lo que coloca su enunciación, simultáneamente, dentro de un espacio religioso y herético. La denominación hace juego con el título del libro y sus implicancias –las “prosas profanas” como síntoma del fenómeno de “desencantamiento del mundo”, como ritualización o sacralización de la poesía, como parte del espiritualismo de fin de siglo contrario a las tendencias positivistas, etcétera– han sido estudiadas extensamente por la crítica. Lo que interesa a este análisis es la “pose teatral” del “yo”, que insistirá en cubrir al cuerpo de disfraces. Por debajo del traje de “monje artífice” asoman las “manos de marqués” (86), segundo envío importante al cuerpo que termina de instalar un complejo juego de máscaras, velos sucesivos que devuelven una gestualidad excéntrica, “rara”. Se trata de una subjetividad que ostenta la novedad como queja y diferencia –“veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (86)–, y que asume el disfraz como estrategia para desplazarse de espacios de enunciación convencionalizados, apuesta a la mascarada para fundar una autoridad enunciativa radicalmente nueva.¹⁹

El vínculo de la nueva poesía con la tradición también admite una lectura desde la perspectiva del cuerpo y la voz. Darío traza una doble genealogía, ordena sus precursores en el eje de la lengua propia –la tradición hispánica– y apunta su selección de la biblioteca europea. Ahora bien, hay una sutil operación en el prólogo, otro juego de máscaras en el armado de esa genealogía literaria, que tiene al cuerpo como protagonista. Toda la tradición que el “yo” rearticula está enclavada en una ficción familiar: “Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (87). Quien enuncia es mucho más que el concedor

18 La afirmación merece un comentario. Lo que se verifica en *Prosas profanas*, en realidad, es cierto corrimiento: los vínculos con los compañeros de “campana” están borrados del prólogo, pero esto no quiere decir que hayan desaparecido del libro. Los nombres que figuraban en la introducción a *Los raros*, por ejemplo, reaparecen en *Prosas profanas*, pero ahora en el interior del libro, mezclados entre los poemas: Darío le dedica a Ángel Estrada la cuarta sección de la edición de 1896 y a Miguel Escalada el poema “Canto de la sangre”, inserto en esa misma sección. Así, las relaciones de afiliación migran del terreno del prólogo al de las dedicatorias.

19 La idea de una autoridad enunciativa que se sostiene en el espectáculo de un “cuerpo disfrazado” es tributaria del excelente trabajo de Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*. También Sylvia Molloy se ha referido a *Prosas profanas* como un texto de “pose”, un texto “teatral”; cf. “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, en *Sin Nombre*, vol. xi, n° 3, octubre-diciembre de 1980).

de la literatura europea, posición quizá reservada a figuras como el “Maestro” Groussac, de las que Darío toma distancia. Es el lector que ha logrado incorporar vastas zonas de la tradición europea a un relato familiar; es decir, quien reivindica y asume el trato íntimo con esa herencia heterogénea de la cultura occidental. Desde aquí podría plantearse una hipótesis para leer la famosa provocación que cierra las “Palabras liminares”, la alusión al hijo y a las musas encintas. Si la ficción familiar deja vacante la función paterna –el padre es el eslabón excluido de la genealogía–, esa falta prolifera en un erotismo desmesurado. La escritura se sensualiza, se vuelve (pro)creación de “lo nuevo”, porque no hay “padre” que imponga a la mimesis como horizonte. Sin padre al que obedecer, sin antepasado fuerte que obligue a la imitación, la producción de la novedad queda legitimada y el yo se entrega gozosamente al imperativo de la (pro)creación: “Y, la primera ley, creador: crear. Bufo el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta” (88).

El panorama porteño podría completarse con la lectura de uno de los prólogos que Darío escribe a terceros, el mencionado “Prólogo a *Fibras*”, que antecede al poemario de Alberto Ghirardo publicado en 1895. El texto es relevante, en principio, por la jerarquía del personaje –Ghirardo forma parte, al menos en ese momento, de la hermandad de “los nuevos” en Buenos Aires y será el primer escritor que organice, entre las décadas de 1920 y 1930, las *Obras completas* de Darío–. Además, si bien aparece publicado como reseña en *La Nación* el 30 de diciembre de 1895, el texto ha permanecido casi inédito hasta la recopilación de José Jirón Terán en 2003, y este dato es un indicio revelador de cierta “incomodidad” que también atraviesa la enunciación del prólogo.²⁰ Contra lo esperable, el “beneficiario” del artículo recibe un trato reticente y, al mismo tiempo –segunda incomodidad–, Darío se ve obligado a ocupar esa función de “maestro” de la que tanto desconfía.

El prologuista se dirige a un Ghirardo “adolescente” (44) y el tono general de la voz es de amonestación, de quien reprende a un joven poeta conminándolo a enmendarse. El principal reclamo dariano pasa por el meridiano de la biblioteca: “Ha faltado a usted la disciplina, el vigor moral que da la gimnasia del trabajo anheloso de un ideal [...]; si usted nombrase a Ibsen, siquiera... Pero usted no lee ni quiere leer nada” (45-46). La acusación categórica, frontal, apunta a la concepción de la poesía “como asunto de pasatiempo” (47) –al modelo pre-moderno en sus dos vertientes, la inspiración romántica o el poeta civil–, busca recolocar al “niño” en la senda de la profesionalización del artista. Al pasar, Darío desliza el nombre de Ibsen, señala a uno de sus propios “raros”, y en ese gesto mínimo le ofrece al joven Ghirardo –aunque también al vasto público de la reseña en *La Nación*– la punta del ovillo para leer un conjunto de alusiones veladas en el tejido del prólogo: en el enigmático “niño sublime” del primer párrafo se esconde el nombre de Arthur Rimbaud; el verso en francés –“La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres” (46)–, cuyo autor queda en las sombras, corresponde al poema “Brise Marine” (1866), de Stephané Mallarmé; por último, y cerrando la trilogía fran-

20 Tomamos el artículo de la esforzada y casi completa compilación del corpus prologal dariano realizada por José Jirón Terán; los números de página entre paréntesis reenvían al volumen de *Prólogos de Rubén Darío*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2003. Anota Terán: “A pesar de que Ghirardo fue un gran editor y difusor de toda la obra literaria, y desconocida de Darío, la ‘Carta-prólogo’ no la difundió en ningún libro de Rubén; fue ya muerto Ghirardo que el escritor argentino Héctor Alfredo Cordero la publicó en su libro *Alberto Ghirardo. Precursor de nuevos tiempos* (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1962, pp. 58-59). Esta ‘Carta-prólogo’ prácticamente es inédita” (p. 44). El prestigioso dariista olvida, no obstante, señalar la publicación en *La Nación* en diciembre de 1895, dato importante que remite a la lógica de funcionamiento del discurso prologal que describimos en la primera sección del trabajo en términos de “espacio de intermediación”. Habría que recuperar, además, la llamativa “jugada” del editor de las *Obras completas*, comentada en las primeras líneas del trabajo. Treinta años después de aparecido el prólogo, que ha sido publicado simultáneamente como reseña en *La Nación*, Ghirardo recorta el párrafo final del texto y lo re-incorpora a la obra dariana, cambiándole el título y borrándose como destinatario: la “Carta-prólogo” se convertirá en 1925 en un universal e impersonal “Consejo”.

cesa, la cita sin atribución que clausura el consejo –“Y todo lo demás es literatura” (47)– es traducción del verso final del “Arte poética” (1874), de Paul Verlaine.

Este ejercicio de encubrimiento de la “biblioteca maldita” –maniobra de camuflaje cultural del “yo”, que selecciona a un grupo de elegidos capaz de decodificar un complejo entramado de referencias– entra en serie con el artilugio que el enunciador construye para sostener su autoridad. Para marcar el camino, pero sin recaer en el “ethos del Maestro”, Darío recurre a la mascarada, prefigurando la apuesta de las “Palabras liminares”:

Sin referirme a los defectos que pueda tener la manifestación rimada de sus pensamientos en cuanto a forma y arte, y puesto que reconozco en usted uno de los más maleables al par que ricos talentos de la juventud de su país, yo quitaría por un instante de su cabeza la peluca blanca, me la pondría, y con una voz doctoral le amonestaría de la siguiente manera:

Hay, hijo mío, en esta existencia, para los que nacen con el divino don de los poetas, muchas serias obligaciones que cumplir [...] (46).

Voz doctoral pero dicha en falsete –bajo el velo de la peluca–, el extenso consejo a Ghiraldo que copiamos al inicio del trabajo intuye un hijo obediente que todavía no ha nacido, una genealogía “por venir”. En el mismo movimiento, la voz dariana nos da la pauta de ese campo polémico que es Buenos Aires, un espacio en el que el sujeto prologuista –ante el desafío de consolidar un proyecto estético– combina la provocación y la novedad con el repliegue y el camuflaje, la acracia con el liderazgo, la originalidad con la biblioteca.

Darío al otro lado del Atlántico

“Español de América y americano de España, canté, eligiendo como instrumento el hexámetro griego y latino, mi confianza y mi fe en el renacimiento de la vieja Hispania, en el propio solar y del otro lado del Océano, en el coro de naciones que hacen contrapeso en la balanza sentimental a la fuerte y osada raza del norte.”
Rubén Darío, “Historia de mis libros”.

A principios de 1905 Darío redacta en París una nueva nota introductoria para *Los raros*, libro que vuelve a funcionar –al igual que con *Prosas profanas*– como puesta al descubierto de una poética en simultáneo con la publicación del gran libro de poemas. En el reemplazo de esa apertura que Darío tomara de la *Revista de América* por el escueto prólogo de 1905 ya pueden leerse los rasgos dominantes de un nuevo ethos del prologuista, una voz atravesada por otra coyuntura histórico-política, por otra pertenencia geográfica y por nuevos desafíos frente a lo que hemos llamado, con Rama, el “sistema modernista”.²¹

Dice el párrafo final del prólogo a la edición europea de *Los raros*: “Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de

21 Acotamos el recorrido por el período europeo a un grupo reducido de prólogos porque el interés principal es dar cuenta de la esfera de preocupaciones que rodea a *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes y otros poemas*. Dejamos en los márgenes el prólogo de *El canto errante*, el fundamental manifiesto llamado “Dilucidaciones”. Preferimos completar el capítulo español con el comentario de un texto muy poco conocido, el “Prólogo a *Iluminaciones en la sombra*” (1910). En cuanto al contexto sociohistórico sobre el que se proyecta la errancia dariana, el dato imprescindible es la guerra entre España y Estados Unidos, en 1898. España perdió en aquel “Desastre” –como lo denominaron los contemporáneos– no solo su endeble estatuto de potencia colonial, sino también la propia confianza en sus capacidades como nación. Para un abordaje de estas cuestiones, ver Juan Pan-Montojo (coord.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998.

lo vulgar y la misma religión de la belleza. Pero una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera”.²²

Dos elementos de la cita nos sirven como entradas a ese programa fundamental que es el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, también de 1905. Por un lado, si bien es evidente la voluntad de continuidad con las premisas anteriores, el estilo dariano abandona la retórica batallante y desenfadada de 1896 para presentar un sujeto más sólido, que dispone ya de ciertas garantías para enunciar. El “nosotros” problemático de “Nuestros propósitos” se ha borrado del nuevo prólogo a *Los raros* –el grupo de pares se supone ya asegurado–, el ataque y los calificativos despectivos propios del combate han pasado –“Todo eso ha pasado, como mi fresca juventud” (39)–, y las bases para el liderazgo, una década después, parecen haberse estabilizado. Pero junto a este ethos moderado –índice del reposicionamiento en un espacio que ya no es el “campo polémico” de Buenos Aires– aparece la característica decisiva de la voz prologal, al menos para el momento inicial de la etapa europea. Se trata, en 1905, de un enunciador que insiste en marcar una trayectoria vital –Darío se refiere a una extinguida “juventud”, a la “razón autumnal”, y a una “evolución natural” de su pensamiento–, que pone en escena la historia vivida del poeta, cierta experiencia del escritor muy eficaz en la construcción de una “figura de poeta maduro”. Es desde este “yo” atravesado por la experiencia, inscripto con fuerza en la historia, que la estética dariana articula una nueva coherencia, traza un puente posible –y aquí nuestra hipótesis específica– entre el *intérieur* y el *entorno*, entre la escritura y un conjunto de materiales sociales que la lucha por la autonomía obligaba a excluir del programa, entre un cuerpo poético y un cuerpo político.

En una atenta lectura de la obra dariana, Enrique Foffani aporta un disparador productivo para pensar el corrimiento operado en el nivel de la subjetividad, el salto de los prólogos de *Prosas profanas* y *Los raros* (1896) al “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza*: “el poeta nómada desea ser un cantor del presente y para ello debe poner en práctica un método diametralmente diverso del utilizado en *Prosas profanas*, esto es, ya no orientar sus recreaciones arqueológicas hacia el pasado sino hacia la actualidad, hacia los tiempos de un *ahora* entramado en los acontecimientos de la Historia”.²³ El poeta que enuncia el “Prefacio” ya no teme definirse en lo que su poética tiene de nuevo. En las primeras líneas del texto, la voz despliega una compleja geografía discursiva –“aquí-España” y “allá-América”–, dos territorios heterogéneos que ha logrado suturar bajo el signo de su liderazgo: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado”.²⁴ (243) El ethos del “portavoz”, consumado el triunfo de la nueva estética, es el que domina el programa. Darío se escenifica a sí mismo como “el” poeta hispanoamericano; no solo asume una voz representativa de lo latinoamericano –es el embajador de ese “clamor continental” que aparece al final del texto–, sino que el liderazgo en América se amplía también al modernismo español. En la autoridad de quien se reconoce portavoz de una vastísima geografía –“aquí” y “allá”, todo el universo de habla española– y en la construcción de una figura de poeta maduro –un “yo” que remarca su experiencia– encontramos los resortes enunciativos en que se apoya el giro principal de la poética dariana en 1905: el corrimiento hacia la zona de la “protesta”, aunque “escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes” (244). Y Foffani

22 Rubén Darío, *Los raros* [1905], Buenos Aires, Losada, 1994, p. 39.

23 Enrique Foffani, “Introducción: La protesta de los cisnes”, en Enrique Foffani (comp.), *La protesta de los cisnes*, Buenos Aires, Katatay, 2007, pp.17-18.

24 Cito el “Prefacio” según la edición de Ernesto Mejía Sánchez, en Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

acierta en el peculiar modo de funcionamiento de esa retórica que inauguran los *Cantos*: “La protesta de los cisnes es el gran vuelco: la poesía protesta, la poesía por fin sale a la calle, puede ir a la feria, recorrer el barrio, las grandes ciudades. Pero –y esta es la lección de Rubén Darío– no debe dejar de ser poesía, no debe perder el terreno ganado con la autonomía del arte”.²⁵

Por una parte, resulta significativo el alcance que Darío le otorga a su protesta en relación con el único “nosotros” que aparece en el texto: “podremos ser yanquis”, dice el prologuista usando por única vez la primera persona del plural, y cabe la pregunta por la identidad de ese conjunto, si América quedaba en el “allá” y España en el “aquí”. Ese nosotros –ambiguo a primera vista, ¿nosotros de “aquí” o de “allá”?– solo lo puede usar quien protesta en nombre de toda la lengua española, a ambos lados del Atlántico, quien lee la avanzada imperialista como una amenaza sobre la lengua y responde desde allí. Por esto resulta reveladora la conclusión del ensayo de Foffani sobre la autonomía del carácter protestatario en Darío: la ampliación de la función social del poeta, la fuerza de la denuncia poética, según el “Prefacio”, radica en el sumergimiento del yo en la totalidad de la lengua; pero la protesta legítima no puede decirse frontalmente, no puede ser “referencial”, directa, sino que debe pasar por la mediación de la lengua poética, ese cisne modernista que en *Cantos de vida y esperanza* se cargará de connotaciones ideológicas. Captar que la figura retórica de la protesta “apunta al desacuerdo del ciudadano moderno cuyas conductas sociales dentro del Estado le permiten [...] situarse en un lugar de oposición y disenso”,²⁶ nos abre el camino hacia una posible distribución de “tonos” en la prosa modernista, que señala dos grandes vías de ingreso de la escritura a la modernidad. Solo las dejamos indicadas: frente al tono enfático y vehemente de la voz martiana, la escritura dariana se abandona al susurro, a la eufonía antes que a la euforia. Y si el tono dominante en Darío es del “susurro”, la protesta genuinamente poética no podía quedar librada a la dudosa referencialidad del lenguaje. Se tratará, más bien, de una apuesta a la potencia de un cuerpo poético que susurra su denuncia a un cuerpo político.

Al mismo tiempo, el reverso de esta confianza dariana se vislumbra en la advertencia en relación con la “técnica”. El discurso prologal vuelve a cargar contra el anquilosamiento español y otra vez –ya lo hacía una década antes en las “Palabras liminares”– levanta a los barrocos, Quevedo y Góngora, como los mayores innovadores del ritmo. Ahora bien, más allá de la disquisición en torno al hexámetro, lo que está en juego en la reflexión sobre la técnica es el enfrentamiento –enfrentamiento en la distribución de funciones en la esfera pública y, por ende, también “político”– entre poesía culta y poesía popular. Si “los únicos innovadores del instrumento lírico [...] [son] los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico” (243), entonces ese espacio autónomo por el que ha venido luchando la estética dariana está siendo colonizado por la cultura de masas, por el entretenimiento liviano, por una incipiente industria de la cultura. Así podría leerse la percepción fóbica pero resignada de las muchedumbres en el “Prefacio”: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (243). En la sociedad del *sport*, de los automóviles y la moda, la amenaza sobre la que advierte Darío con tanta lucidez ya no toca solo a la falta de autoconsciencia y profesionalismo de los compañeros de campaña, sino que compromete al

25 Enrique Foffani, *op. cit.*, p. 43.

26 *Ibíd.*, p. 34.

peligro latente en un progresivo cambio de manos en el manejo de la técnica. Si “la forma”, las innovaciones en el nivel del artefacto, es absorbida por la cultura de masas, lo que está en riesgo es ese espacio autónomo que todavía no ha logrado consolidarse, lo que se teme es la desaparición de la poesía como práctica discursiva.

Y este temor relampaguea en prólogos posteriores. Un buen ejemplo aparece en el que Darío le escribe al libro póstumo de Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, de 1910. La narración de la vida trágica del escritor español, la figura de poeta malogrado que nos presenta el prologuista, está integrada al relato de la decadencia de la bohemia, herida de muerte por la “moda”:

Recién llegado a París por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua. Era el tiempo del simbolismo activo. Verlaine, claudicante, imperaba. *La Plume* era el órgano de los nuevos perseguidores del ideal [...]. Recorrimos juntos el “País latino”, que entonces tanto me fascinara. Aun se soñaban sueños con fe y se decían versos de verdad. Si existía el arribismo, tenía otro nombre y no tanta desvergüenza. El pez simbólico del acuario parisiense comenzaba a regar por todas partes sus huevas; pero Mimí no iba en auto a cenar a la taberna del Pantheon.²⁷

Curiosamente, ese pasado que el “yo” rememora –especie de paraíso perdido que se recuerda con nostalgia– es un pasado muy cercano a la enunciación del prólogo. Por contraste, en el salto al triste presente en que Sawa ya ha cumplido su destino trágico aparece la alusión a la literatura –Mimí, la típica griseta francesa, personaje del cuento “Mimí Pinsón” de Alfred de Musset–, pero intervenida por uno de los íconos del progreso tecnológico, la moda y la cultura de masas: el automóvil.

Para Darío, el problema adquiere múltiples facetas, entre ellas la percepción de que el cambio de función de la poesía en la nueva sociedad no se limita solo a la seducción que otras prácticas ejercen en el público. En “Dilucidaciones” (1907) señala: “La alegría tradicional tiene sus representantes en regocijados versificadores, en casi todos los diarios”. Si bien nunca abandonará su optimismo –“Siempre habrá poesía y siempre habrá poetas”, insiste en “Dilucidaciones”–, lo que Darío registra con suma claridad es la emergencia de nuevas prácticas –entre las que destaca una poesía diferente, “popular”–, un cambio en los mecanismos de transmisión y difusión de cultura, una mutación institucional, que afecta al corazón mismo de la concepción de literatura culta que se ha empeñado en fundar y defender. El registro de la transformación, no obstante, abre el camino a una ampliación del horizonte de la autoridad estética antes que un repliegue: si los prólogos porteños insinúan que la proyectada autonomización literaria –además de carecer de soportes institucionales– compromete el peligro de su ineffectividad pública, la torsión decisiva a partir de *Cantos* es hacia una superación de esa aporía mediante la politización de la estética y, aun más, la ambición de una estetización de la política.

Funciones, territorios y pasajes

El recorrido que hemos articulado confirma la hipótesis de la función estratégica del discurso prologal modernista en el marco de la encrucijada de fines del siglo XIX. Los pró-

27 El párrafo corresponde a la recopilación de José Jirón Terán, *op. cit.* (Darío: 1910, 177-178)

logos darianos manifiestan una extraordinaria sensibilidad hacia las condiciones de producción en que se inscriben, portan las huellas de los vaivenes de un complejo –en palabras de Rama– “proceso de modernización”. Y la voz es el espacio en que estas determinaciones estallan, el ethos del prologuista se configura como respuesta a una coyuntura estética, literaria, pero también ideológica y política. Ese estilo individual del líder del Modernismo, tal como surgía de la propuesta de Barthes, nos habla de mandatos colectivos, de comunidades imaginarias, de dispositivos colectivos de enunciación. El derrotero por las geografías decisivas en la errancia dariana nos ha permitido leer un inicial deslizamiento: desde una voz que desnuda sus propias incertidumbres al replegarse en un “nosotros” hacia una individualidad radicalizada que ostenta la insignia de su novedad. Y finalmente –pasaje fundamental en el salto al “otro lado” del Océano–, encontramos en la figuración de un “poeta maduro” el ethos del portavoz, que protesta en nombre de toda la lengua, pero sin abandonar el espacio de la autonomía del arte. En el terreno de la corporalidad, este derrotero tiene su correlato en la escenificación de un “cuerpo plural” en el primer prólogo a *Los raros*, de un “cuerpo individual” en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* y, por último, de un “cuerpo estético-político” en el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza*.

Bibliografía

Fuentes primarias

Darío, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Talleres de “La Vasconia”, 1896.

_____, *Los raros* [1905], Buenos Aires, Losada, 1994.

_____, “Los colores del estandarte”, en Ricardo Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980 [*La Nación*, 27-11-1896].

_____, *Prosas profanas y otros poemas* [1901], Ignacio Zuleta (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1983.

_____, *Poesía*, Ernesto Mejía Sánchez (ed.), Ángel Rama (pról.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

_____, *Prólogos de Rubén Darío*, José Jirón Terán (ed.), Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2003.

_____, “Prólogo”, en Alberto Ghirardo, *Fibras*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1895.

_____, “Fibras”, en *La Nación*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1895.

_____, “Consejo”, en *Impresiones y sensaciones*, en *Obras completas*, Alberto Ghirardo (orden y pról.), vol. XII, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, Los Talleres Tipográficos de G. Hernández y Galo Sáez, 1925.

Bibliografía secundaria

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Paz, Octavio, “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

Rama, Ángel, “El poeta frente a la modernidad”, en *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones, 1984.

_____, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

Sabores y sinsabores insulares

De la mesa a la página: comer y escribir en puertorriqueño

Carolina Sancholuz

“La historia que vamos viviendo es más difícil de asir y de contar que la que se espuma en los libros de las edades pasadas: esta se deja coronar de rosas, como un buey manso; la otra, resbaladiza y de numerosas cabezas como el pulpo, sofoca a los que la quieren reducir a forma viva. Vale más un detalle firmemente percibido de lo que pasa ahora, vale más la pulsación sorprendida a tiempo de una fibra humana, que esos rehervimientos de hechos y generalizaciones pirotécnicas tan usadas en la prosa brillante y la oratoria.”

José Martí, *Nuevas cartas de Nueva York*.¹

Propongo acercarme a dos textos para leer en ellos un diálogo casi en sordina, un murmullo soterrado, en el cual quizás –conjeturo–, uno haya devenido provocación y el otro respuesta, interrogación y réplica, sin llegar a la confrontación abierta o a la polémica. Ambos se organizan a través de espacios contrastantes, espacios que convocan al acto material del comer, para avanzar por otros derroteros, en los que la lengua es instrumento de deglución y asimismo lenguaje, discurso, organización del sentido o de los sentidos, también proliferación de los significantes.

Se trata de *En el Burger King de la calle San Francisco* de Eduardo Lalo, publicado en 1986, y de *Elogio de la fonda* de Edgardo Rodríguez Juliá, editado en el año 2001, libro que reúne crónicas y artículos que el autor publicó en el suplemento dominical *En Grande*, del diario puertorriqueño *El Nuevo Día*, entre los años 1989 y 1995. Uno y otro operan desde las porosas fronteras genéricas de la *crónica literaria*, cuya definición resulta casi siempre elusiva y provisoria. Como afirma Julio Ortega:

Desde Colón, que creyó ver palmas como el primer escenario del paraíso, hasta Martí que vio en la palma la promesa del huerto republicano, la crónica ha sido el diario de navegación y el ensayo de arribo de una cultura que ha registrado sus descubrimientos y sus fundaciones como si fuesen el comienzo del mundo. [...] Desde la crónica, los testigos más inmediatos de su tiempo pronto encontraron el lenguaje de la actualidad, ese comentario que fluía lejos de la pomposidad académica, donde los poderes de las letras derivaban en la autoparodia; y lejos también de la oratoria parlamentaria o religiosa, cuya retórica decimonónica no resistía las economías del periodismo. La crónica, por ello, se despliega como la entonación de la actualidad, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX [...].²

1 José Martí, *Nuevas cartas de Nueva York*, México, Siglo XXI, 1980, p. 79.

2 Julio Ortega, “Prólogo” a Edgardo Rodríguez Juliá, *Caribeños*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002, pp. vii y ix.

En la crónica literaria, los sucesos representados son reelaborados mediante un discurso que, lejos de ocultar su intención estetizante y su adscripción a la esfera de lo literario, más bien la subraya. Los contenidos de la crónica no operan en la franja de los grandes relatos abarcadores, sino en el registro parcial de la “actualidad” (*literatura bajo presión*, para usar la categoría de Susana Rotker); se fraguan especialmente en la calle, con una definida carga referencial en el hecho efímero.³ Se sirve de los referentes extratextuales (sucesos, personajes, noticias, lugares) para internarse en una aventura del lenguaje que, por momentos, llega a desentenderse del punto de partida para alcanzar una reflexión más abarcadora que se aproxima al ensayo (por su carácter fragmentario y accidental, por su liberación de la idea tradicional de verdad en términos de Theodor Adorno).⁴

Carlos Monsiváis subraya, como rasgo definitorio de la crónica contemporánea, la feroz intromisión del Yo en la materia del relato.⁵ El yo que se representa en las crónicas suele exhibirse conscientemente autobiográfico, como si se intentara mostrarle al lector “que está ante relatos directos, no mediados, de la vida real narrados por individuos reales”, dicho con palabras de Sylvia Molloy respecto de la escritura autobiográfica hispanoamericana.⁶

Si la crónica se adhiere a la realidad, esta se dibuja solo cuando la escritura la ilumina, la señala, la nombra. Así, la realidad comienza a serlo a partir del momento en que el escritor decide representarla, extrayéndola de la opacidad de lo cotidiano donde realidades de todo orden se trenzan sin acceder a un sentido, y se cancela justo en el párrafo que cierra el texto. Procuraré volver sobre estos aspectos de la crónica al final de mi lectura, por ahora apunto estas breves notas como umbrales de los textos que quiero recorrer.

El *Burger King* de Eduardo Lalo: paradojas del no lugar

El cronista, desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, es un sujeto urbano, que –como señala Julio Ramos respecto de las crónicas modernistas y especialmente martianas– se pasea por la ciudad:

...la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que al caminar traza el itinerario –un discurso– en el *discurrir* del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de narratividad de la crónica.⁷

Eduardo Lalo –escritor y artista visual, que interviene en el campo cultural puertorriqueño actual privilegiando perspectivas interdisciplinarias como poeta, cronista, artista plástico y fotógrafo–,⁸ en sus textos literarios –especialmente en sus crónicas– se configura como

3 Susana Rotker, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

4 Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, en *Pensamiento de los Confines*, nº 1, segundo semestre de 1998, Buenos Aires, p. 251. En términos de Adorno, el ensayo “procede metódicamente sin método”.

5 Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 9ª reimpresión, 1996, p. 75.

6 Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 27.

7 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* [1989], México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 126.

8 En los libros de Eduardo Lalo prevalece la visibilidad material misma de sus textos: la escritura, por una parte, pero a la vez la incorporación de fotografías digitales y dibujos, grabados, caligrafías, tipografías y collages, también de su autoría. Menciono algunos de sus títulos destacados: *Los pies de San Juan* (2002); *Donde* (2005) y *Los países invisibles* (2008). En *el Burger King de la calle San Francisco* (1986) se reeditó en el volumen *La isla silente*, San Juan, Isla Negra, 2002. Todas las citas corresponden a esta edición.

un paseante o transeúnte de la ciudad de San Juan. Pero, a diferencia del cronista del XIX, su paseo no ordena el caos de la ciudad, sino que lo subraya, lo vuelve eje de su mirada y de su palabra reflexiva. La ciudad de San Juan, contracara del sueño y la utopía desarrollistas de los años cincuenta, es la que cobra fuerza pregnante en los textos de Lalo.⁹ La capital puertorriqueña no escapa a los problemas que afectan a otras capitales latinoamericanas sometidas a procesos de desigual modernización, industrialización y globalización, agudamente analizados por Néstor García Canclini cuando explica, por ejemplo, el concepto de la “ciudad diseminada”: “[...] una ciudad de la que cada vez tenemos menos idea dónde termina, dónde empieza, en qué lugar estamos”.¹⁰

En la crónica *En el Burger King de la calle San Francisco*, el cronista se pasea por el Viejo San Juan para detener su mirada en el *fast food* del título, espacio paradigmático de la globalización culinaria uniformada, situado paradójicamente en el casco colonial de la capital. La contradicción emerge por la reunión de aparentes dicotomías: lo global inserto en el corazón de lo local, lo moderno incrustado en el recinto de las tradiciones históricas de la isla, la metrópolis norteamericana que planta su banderín gastronómico en el centro histórico-arqueológico de la puertorriqueñidad:

Un “fast food” es un recinto “sin historia”. El tiempo no pasa por él, gracias, en buena medida, a la innobleza de sus materiales. El plástico, la fórmica, el metal de cromo, el estucado, los vasos y platos de cartón que tienen la precaria vida de una sola consumisión, no dejan que el tiempo ni los actos de los hombres los impriman con huellas que a la larga los embelecen o envilecerán, que en todo caso les producirán un desgaste que puede desembocar en su ruina (191).

Recinto sin historia, el Burger King se representa en la crónica como no-lugar, entendido según los términos de Marc Augé, para quien los no-lugares son: “[...] espacios de la circulación, de la distribución y de la comunicación, en los cuales resulta imposible aprehender ni la identidad, ni la relación, ni la historia, y que me parecen específicos de la época contemporánea”.¹¹ Por ello, el cronista subraya que en los locales de comida rápida la organización del espacio se basa en su uniformización, en crear la ilusión de la ubicuidad porque a los ojos del consumidor todos los locales son idénticos en su apariencia: la misma arquitectura, diseño, pautas publicitarias, comida chatarra. “París recordará Illinois”, como se titula uno de los apartados de la crónica. Todos poseen la misma asepsia e impersonalidad de un hospital, que provoca como efecto la ficción de la igualdad de quienes los transitan, de sus habitantes temporarios:

9 Me refiero al crecimiento urbano desmedido que sufrió la capital puertorriqueña desde el establecimiento del Estado Libre Asociado (ELA) en 1952, años además de auge de las políticas desarrollistas del Partido Popular Democrático liderado por Luis Muñoz Marín. Sobre este período remito a las agudas observaciones que propone Arcadio Díaz Quiñones, testigo lúcido y desencantado de aquella época, en dos ensayos que forman parte de su libro *La memoria rota*. Me refiero a “La vida inclemente” y “Los años sin nombre”; del primero de ellos cito los siguientes fragmentos: “Éramos los hijos del vasto movimiento político y social iniciado en los años cuarenta por el Partido Popular Democrático, los beneficiarios de las gestiones renovadoras en el terreno educativo y social, de la transformación dirigida por la Compañía de Fomento Industrial y del Banco Gubernamental de Fomento.” [...] “Pero lo cierto es también que en el Puerto Rico de los años cincuenta y sesenta se identificaba democracia con producción y capitalismo. [...] Nos acostumbraron a las estadísticas triunfantes, a la expansión vertiginosa de los centros urbanos, de las urbanizaciones, de las carreteras.” [...] “La ciudad se iba transformando, cambiando su rostro ante los atónitos ojos de nuestras abuelas, sin que esa transformación fuera acompañada de un replanteo cultural significativo del pensamiento urbano”. Arcadio Díaz Quiñones, “La vida inclemente”, en *La memoria rota*, Río Piedras, Huracán, 1993, pp. 19, 21 y 31, respectivamente.

10 Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos* [1997], Buenos Aires, Eudeba, 2005, p. 82.

11 Marc Augé, “Espacio y alteridad”, en *Revista de Occidente*, nº 140, enero de 1993, pp. 13-34.

La limpieza, la pulcritud, son cualidades que liman las diferencias, las preferencias de las gentes. La higiene (o al menos su simulacro) y una iluminación que no deje esquinas oscuras hacen venir abajo toda clase de barreras. [...] Esta transparencia es la que nos impide vernos, catar nuestra condición de infelices devoradores de artificios gastronómicos. Todos pueden entrar y consumir en un Burger King, desde el más rico hasta el más pobre, y los precios y la uniformidad del servicio lo permiten. El Burger King es la misericordia de Dios (192).

La crónica se trama, entonces, como el reverso de la falseada transparencia de los *fast food*, espacio público falazmente democrático, donde los individuos no se percatan de su feroz soledad e incomunicación porque “la transparencia impide vernos”. Todos pueden entrar a un *fast food*, pero, la interrogación del cronista –“¿Quiénes son todos?”– cuestiona ese sujeto colectivo que más que integrarse bajo el concepto de comunidad se percibe como mera aglomeración de individuos. Los ojos de Lalo observan y vuelven visible lo que Juan Carlos Quintero Herencia describe como “la comunidad de extrañados e invisibles por una sociabilidad fuera de quicio, en las afueras del lugar de lo evidente o lo obvio”.¹² El cronista, como sujeto enunciador, no se coloca en el rol del observador distante que busca objetivar aquello que ve para interpelar o conmover al lector; por el contrario, aparece inmerso en su relato “no tanto como individuo sino como singularidad inseparable del *con* en el que se comparte, no el ser, sino un desnudo ser-con, sin otra comunidad mayor que la de compartir un *no-lugar común*”.¹³

El cronista registra, a partir de la experiencia de su propia precariedad y desubicación, de su “íntima alteridad”,¹⁴ los “otros” que habitan el aparente espacio transparente del Burger: “A partir de las nueve de la noche, el Burger King se convertía ¿en una posada?, ¿en una antiquísima casa de comidas? Los monstruos invadían secretamente los apartados y pavoneaban su verdad con truculencia” (201). Esos otros son la gente que vive en la calle, los indigentes, vagabundos, seres marginales cuya presencia siempre inquietante e incómoda, sobre todo a la hora de comer, suele ser disimulada por la indeferencia o la inmutabilidad de los ciudadanos, de los socialmente incluidos:

Estando allí una noche, vi a un hombre gordo y joven, vestido con un pantalón corto de deportes, que dejaba ver la mitad de sus nalgas bastante menos prietas que su cara. Se tambaleaba, empeñado en recoger las bandejas dejadas en las mesas por los clientes. A su paso incierto caían cajitas y vasos de cartón, que se obstinaba en recoger del suelo, mostrando al inclinarse y estirar el elástico del pantalón, la casi totalidad del culo. [...] Los empleados seguían enfrascados en su rutina y los clientes miraban al hombre con azoramiento pero sin inmutarse. [...] En el recinto diseñado para que la normalidad lime todas las asperezas sociales, en el comercio que pocas horas antes sirvió a turistas de transatlánticos para confundir a San Juan con algún poblado de Wisconsin o de Alberta, había ocurrido un acto fallido, la destructora irrupción de una personalidad. El local ya no era el mismo... En él penetraba además la incontrolable verdad de los monstruos (201).

12 Juan Carlos Quintero Herencia, “La escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despidas mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo”, en *Katatay*, año IV, nº 6, 2008, pp. 17-24.

13 Juan Duchesne Winter, “Desde *donde* alguien para leer a Eduardo Lalo”, en *Katatay*, *op. cit.*, pp. 7-16.

14 Para Marc Augé, la alteridad se puede conceptualizar de diversas maneras. La alteridad absoluta, que es la del extranjero. La alteridad interna o social, consustancial a lo social definido como sistema de diferencias instituidas (sexo, filiación, edad) y una alteridad íntima, pues atraviesa a la *persona* de cada individuo. Alteridad e identidad son inconcebibles la una sin la otra, no solo en los sistemas sociales, sino en la definición de los individuos que les es propia. Ver “Espacio y alteridad”, *op. cit.*, pp. 19-20.

La irrupción de lo ominoso a través de los otros. Desfamiliarización del Burger. Lalo no usa peyorativamente el vocablo “monstruo”, sino que apela al significado etimológico del término, monstruo viene de *monstrando*, lo que debe mostrarse, exhibirse, sacarse a luz, aquello que manifieste lo que debe darse a conocer, mostrar, designar, señalarse.¹⁵

Elogio de la fonda de Edgardo Rodríguez Juliá: los rituales del placer¹⁶

“A Lezama Lima, a Sarduy, a Palés Matos y Tomás Blanco, a Benítez Rojo por esa Isla que se repite, a todos los jóvenes antillanos criados por Burger King, ¡piedad Señor, piedad navideña para nuestros ricos y pobres pueblos!” (119). La dedicatoria de Rodríguez Juliá abre una de sus crónicas, titulada “Cena navideña”. Es más que elocuente el gesto de afiliación a una tradición literaria caribeña, de autores que propusieron, además, repensar el espacio antillano trazando redes entre las múltiples y ricas matrices culturales de la región, apelando –entre otros aspectos– a las posibilidades de mezclas, contactos y sincretismos de la comida del Caribe. Por otra parte, la cita parece exhibir una lectura “paternalista”¹⁷ por parte de Rodríguez Juliá de la literatura que escriben los más jóvenes, aquellos que, como Lalo –nacidos en los años post Muñoz Marín–, fueron criados en el apogeo de los *fast food*.

Rodríguez Juliá comienza su texto evocando la cornucopia barroca, el sensual convite antillano de la mesa cargada de manjares por el que se pasea el curioso y glotón señor barroco criollo de Lezama Lima, y celebra, de manera explícita, como se advierte en la referencia a Vasconcelos, el autor de *La raza cósmica*, las posibilidades celebratorias del mestizaje que entraña el ritual de la comida caribeña: “El criollo festín caribeño sería siempre un desplazamiento feliz, ecléctica promiscuidad, ese espacio de convergencia donde se funda la promesa de una ‘raza cósmica’, desde las dos coordenadas básicas de la existencia: la alimentación y el deseo” (120). Ahora bien, ese tono celebratorio y aparentemente acrítico respecto del borramiento de las tensiones que entraña, por ejemplo, la alusión al mestizaje de Vasconcelos se crispa sin diluirse totalmente del texto cuando el cronista señala su carácter utópico: “Con dos bastonazos establecemos que el festín ha comenzado. A ver si en este espacio borramos, de una vez, todas las diferencias. Es imposible comernos tantos manjares. Pero el festín es a la alimentación lo que una utopía foureriana es al poder y el deseo, o sea, la promesa cumplida solo en la ansiosa búsqueda de un orden” (120). El convite caribeño como otra especie de no lugar, en este caso, el de la utopía. Celebrar la comida como sustituto de una imposible comunidad caribeña horizontal.¹⁸ “¿De dónde nos han llegado tantos manjares?, preguntaré

15 Sigo la acepción de Covarrubias citada por Roberto González Echevarría en su excelente artículo “El monstruo de una especie y otra”, en *Co-textes*, Montpellier, nº 3, 1982, pp. 27-58.

16 Edgardo Rodríguez Juliá, *Elogio de la fonda*, San Juan, Plaza Mayor, 2005. Todas las citas corresponden a esta edición.

17 Me refiero a la concepción de la cultura puertorriqueña extensamente trabajada por Juan Gelpí en su excelente ensayo *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993), en el que propone acercarse a la literatura de su país a partir de una lectura crítica del paternalismo y su retórica, sustentada especialmente por autores consagrados del nacionalismo cultural puertorriqueño, retórica que remite simbólicamente a las relaciones familiares y especialmente al lugar de autoridad de la figura paterna.

18 Rodríguez Juliá explora la materialidad concreta de lo caribeño en su libro *Caribeños*, materialidad que se traduce en los contactos que anudan comidas –la similitud entre el sancoche trinitario y el puertorriqueño–; detalles arquitectónicos –el infaltable zinc de los techos a dos aguas, los balcones y galerías, los colores con que se pintan las casas– igualmente presentes en Puerto Rico, Martinica, Haití; expresiones musicales como la plena, ritmo característicamente boricua que, sin embargo, se habría originado a partir de la visita de isleños del Caribe inglés a las tierras boricuas. Sin negar la evidencia de estas importantes redes e intercambios que conforman lo que el autor describe como “una cotidianidad horizontal”, esta aparece asociada a una temporalidad que remite al pasado, como una memoria compartida cuyos lazos comunes se vuelven cada vez más precarios en el aquí y ahora caribeños. Ver Edgardo Rodríguez Juliá, *Caribeños*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002.

aquí. Nos llegan de las distintas *constelaciones* de la cocina caribeña, en esa sigilosa y ancestral emigración de isla en isla, peregrinación que conforma nuestro Caribe horizontal” (120).

El cronista también se configura en el texto como paseante, con el aditamento de su glotonería y hedonismo, que propone un recorrido por diferentes espacios culinarios –lugares que conservan las tradiciones gastronómicas, el color local– y que se constituyen en las antípodas de los *fast food*: “Escribir en esta época un libro sobre fondas, friquitines y lechoneras es empresa seria y arriesgada. Vivimos la gran época boricua de los *fast foods*, somos de los territorios, ya que no estados, donde más ventas tienen estos ‘restaurants’ capaces de convertir el plástico en un artículo comestible” (11). Pero el desplazamiento espacial, el recorrido propuesto a través de diferentes sitios gastronómicos, casi siempre escondidos, conocidos por unos pocos clientes que prefieren guardar el secreto casi ancestral de placeres culinarios, con las “mesas puestas con manteles de hule floripondios y los precios debajo de los diez dólares” (12), entraña asimismo una suerte de viaje de la memoria, a un pasado familiar, a la posibilidad negada en el presente de una sociedad puertorriqueña pensada como comunidad. De la descripción pormenorizada y gozosa de cada plato, por momentos, brevemente, se desprende el sinsabor amargo del presente en el que “buena parte de nuestra personalidad de pueblo está mediatizada por la modernidad suburbana U.S.A.” (13).

Querría apuntar que, a pesar del tono burlón, sarcástico, por momentos pesimista, que emerge en diferentes puntos de las crónicas –momentos en los que se subraya la condición colonial del presente–, predomina el tono celebratorio que se destaca desde el título mismo del libro “Elogio”, también como género de larga tradición literaria. Creo que cuando mejor se advierte el placer y gozo que hace de lengua algo más que un instrumento indispensable de la degustación es cuando la escritura estalla bajo la forma de una materialidad pura: el regodeo y detenimiento del cronista en la lengua, su léxico, su prosodia, en la que –como describe Roland Barthes¹⁹ respecto del texto de placer– todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad:

Los entremeses en enumeración caótica, establecen la forma cornucopia: bacalaitos, morcillas, vinagretas de cartucho, empanadillas de maíz al estilo sur, tostones rellenos con salmorejo de jueyes a lo Valdo, mofonguitos, chicharrones de cerdo y pollo, serenata de bacalao a manera de ensalada, platanutres, yuquitas, guanimes, escabeches de guineítos, pulpo, mollejas y ruedas de mero, carne frita, la solitaria almojábana (120-121).

Coda brevísima

La crónica literaria contemporánea elude el asunto que promete indagar, pero lo rescata, a la vez, de la ilusión ficcional. Centrarse en un hecho para no terminar nunca de acometerlo y optar, en cambio, por hacer el discurso de sus fronteras como recurso nuevo: el único apto para dar cuenta de una realidad inapresable por lo vertiginoso de sus procesos y transformaciones. El cronista muchas veces se autorrepresenta en el texto –como la situación que describe– como un sujeto a la intemperie, desguarnecido, que da cuenta de la fragmentación del presente, por momentos añora el pasado y de alguna manera se resguarda en el registro irónico, cuando no en el tono melancólico de su relato.

19 Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1986.

Eduardo Lalo y Edgardo Rodríguez Juliá parecen reconocerse en las palabras martianas del epígrafe, ambos cultores de la crónica como relato del “detalle firmemente percibido de lo que pasa ahora”. La crónica no aspira a ser/hacer la Historia, sino que constituye una versión fragmentaria –más aun, microscópica– de la historia, pero dando cuenta de una fracción minúscula de la historia, intenta, sin embargo, hacer visible a los lectores, vuelvo a las palabras de Martí “la historia que vamos viviendo”. Presente que se escurre y se cuela también en los sabores y sinsabores insulares del Puerto Rico contemporáneo, inmerso en el complejo mapa cultural del Caribe y de América Latina.

Edgar Allan Poe, el modernismo hispanoamericano, y después

Beatriz Colombi

Desde las primeras traducciones de Charles Baudelaire y el trabajo consagratorio de E. D. Forgues en la *Revue des deux Mondes* en 1848, la figura de Edgar Allan Poe no hizo más que acrecentarse en la literatura occidental. Las primeras traducciones en Hispanoamérica datan de la década de 1880, y si bien hay menciones anteriores a su obra, es recién con el modernismo cuando alcanza circulación continental. En un libro aún imprescindible sobre el tema, John Englekirk siguió los pasos de esta presencia en los autores modernistas.¹ Curiosamente, no destinó un capítulo a José Martí, quien estuvo algo más que atento al modelo Poe. Procede de esta fuente su exigencia de brevedad como condición de la obra moderna, según señala en su “Prólogo al *Poema del Niágara*”, de Antonio Pérez Bonalde, autor de la primera versión española de “El cuervo” (1887), compañero de exilio y de traducciones del cubano.² Entre los ejercicios y trabajos inéditos de Martí, se conservan algunas estrofas de “El cuervo”, que comparé con la versión de Pérez Bonalde sospechando que podría haber existido un trabajo en colaboración, pero no se asemejan; de ello, infiero que Martí abandonó lo que sería la primera traducción de un hispanoamericano del famoso poema al conocer el trabajo de Bonalde.³ No obstante, Martí traduce “Annabel Lee” y adopta en su poesía muchos de sus procedimientos, como la rima, la rima interna, el estribillo, las reiteraciones y aun la temática. Pensemos, por ejemplo, en la proximidad de este poema de Poe con “La niña de Guatemala”, de sus *Versos sencillos*.

Pero es con Rubén Darío que se inicia plenamente el *ciclo Poe* en la literatura latinoamericana. Englekirk analiza, particularmente, la impronta del norteamericano en la poesía de Darío y sostiene una hipótesis a la que no se ha dado suficiente atención. La poética musical de Darío proviene tanto o más de Poe y de su trabajo sobre la métrica (en el ensayo “The rational of verse”) que de Verlaine y el simbolismo francés. Y pese a su proclamado “galicismo mental” y su “pensar en francés y escribir en castellano”, como sostiene Darío en su manifiesto-respuesta a Paul Grousac, “Los colores del estandarte”, es permanente la marca y mención del poeta norteamericano a lo largo de su obra, como en “El reino interior”, que alude a “Ulalume”. Por supuesto, Darío no rechazó tal legado, pero prefirió proclamar explícitamente al poeta de las *Fiestas galantes* como su

1 John Eugene Englekirk, *Edgar Allan Poe in hispanic literature*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1934.

2 Con la colaboración de Antonio Pérez Bonalde, Martí vierte al español el largo poema *Lalla Rook* del irlandés Thomas Moore, maestro a su vez de Edgar Allan Poe, por lo que Martí resulta conocedor no tan solo del norteamericano, sino también de sus orígenes literarios.

3 Martí ensaya también una traducción de “El cuervo”, ver *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, vol. 17, p. 336.

referente. “Era un aire suave”, fechado en 1893, es un caso de fusión de apropiaciones. Adeuda a “Therese” de Victor Hugo, también a las fiestas verlenianas, pero en el nombre de la enigmática condesa remite a la canción “Eulalie”, de Poe. No obstante, fue en su artículo fechado ese mismo año de 1893 y publicado en *La Revista Nacional*—y que luego fue incorporado a *Los raros*—el momento definitorio de su incorporación al canon hispanoamericano de la literatura “nueva”. La fecha es significativa. En 1893 Darío viaja por primera vez a Nueva York, donde conoce a Martí y establece con él una relación de filiación literaria. En ese viaje se cruza en Panamá con Paul Groussac, con quien intercambia pareceres sobre la civilización yanqui pergeñando entre ambos el *calibanismo* finisecular.

El artículo sobre Edgar Allan Poe de *Los raros* es notable por varios motivos. En primer lugar, oficia de centro aglutinador de su categoría de “raro”, ya que la mención de este poeta recorre muchos otros autores incluidos en el libro, como Villier de Lille d’Adam, Lautréamont o Martí. Darío se nutre de varias retóricas, como el paseo por Manhattan; por eso, la primera parte del texto está destinada al ingreso a la ciudad, que puede pensarse también como un homenaje a las *Escenas norteamericanas* de Martí, de las que fue atento lector. En la visión urbana de Nueva York priman las sensaciones de acumulación y de vértigo, plagadas de imágenes sonoras intimidatorias para el paseante, como la trepidación, el repiqueteo, el sonido de las ruedas, el choque, ese *shock* de la ciudad que pocos años más tarde George Simmel describiría en *La metrópolis y la vida mental*. Aquí también se cristaliza el ideograma del calibanismo con la iteración de la palabra “monstruo” así como de otras imágenes aledañas. “En su fabulosa Babel, gritan, mugen, resuenan, braman, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el dock y la urna electoral”.⁴ En este medio adverso surge el “cisne desdichado”, el “príncipe de los poetas malditos”, victimado por su cuervo como un Prometeo moderno. Darío impugna aquí uno de los principios de la crítica positivista: el medio no hace al escritor sino que, por el contrario, el escritor se hace *a pesar* de su medio. Darío retoma, sin mencionarlo, la mitología de artista como *ángel caído* inaugurada por Baudelaire, imagen no desdeñada por todos los futuros seguidores y lectores del americano. Pero, además, Darío politiza la imagen y la usa para impugnar la cultura del país del norte. Poe es el primer Ariel prearielismo, el primer ejemplar de una clase de escritor que regirá, de modo idealista, el horizonte del intelectual finisecular.

Darío fija en este artículo uno de los gestos más perdurables del *mito Poe* entre los escritores hispanoamericanos: el recurso de la *identificación*, inaugurado por Baudelaire, quien consideraba a Poe su doble. Las simetrías son numerosas, pero algo más que evidente en el pasaje de “Stella”, donde Darío funde el recuerdo de su esposa muerta, Rafaela Contreras, con las mujeres ficcionales (Eulalia, Leonora, Ulalume, Helen, Annabel Lee, Ligeia) y reales de Poe (Estella Sarah Anna Lewis, su amiga y protectora). A lo largo del texto encontramos otras identificaciones; la más relevante, la adopción del patrón musical en la poesía. Max Nordau, con quien Darío polemiza en este mismo libro, sostiene que la música es una suerte de perversión ya que pone en juego una zona de la sensibilidad que se encuentra más allá de la razón. Quizás en respuesta, Darío defienda al poeta melodioso de sus críticos, que objetaron el uso excesivo de la reiteración y del estribillo. Otro punto de confluencia es el interés por el terror y el ocultismo y, finalmente, la debilidad

4 Rubén Darío, “Edgar Allan Poe”, en *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 51.

y melancolía de carácter, que conducirán a ambos al alcohol y de allí a la ensoñación, tema que Darío retoma en “Poe y los sueños”, de 1913.

A diferencia de Baudelaire –que incorpora ficciones al relato de la vida de Poe, como el inexistente viaje a Rusia–, Darío se atiene en esta oportunidad a la voluminosa biografía de John H. Ingram, *Edgar Allan Poe vida y obra*. Coincidentemente, el libro de Ingram había sido traducido y publicado en Buenos Aires por la Editorial Jacobo Peuser en 1887, es decir, pocos años antes de la llegada de Darío a esta ciudad en 1893, y es probable que su lectura detonase la escritura del artículo. También en 1893 –un año decididamente centrado en Poe–, Darío publica el primer cuento en el cual podemos detectar su huella, “Thanatopia”, inspirado en el tema del hipnotismo, cuya fuente pudo haber sido “El caso del señor Valdemar”, pero con un desenlace diferente. El experimento narrado en el cuento es la prolongación de la vida más allá de la muerte a través del hipnotismo de la madre del narrador, que al descubrir la verdad, huye espantado. Con “Thanatopia”, Darío introduce el *cuento de efecto* con ese final al mismo tiempo anticipado y contundente, y un *narrador alucinado*, dejando de lado el modelo del cuento francés, de trama mínima y narrador distante e irónico, que había popularizado a partir de *Azul*. En notable que el cuento de Darío trate de una madre al mismo tiempo muerta y viva que, atendiendo al clásico estudio de Marie Bonaparte sobre el autor, es la imagen dominante en la poética de Poe.⁵ La muerta viva alienta una de las figuras más terroríficas de Poe, Berenice, ese “cadáver desfigurado, sin mortaja y que aún respiraba, aún palpitaba, aún vivía”⁶, o Lady Rowena, que va y vuelve de la muerte.

El trabajo, posterior al de *Los raros*, de mayor aliento de Darío sobre este autor es “Poe y los sueños”, una serie de tres artículos publicados en *La Nación* de Buenos Aires en 1913, compilado por Ángel Rama en *Rubén Darío: el mundo de los sueños*. Darío toma esta vez como fuente tres estudios recientes que analizan especialmente la patología nerviosa de Poe. Se trata de Emile Lauvrière, *Edgar Poe, sa vie et son oeuvre, etude de psychologic pathologique* de 1904, la tesis de M. G. Petit, un “estudio médico psicológico”, y el trabajo del doctor Dupouy sobre los opiómanos, quien atribuye el estado onírico de las producciones de Poe al uso frecuente de esta droga. Si bien estas lecturas incursionan en el análisis de su neurosis desde una perspectiva biológica, que no acusa influencia de *La interpretación de los sueños*, de 1900, abren ya el camino al influyente estudio de Marie Bonaparte de 1933. El eje del “sueño”, que ya aparecía en la silueta de Poe en *Los raros*, se profundiza en esta oportunidad. No se trata del sueño como una premonición (en el sentido que establece Freud en la primera advertencia a “Sobre el sueño” de 1901: “En épocas pre-científicas el sueño era considerado el anuncio propicio o nefasto de unos poderes superiores, demoníacos y divinos”) ni tampoco de un relato interpretable, conformado por condensaciones y desplazamientos, como lo será para el psicoanálisis. El estado onírico del que habla Darío es la ensoñación previa a la escritura, que un acto creativo y posterior racionaliza. Ni más ni menos que lo planteado por Poe en “La filosofía de la composición”. La estimulación de los sentidos, en Baudelaire, Poe o Darío, siempre es un paso previo que requiere del trabajo para cristalizarse en obra de arte. No hay droga que sustituya este proceso, sostienen al unísono, no por moralistas, sino por creer todos en la racionalidad del hecho estético. El narrador de “Ligeia” es un opiómano y la mayoría

5 Marie Bonaparte, “Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe”, en Hendrik M. Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973. Al respecto, dice Gaston Bachelard: “En efecto, lo que con más claridad ha demostrado Marie Bonaparte es que la imagen que domina la poética de Edgar Poe es la imagen de la madre moribunda”, en *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Este sería otro punto de encuentro entre Darío y Poe: la madre ausente.

6 Edgar Allan Poe, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1970, p. 297.

de estos cuentos, según el estudio de Lauvrière del cual Darío se vale, demuestran los efectos de la “droga negra” en el narrador. Walter Benjamin, en “Rasgos capitales de la primera impresión de Haschisch”, dice al respecto: “La sensación de entender ahora mucho mejor a Poe. Parecen abrirse los portones de entrada a un mundo de lo grotesco. Solo que no quería entrar”.⁷ Para esta lectura, la importancia de la alucinación –sea cual sea su procedencia– es que instaura un *enunciador delirante*, una de las marcas más constantes de la literatura moderna.

En “Poe y los sueños”, el recurso de la identificación con Poe se acentúa: “De allí su excesivo soñar, mas los sueños eran en él una disposición natural e innata, como en Nerval: vivía soñando”,⁸ dice Darío resaltando este estado de desprendimiento de lo real, muy próximo al modo como el nicaragüense se representa a sí mismo en su autobiografía y en otros pasajes de su obra. Poe recurre al opio, al láudano y al alcohol como modo de “calmar neuralgias o malestares gástricos”. En el texto resuena la autojustificación cuando, al hablar del alcohol, Darío dice: “Puso la enfermedad alcohólica –*hoy reconocida como enfermedad por la ciencia médica*– sobre todas las enfermedades. *Tenía, ¡ay!* por fuertes razones, morales y físicas, *que recurrir a aquel modificador del ánimo y del pensamiento*”.⁹

La frase, intencionada, busca un doble efecto: sacar el alcoholismo de la órbita del vicio para alojarlo en el ámbito más aceptable de la enfermedad y justificar sus propias razones para su frecuentación. Por eso, compara las visiones del poema “Dream Land” (País de sueño) con sus propios momentos anormales:

Quien estas líneas escribe puede afirmar que sin haber nunca probado la acción del “potente y sutil opio”, ha contemplado en un estado hipnagógico¹⁰ o en sueños definidos, espectáculos semejantes, aunque no con luces vivaces, sino en una especie de luz tamizada y difusa –después de pasada la influencia activa de excitantes alcohólicos.¹¹

Según una de sus fuentes, el doctor Dupouy, Poe llega a la “alucinación panorámica” y a la “visión trascendente”, términos acuñados por De Quincey en *Confesiones de un inglés comedor de opio*, estados alterados en los que el propio Darío había incurrido en composiciones como “El humo de la pipa”, de 1888, un viaje por paraísos artificiales que le ofrece siete sueños, uno por cada bocanada de la pipa, potenciados por el efecto del champagne. Propongo también leer en clave de *alucinación a lo Poe* los poemas “Sinfonía en gris mayor” y “La página blanca”. Darío hace ostentación de un refinado conocimiento de la obra de Poe citando poemas como “Dreams” o “Al Aaraaf”, “The Valley of Unrest”, “Ulalume”, ensayos como “Marginalia”, y cuentos como “Berenice”, “Ligeia”, “El gato negro”, “El retrato oval”, “La máscara de la muerte roja”, “The facts in the case of Mr. Valdemar”, entre muchos otros. Lo curioso es que la obra de Poe no estaba totalmente traducida aún al español, por lo que es probable que Darío la leyese en inglés. Me pregunto (y quisiera constatar) si las largas citas en “Poe y los sueños” son traducciones del propio Darío, ya que la primera edición de las *Obras completas* de Poe en español es publicada recién en 1919-1920.

7 Walter Benjamin, *Haschisch*, Madrid, Taurus, 1995, p. 60.

8 Ángel Rama, “Edgar Poe y los sueños”, en *Rubén Darío: el mundo de los sueños*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973, p. 180.

9 *Ibíd.*, p. 184.

10 Un estado hipnagógico es el momento entre el sueño profundo y la vigilia, cuando el cuerpo solo tiene conectadas las funciones vitales (los músculos de los ojos, el cerebro, los pulmones y el corazón).

11 Ángel Rama, “Edgar Poe y los sueños”, *op. cit.*, p. 182.

Los poetas modernistas incorporaron el modelo Poe a la poesía, como es evidente en Julián del Casal, José Asunción Silva, Julio Herrera y Reissig, pero fue sobre todo en el cuento donde su impacto fue más decisivo como lo demuestra Leopoldo Lugones en sus *Fuerzas extrañas* y Amado Nervo en sus relatos breves. Un Poe directo, o mediatizado por sus discípulos franceses Villier de Lille d'Adam o Maupassant. En cuanto a lo que he llamado el *recurso de identificación*, después de Darío, pocos escritores hispanoamericanos se han sustraído a este efecto: Horacio Quiroga, Macedonio Fernández –quien en *Museo de la novela de la Eterna* dice haber escrito Elena Bellamuerte creyendo ser “otro Poe”– y desde luego, Cortázar. En Horacio Quiroga y Julio Cortázar, Poe se vuelve emblema de sus respectivas poéticas del cuento. Pero dejo de lado muchos otros casos para referirme a una anomalía. Si la tradición hispanoamericana había continuado el *mito de la identificación*, según el cual los escritores se presentan como dobles y progenie del norteamericano, Borges intenta desplazar esta imagen y dar un cierre al *ciclo Poe* y a su teoría de la composición como resultante del cálculo artístico.

Si bien Borges considera a Poe el indiscutido padre de la literatura moderna, siguiendo en este punto la tradición francesa que va de Baudelaire a Paul Valéry, pasando por Mallarmé, establece, paralelamente, una relación ciertamente conflictiva con este precursor. En “El cuento policial”, le concede el mayor elogio al sostener que Poe no es tan solo el progenitor del género policial, sino también el gestor del lector de dicho género, un lector incrédulo y suspicaz, lleno de sospechas, en suma, un lector moderno. Pero también consigna, una y otra vez, su desacuerdo:

La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe, porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales. Yo creo que Poe fue un extraordinario poeta romántico y fue más extraordinario en el conjunto de su obra, en nuestra memoria de su obra, que en una de las páginas de su obra. Es más extraordinario en prosa que en verso. En el verso de Poe ¿qué tenemos? Tenemos aquello que justificó lo que Emerson dijo de él: lo llamó *the jingleman*; el hombre del retintín, el hombre del sonsonete.¹²

La actitud de Borges encierra la ambigüedad de reconocerlo como genio y denostarlo como poeta, de elogiar su obra en prosa, pero diluir este reconocimiento con atenuaciones, litotes y veladas críticas. Y el mejor modo de rebajar a Poe es magnificar a Hawthorne, su padre literario. En su notable artículo sobre este autor en *Otras inquisiciones*, cotejable por su aliento con el que Poe escribió sobre su maestro, Borges examina el cuaderno de apuntes en el que Hawthorne anotaba las posibles tramas de sus ficciones. En este texto sostiene que Hawthorne “prefigura el género policial que inventaría Poe”¹³ y, al hablar de “Wakefield”, afirma que este cuento anticipa a Melville y lleva directamente a Kafka: “En esta breve y ominosa parábola –que data de 1835– ya estamos en el mundo de Herman Melville, en el mundo de Kafka”.¹⁴ ¿Qué plantea entonces Borges?, que es Hawthorne, y no Poe, el verdadero e indiscutido precursor de la literatura moderna.

En otras ocasiones, la piedra de toque del desacuerdo es “La filosofía de la composición”. Así, en las conferencias dictadas en Harvard en 1967 y 1968 dirá “[Pero] fue Poe el que escribió que un relato debe ser escrito atendiendo a la última frase, y un poema atendiendo al último

12 Jorge Luis Borges, *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé-Editorial de Belgrano, 1979, p. 67 (s.p.m).

13 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 684.

14 *Ibid.*, p. 677.

verso. *Esto degeneró en el relato con truco*, y en los siglos XIX y XX la gente ha inventado toda clase de tramas”.¹⁵ En dos líneas, Borges desacredita el *cuento de efecto* reduciendo este último recurso al peyorativo “truco” (palabra con la que quizás aluda a Quiroga) que remite a las “magias” de las “Magias parciales del Quijote”, texto que podemos leer como su propia filosofía de la composición, adversa a cualquier realismo. También objeta el racionalismo de Poe en otra conferencia reunida con el título de “El Cuento y yo”,¹⁶ donde dice que prefiere volver a la imagen del poeta como vate antes que aceptar la falacia de la filosofía de la composición de “El cuervo”. También en la Escuela Freudiana de Buenos Aires, en las charlas de 1982, Borges dice:

Hay un artículo de Poe *muy extraño y nada convincente* titulado “La filosofía de la composición”, en el cual refiere cómo fue escribiendo ese poema que todos conocemos y *que quizás haya sido demasiado alabado*, “El cuervo”. [...] Ahora bien, *yo creo que esa teoría de Poe es falsa*, ya que si él consideraba que un ser racional no puede repetir una palabra, pudo haber llegado a la idea de un loco, por ejemplo, no de un cuervo, y eso habría producido otro poema. Es decir, aunque aceptemos los eslabones, hay siempre un intervalo de sombra, un intervalo de misterio entre un eslabón y otro.¹⁷

En otros textos, como en los *Diálogos* con Osvaldo Ferrari¹⁸ o en el *Borges* de Adolfo Bioy Casares,¹⁹ leemos alusiones al “mal gusto de Poe”, un poeta al que no solo considera menor, sino también “mínimo”. Es notable que tratándose de un gran cuentista, Borges prefiera de Poe su única novela, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*. Y hasta puede detectarse cierta mención a Poe y su “Filosofía de la composición” en la explicación que hace Carlos Argentino Daneri –como sabemos, la quintaesencia del mal escritor– de su poema “La tierra” en el cuento “El Aleph”.

No obstante, cuando Borges debe exponer su método compositivo, incurre en la paradoja, seguramente intencionada, de acercarse al método de Poe. Por ejemplo, sugiere que el origen de sus cuentos es el encuentro con una frase o una palabra detonadora (como el *nevermore* de “El Cuervo”). Así, explica en la conferencia “El poeta y la escritura”²⁰ que el cuento “La memoria de Shakespeare” nace de una frase recortada de un sueño, “I’m about to sell you Shakespeare’s memory”. Del mismo modo, al analizar “El Zahir”, dice: “Mi punto de partida fue una palabra, una palabra que usamos casi todos los días sin darnos cuenta de lo misterioso que hay en ella (salvo que todas las palabras son misteriosas): pensé en la palabra *inolvidable, unforgettable* en inglés”.²¹ Argumenta que para escribir “El Zahir” se propuso encontrar algo que fuese al mismo tiempo inolvidable y común, como una moneda. Y luego, siguiendo el método inquisitivo-deductivo de Poe se pregunta: “¿cómo hacer para que un objeto común se vuelva inolvidable?”. Y se responde, también a lo Poe, que ese efecto se logra a través del sometimiento a un estado emocional particular, una locura u obsesión, que remite a la búsqueda del *tono*, del *efecto único* y del *narrador delirante* de Poe. La intención imitativa-paródica se vuelve explícita cuando Borges añade que pensó, como Poe, en la muerte de una

15 Jorge Luis Borges, “El arte de contar historias”, en *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 68 (s.p.m).

16 Jorge Luis Borges, “El cuento y yo”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, pp. 437-446.

17 Jorge Luis Borges, *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Agalma, 1993, p. 108 (s.p.m).

18 Ver Osvaldo Ferrari y Jorge Luis Borges, *Diálogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1992, también del mismo autor, *En diálogo I* (1985), *En diálogo II* (1986), y *Reencuentro. Diálogos inéditos* (1999).

19 Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.

20 Ver Borges en *la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, *op.cit.*

21 Jorge Luis Borges, “El cuento y yo”, *op.cit.*, p. 440.

mujer hermosa (tema que, por otra parte, articula “El Aleph”), pero en lugar del personaje de Leonor, de “El cuervo”, colocó una mujer trivial y ridícula, Teodolina Villar. Bajo el estado emocional de la muerte de Teodolina, el narrador recibe la moneda, el Zahir, objeto mágico del que se desprende, pero que nunca podrá olvidar. El narrador, enajenado, piensa que el universo se volverá esa moneda de veinte centavos y, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el relato nace en el momento culminante de una gran obsesión.

La obsesión es el motivo de “El Zahir” y de otros cuentos que Borges asocia con este, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El Aleph”, “El libro de arena”, “La memoria de Shakespeare” o “Funes el memorioso”.²² En todos estos casos, existen elementos o propiedades de un objeto/persona que abruman al narrador o personaje por su condición persistente e inexorable. El narrador borgeano, como el de Poe y de toda su prole, adopta los síntomas del *obsesivo compulsivo*: las ideas fijas, la repetición de actos indeseables, las ceremonias de conjuras. Pensemos estos movimientos en “El Aleph”. El amor incondicional y obcecado por Beatriz Viterbo, la compulsión de visitar su casa en cada aniversario de su muerte pese al rechazo que le provoca su primo, Carlos Argentino Daneri, la resistencia y a la vez la adicción a esta ceremonia y, finalmente, el ritual de exorcismo, la negación de la existencia del Aleph ante Daneri. Según nos cuenta Borges, el texto inspirador de “El Aleph” fue “The Cristal Egg”, de H. G. Wells, que cuenta exactamente la pasión absurda de un anticuario por un objeto translúcido, entrañable y fatal, un huevo de cristal con un mundo paralelo y asombroso, al que no puede sustraerse y que le costará la vida. La conjunción de *lo trivial* con *la obsesión* es patrimonio común de Wells, Borges y retrotrae a “Berenice” de Poe, donde la trivialidad de un detalle, los dientes de Berenice, lleva al narrador-protagonista a una compulsión criminal.²³

También el colombiano Andrés Caicedo (1951-1977) escribe su “Berenice” en 1969. En la versión de Caicedo, Berenice es una prostituta visitada por jóvenes estudiantes –dignos representantes de los sujetos violentos que encarnan sus relatos–, quienes guardan en una caja redonda y negra, como trofeo de aquellas aventuras del pasado, siete dientes, mechones de cabellos, la punta de sus senos y los ojos de Berenice. La descripción de la caja corresponde, en el texto de Poe, a la caja que se desliza de las manos del narrador y revela su terrorífico contenido: instrumentos de cirugía dental y “treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos”. Caicedo trabaja con los fetiches de una macabra obsesión sexual, fruto de una imaginación gótica y desbordada, que revela la crueldad, el crimen y la marginalidad, tan centrales en su obra.

Como cierre, quiero decir que este trabajo no concluye, simplemente plantea que el relato del delirio y la obsesión del *ciclo Poe* iniciado por Darío, continuado por Quiroga y Cortázar, desafiado por Borges, extremado por Caicedo, tiene una vigencia sobre cuyo fin no podemos aún especular.

22 Ver *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, op.cit.

23 En un artículo publicado en *La Nación* (2 de octubre de 1949, Segunda Sección, p. 1), dice Borges: “Detrás de Poe (como detrás de Swift, de Carlyle, de Almfuerte), hay una neurosis. Interpretar su obra en función de esa anomalía puede ser abusivo o legítimo. Es abusivo cuando se alega la neurosis para invalidar o negar la obra; es legítimo cuando se busca en la neurosis un medio para entender su génesis. Arthur Schopenhauer ha escrito que no hay circunstancia de nuestra vida que no sea voluntaria; en la neurosis, como en otras desdichas, podemos ver un artificio del individuo para lograr un fin”.

PLENARIA

Homenaje a Juan Carlos Onetti

La lógica del intervalo en *La vida breve*

Liliana Reales

Tal vez Onetti sea uno de los escritores de su generación más difíciles de situar en esos mapas siempre inestables de las literaturas. El mito de escritor nihilista, asociado al mito de escritor de un realismo espontáneo y cáustico, ha sido el lugar común de muchas lecturas críticas. Del mismo modo, la dicotomización de ciertos elementos, instancias o temas de sus narrativas, como realidad y ficción, salvación y perdición, dentro y fuera, etcétera, que su literatura de cierto modo parece alimentar, ha orientado varias intervenciones críticas. Sería demasiada osadía pretender decir en dos líneas que el famoso nihilismo onettiano, evidente en el tratamiento de sus personajes, se desmiente, sin embargo, en el modo en que Onetti entiende y trabaja el texto ficcional.

Su literatura es una indagación constante sobre qué sería interpretación, lectura, escritura, narrativa, autor, obra, libro, texto/contexto, etcétera. Su literatura es una indagación infatigable sobre el sentido y un rechazo sistemático de los axiomas hermenéuticos usuales. El texto onettiano suspende el acierto y alimenta la irresolución por medio de una doble relación tanto con la tradición literaria como con la tradición de la lógica que articula los discursos. O sea, por un lado, se renuncia a superar esa lógica por medio de la ruptura o por medio de la superación (o destrucción) de la metafísica del signo, pero, sin embargo, se introduce en esa lógica un juego que desestabiliza tal metafísica poniendo en causa su carácter terminante. Esto se da por medio de una articulación discursiva que expone una lógica de la ambivalencia, de la ambigüedad o de la indecibilidad. El texto provoca intencionalmente la indecisión interpretativa obligando al lector a detenerse en la sospecha y demostrando que cualquier decisión siempre *será* producto de un acto que, al fijar un sentido, reprime justamente las condiciones que lo hicieron decidible. Esa fijación del sentido sería la fuerza que inhibiría la concreción de la afirmación nietzscheana, “la afirmación alegre del juego del mundo de signos sin error, sin verdad, sin origen, ofrecido a una interpretación activa”, como dice Derrida en *La escritura y la diferencia*.¹ Al promover la apertura del texto no solo a *múltiples* posibles interpretaciones como, principalmente, a ser entendido como campo de fuerzas en el que los sentidos son puro devenir, su literatura no podría ser considerada nihilista a menos que por nihilismo se entienda el fin del imperio del sentido.

El campo textual onettiano es de lucha, tensión, irresolución, ambigüedad, operadas, en algunos casos, por la suspensión del acuerdo, por el rechazo de la dialéctica y por la

1 Jaques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

inscripción de la indecibilidad –en la que el *entre* adquiere la fuerza *sintáctica* que resiste a la afirmación de uno u otro lado–. En ese espacio *entre*, en ese espacio de intervalo, se da la literatura de Onetti. En el mismo movimiento, escribe literatura y escribe la crítica de la literatura; hace suyo un discurso que expone, al mismo tiempo, las condiciones que lo hacen posible y las condiciones que lo socavan y lo ponen en riesgo. El intervalo –la diferencia de condiciones– que vive Juan María Brausen en *La vida breve* se conjuga con el intervalo de la propia literatura de Onetti, que es, en suma, lo que dramatiza la novela que inicia la serie de Santa María.²

Es posible leer el proceso de aquel que enuncia, Brausen, como un largo intervalo, un *entre* “yo” y “otro”. El juego pronominal yo/él define un espacio dinámico que nunca se resolverá a lo largo de todo el relato y que media y orienta la producción del discurso literario y la producción de la historia. En el nivel de la historia, sabemos que Brausen se desdobra en Arce después de entrar en el departamento de Queca y luego de ver nacer su segundo otro, Díaz Grey, cuando comienza a imaginar Santa María. Sin embargo, el desdoblamiento de Brausen en Arce no se da exactamente en movimientos alternativos y absolutamente excluyentes, como si él pudiera ser uno en el departamento de Queca y otro en su propio departamento. Brausen pasa a oscilar entre Brausen y Arce. También, al idealizarse como Díaz Grey, Brausen oscila entre ambos. Del mismo modo, no estaríamos propiamente ante un doble espacio, cada uno con su legalidad: departamento de Brausen/departamento de Queca y Buenos Aires/Santa María; uno, regido por la legalidad del “yo” (Brausen); el otro, por la legalidad del “otro” (Arce y Díaz Grey). Ambas instancias se dan *en el* movimiento, o sea, crean un *entre* lugar caracterizado por la inestabilidad, por el propio hecho de diferir. Brausen vive en la propia diferencia de condiciones, en el intervalo, y de él no sale. Y eso está fuertemente caracterizado por su posibilidad/imposibilidad de escribir.

En ese movimiento, en ese mismo intervalo, se da la literatura de Onetti a partir de *La vida breve*. Situarse en la lógica del diferir, del intervalo, es situarse en el movimiento oscilante productor de la “realidad” (“yo”) y de la ficción (“otro”). Es posible ser Brausen y Arce y Díaz Grey, contra la unidad de la persona que garantiza la genealogía, la reproducción y toda la serie contenida en estas: familia, trabajo, dinero, ley, verdad. La facilidad del símbolo llevaría a suponer que Arce es la máscara que le permitiría a Brausen “introducir otra vida, respirar un tiempo imaginario”.³ Sin embargo, ella es la máscara que conduce a esa lectura. Arce no es máscara de Brausen, pues este se transforma a lo largo del relato en *alguien entre* Arce, Brausen y Díaz Grey, alguien que no tiene más un rostro definido. Del mismo modo, la realidad y la ficción desdibujan sus facas conjurando la estabilidad de ambos estatutos: conjurando la ficción como duplicación y mimesis de un “original”, la realidad. De ese modo, no se sabe si la ficción, Santa María, es copia deformada de la realidad, o si la realidad, Buenos Aires, ya es copia deformada de la ficción de sí. Si creemos en esto último, podemos decir que la ficción de Santa María, después de *La vida breve*, es algo entre parodia, traducción y remedo de la deformación operada por la ficción de sí de la “realidad”. Y esto se puede leer especialmente en *Para una tumba sin nombre* y en *El astillero*.

2 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950. Todas las citas corresponden a esta edición.

3 Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 103.

Si la realidad se esboza por una ficción de sí y si la literatura se afirma, tradicionalmente, como ficción, cómo, entonces, escribir “ficción” –escribir ficción sobre la ficción–. Escribir, entonces, se sitúa en la oscilación entre una ficción *naturalizada* (“realidad”) y otra *artificial* (“literatura”). En esa lógica del intervalo es posible que Brausen realice material y libremente su pasaje a la ficción, Santa María. Del mismo modo, sus criaturas pasan libremente de la ficción a la “realidad”. Esto quiere decir que “escribir ficción” se da dentro de una legalidad válida para ambos lados; y que la vida doble de Brausen como Arce, por ejemplo, no es más que la vida de un mismo hombre. El Arce cruel, mentiroso y sádico con Queca en los ritos sexuales no lo es menos que el Brausen degradado por vivir en la mentira de su amor por Gertrudis y en las mentiras que promete su profesión. Recordemos sus ceremonias sexuales con su mujer y toda la mezcla de piedad y náusea reprimida por su cuerpo mutilado; también la asociación suficientemente sugerida entre la prostitución de Queca y la de Brausen como publicitario, ambos sirven al placer de consumo de quien puede pagar por él. Además, cuando Brausen decide matar a Queca antes ya había “decidido” la muerte de Gertrudis que él mismo nos presenta como moribunda durante casi toda la primera mitad de la novela. Sin embargo, Gertrudis se muda a la casa materna y, lejos de Brausen, no muere.

Tal como Brausen, la literatura de Onetti permanece en el intervalo. Si del lado de la realidad se reclama la escritura ficcional como resultado de una legalidad otra, del lado de la ficción se reclama una realidad también pautada por normas propias, diferentes, lo que determina una cierta política y una cierta estética de relaciones entre la obra literaria y la sociedad. En la frontera entre ambas, el contraventor permanece en vigilia, espía, se disfraza y *efectúa* sus cambios. El campo de su acción se esboza de acuerdo a sus movimientos y será un campo de contrabando, bastardo, híbrido. Por esto se entiende que Brausen, habiendo protegido y guiado a Ernesto en su fuga después del asesinato de Queca, *también* entrega sus pistas a la policía *consagrándose*, así, la pertenencia y la traición a ambos lados en la misma persona.

Mucho antes de Brausen ser Arce (en el capítulo XII de la primera parte) comienza a ser Díaz Grey. En el capítulo IV de la primera parte se lee: “y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él” (42). Y, en el capítulo siguiente, la voz del médico se deja escuchar desde la voz de Brausen en primera persona: “–Por favor, un minuto. Puede sentarse –dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma [...]”, para pasar inmediatamente, en la misma frase, a la tercera: “[...] después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse” (47). Como se ve, Brausen “entra” en la propia criatura que inventa. Sin embargo, en el capítulo XXI, el médico dice: “[...] tocar y ver en este cíclico, disponible principio del mundo hasta sentirme una, esta, incomprensible y no significativa manifestación de la vida, capricho engendrado por un capricho, tímido inventor de un Brausen [...]” (186). Díaz Grey admite ser el capricho de Brausen y, al mismo tiempo, inventor de su inventor. Entonces, Brausen (la realidad) inventa a Díaz Grey (la ficción), y este (la ficción) inventa a Brausen (la realidad). Ese sería el cíclico inicio disponible del mundo que generaría la no significativa e incomprensible manifestación de la vida. En ese desplazamiento de un lado al otro, el espacio que se instaura es el de una permanente oscilación, es puro movimiento de diferir; aquello que no podrá estabilizar la significación.

Por el mismo motivo, la novela *comienza y termina* con referencias al carnaval. Podemos decir que su tiempo “cultural” transcurre *en carnaval* y sucede que mientras este dura, “no

se conoce otra vida si no la del carnaval”, y que este “no tiene frontera *espacial*”.⁴ Sabemos que esas fiestas (Bajtín se refiere al carnaval en la Edad Media) y todos sus ritos y espectáculos cómicos ofrecen una visión del mundo “[...] deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* [...]”.⁵ La dualidad en la percepción del mundo y de la vida propuesta por esas festividades tiene la duración de estas y, una vez concluidas, el orden retorna y la frontera entre lo serio y lo cómico, lo oficial y su transgresión, es restablecida. En la novela, sin embargo, el mundo que nos es presentado es el percibido por Brausen, su percepción permanece durante todo el relato, y la frontera es un lugar de trueques incesantes.

Recordemos que en el primer capítulo, Queca, la prostituta, le cuenta a Ernesto sobre la noche en que, disfrazada de “dama”, aguardó en vano a su “novio” Ricardo para ir a un baile de carnaval. El baile habría sido en *algún* lugar de la ciudad, Buenos Aires, mientras Queca esperaba, frustrada, en su departamento. Este es el motivo del relato que, como sabemos, abre la novela. En el último capítulo, la ciudad, Buenos Aires, aparece nuevamente en carnaval y Díaz Grey y sus amigos aparecen huyendo disfrazados después de que uno de ellos mata a un policía. Lo que leemos entre una escena y la otra transcurre entre esos dos marcos. ¿Y qué leemos? Leemos que el narrador, Brausen, inicia un camino personal de transfiguración en “otros” y de invención de una ciudad, Santa María; expone, en todo momento, su proceso creador, creador de sí (de sí también *en sus otros*) y de su mundo ficcional, *entre* carnavales o, entonces, en el gran carnaval que atraviesa Buenos Aires, la “realidad”. En realidad, dice Bajtín, “[...] el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora el palco, aun en su forma embrionaria”. Y: “Los espectadores no observan el carnaval, ellos lo *viven*”.⁶ Si el carnaval es entendido como “el triunfo de una especie de liberación temporaria de la verdad dominante y del régimen vigente”,⁷ en el mundo de *La vida breve*, en el mundo percibido por Brausen, aquel “mundo loco” que la voz emisaria de Queca anuncia, la norma es la del carnaval: no hay actores ni espectadores, no existen fronteras espaciales y todos *viven* el carnaval, todos viven en ese intervalo.

4 Mijaíl Bajtín, *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*, Yara Frateschi (trad), San Pablo, Edunb, 1993, p. 6.

5 *Ibíd.*, pp. 4-5, s.p.m.

6 *Ibíd.*, p. 6.

7 *Ibíd.*, p. 8.

Onetti: una estética del fracaso

Miguel Espejo

La aparición de *Dejemos hablar al viento*, hace ya treinta años, me incitó a realizar mis primeras reflexiones sobre la obra de Onetti, que tiempo después se publicarían en uno de mis libros.¹ Allí intenté indagar sobre algunos puntos que he considerado centrales (y que retomo parcialmente) en la narrativa del gran escritor uruguayo, del que hoy se conmemora, en estas Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, el centenario de su nacimiento. Uno de esos puntos es la visión que Onetti tiene sobre el fracaso en los seres humanos. Hay autores coetáneos de Onetti, como Cesare Pavese, para los cuales todavía existe la contrapartida del fracaso, que si bien es una gloria ya apenas revestida de un barniz romántico, apagada en su fulgor, es gloria al fin.

En cambio, para Onetti no existe la posibilidad de ninguna contrapartida que pudiera ser equiparable a la gloria o, más modestamente, al éxito. El fracaso se presenta aquí como el horizonte irremediable del ser humano, no solo en lo que concierne a su destino individual, sino un fracaso que llega hasta la médula del hombre en tanto especie. Así como para Berkeley el ser se confunde con lo percibido (*esse est percipi*), para el constructor de una de las mejores experiencias de nuestra lengua, tanto por la originalidad de sus recursos estilísticos como por su *Weltanschauung*, el ser del hombre, toda su existencia, está anclado en un desamparo que no admite apelación. Se puede decir entonces que, desde esta perspectiva, nos encontramos frente a un autor que hace de esta dimensión una pieza esencial del entramado de su estética. Tal vez sea Malcolm Lowry, cuyo centenario ha coincidido con el de Onetti –la Universidad Veracruzana realizó la celebración de ambos en julio de 2009–, uno de los pocos autores tan radicales como el creador de Santa María. “Hay un poeta frustrado en cada hombre”, supo decirnos el autor de *Bajo el volcán*, quien escribió después de la publicación de esta novela excepcional un poema cuyo título es precisamente “After the publication of *Under the Volcano*”, que comienza con un verso demoledor: “Success is like some horrible disaster” (“El éxito es una especie de horrible desastre”).

Ahora bien, los personajes que Onetti eligió para reflejar a través de su narrativa esta esfera, en parte pascaliana, son inconfundibles por la corrosión que los rodea y que emanan. Hay en ellos una degradación corpórea que, sin forzar los términos, podría compararse con ciertas creencias del cristianismo primitivo y con las doctrinas gnósticas de la época, una degradación

1 “La angustia y el viento”, en *La Letra y la Imagen*, suplemento de *El Universal*, México 25 de marzo de 1980, y sustancialmente ampliado en *Senderos en el viento*, Puebla, Editorial de la Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

que en esta obra puede plasmarse en la ablación de una mama, como en *La vida breve*, o en la inminente muerte de Larsen en *El astillero*: “Mientras la lancha temblaba sacudida por el motor, Larsen, abrigado con las bolsas secas que le tiraron, pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y del abatimiento”. Juan Carlos Onetti ha sido uno de los oídos más finos para escuchar las ruinas y el abatimiento de nuestro tiempo. Los seres que han surgido de su escritura se encuentran más allá de cualquier esperanza y, al igual que Vladimir y Estragón, los personajes de *Esperando a Godot*, están en la indeterminación, a la intemperie, sin energías ya para abrirse a un nuevo dios, ni para ejercer un ateísmo militante. No es para nada casual que *Dejemos hablar al viento*, la última de sus novelas (si prescindimos de las *nouvelles* posteriores, *Cuando entonces* y *Cuando ya no importe*, de 1987 y 1993, respectivamente), escrita por Onetti en España, en el exilio, después de haber estado algunas semanas en prisión, se vuelva el reflejo de un mundo que se cae a pedazos y que comience por una agonía: “El viejo ya estaba podrido y me resultaba extraño que solo yo le sintiera el agridulce, tenue olor”. El narrador de esta novela, Medina, como su creador, posee ese olfato privilegiado de los sepultureros y de los que están encargados de suministrar la extremaunción.

El fracaso de la aventura humana adquiere en esta obra el valor de un existenciario, en la misma medida que el tiempo o la historia. En *Los adioses*, el muchacho que relata la historia contempla a los enfermos, especialmente al futuro suicida, y a los seres que los acompañan, con la impiedad de aquellos nutridos por una larga experiencia: “Desde aquel momento yo no vi de ellos nada más que sus distintos estilos de fracaso”. Sin embargo, el arte de Onetti, como todo verdadero arte, goza del privilegio de que nada puede ser afirmado de manera definitiva, con nitidez, de que vuelta a vuelta las interpretaciones, cualquiera sea la metodología empleada, son insuficientes para dar cuenta de ese espacio imaginario que es Santa María, Lavanda, Buenos Aires o Montevideo. Las sensaciones que nos transmiten sus personajes, en algunos momentos, también tienen un trasfondo político. Pero, en la concepción de Onetti, no hay lugar para una visión aristotélica del arte de lo posible, sino un tumulto ciego alrededor del cual los hombres rumian sus “feroces creencias”. La condición humana sobrepasa el reino de las categorías, sobre todo de las políticas y sociales, de tal forma que la política como razón del exilio, en *Dejemos hablar al viento*, nunca es completamente explícita. En *El pozo*, Linacero narra sus discusiones y desavenencias con su compañero de habitación, que reflejan elocuentemente la relación entre la política y los personajes más importantes de Onetti:

Cuando estoy muy amargado, raras veces, me divierto discutiendo con él, tratando de socavar su confianza en la revolución con argumentos astutos, de una grosera mala fe, pero que el infeliz acepta como legítimos. [...] Este es el momento oportuno para hablarle del lujo asiático en que viven los comisarios en el Kremlin y de la inclinación inmoral del gran camarada Stalin por las niñitas tiernas. (Tengo un recorte de no sé que hediondo corresponsal de un diario norteamericano, donde habla de esos lujos asiáticos, de los niños matados a latigazos y de no sé cuánta otra imbecilidad. Es asombroso ver en qué se puede convertir la revolución rusa a través del cerebro de un comerciante yanqui; basta ver las fotos de las revistas norteamericanas, nada más que las fotos, porque no sé leerlas, para comprender que no hay pueblo más imbécil que ese sobre la tierra; no puede haberlo porque también la capacidad de estupidez es limitada en la raza humana.) [...] Pero el animal sabe también defenderse. Sabe llenarse la boca con una palabra y la hace sonar como si escupiera. —¡Fraa... casado!

Los personajes de Onetti no son solo inconfundibles, sino que a menudo se vuelven intercambiables. Un ejemplo al pasar, tomado del narrador de *La vida breve*, quizás sirva de demostración: “Evocaba a Julio sonriéndome y golpeándome un brazo, asegurándome que muy pronto me alejaría de la pobreza como de una amante envejecida, convenciéndome de que yo deseaba hacerlo”. Estos personajes, que no quieren dejarse convencer por nadie, que en verdad no desean nada, salvo imaginar el mundo y sus vidas desde algún lugar donde nadie los moleste, rondan por el estatuto del antideseo y, con frecuencia, es este el sentimiento que reina, la emoción que los embarga. Si hay avidez en ellos es solo para sustraerse al influjo de cualquier logro. Además, no se encuentra fácilmente una diferencia importante entre Eladio Linacero de *El Pozo*, Larsen de *Juntacadáveres* y *El Astillero*, Medina de *Dejemos hablar al viento* o el doctor Díaz Grey de muchas de sus novelas; por supuesto, algunos detalles externos los distinguen, pero todos ellos repiten, reiteran y reafirman el mismo tipo de discurso, la misma manera de estar en el mundo y de tomar distancia de él.

Por añadidura, las mujeres tampoco son individualizables en su narrativa y apenas se diferencian porque casi siempre el tiempo ha carcomido su singularidad. Cuando Bob intenta convencer al narrador de “Bienvenido Bob” de que no debe casarse con su hermana porque “usted es un hombre hecho, es decir desecho, como todos los hombres a su edad” es, sobre todo, para protegerla de la descomposición, ya que “lo que era símbolo de la descomposición era pensar por conceptos, englobar a las mujeres en la palabra mujer”. En suma, anular su yo particular, su singularidad. Tímidas apariciones sin personalidad firme, las mujeres son, en una palabra, evanescentes, pues todas ellas parecieran ser vistas con el estado de ánimo y la mirada de Larsen en *El astillero*: “reconocía la hermandad de la carne y de la sencillez ansiosa de la mujer”. Aunque quizás más representativa sea la visión del personaje de *El pozo*, sintetizada en un par de párrafos que son de lo más urticante que ha producido el escritor uruguayo:

El amor es maravilloso y absurdo y visita, incomprensiblemente, a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden. He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatines en las esquinas de los liceos.

Los personajes de Onetti, acabo de decirlo, son intercambiables; sus nombres son excusas para abrirnos a un mundo, a una visión de él, que tiene mucho de sombrío y sórdido, un mundo en el que se encuentra también una fascinante belleza. Esta visión, impregnada de un escepticismo que por su vigor es casi apocalíptica, alcanza uno de sus puntos más altos en *Dejemos hablar al viento*, una plenitud casi final o de réquiem. *Réquiem por Faulkner* (1975) intituló justamente el libro en el que se recogen sus artículos sobre literatura, utilizando el mismo nombre de la nota que escribiera con motivo de la muerte del escritor norteamericano.

no, texto en el que se perfila la conmoción que le produjo a Onetti la desaparición del autor de *Absalón, absalón*, justamente a él, quien pretendió siempre hacer gala de una dureza extrema. Ahora bien, al decir que los personajes son excusas para conducirnos a una visión que está más allá de ellos, no quiero insinuar, ni siquiera remotamente, que acá se encontraría la clave del “mensaje” de sus novelas; difícilmente existan muchas obras en Hispanoamérica tan alejadas de una intención educativa, de un ánimo pedagogo.

Las novelas de Onetti y sus relatos nos abren a un sector de lo humano que rara vez emerge en la literatura, y menos en la de nuestros días. El narrador de *Para una tumba sin nombre*, conversando con otro personaje, observa: “yo fumaba y él no, porque es avaro y remero y supone un futuro para el cual cuidarse”. Por el contrario, los personajes de Onetti no perciben ningún futuro para el cual cuidarse. Están tirados bajo el sol de la intemperie y todos ellos están colocados en el tobogán que conduce a la muerte. En este sentido, su obra ha girado permanentemente alrededor de los sentimientos que suscita la contemplación desnuda de la condición humana. Frente a la nada, el hombre es menos que nada, y en esta comprobación generadora de angustia se encuentra en parte nuestra inclinación tanática. Pero el hombre, al ser manifiestamente paradójico, también puede hallar en esta comprobación una vía para elevarse al “todo” y escapar así de la nada; es lo que hacen el arte, la literatura y otras pocas actividades del hombre. Estos personajes también son intercambiables porque ese pesado escepticismo, teñido de angustia, que los cubre, en un mundo que se les escapa, siempre, irremisiblemente, es el común denominador de todos ellos desde los lejanos días –hace ya más de setenta años– en que vio la luz el narrador de *El pozo* quien, desde un oscuro cuarto de pensión, intenta descifrar el mundo y reinventarlo.

A lo largo de sus novelas y relatos, el escritor retoma, continúa y profundiza esa visión descarnada de los límites que todo hombre padece, de los fracasos y frustraciones que la vida misma acarrea y de la inexorabilidad de los destinos del hombre común. Onetti pareciera haber descubierto algo que pertenece más bien a las disciplinas sociales que a la creación literaria: *una sociedad que hace del éxito la clave de su realización, condena a la frustración a la mayoría*. Su mundo literario está poblado de estos seres que viven en la mediocridad, en el desgaste, en el fracaso y en la imposibilidad de encontrar cualquier salida, como si hubieran captado en plenitud que el mundo es una trampa de la que no hay escapatoria. El deterioro, por eso mismo, se encuentra en todas partes y Onetti está, para decirlo así, fascinado por la constante usura del tiempo, que relativiza cualquier posición social, por brillante que sea, por sólida que parezca; fascinado por ese incesante desgaste que soportan las cosas, las situaciones, las personas, los sentimientos. Este desgaste es también una fuente de odio ante todo lo que acontece, una obsesión neurótica. Su obra está impregnada por el convencimiento de que los hombres viven destinos minúsculos, fácilmente sustituibles y suprimibles, cada uno con su pequeña o gran cuota de miseria. Este “punto de vista” aparece con claridad desde los comienzos. En *El pozo*, analizando las razones de su divorcio, Linacero dice: “Toda la culpa es mía: no me interesa ganar dinero ni tener una casa confortable, con radio, heladera, vajilla y un *watercló* impecable. El trabajo me parece una estupidez odiosa a la que es difícil escapar. La poca gente que conozco es indigna de que el sol les toque en la cara”.

Así como los personajes y los destinos son intercambiables, también lo son las obras de arte y de literatura, que podrían haber sido otras y no ellas mismas; pero en el caso de *Dejemos hablar al viento*, ella podría haber sido otra de manera doble: por un cambio en la

imaginación o decisión del autor y porque así lo sugiere permanentemente su personaje principal, quien ya había hecho su aparición por lo menos en *Juntacadáveres* y *El astillero*: “Todo, simplemente, había sido o era así, aunque acaso fuera de otra, aunque cada persona imaginable pudiera dar una versión distinta”. La novela se confunde con Medina, que es aquí una especie de síntesis de todos los personajes anteriores. Este ex-policía en el exilio, a través del cual Onetti mezcla el horror de esos años con el humor negro y lo caricaturesco, mastica sus recuerdos y roe sus esperanzas desde un pesimismo tan profundo y tan radical que prácticamente se identifica con la indiferencia, o más bien, con la distancia extrema: “No sé, exactamente, cuándo decidí aceptar irremediable la necesidad humana, Santa María, Lavanda, el resto del mundo que ignoraría siempre. Abstenerme de contradecir. No sé cuándo aprendí a saborear silencioso mi total desavenencia con varones y hembras”. El distanciamiento, la separación, la conciencia frenética de no tener que ver con nada ni con nadie es el reverso del mundo propuesto por una visión que se apoya sobre todo en la camaradería y en la fraternidad. Esto es, sin embargo, solo un primer movimiento, una primera interpretación, ya que la “solidaridad” propuesta por los personajes de Onetti presupone una ética distinta, ya no la de los triunfadores y vencedores, sino la proveniente de aquellos que viven en la marginalidad del mundo y de sus valores. ¿Un escritor sin éxito, en medio de la sociedad industrial o postindustrial, alejado de las redes del *marketing*, no es acaso un marginado más? La escritura a menudo nace de la conciencia de separación entre el yo y el mundo, el acto y la palabra, sobre todo en la poesía lírica. No intentaremos desentrañar qué pertenece a los personajes y qué al autor, pero obviamente un autor es responsable de todos ellos. Flaubert era madame Bovary, pero también el doctor que le dio el apellido a ella, su padre y también su amante. En el mundo de Onetti pareciera que los personajes no logran establecer correspondencias; más bien es lo contrario, pues nadie comprende a nadie. A comienzos de *El pozo*, el narrador dice: “Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron, y no bajamos.) Ya entonces nada tenía que ver con ninguno”. Hay en Onetti, cuyo segundo apellido es coincidentemente Borges, una fruición en destacar los mundos separados e inencontrables en que vive cada cual, aunque el modelo no sea “Borges y yo”, sino el de los heterónimos de Pessoa o las composiciones polifónicas.

En el Río de la Plata, entendiendo por esto a Buenos Aires, Montevideo y su zona de gravitación, en determinados momentos de su historia, cuando los inmigrantes superaban en número a los nativos y cuando se hablaba más en otras lenguas que en castellano, nadie tenía que ver con nada: Muchos de los que habían esperado encontrar un hogar, una patria, solo habían terminado por hallar la desocupación, la desesperación, la miseria y el desprecio, situaciones descriptas en toda su virulencia por Roberto Arlt, apenas nueve años mayor que Onetti. Un número significativo de los recién llegados eran extremadamente marginales, por convicciones ideológicas, por esa mixtura de anarquismo, socialismo y creencias varias, como por la desproporción existente entre los sueños y la realidad. Para estos seres no había la menor posibilidad de creer en nada:

¿Qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntario imbécil se dejaría ganar

sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.

Se vuelve necesario recordar que lo que antecede fue escrito, o al menos publicado, en 1939, el mismo año en que apareciera *La náusea*. Creo que no es aventurado afirmar que tanto Arlt como Onetti son existencialistas *avant la lettre*; y además, no es azaroso que, en el fragmento recién citado, eligiera uno de los mayores símbolos nacionales (los treinta y tres orientales) para demostrar que en ese territorio no hay una nación. Linacero, al igual que lo fueron muchas personas de la vida real, es un desarraigado. Los otros personajes de Onetti, la mayoría, son desarraigados igualmente, como lo son incluso los países de los cuales emergen, que han tratado de suplir sus débiles estructuras nacionales por una profesión de fe. Es sugestivo que tanto Uruguay como Argentina, poblados por extranjeros, modificados por esa presencia extraña que se asentó en sus respectivos territorios, principalmente en el último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, para proclamar su nacionalidad hayan debido apelar a los acontecimientos del pasado, al período de independencia y organización nacional que, estrictamente, no tenía nada que ver con esas masas, en su mayoría pobres, que provenían del viejo continente. Esta situación ha generado la siguiente paradoja: menor es la integración nacional y más se la afirma verbalmente, como si las palabras pudiesen reemplazar esa realidad contundente y, a menudo, aplastante. Los países del Río de la Plata viven prisioneros de su propia imagen y sus habitantes lo saben y lo intuyen, pues esta imagen apenas tiene un lejano parecido con la realidad. Claro está que palabras semejantes podrían decirse de cualquier país del mundo; sin embargo, no son muchos los países que han sido inventados, erigidos ocupando territorios casi enteramente desiertos. Estos países, construidos de esa forma, de alguna manera devienen en una ficción. Onetti ha explorado al máximo este rasgo fantasmagórico de una Santa María, que puede ser una réplica, si se quiere, del condado de Yoknapatawpha, pero mucho más una metáfora de esta inasible región. Por supuesto que estos señalamientos no apuntan a efectuar una interpretación mecanicista sobre los personajes de Onetti, aunque ellos no pueden entenderse si no es considerando algo de esta perspectiva. De algún modo, el deterioro existente en el mundo novelístico de Onetti es también el deterioro de esos países en los cuales se encuentra inserto.

Frente a una débil urdimbre en las relaciones sociales, las actitudes más frecuentes serán la conformidad o el rechazo, o ambas simultáneamente. André Malraux escribió en una de sus novelas que era la soledad la que nos conducía al desprecio, y no al revés, como si estuviese claro para él que uno no se queda solo por despreciar a la gente, sino que se comienza a despreciar a la gente por un irrefutable sentimiento de soledad. Lo mismo podría afirmarse para buena parte de los personajes de Onetti. En *Dejemos hablar al viento*, Medina recapitula: “[...] empezábamos el día despreciando las tareas, reconstruyendo en broma el amor, la amistad, la simpatía, el simulacro de la fe en los hombres, en sus cortas y feroces creencias”. Sartre, haciendo referencia a la novela *La broma*, del escritor checo Milán Kundera, dice unas palabras que una por una podrían ser aplicadas a Onetti: “La pregunta colocada por Kundera es de un sano radicalismo: ¿por qué sería necesario amar a los hombres? Sí: ¿por qué? Se sabrá la respuesta un día o quizás nunca”. En efecto, ¿qué obligación hay de amar a nuestros congéneres, a nuestros semejantes, si no por un dictamen que emerge de la moral? ¿Pero si son precisamente los mismos valores los que se encuentran agrietados, caídos o próximos a

derrumbarse? El derrumbe del sistema moral sobre el cual se asentaba gran parte de Occidente fue anunciado enfáticamente en el siglo XIX por Marx, Dostoievsky, Nietzsche y otros autores, que sacaron conclusiones muy diferentes de esta lectura. La moral, desde el siglo de las luces, había comenzado a ser reemplazada por la ideología, las finanzas y la técnica. Y en un mundo que prácticamente solo se alimenta de estos elementos, los personajes de Onetti se refugian en lo sórdidamente humano, en lo que hay de más bajo en el hombre, en una marginalidad que si bien los expulsa del orden social les devuelve al menos la intimidad de la vida. “Humano, demasiado humano” o “memorias del subsuelo” podrían ser epígrafes complementarios de esta obra, si ella no hubiera alcanzado una voz propia.

Las frustraciones dejan en parte de serlo cuando la conciencia las asume y las explica, cuando se logra escapar a la creencia de la integridad de los éxitos. Siempre una fisura termina por abrirse y toda vida, en un momento u otro, es golpeada por esta herida; siempre la engañosa felicidad cultivada termina por desvanecerse. *Dejemos hablar al viento* comienza con una agonía y termina con el implacable soplo del viento devastando lo que hay sobre la superficie de la tierra. En síntesis, la historia de una devastación, la confirmación de un mundo que se deshace en medio del desamparo. Pero también, el despliegue de una amarga belleza. El epígrafe de este libro, sugerente indicador de las intenciones de un autor, o de la lectura que hace de su propia obra, es muy significativo. Los versos de Ezra Pound planean a lo largo del libro (“Do not move / Let the wind speak / That is paradise”) para llegar hasta el final, donde Medina lo único que escucha es el viento, que se vuelve aquí una especie de portador o murmullo de la nada.

En su relato “El infierno tan temido”, del que se hiciera una película del mismo nombre, Risso es descrito por un compañero del diario –después de matarse, después de que una de las fotos pornográficas fuera enviada, por su ex-mujer (donde ella misma es la retratada con distintos hombres), a su hija de nueve años– como “un hombre que había estado seguro y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser, qué error de cálculo produjo el desmoronamiento”. Cioran sostenía que fracasar en la vida no es una tarea asequible a cualquiera. Como el suicidio. Como el derrumbe que Fitzgerald describiera con tanta maestría en su póstumo *The Crack-Up*. En otro de sus célebres relatos, “La cara de la desgracia”, en el que se relata la historia del asesinato de una muchacha después de ser violada (al final se descubre que ella era sorda), la maldad aparece revestida de ilusiones y de sueños, como si el más impiadoso asesino también tuviera derecho a imaginar que lo que hizo no es realmente lo que hizo y que, en el fondo, todo está permitido.

En la ficción, cualquiera sea el pacto preestablecido, todo está permitido. Las alfombras voladoras son tan eficaces como los viajes interplanetarios o los fantasmas que intentan reorganizar el pasado. El consejo que el cadáver de Larsen le da a Medina es toda una definición: “Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro”. Ante la resistencia de Medina a aceptar que no haya en todo eso algún viso de realidad, Larsen agrega: “Está escrito nada más. Pruebas no hay. Así que le repito: haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos”. Se puede argüir, atávica y ancestralmente, un principio de circularidad como fundamento de lo real: está escrito. La más importante cualidad de esta obra, anterior al boom de la narrativa latinoamericana, lateral a él, es que está escrita y sabe que lo está, que no puede refugiarse en la inconciencia de lo real maravi-

lloso o del realismo mágico, porque su densa originalidad escapa a una tendencia estética determinada. Por otra parte, estos personajes se rebelan contra todos los mitos que aseguran o reaseguran el funcionamiento y la reproducción de la vida, de familias, clanes y sociedades. Es el propio funcionamiento de la vida el que les disgusta, la forma que esta tiene de organizarse y hacerse presente por todos los poros. Ellos exudan el terrible perfume de la tristeza ante la comprobación inexorable de la vida ruin, del pasado inapelable que nos conforma y de un porvenir de macabra transparencia. Si estos personajes se identifican con el fracaso no es por un exceso de autoconmiseración, sino porque el mundo mismo se les aparece como un fracaso. Medina, al no encontrar nada en qué entretenerse, “empezó a divertirse, a entregarse a la furia del fracaso”, como un idiota cuyas palabras no pueden encontrar ninguna significación posible. El fracaso del mundo se convierte en la imagen que atraviesa y une las distintas situaciones de estos personajes como producto lúcido de lo imaginario social.

El mundo que ha forjado Onetti, el de algunos otros escasos autores, aunque sea en realidad el de todos nosotros, está hecho de *carencias*, de imposibilidades y de la comprobación continua de esas imposibilidades. El mundo de Onetti, del arte, es el mundo de lo irrealizable, y de ahí el sentimiento permanente de que algo falta para poder dar cuenta del círculo. El círculo solo puede dibujarse por completo cuando media una fe ciega, cuando es cerrado por las convicciones indubitables en dioses o ideas, cualquiera sea el material con que se los construye. Por el contrario, la lucidez impone distancia y no consiente nunca ceder a la tentación de ningún paraíso, ni se siente nunca plenamente identificada con algo. Se puede decir, sin temer a caer en el uso de una hipérbole, que Onetti ha sabido construir una de las obras más lúcidas de la historia de nuestra lengua.

De Avenida de Mayo-Diagonal a Santa María

Roberto Ferro

“Casi pisando manos de mendigos y ladrones, Medina entró en la sombra de los arcos del mercado viejo de Santa María y se detuvo para quitarse el sombrero de paja y pasarse un pañuelo por la frente. Mustio, pálido, el gran letrado en tela rezaba [...].”

Escrito por Brausen

Aproximaciones

Este trabajo centra la atención crítica en algunas figuraciones de la ciudad antes de la fundación imaginaria de Santa María, privilegiando aquellos rasgos constructivos que se desplazan y reinscriben en el trazado narrativo de su gestación; la especulación crítica parte del presupuesto de que la textualidad onettiana incesantemente reescrita se expande en espirales cada vez más amplias, que trazan movimientos en los que la espera, el viaje, la fundación y la muerte desalientan cualquier esperanza teleológica de controlar el sentido del tiempo.

La narrativa de Juan Carlos Onetti se constituye como un entramado interminable en el que la verdad no desempeña ningún papel, el único a priori es la semiosis infinita. De esto se desprende que no hay ruptura entre el libro y el mundo, porque el “mundo” no es una colección de cosas, sino un campo de significados; lo cual no está alejado de uno de los tantos mitos que circulan en la saga de Santa María: el mundo como un relato trazado en la propia tierra.

La escritura onettiana aparece impensable como representación de un campo exterior a ella, pero se puede concebir como parte actuante del conjunto de un texto que se está escribiendo constantemente sin fin. Es posible poner la narrativa de Onetti en el lugar de un texto incesante porque en los relatos que lo componen se producen intersecciones que ejercen sobre la textualidad el efecto de la suspensión de la respuesta; se rompe, entonces, con la lógica del cierre y, simétricamente con la del principio, se desencadenan movimientos de retroceso y avance, es decir, de relectura. Un texto incesante en el que se insertan temporalidades diferentes, se fractura el efecto de linealidad, la textualidad se abre a una figuración intempestiva.

La suspensión narrativa de los límites, la disolución de los márgenes como desmontaje del intervalo que separa los relatos, es la fisura que corta y somete la verdad del origen a una multiplicidad de enlaces siempre extendida en la discontinuidad de los fragmentos y en la heterogeneidad de los elementos discursivos que participan en la narración; esa suspensión narrativa atraviesa la leyenda del origen con la figura que produce la escritura de su propia destrucción.

En *Dejemos hablar al viento*, Santa María la ciudad imaginada y creada por Brausen en *La vida breve* es arrasada por un incendio que la destruye. La narración se despliega atravesada por un innumerable repertorio de marcas intertextuales que envían a otros textos de Onetti, articulando una gestualidad literaria que pone en contacto el palimpsesto con el *pentimento* –nombrado así por analogía con el trazo del artista que adquiere significación como un vestigio fantasmal subyacente a la superficie del texto–, en un proceso figurativo de disolución de la diferencia entre el orden de la escritura y el orden de la lectura.

La fundación de Santa María por Juan María Brausen es la reconstrucción de una réplica en miniatura del mundo, que correlativamente refiere a un mundo literario constituido por cruces, inserciones, anticipaciones o recurrencias intra y extratextuales, deudas confesadas de soslayo, discursos atribuibles a otra escritura que finge que se finge escrita por quien la repite sin parecer saberlo. *Dejemos hablar al viento* narra el deterioro extremo de Santa María en todos los niveles y culmina en un incendio para poner en escena la aparición de lo que va desapareciendo.

Desde la *Biblia* hasta *Cien años de soledad*, la ciudad tiene su origen en el exilio y el vacío.¹ La fundación de la ciudad entrelaza dos instancias diversas; por una parte, la construcción implica un deseo de sedentarismo, que trae como correlatos la estabilidad y la redención al amparo de otra normalidad; pero, por otra, esta voluntad de obliterar la culpa conserva las marcas de un estigma precedente. La ciudad mítica, la ciudad originaria, es una cifra emblemática, ambigua y contradictoria, en la que se entremezclan de modo inseparable lo mismo y lo otro, la repetición y la diferencia, de un devenir originado en una transgresión, que funda un lugar en el que se pretende alcanzar la salvación a través del viaje. La ciudad mítica, la ciudad imaginaria fundada por la escritura, surge como la nueva residencia del exilio. La fundación de la nueva ciudad perturba y conmueve porque su traza oculta y exhibe la inmemorial cuestión del origen, de ahí que en la narrativa onettiana la fundación de Santa María no aparece como “lo nuevo”, porque hay huellas en su figuración que remiten a narraciones anteriores.

“Avenida Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” - En el principio hubo una caminata

La escritura del cuento “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, que puede ser datada en la segunda mitad de 1932, es contemporánea de la primera versión perdida de *El pozo* y de la novela *Tiempo de abrazar*, también extraviada, de la que en 1974 se publica una versión incompleta. El escenario de esos textos, por un conjunto de indicios, refiere a Montevideo y a Buenos Aires, pero no como meros anclajes de la verosimilitud exigida por la lógica de los relatos, sino como componente de una figuración del espacio urbano en abierta pugna con las poéticas dominantes de la época, adscriptas al realismo. Pugna que Onetti hace explícita en sus artículos de *Marcha*, publicados entre 1939 y 1941, bajo los seudónimos de *Periquito el Aguador* y *Groucho Marx*.²

En “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, la ciudad es leída, la narración instala a los personajes inmersos en el movimiento y la urgencia de las calles, los espacios multipli-

1 Giuseppe Zarone, *Metafísica de la ciudad: encanto utópico y desencanto metropolitano*, Valencia: Pre-textos, 1993.

2 Juan Carlos Onetti, *Cuentos secretos, Periquito el Aguador y otras máscaras*, Omar Prego (ed.), Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986.

can las apelaciones, la escena de lectura es la escena del tránsito y la transformación de lo percibido, la memoria de lo vivido y lo leído, la imaginación y el ensueño. *El pozo* centra la atención del relato en la instancia de la escritura; la topología textual propone una escenografía en la que se inscribe un “yo” que se multiplica, escribe y reescribe su pasado. Eladio Linacero, el narrador, entra y sale de la escena hacia la ciudad que lo asedia y oprime mientras escribe. En las novelas *Tiempo de abrazar*, *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, desde historias diversas, la ciudad es el lugar del que se debe emigrar.

En “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” se narra cómo el protagonista, Víctor Suaid, lleva a cabo una corta caminata de unas pocas cuadras. El relato instala entre Víctor Suaid y el espacio del paisaje, que él recorre o contempla, una red múltiple de mediaciones, que al trazar el itinerario lo escande en fragmentos migratorios de los que anuncia como único dato los nombres. El personaje es desviado por los nombres que le dan sentido a sus vivencias. Esos nombres trastornan el espacio de la ciudad en pasajes. El itinerario de Víctor Suaid no va de un lugar a otro, sino de un nombre a otro nombre.

El recorrido del protagonista está señalado con precisión, un ir y venir cuyos topes se anuncian desde el título. Es un índice de gran relevancia que en el primer texto publicado por Onetti se inscriba la designación de un lugar determinado de la ciudad, que, además, es una encrucijada.

El título expone un entrecruzamiento entre un nombre que remite a la historia nacional y otro que apenas designa un trazado geométrico. Trazado que, además, evoca la remodelación relativamente reciente de las calles de Buenos Aires y que significó el recorte del monumento más típico del pasado colonial de la ciudad: el Cabildo.

Víctor Suaid aparece confrontando con una imagen proscripta de sí mismo. Una imagen alienada hecha de restos; restos que se asoman en fuga como lo exhibe la tipografía incompleta que da a leer el cuento, restos que reaparecen trastornados y en incesante migración en los fragmentos del diálogo silencioso que mantiene con el paisaje-texto que se dirige a él como a los demás transeúntes, y en el que el único rostro que se dibuja, la única voz que toma cuerpo, son los suyos: rostro y voz de una soledad, tanto más desconcertante en la medida en que evoca la multiplicidad interminable de los otros. Su parte del diálogo no es más que circunstancial y azarosa reunión de fragmentos de estereotipos, trozos de textos precipitados, repeticiones de una memoria anulada por el presente elusivo de la insistencia: “Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción”.³

El pozo - Una ciudad encerrada en el vacío

La historia que Eladio Linacero cuenta en *El pozo* se da a leer escindida entre dos escenas, la de la escritura, mientras escribe en su habitación durante una noche; y la escena de la imaginación, relativa a las circunstancias y lugares en los que se sitúan los sucesos vividos, los sueños y las aventuras que narra. Si la primera está marcada por la unidad y la continuidad, la otra es heterogénea, múltiple y fragmentaria. Las dos temporalidades del relato, la de la instancia de narración y la de las historias narradas, se imbrican en un único espacio, el del texto escrito. El presente de la escritura abarca e incorpora los pasados de las historias,

3 Juan Carlos Onetti, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, en *Cuentos completos*, Jorge Ruffinelli (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 26.

mientras configura un espacio en el que se superponen y diferencian los territorios del relato. El cuarto de Linacero, ámbito de reclusión, con una única ventana, es el lugar de pasaje entre la representación y lo representado. De este modo, los territorios descriptos, tanto los de la ciudad, predominantemente recintos cerrados, tabicados, iluminados por una difusa luz nocturna, como los de los sueños-aventuras, caracterizados por el extrañamiento de sus ámbitos abiertos, exóticos y alejados de la vida cotidiana, se intersectan en el cuarto y en su cifra metonímica: la página en blanco.

En *El pozo*, la funcionalidad de esos espacios extranjeros está sometida a un deslizamiento; en su condición de imaginarios se confrontan con la realidad de la escena de la escritura y del cuarto ciudadano en el que se lleva a cabo; los sueños-aventuras están marcados por el valor distintivo de la imposibilidad; es decir, su condición de extraño, alejado, exótico, aparece como privativo de la capacidad imaginativa del narrador; por lo tanto, son territorios vedados e incompatibles con la realidad social compartida. Esta tensión amplifica el pasaje de los materiales autobiográficos a los sueños-aventuras y, además, permite registrar la escena de escritura, marca relevante en el relato de la instancia de enunciación del que escribe.

En el final de su relato, Eladio Linacero asume que ha narrado su identidad y se permite una aproximación asertiva: “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella”.⁴

Tiempo de abrazar - Injerto y pentimento

En 1934 aparece publicado “La total liberación”, un capítulo desgajado de *Tiempo de abrazar*, en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento del diario *Crítica*. La voz narradora percibe la ciudad como una vasta extensión discontinua y variable en la que Jasón, su protagonista, descubre la diversidad de sus sentimientos. La ciudad es el referente exterior sobre el que el personaje va proyectando la intensidad de sus sentimientos; la condición proteica, cambiante, contradictoria de la metrópolis emerge como el lugar en el que se multiplican los innumerables escollos que se oponen al héroe para alcanzar su utopía. En el viaje de Suaid, la impresión gobierna el orden del relato, no hay topografía propiamente dicha, sino que su andar y su mirada disponen la topología y la itinerancia; en su recorrido por la calle Florida también se superponen otros itinerarios de vida y de lecturas, de huellas más o menos profundas y perennes; es un viaje movido por un retorno sin cesar contrariado y diferido. Su caminata marca fronteras lábiles, las experimenta y las atraviesa, a riesgo de perderse totalmente en ellas; en perpetua movilidad, sacudido por la agitación que lo rodea, está obligado a no permanecer estático; es en sí mismo una memoria en perpetua mutación. Jasón, en cambio, aparece como un punto fijo; la diversidad está en el referente que se presenta como el lugar de la fragmentación, de la variabilidad, como el espejo convexo sobre el que se refleja el protagonista, un espejo trabajado por las estrías de los otros. La fragmentación del espacio en este relato y en los otros capítulos editados de *Tiempo de abrazar* aparece como otra vía de exploración en Onetti; mientras que con la fragmentación temporal escruta la dispersión del sujeto diseminado entre su pasado y su presente, con la fragmentación espacial pone el

4 Juan Carlos Onetti, *El pozo* [1939], Montevideo, Arca, 1965, p. 56.

acento en la mutación social del entorno, de la otredad, ya no de sí mismo en el personaje, sino que figura la otredad exterior.

En *Tiempo de abrazar* al caos indiscriminado y alienante de la ciudad se opone el campo, construido casi como un *locus amoenus*. Esta oposición de términos absolutos tiene una resolución en el capítulo VI, en el que Jasón emprende un viaje al campo sin otro propósito que sentir el solaz de la vida retirada; es decir, va en búsqueda de un retiro en la soledad de la naturaleza, que lo repare de la violencia de la vida ciudadana. Este capítulo fue publicado como un cuento bajo el título “Excursión” en *Marcha* en un recuadro que no señalaba su condición de fragmento novelístico ni su procedencia. Jorge Ruffinelli lo incluyó luego en su edición de los *Cuentos completos*. El protagonista no es un turista de fin de semana que viaja por el mero placer de ver lo que ha sido visto por otros y asignado a la felicidad con la fuerza de los estereotipos; va al encuentro de una vivencia que le permita atisbar la otredad, ese movimiento en el relato está marcado por un desplazamiento hacia lo abierto y sin límites para “erguirse un amanecer en el campo, desnudo, cobrizo, musculoso, lleno de una sencilla alegría animal explotando a carcajadas”. Esta otredad es un desplazamiento de una experiencia de vida, solo posible si se produce un traslado hacia otro espacio, lo que es un anticipo de las utopías de Aránzuru en *Tierra de nadie*, con su sueño de la isla de Faruru, y del viaje, ya más radical, hacia Santa María, el espacio fundado por la imaginación de Brausen en *La vida breve*.

En la primera página del capítulo VI hay una especie de incrustación, el texto se abre y se injerta un diálogo errante, palabras entrecortadas que vienen de otro lado, incluso crípticas para la comprensión del relato del que forman parte; una cita discontinua en sí misma con puntos suspensivos que la entrecortan y la parcelan, con una primera frase inconclusa y con otra que no empieza ni termina; no es una emergencia en un intersticio del texto, es la exhibición de la violencia de la reinscripción:

Alguien conversaba en la sala de espera, invisible tras los vidrios esmerilados.

—...al principio se quejaban de la comida. Pero la han mejorado mucho...

Frente a él, del otro lado de las vías, una hilera de chalets, jardines, los terrones de la calle. Más lejos, ya en el cielo azul, un pedazo verde oscuro de eucaliptos. A la derecha la plaza desierta, la iglesia de ladrillos, vieja y severa, con el enorme disco del reloj.

—...este médico de ahora es muy bueno, se preocupa mucho... Me decía Elena cuando entra en la sala...⁵

Hay un anuncio en este injerto que lleva a pensar la lectura como una operación que no se constituye en una única dirección témporo-espacial, sino que debe invertir el recorrido y desviarlo en múltiples sentidos, traspasando las sucesivas capas textuales que se superponen unas sobre otras. Los efectos de este anuncio no se limitan a las consecuencias de un juego sintáctico-semántico ni tampoco narrativo dentro del texto, sino que se extienden a la deriva de la intertextualidad. En primer término, porque manifiesta la insoslayable heterogeneidad del texto frente a la tan reivindicada unidad del este –el injerto arruina su centro hegemónico–, subvierte la unidad de la autoridad que lo ha proferido y, por ello, otorga la unidad al texto como producto resultante de su expresión. Luego, porque este anuncio, que se va a constituir en uno de los procedimientos dominantes de la saga de Santa María –la inserción

5 Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar* [1974], Jorge Ruffinelli (ed.), Barcelona, Bruguera, 1980, p. 58.

de unos textos en otros—, produce estrategias de proliferación que dan lugar a intercambios, inversiones o desplazamientos de propiedades. Esta incrustación puede ser leída como un anuncio de las inserciones recíprocas de discursos, de textos, de operaciones de citación, de recorte de textos, de trabajo silencioso de desplazamiento de personajes, situaciones, más allá de las cursivas y de los entrecomillados, más allá del anticipo de los guiones. Finalmente, la operación proliferante del injerto textual conduce irremediabilmente al problema fundamental del límite del texto y del referente.

Este procedimiento “premonitorio” manifiesta la estructuración sinuosa, retorcida y vuelta sobre sí como una doble cinta de Moëbius de la textualidad narrativa onettiana, que señala la imposibilidad de zanjar de una vez por todas entre lo interno y lo externo del texto; este rasgo es lo que pone de relieve la escritura en toda su densidad. Los relatos se exhiben desafortadamente como entramados de diferencias, que se abren a puntos de fuga sin clausura, de modo que resulta difícil determinar dónde empieza y termina cada uno de ellos, inscriptos en una dilatada textura sin bordes.

Leído en dirección transversal, ese injerto atrae la secuencia enmarcada entre los dos recortes del diálogo hacia un sentido diverso del que tiene en la continuidad del relato al que pertenece, más allá de la rugosidad que la bordea: emergen como en un *pentimento* los primeros trazos de la plaza de Santa María, las menciones al médico, a Elena, a la sala, son marcas de un corte y una inserción que solo significan más tarde en el curso de otras lecturas. Pensando las narraciones de Onetti como sedimentándose unas sobre las otras, el *pentimento* es perceptible para el lector de la saga que en la relectura de este fragmento de *Tiempo de abrazar* descubre los restos fantasmales de marcas anteriores a la fundación imaginaria de Santa María.

Tierra de nadie y Para esta noche - Desde desolación hacia la ciudad imaginada

La Buenos Aires de *Tierra de nadie* es un lugar de residencia en el que todos son forasteros, no tienen arraigos que les permitan el reconocimiento de su identidad. En la novela de Onetti, los personajes deambulan en una “ciudad abierta donde todo lo barre el viento, nada se guarda. No hay pasado”. Los habitantes de esa Buenos Aires están asediados por una metrópolis que los somete y los convierte en “individuos infinitamente más pequeños que aquello que se proponen hacer [...] también están los otros, los que tienen la fuerza de hacer cualquier cosa y se pudren despacio, aburridos”.⁶

Estas experiencias compartidas por los personajes están fundamentalmente organizadas en torno de un espacio redimensionado por los cambios bruscos de escala que han transformado la ciudad en los últimos años, con la innumerable multiplicación de referencias imaginadas e imaginarias que la convierten en un descomunal dispositivo de apelaciones constantes; un ámbito en el que el incremento y la aceleración de los medios de transporte ha producido modificaciones físicas notables. Buenos Aires es un territorio en el que suceden simultáneamente infinidad de acontecimientos, un territorio en el que el presente está saturado.

6 Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie* [1941], Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1968.

La estrategia narrativa de la novela dispone los relatos que se entrelazan en su trama sin articularlos en torno a una centralidad; por el contrario, exhibe la inestabilidad con la que múltiples puntos excéntricos se confabulan en entrecruzamientos, en los que la densidad narrativa parece asentarse en condensaciones y/o expansiones de posibles narrativos que no necesariamente se desarrollan en el curso de la novela.

La historia de Aránzuru es una sucesión de intentos de fuga, su búsqueda de una identidad queda definida en términos de su capacidad para concebir una salida que le permita alejarse de la sociedad; el único modo que imagina para superar la alienación en la que está sumido es el traslado, el alejarse del territorio que lo enajena.

Su profesión de abogado lo lleva a involucrarse en disputas en torno de “muertes, adulterios, estafas, leguas de campo en disputa” que están vacías de todo sentido para él. Esas “mareas de voces” que durante tres años han inundado su oficina no tienen ningún valor como no sea el de agudizar su conciencia de que es necesario salirse de ese lugar.

Sus ansias de viaje lo llevan hacia Faruru, una isla soñada y para la ensoñación, tan ilusoria que ni siquiera figura en los mapas, pero para el que la imagina es conmovedoramente real. Faruru es un espacio de deseo, un territorio donde es posible el ensueño, la aventura, un lugar en el que la nostalgia del futuro es tan intensa como el recuerdo de los días felices. Aránzuru invita a Larsen para que lo acompañe, que aparece por primera vez en la narrativa onettiana, quien le da una respuesta prefiguradora de sus avatares futuros en Santa María:

—Oiga Larsen. ¿Por qué no se viene conmigo a la isla?

—Déjeme de embromar. Más vale irse a pudrir a cualquier parte.⁷

Esta metrópolis no ha perdido definitivamente los rasgos característicos de la pampa, el desierto, sobre el que ha ido creciendo. Acaso ese componente de Buenos Aires sea el que migra metonímicamente a Santa María, fundada por Brausen, en otro lugar y con un marcado aire de provincias.

A partir del último capítulo de *Tierra de nadie*, Buenos Aires, como referente concreto, se desvanece en la escritura onettiana; en un texto en el que el territorio de la evasión deja de ser figurado por la migración de los relatos de aventuras, o de la fascinación por la lejanía de los lugares exóticos que evocan la insistencia de los estereotipos, emerge Faruru, una isla en la que es posible cumplir el sueño de recuperar la identidad, de salvarse de la enajenación de la gran ciudad; la referencialidad va a comenzar a migrar hacia la ciudad imaginada por Brausen en *La vida breve*, Santa María, acaso producto del cruce entre la borradura de la ciudad concreta y la isla de ensueño.

Para esta noche es un texto con elementos que lo diferencian notablemente de las novelas anteriores de Onetti —*El pozo* y *Tierra de nadie*— y, correlativamente, lo acercan a su obra narrativa posterior. La estructura de la trama novelesca, los modos de tratamiento temporal, por una parte, y la aparición de ciertos motivos, tales como los crímenes, el misterio, la delación, la persecución, todos rasgos compartidos con la novelística policial, por otra, permiten fundamentar esa diferencia; por lo tanto, es posible considerar que *Para esta noche* cierra el proyecto narrativo que había comenzado Onetti en “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de

7 Ibíd., p. 152.

Mayo” y anuncia el nuevo comienzo que se va a producir con la publicación de *La vida breve*. Los procedimientos de fragmentación de la identidad del personaje y de los espacios narrativos, característicos de la narrativa de Onetti hasta *Para esta noche*, van a converger en *La vida breve* en una nueva configuración narrativa.

En *Para esta noche*, el espacio en el que se mueven los personajes es una ciudad innombrada; Buenos Aires y Montevideo, como mucho los alrededores de las grandes urbes, habían sido en la narrativa anterior el referente privilegiado. Para cruzar la línea entre la literatura y el mundo, para pasar de una temporalidad irreversible a la posibilidad de repetir, acaso la primera instancia sea desterrar los relatos, sacarlos de los espacios atravesados por el tiempo; para cruzar esa frontera incierta que desvíe los relatos hacia el ensueño, hay que fundar una ciudad en otra parte.

El camino narrativo hacia Santa María se fue configurando en sucesivas capas de ideas, imágenes y motivos diseminados en una textualidad incesante. Ninguna de ellas venía a sustituir a las anteriores ninguna de ellas ha desaparecido.

Bibliografía

- Ferro, Roberto, *La fundación imaginada*, Córdoba, Alción, 2003.
- Martínez, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992.
- Milián-Silvera, María, *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Pliegos, 1986.
- Onetti, Juan Carlos, “Excursión”, en *Marcha*, n° 216, 31 de diciembre de 1943, pp.18-19.
- _____, “La total liberación”, en *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 14 de abril de 1934, p. 4.
- _____, *Dejemos hablar al viento*, Barcelona, Bruguera, 1979.
- _____, *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950.
- _____, *Para esta noche*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- Verani, Hugo, *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila, 1981.

CIERRE DE JORNADAS

José Emilio Pacheco y sus batallas en el desierto

Susana Zanetti

En 2009 José Emilio Pacheco ha publicado dos libros de poemas, *Como la lluvia* y *La edad de las tinieblas*.¹ Muy tímidamente reitera en ellos su confianza en la perduración de la poesía, en tanto se acentúa el pesimismo que impregnaba sus últimas obras, pero que no había logrado derribar su fe en su “oficio de poeta”,² liberado hacía ya tiempo de ingenuas pretensiones de originalidad o de novedad rupturista, a sabiendas de que “Todos somos poetas / de transición: / La poesía jamás se queda inmóvil” (152)³ y aunque supiera del consumo distraído de las palabras en la propaganda o en el clisé.

La pertenencia palpable en la amistad y en los legados recibidos como una suerte de don irán templando la escritura de José Emilio Pacheco, atenaceada por una desolada violencia en sus primeras obras poéticas,⁴ cuyas imágenes obsesivas ante el perpetuo fluir de la materia primordial en continua lucha insistían en el peligro de que tal contienda destructora pudiera volver estéril la palabra. La fragilidad acosaba la perduración posible.

Escudados en la cofradía de los epígrafes y de las dedicatorias, en la productividad de percepciones y experiencias que argumentan desde la concisión epigramática, tanto como desde el refinamiento de las metáforas o de los tonos, sus poemas intentaban alejar la soledad y el derrumbe haciendo pie en la circunstancia, nueva convocatoria para encarar el transcurso. En virtud de esa memoria revivían los textos de otros en las versiones, las reescrituras de la sección “Aproximaciones”, incluidas a partir de *Los elementos de la noche* (1963) y que suelen cerrar sus libros, como culminando en los versos ajenos su poesía.

La afirmación de *Tarde o temprano* (“Ignoro si este libro llega tarde o temprano. Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea”)⁵ pareciera desvanecerse en esa red que reinventa la palabra, alimentada por el préstamo. Cofradía ofrecida como modelo a los hombres que, en sus desplazamientos por el tiempo, el espacio y los idiomas abre las compuertas del encierro que nos ha confinado a la incomunicación y a la soledad.⁶

1 José Emilio Pacheco, *Como la lluvia. Poemas / 2001-2008*, México, El Colegio Nacional-Era, 2009 y *La edad de las tinieblas. Cincuenta poemas en prosa*, México, El Colegio Nacional-Era, 2009. Esta última obra es editada el mismo año en Madrid por la editorial Visor. En 2010 José Emilio Pacheco recibe el XVIII Premio Reina Sofía de Poesía; con tal motivo, la Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional publican *Contraelegía*, Francisca Noguero (intr., ed. y sel.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

2 Aludo al poema con ese título, cuyo breve texto dice: “Ara en el mar / Escribe sobre el agua”. Todas las citas de poemas no pertenecientes a los dos últimos libros se toman de la edición corregida de *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 2000. “Oficio de poeta” es el título del poema de p. 153.

3 José Emilio Pacheco, “Manifiesto”, en *Irás y no volverás (poemas 1969-1972)* [1973], México, Era, 3ª ed., 1985, p. 50.

4 *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966).

5 La cita pertenece a la “Nota”, de la edición de 1980, p. 11, suprimida en la edición de 2000.

6 Esta cofradía convocaba a poetas de muy distintas experiencias culturales y temporales, de Omar Khayyan a Petrarca, de Milosz a Goethe o Baudelaire, de César Vallejo y Cardenal a Darío o a López Velarde, a Borges y a Quevedo, a Garcilaso, sin olvidar a Amado Nervo, Lee Masters, Montale, Catulo o Juvenal. También se vale Pacheco de las formas, los procedimientos y la imaginaria de experiencias poéticas de otras culturas, como el haiku, o de la restituida como propia, es decir, la mesoamericana precolombina, con significaciones

Sus poemas buscaron siempre un resquicio para volver a instalar el milagro de la poesía, como cuando hace renacer el cisne dariano, indiferente al estigmatizado estereotipo del “aristocratismo” modernista:

Oscuridades del bajorrelieve,
Figura maya,
y de repente,
como-una-flor-que-se-desmaya
(tropo *art nouveau* y adolescente)
el Cisne de ámbar y de nieve.⁷

Esta cita viene al caso porque si en *Como la lluvia*, reunión de poemas escritos entre 2001 y 2008, son pocas las referencias a otros poetas, habituales en los anteriores, vuelve, en el apartado IV, “Celebraciones y homenajes”, al reconocimiento de un poeta a otro (al estilo de “Trébol”, de *Cantos de vida y esperanza*), de Díaz Mirón a Darío, o de Darío a Francisco Toledo. Podríamos decir que son homenajes escritos “a la manera de”, así como se vale de la epístola clásica en tercetos encadenados para la escritura que Lope de Vega dedica a Cervantes. Estas invocaciones se ciñen a los clásicos grecolatinos –Safo, Séneca, Propertio–, al Siglo de Oro español –Cervantes, Lope, Calderón, Quevedo– y, en nuestro ámbito, a Darío. Recurre, además, a la pluralidad de voces a través de los “once poemas dementes” del heterónimo Alonso Cañedo, como en libros anteriores lo habían sido Julián Hernández y Fernando Tejeda.

“Como la lluvia”, repetido en el título al libro, proviene de la inscripción de un poema en un muro sepultado entre las cenizas de Pompeya. Ahora es reescrito por el sujeto lírico después de dos mil años, negando así al mismo tiempo el ambiguo escepticismo ante sus concepciones del pasado sobre los modos de perdurar de la poesía al concluir su poema (“Dos mil años después de que el Vesubio / sepultó entre cenizas a Pompeya / encontraron un muro en que estaba escrito: // *Nada es eterno. Brillan los soles y en el mar se hunden. / Arde la Luna y se desvanece más tarde. / La pasión de amor /se termina también / como la lluvia. // Al tercer día de copiado el grafito / el yeso en que lo inscribieron se vino abajo. // Se acabaron los versos / como la lluvia*” [84]).

Permanece entonces aquí el estrecho lazo del poeta con la tradición, muchas veces planteado, como en “D.H. Lawrence y los poetas muertos”, de *Irás y no volverás* (“Y cada vez que inicias un poema / convocas a los muertos. / Ellos te miran escribir, te ayudan.” [p.151]).⁸ Lo mismo ocurre en “Los versos en la calle”, de *La edad de las tinieblas*, en el que esos versos deambulan sin que nadie los atienda, amenazados por la indiferencia y la vida efímera, pero siempre renacen porque se multiplican las legiones de poetas.

“Pájaro maya en arcilla” vuelve a esta confianza en los poemarios de 2009, a pesar de su insistencia en ruinas y corrupción en un universo en el que “al final del camino la Nada nos

acerca de la perduración similares a las de Pacheco. Así lo confirma su “Homenaje a Nezhualcóyotl”, realizado a partir de las traducciones de Ángel María Garibay y Miguel León Portilla, incluido en la edición de 1986.

7 Hago referencia al poema “Nuevamente Darío”, según la versión de *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*, op. cit., p. 75.

8 No encontramos en estos libros de 2009 preocupaciones prontas a derivar en reflexiones acerca de la literatura y la cultura nacional, como en las siguientes, surgidas de preguntas acerca de temas fundamentales: “¿Es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo...? A pesar del desprestigio actual de estas dos palabras ¿existe de verdad una ‘tradición nacional’, ecos y reflejos que perduran más allá del cambio y las discordias de las generaciones? O bien, cada tema ¿posee un repertorio limitado de posibilidades verbales que nadie puede vencer por resuelto que sea su afán de ‘originalidad’?... es ridículo el concepto mismo de ‘autor’, ya que la poesía no es de nadie: se hace entre todos?”, en *Vuelta*, nº 8, julio de 1977.

espera con sus fauces abiertas”, como afirma en “El Rey Sol”, de *La edad de las tinieblas* (54), o cuando el sujeto lírico ve “Otro espejo” de sí, en esa “Pestilencia del aire envilecido, Cloaca Máxima que ha devorado a México entero, descomposición unánime del planeta” (48). Esos detritus sobreviven por milenios, se vuelven siniestras presencias de nuestro destino, como cuando describe el petróleo, alimento de la llama del quinqué, en el que “flotan reducidos a esencia bosques y dinosaurios prehistóricos”. “Seremos combustible de una futura edad de las tinieblas”, poema que expresa con la repetición del título el sentido central del libro (26-27).

La ironía y el humor matizaban el patetismo y el dramatismo esperable cuando no daban paso a la verificación serena que abre espacios a las recuperaciones o las esperanzas posibles, como ocurría en *Miro la tierra. Poemas 1983-1986*, dedicado a los muertos por el terremoto de 1985, en el que de pronto el dolor acude a la alabanza: “Alabemos el agua que ha hecho este bosque / y resuena / entre la inmensidad de los árboles. / Alabemos la luz / que nos permite mirarla. / Alabemos el tiempo / que nos dio este minuto y se queda / en otro bosque, la memoria, durando” (339).

En los dos libros de 2009 abruma la presencia de imágenes escatológicas de la muerte, que sobrevive en la materia surgida del incesante devorarse entre los seres, callada en torpes idealizaciones del deseo de “abrazar al mismo tiempo a la amante y la muerte” en “Una estampita romántica”, de *Como la lluvia*:

Bajo toda belleza existe siempre alguna forma de horror.
En este caso concreto
quienes romantizaron la tuberculosis
no vieron o se negaron a dejar dicho
cómo se iban de aquí sus víctimas.

De todas las materias humillantísimas
que son materia misma de nuestro cuerpo indefenso
la más siniestra es el pus,
la baba proliferante, el gusano líquido
en las fauces abiertas del sepulcro (39).

Podríamos afirmar que siempre encontraba Pacheco modos de recuperar las promesas de permanencia que la vida por sí misma congrega en la sutil percepción de la luminosidad única y transitoria del amor, de los recuerdos de infancia o en el momentáneo descubrimiento de las texturas del universo. “La luz: la piel del mundo” (143), único verso de “Definición”, subyace en el caleidoscopio de las muchas ciudades visitadas o vividas, apresado en instantes en que parece revelárenos la sabiduría de la permanencia. “Rompe la luz el azul celeste. / Se hace el día en la plaza San Martín. / En cada flor hay esquirlas de cielo” (142), dice al contemplar el “Amanecer en Buenos Aires” o cuando presume la momentánea muerte de la rosa: “Nadie corte a la rosa que está allí, / detenida en su trémulo esplendor, / para el que no hay mañana. / Nadie la corte: / Déjenla morir / para que exista siempre en el jardín / una rosa, / otra rosa” (“Una rosa, las rosas”, 185)

Estoicamente acepta ahora –no olvidemos que el epígrafe que abre *Como la lluvia* proviene de *Consolación a Lucilio* de Séneca– que solo puede balbucir tenues estelas de esas posibili-

dades no contaminadas por la materialidad infamante de la muerte, “cuando menos conjuro la mudez, / dejo una raya en la pared de nadie, / un verso de aire en el agua” (65). Pero los hechos cotidianos más minúsculos dan pie a reflexiones que sin cesar conjugan inmundicia e inocencia, vida y destrucción como fundamentos del tiempo humano. Tomo como ejemplo los pensamientos del sujeto lírico mientras se afeita escuchando un concierto de cámara, en el poema inicial de *La edad de las tinieblas*, “Elogio del jabón”, celebración que parodia la oda clásica (quizás las “odas elementales” de Pablo Neruda, cuya *Residencia en la tierra* parece estar presente en la simultaneidad de las oposiciones que acabo de mencionar).⁹ Aquí celebra en las nupcias del jabón con el agua la “inocencia imaginaria” y la “belleza sobrenatural” de la “música vuelta espuma del aire”, que nacen de la grasa de los mataderos, de los árboles derribados y tripas de los gatos (el jabón y los instrumentos musicales) y enseguida van a morir en la suciedad del cuerpo y en la podredumbre del pantano. “Lo más bello y lo más pulcro no existirían si no estuvieran basados en lo más sucio y en lo más horrible. Así es y será siempre por desgracia.” (7-8)

Esta colección de cincuenta poemas en prosa del último libro de Pacheco se inicia con una celebración y termina con una plegaria (“La plegaria del alba”): en ella culmina ese ácido recuento de estragos comenzado en *El reposo del fuego* que, de ahí en más convirtió a la ciudad de México en emblema de los siniestros alcances del progreso, muchas veces presentado en la pérdida del lugar del origen, la bella Tenochtitlan: “¿Qué se hicieron / tantos jardines, las embarcaciones / y los bosques, las flores y los prados?” (55). La comprobación fuerza la pregunta sobre el propio quehacer del escritor y la ética de su escritura: “Hay que darse valor para hacer esto: / escribir cuando rondan las paredes // uñas airadas, animales ciegos. / No es posible callar, comer silencio, / y es por completo inútil hacer esto / antes que los gusanos del instante / abran la boca muda de la letra y devoren su espíritu” (57).¹⁰

Para concluir asumiendo el destino del poema, esa “hoguera” que, como el mundo, esperará con celo el endeble renacimiento que concreta:

Arde la hoguera.
Fuego de luz. Ceniza.
Un lirio es cada
pobre rescoldo triste
al deshacerse (58).

El pasado mexicano suele proveer referencias para juzgar y apostrofar el presente y, al mismo tiempo, la tradición funciona como un reservorio de figuras, de hechos y de textos para volver a pensar ese pasado, sobre todo el pasado precortesiano y colonial. Esta impregnación ocurre tanto en la poesía como en la narrativa de Pacheco, y en ella, especialmente en sus cuentos. Valgan como ejemplo “La luna decapitada”, incluido en la segunda edición de *El viento distante y otros relatos* (1969) o “La fiesta brava”, perteneciente a *El principio del placer* (1972). Y quizás sobre todo en las voces plurales que el poeta elige para poner en escena la

9 Nuevamente reflexiona a partir del acto de afeitarse, cuyo título lo define como “Un ritual” cotidiano (p. 56).

10 Reproduzco la versión de la primera estrofa del poema 10 de *El reposo del fuego*, según la edición del 2000 de *Tarde o temprano* y apunto ahora cómo lo encontramos en la edición de 1986, otras veces citada en este trabajo, para que se adviertan las modificaciones que introduce Pacheco: “Hay que darse valor para hacer esto: / escribir cuando rondan las paredes / uñas airadas, animales ciegos, / ácidos perros del furor, guardianes / de un orden que estalló / y entre las ruinas / quiere la lepra envenenar la tierra” (*op. cit.*, p. 55).

matanza de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en su “Lectura de los Cantares Mexicanos: Manuscrito de Tlatelolco”, basado, en términos generales, en la colección conservada en la Biblioteca Nacional de México y en el Códice Florentino, incluido en *No me preguntes como pasa el tiempo*, reescrito con cambios notables en sus libros siguientes.

El pesimismo había ido nutriéndose también con la introducción del mundo animal, a la manera de la antigua fábula o de la sátira tradicional para irónicamente apuntar a la precariedad de lo humano, su crueldad o sus incongruencias que pretendían avasallar el poderío de sus frecuentes víctimas. Si la complicidad permite descubrir que “El colibrí es el sol, / la flor del aire / entre las dos tinieblas” (“Colibrí”, 441), es decir, el instante palpable del milagro del mundo, o si el gato querendón auspicia el gesto heroico (“Ven, / acércate más. / Eres mi oportunidad / de acariciar al tigre /—y de citar a Baudelaire”, “Gato”, 146).

Son muchos y muy diversos los poemas de 2009 que integran el bestiario, casi podríamos afirmar que de un modo u otro compromete con sus significaciones a todos los poemas, que despliegan una ferocidad que incluye al hombre y a todos los seres del planeta. Invalidan idealizaciones muy arraigadas en la tradición cultural y devuelven en espejo la condición humana. Solo citaré unos versos de “A manera de contienda”, de *Lluvia*: “La gaviota purísima en su altura, / la frágil emisaria que concilia / el mar radiante con la oscura Tierra, / había bajado a este planeta de sangre / y devoraba viva a una paloma” (105).

Como reiterando la lección de Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* no solo los seres vivos, toda la materia, aparecen entregados a un incesante reproducirse, convertidos en ciegos transmisores de los genes e ignorantes de aquello que generan. Los hombres, ridículos al creerse los reyes de la creación, son apenas territorio de los ácaros. El mundo entero queda reducido a la guerra y a la cópula mientras lentamente regresa a la ameba y al alga primigenia.

“La historia ha cambiado y mi poesía ha cambiado”, esta explicación de ese poeta tan admirado por Pacheco podría explicarnos la intensificación del pesimismo en 2009, tan palpable en el tratamiento de los mismos temas. Un ejemplo, en la edición de 2000 de *Tarde o temprano*, confesaba tímido el adolescente del poema “Telaraña”: “Me da pena decirlo: escribo versos”, para ingresar en una vocación que, como la de Sísifo —la comparación es de Pacheco—, precisa su tarea en uno de los poemas en prosa de *La arena errante*: “Dura poco su arte. La gente se complace en destruirlo. Por hermosas que sean, las telarañas se relacionan con el olvido, el abandono, la ruina. O cosas peores: la trampa, la tortura, la muerte”, al tiempo que, como la poesía, “También la araña escribe en la oscuridad un tejido de luz indescifrable” (548), un tejido cuyo envés expresa en “Simulacro”, de *Como la lluvia*. Así comienza: “Arte de no decir, la telaraña que brilla / como plata bajo el Sol de oro. / Su diseño parece abstracto. “Por su rigor debería / Estudiarse en un curso de arte”. Y concluye: “Es una trampa, un mata-dero sin sangre, / Un lugar de tormento donde no hay gritos. ¡Su limpidez, su gratuidad en apariencia / y su espejismo de orden / no durarán mucho tiempo. // Cuando pase de nuevo por aquí encontraré / el laberinto mágico de urdimbres / sembrado de cadáveres vacíos: / los restos insepultos de las moscas / que la araña atrapó en el simulacro / para sorberles poco a poco / la amarga vida” (166-167).

“Me da pena decirlo: escribo versos”. Como si la frase nos retrotrayera a un tema apreciado por José Emilio Pacheco, la entrada al mundo adulto, en el que los desechos de la ingenuidad y la inocencia perviven en los rincones de la nostalgia. Las tramas entre historia y mito,

las significaciones simbólicas de la especularidad o el laberinto, ingresaban a los cuentos de *El viento distante* (1963) para dar cuenta de la violencia y la crueldad que ha atravesado nuestro siglo, tema de su poemario *Siglo pasado*, aparecido en el año 2000. En tanto sus *nouvelles* *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981) ocurrían en los años del desarrollismo de los años cuarenta con las mistificaciones de la unidad nacional o la de la familia, en las cuales la entrada en la adolescencia se constituía en el tema central para hablar de las pequeñas y grandes traiciones como umbral del mundo adulto.

La breve introducción a la poesía de 2009 evidencia las múltiples y simultáneas temporalidades representadas que, si bien se concretan en un ámbito indeterminado, podríamos decir universal, el sujeto que las expresa reconoce que “Donde quiera que voy me sigue hiriendo México”, aunque “Paso por el lugar que ya no está, / me abandono a lo efímero, me voy / con las piedras que adonde se habrán ido”, dice en “Ciudad de México”, de *Lluvia* (93), sentimientos imborrables de pérdida en el tono elegíaco de “La casa (Una estación de amor)”, de *La edad de las tinieblas*, cuya frase “El edén fue abolido: hoy ocupa su lugar un monumento al gran fracaso mexicano”, nos vuelve al final de *Las batallas en el desierto* (“Ya no existe memoria de aquel tiempo. Del mundo antiguo nada queda en pie”). La materia devoradora que atraviesa todos los poemas de 2009 se encarna en el tiempo y en su emisario, el olvido; la desmemoria “socava las reliquias” como un ácido y si acepta no “pecar contra la fugacidad”, en cuanto la vida esta hecha para desvanecerse, recupera su tarea mucho más precaria ahora, concentrada en un momento y al amparo de la lengua española “que lava en el poema las heridas del ser, las manchas del desamparo y el fracaso.” (“Elogio del jabón”, 9)

Siempre podemos, sin embargo, intentar un desvío con el fin de reponer perspectivas más alentadoras, y en este tema, por ejemplo, el descubrimiento del prodigio del cocuyo auspicia el despertar a la comprensión de los crueles comportamientos del mundo que dejan palpitar por instantes su belleza en el poema de *El silencio de la luna (1985-1996)*: “En mi niñez descubro los cocuyos. / (Sabré mucho más tarde que se llaman luciérnagas) // La noche pululante del mar Caribe / me ofrece el mundo como maravilla / y me siento el primero que ve cocuyos // ¿A qué análogo lo desconocido? / Las llamo estrellas verdes a ras de tierra, / lámparas que se mueven faros errantes, / hierba que al encenderse levanta el vuelo. // Cuánta soberbia en su naturaleza, / en la inocente fatuidad de su fuego. // Por la mañana indago: me presentan / ya casi muerto un triste escarabajo. / Insecto derrotado sin su esplendor, / el aura verde que le confiere la noche, / luz que no existe sin la oscuridad, / estrella herida en la prisión de una mano” (223).¹¹

Perspectivas que no desaparecen sino que regresan siempre para asegurar la pervivencia de la poesía como ya lo había escrito al comienzo: “Letras, incisiones en la arena, en el vaho. Signos que borrará el agua o el viento”. “La palabra despierta, abre los ojos, dice apenas que existe, se dibuja” para enseguida desmoronarse en polvo; pero vibraba, sin embargo, en la luminosidad calcinada el instante incandescente y con él la poesía, que muchas veces halla resguardo en Pacheco en las antiguas lecciones de la casida, la canción, la égloga o el soneto. Estas significaciones se exacerbaban en 2009 al mismo tiempo que permanece el trabajo poético, que ahora es atributo de todo lo que existe, más allá de lo humano, en el aire como en

11 El poema “Expiación” introduce nuevamente el cocuyo, ahora lo nombra luciérnaga, y sus cuatro versos finales permiten percibir los lazos con el poema arriba citado: “No es verde de esperanza el mal color / de la pobre luciérnaga extraviada: // Su vuelo dice adiós a todo aquello / que acaba de morir en este instante” (*Lluvia*, p. 163).

“Sombra en la nieve” de la serie de El Reino de las Aves: “Nada tiene que ver este jarrón / en que sollozan las begonias / con la sobra del ave, alada huella / que no hace surco en la nieve. // Nada en común sino ser parte del mundo, / apariencia por un instante / de la fluidez en lucha con la fijeza. // Pero el lenguaje resuelve / la desunión, la discordia. // Y en el verso reúne las tristes flores con la sombra fugaz del ave” (104). Este poema de *Como la lluvia* se compagina con el que lo sigue, “A sabiendas”, para sostener la presencia múltiple de la poesía, que fluye sin cesar para asegurar su permanencia:

Toda la noche escribe el cangrejo en la arena húmeda
El poema infinito de los mares.

Lo hace aunque sabe que al amanecer
vendrán las olas a borrar su escritura (109).

