

Estética y política
en la literatura argentina de los 60/70



Universidad Nacional del Comahue

Estética y política en la literatura argentina de los 60/70

Enriqueta Morillas Ventura (Compiladora)

educo

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Neuquén – 2016

ESTÉTICA Y POLÍTICA

EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS 60/70

Enriqueta Morillas Ventura (comp.)

Enriqueta Morillas, Graciela Mayet, Daniel Bagnat, Carlos Duarte, Rocío Fit, Branco Ruiz, Patricia Aruj, Marta Beatriz Abal, Rayén Daiana Pozzi, Virginia Dupont, Marcia Moscoso, Sebastián Altamirano

Estética y política en la literatura argentina de los 60/70 / Enriqueta Morillas Ventura ... [et al.] ; compilado por Enriqueta Morillas Ventura. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2016. 254 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-604-467-7

1. Literatura Argentina. 2. Estética Literaria. I. Morillas Ventura, Enriqueta II. Morillas Ventura, Enriqueta, comp. CDD 807

Proyecto de Investigación "Estética y política en la literatura argentina de los 60/70".

Directora: Dra. Enriqueta Morillas Ventura

Co-directora: Dra. Graciela Mayet

Educo

Departamento de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Departamento de comunicación y comercialización: Mauricio C. Bertuzzi

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2016 – **educo** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de **educo**.



Proyecto de Investigación "Estética y política en la literatura argentina de los 60/70".

Directora: Dra. Enriqueta Morillas Ventura

Co-directora: Dra. Graciela Mayet

Secretaria de Investigación: Mgter. Analía Kreiter

Decana: Dra. Bestriz Gentile

Facultad de Humanidades - Universidad Nacional del Comahue

Los integrantes de este libro lo son en su mayoría de la cátedra de Literatura Argentina I y II de la Facultad de Humanidades. Nos propusimos seleccionar artículos que tratan sobre aspectos específicos de un extenso corpus. En ellos pueden apreciarse algunos de los grandes temas y tensiones que recorren nuestra literatura nacional. El concepto de década se extiende cinco años antes y después, desde 1955 hasta 1976, teniendo en cuenta los acontecimientos políticos y culturales que la demarcan, apoyándonos en las conceptualizaciones teóricas de Yuri Lotman (Escuela de Tartu). Asimismo, lo delimitamos por lo acaecido en nuestro país en esas fechas. En este sentido, el título de nuestra investigación es también el de este libro, porque nos preocupaba la evidente modelación estética y política que conforma las creaciones examinadas, más evidente en algunas pero presente en todas y cada una de ellas. La absorción del legado de las vanguardias y los límites de la libertad creadora impulsan las propuestas que las orientan y dan forma a géneros y temas, a la expresión de los conflictos referidos, a la problemática de los géneros, a la interacción de poesía y prosa, cuento y novela, la historieta y la política.

INDICE

Los <i>premios</i> de Julio Cortázar, por Enriqueta Morillas	9
Poética cortazariana: la poesía y la novela, por Graciela Mayet	25
Epica y política en la mirada de Cortázar, por Carlos Duarte y Rocío Fit	43
Cortázar y su mirada sobre Roberto Arlt, por Marcia Moscoso	59
La novela gráfica y la fantasía, por Daniel Bagnat	85
Límites del regionalismo y la novela histórica en <i>Zama</i> , por Branco Ruiz	105
Paco Urondo: la palabra justa reinstalada en el canon literario, por Patricia Aruj	121
<i>Adán Buenosayres</i> de Leopoldo Marechal. Los vaivenes de la crítica, por Marta Abal	153
El problema de los géneros en los textos en prosa de Alejandra Pizarnik, por Rayén Pozzi	175
<i>Rosaura a las diez</i> de Marco Denevi, por Virginia Dupont	191
<i>Una luz muy lejana</i> . De la metrópolis como promesa..., por Sebastián Altamirano	211
<i>El Oscuro</i> de Daniel Moyano, por Enriqueta Morillas	227
Lectores del boom. Representaciones del lector argentino en los sesenta, por Rocío Fit	239

LOS PREMIOS, DE JULIO CORTÁZAR

Enriqueta Morillas Ventura

Uno de los rasgos generales del arte contemporáneo proviene de la percepción agudizada de los propios límites y el afán, con frecuencia angustioso, de querer trascenderlos, de advertir la existencia de fronteras que invariablemente establecen legalidades, ámbitos, mundos, individuos, islotes de tiempo y de espacio. La fragmentación de la vida, el establecimiento de barreras de todo tipo, parece cobrar en este vertiginoso siglo cuotas insospechadas.

La literatura que nos ha dejado el escritor Julio Cortázar se nos aparece especialmente sensible a esta realidad de múltiples mosaicos, particularmente imbuida de un afán de totalidad que quiere forzar el pasaje al otro lado, el ingreso al otro ámbito. Hito de ningún modo definitivo si se piensa que la enconada persecución del otro, de lo otro, de lo de más allá, es tan permanente como definitiva parece ser la enajenación del propio yo, perdido en las casillas, en los laberínticos caminos de la, por momentos, pesadillesca yuxtaposición contemporánea.

Es el viaje incesante, entonces, al que se le une la nostalgia aguda de una totalidad imposible, y la extrañeza inquietante que en los mejores casos promueve la rebelión. Y si en el itinerario en pos del cielo, la armonía, la unidad, la libertad o la poesía, aparecen con frecuencia la elusión y la ambigüedad, hay en la literatura de Julio Cortázar una renovada intensidad que se ejerce en los diferentes territorios gobernables, nota recurrente y palpable en sus ficciones.

Los premios, la novela que ahora nos ocupa, publicada por primera vez en Buenos Aires, por la editorial Sudamericana, en 1960,

constituye el primer ejercicio novelístico del escritor argentino. Lo lleva a cabo después de diseñar cuidadosamente la serie de ámbitos en pugna que constituyen sus dos primeros libros de cuentos, *Bestiario*, de 1951, y *Las armas secretas*, de 1958. Y a ella, a esta primera novela, ha de trasladar su fuerza atractiva y repulsiva, su atmósfera de pesadilla, procurando el dibujo estelar que vincule los diversos destinos encontrados.

El azar, encarnándose en una institución oficial, la “Lotería Turística”, impulsa la selección de los viajeros, gente vulgar, atrapada en la inexplicable maraña de lo cotidiano, hacía un viaje de placer, evasión y aplazamiento, que ha de cumplirse como paréntesis de sus vidas, como recorrido incierto. Los ganadores del premio desconocen el nombre de la embarcación y su itinerario. Desde el London, elegante café al que han sido convocados para su próximo embarque, la visión de López, el profesor de castellano, nos descubre el caos, la yuxtaposición, la extraña amalgama de lo diverso en una calle de Buenos Aires:

Afuera la Avenida de Mayo insistía en el desorden de siempre. Voceaban la quinta edición, un altoparlante encarecía alguna cosa. Había la luz rabiosa del verano a las cinco y media (...) y una mezcla de olor a nafta, a asfalto caliente, a agua de colonia y aserrín mojado. López se extrañó de que en algún momento la Lotería Turística se le hubiera antojado irrazonable. Sólo una larga costumbre porteña —por no decir más, por no ponerse metafísico— podía aceptar como razonable el espectáculo que lo rodeaba y lo incluía. La más caótica hipótesis del caos no resistía la presencia de ese entrevero a treinta y seis grados a la sombra, esas direcciones, marchas y contramarchas, sombreros y portafolios, vigilantes y Razón quinta, colectivos y cerveza, todo metido en cada fracción de tiempo y cambiando vertiginosamente la fracción siguiente...

De esta realidad, claramente advertida por algunos, menos racionalizada pero no por ello menos presente para otros, se evaden los viajeros del Malcolm merced a la comodidad de un premio que también entraña la excedencia con goce de sueldo. La primera nota distintiva de la novela es su heterogeneidad. Deliberadamente tipificados, componen una suerte de resumen, de cuadro de la sociedad porteña. La estrategia del narrador elabora el discurso a la manera realista, enfrentándolos en diálogos en los cuales las hablas particulares traducen las actitudes y los gestos de la clase alta, de diferentes estratos medios, de un sector del proletariado porteño, del sector ilustrado y el popular¹.

Conforman grupos sociales definidos por su origen barrial, por su trabajo, por su nivel cultural, lo que consigue mediante una ardua y acabada elaboración lingüística. Están los Presutti, del proletariado de la Boca, ruidosos, desinhibidos, que participan de la cultura popular difundida por el tango, el fútbol, las fotonovelas, y cuyo léxico se nutre de giros del lunfardo. Los Trejo, familia de la clase media que bien podría localizarse hacia el oeste de la ciudad, fluctuante entre los Presutti y el grupo de los profesionales. El doctor Restelli, quien se refiere a los hechos de la vida corriente con el mismo tono con el que podría hacerlo a propósito de un fasto patriótico. Lucio y Nora, tratados negativamente, exhiben su mediocridad, su moral de cálculo, que descubrimos en una relación amorosa viciada por la simulación, la frigididad, la frustración.

López, Medrano y Claudia, utilizan giros más universales, menos típicos. Pertenecen al sector culto, universitario, son los profesionales que conocen los libros de moda y se declaran adeptos de la música vanguardista. Es la clase del propio Cortázar y la de la

¹ Véase Donni de Mirande. Nelly: "Notas sobre la lengua de Julio Cortázar", en Boletín de Literaturas Hispánicas, N°6, 1966. págs. 71-83

mayoría de los intelectuales argentinos, pero en la novela no tienen mayores posibilidades: Medrano muere; Claudia, separada de un neurólogo afamado, no logra modificar esencialmente una vida en la que se descubre fácilmente la insatisfacción. Se reintegra a ella nuevamente, después de la aventura en el barco de la "Magenta Star". López inicia un romance que no tiene mayores perspectivas de continuidad, una vez vuelvan las cosas a su estado habitual con el regreso a Buenos Aires.

Paula Lavalle y Raúl Costa, representantes de la alta burguesía, existen para la novela fundamentalmente por su gran capacidad estética: son bellos, inteligentes, rebeldes que no consuman su rebelión, la ruptura con su clase.

Esta riqueza documental, psicológica y sociológica, le permite al autor practicar un habla de entrecruzamientos llena de subentendidos que constituye un mérito indiscutible de la novela por su precisión, aunque no lo lleva a ahondar en la constitución dramática de sus personajes. Estos se integran en una textura demostrativa, en un pulso sociológico brillante: son más ejemplares sociológicos que personajes².

Pero esta dimensión de la novela, inmediatamente advertible por el lenguaje pintoresco, la hábil trama de las costumbres, los lugares comunes de la sociabilidad argentina, no es sino el gancho inicial tendido al lector para su ingreso en la verdadera disputa: la persecución del sentido, la búsqueda de la totalidad. El proyecto de la acechanza del orden en el desorden de la existencia.

Utilizando las técnicas del suspenso y la intriga propias de la novela policial, se acumulan los hechos inciertos, las sospechosas actitudes de una tripulación que no quiere comunicarse con los viajeros y que si lo hace usa una jerga casi incomprensible. Cuando

² V. Onega, Gladys S. : "Los premios", en op.cit., págs. 29-41

Raúl y López descubren que el acceso a la popa les está vedado, la certidumbre de que los premiados están siendo víctimas de una mala jugada acaba de afirmarse. Serán entonces los rebeldes, los románticos piratas quienes emprendan la búsqueda del acceso a través de los laberínticos pasillos de la embarcación. (Junto a Raúl Costa y Carlos López está Gabriel Medrano, y después se les unirá el Pelusa, quien se agiganta por su valor en la última embestida contra la popa).

Los otros —los conformistas, los que niegan la existencia de hechos sospechosos y prefieren hacer oídos sordos a las anomalías— construyen su alianza negándose a la exploración, al conocimiento, permaneciendo cómodamente instalados en el más acá de sus propias vidas. Unidos en la persecución de una tranquilidad que anule los problemas, dados a la defensa de sus pequeñas seguridades, convierten lo adherente en inherente, se quedan en la proa, en el bar, en las confortables cabinas del barco. Buscan en la aceptación pasiva de las normas la protección frente a aquello que no alcanzan a comprender. Alienados en su contingencia, se aferran al mundo mental del barrio (doña Rosita, doña Pepa, la Nelly), a la sólida convicción de que la riqueza es otro premio merecido —don Galo, el inmigrante gallego enriquecido—, a la falsa retórica estatutaria, al discurso de la historia oficial, al lenguaje alambicado y altisonante, acaso encubridor de la insuficiente dignidad social —Restelli, “el gato negro”, el profesor de historia—, al matrimonio vivido como coartada cuyo verdadero rostro es el temor, la profesión de fe de los valores arribistas de una clase media estúpida y pretenciosa —Nora, víctima de su educación pacata, y Lucio, “socialista” que no vacila en tratar a su novia como objeto de placer y a desconocer una situación que sabe irregular, simplemente por egoísmo—.

Es la opacidad de lo contingente lo que mueve, en cambio, a los aventureros que practican el juego de arribar a la popa a cualquier

precio. Una popa ignorada, que se les presenta como una suerte de fortaleza a conquistar, que tiene la carga de lo misterioso, y también de lo ominoso.

La popa, ha dicho el propio Cortázar en declaraciones posteriores, no le interesaba sino como cosa en sí: "...yo era el primero en no saber qué es lo que había en la popa y nunca lo he sabido; (...) parece que no había nada, salvo que la muerte estaba esperando allí al mejor de los personajes (González Bermejo 92). Pero, sin embargo, o precisamente por ello, su conquista importa tanto que tensa la novela y sus personajes se alinearán fundamentalmente en dos bandos: los que quieren llegar a ella a toda costa y los que se desentienden de ella. Esta formulación, la de la necesidad de alcanzar la fortaleza, la de acceder a lo otro, a lo desconocido, a lo misterioso, es la constante más acusada de la literatura de Cortázar y la que permite definirla como producida bajo el signo de los pasajes, del tránsito compulsivo, del "salto fulgurante", como decía su autor, hacia "la otredad vertiginosa". Y encierra una carencia, una insatisfacción inicial. La búsqueda del kibbutz del deseo, del cielo de la rayuela, del encuentro no fortuito del paraguas y la máquina de escribir sobre la mesa de disecciones, frase de Lautréamont que Cortázar gustaba de repetir, indicando la dirección de su estética tiene en sus novelas una importancia definidora. Mientras que los cuentos, "tomados" por la anomalía fantástica, la fobia, la pesadilla, rezuman la atmósfera cerrada que se resuelve en pocas líneas mediante la colisión del orden de lo real aparente y lo real subyacente, de la superficie convencional y la imaginación, asegurando con ello un fulgurante escándalo de la razón, que se cumple exigiendo la trayectoria, la andadura necesaria hacia un más allá que se perfila como un absoluto inalcanzable.

Lo que Cortázar golpea no es sino la pared de la vida cotidiana, las murallas que vedan el acceso a los diversos territorios que las costumbres y el lenguaje han levantado.

En su itinerario novelístico, esas murallas no aparecen sino como imposibilidad radical, y la triste heroicidad de sus principales personajes los aboca a golpearlas tenazmente: es la ingenuidad de Johnny Carter, la desesperada figura de Oliveira, la toma de conciencia de Medrano, víctima al salir del laberinto que conduce a la popa. Frente a ellos, Bruno, Morellí, Persio, se debaten en la perplejidad, buscando un punto de apoyo exterior a la acción novelística desde el cual acaso sea posible mirar, analizar, trazar el diseño de la figura que le dé sentido al caos. Un personaje singular, Persio, suerte de filósofo, oráculo y poeta, quiere contemplar el barco desde un más allá, desde un cielo en el cual se sitúa imaginativamente como una gaviota que, sobrevolándolo, lo vislumbra con la forma de una guitarra, perteneciente a un cuadro de Picasso³. Quiere encontrar el diseño que arroje la comprensión total de los colores, las formas, las acciones, los objetos. Religar los núcleos dispersos que conforman el universo de lo contingente, esos núcleos que constituyen energéticamente a la figura, algo más que su suma: la cifra, la constelación, el diseño del campo de fuerzas donde el pasaje tenga lugar y surja entonces la armonía, la unidad⁴.

Un tanto farragosos, de difícil lectura, los nueve monólogos de Persio constituyen un envés, una narración segunda, una transposición, una tentativa poética frente a la aventura prosaica.

³ V. Harss. Luis: Los nuestros, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966. el cap. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", págs. 277-278.

⁴ V. en este sentido el importante artículo de Ángel Rama: "Julio Cortázar, construcción del futuro", en *Texto Crítico*, México, año VII, n° 20, enero-marzo, 1981, págs. 14-23.

El tiempo es para Persio, como lo era para Johnny Carter, el saxofonista de *El perseguidor*, otro territorio por conquistar. Puesto que es la carga de vivencias encontradas lo que lo multiplica, lo que lo puebla de flexibilidad, de elasticidad. Son las imágenes del recuerdo, las de la memoria afectiva, las que alimentan una distracción que Cortázar sitúa privilegiadamente entre las “ocupaciones útiles”. Porque en ellas se atisban otras dimensiones, las que la progresión implacable de los relojes reducen al hacerlas jugar en la malla de la causalidad.

Esta expansión permanente, esta distracción, esta mirada hacia los otros territorios, otorga a las novelas de Cortázar esa organización peculiar en la cual los diversos fragmentos juegan a encontrar las analogías y los pasajes. *Rayuela* es, en este sentido, la culminación de una estética: una sinfonía despedazada de caminos que se desandan y vuelven a empezar, un ámbito donde el pasado, el presente y el futuro quieren converger y comunicarse de mil maneras.

Más clásica en su organización, más sometida al canon de la verosimilitud, *Los premios* muestra, sin embargo, las trazas de esa construcción. La búsqueda del absoluto, la refracción de la aventura de la gente vulgar a un lenguaje poético y abarcador, la insistencia en una irracionalidad dadora de sentido en la medida en que en ella tienen cabida la intuición del artista o el niño, el énfasis que avala la aventura romántica, el inconformismo, la razón poética frente a la razón práctica, la histriónica búsqueda del sentido oculto o negado, la constante diatriba contra la alienación.

En un artículo temprano —“Notas sobre la novela contemporánea” publicado en *Realidad*, Buenos Aires, 1948, año II, vol. 3, n° 8, marzo abril—, Cortázar afirma que no existe el lenguaje novelesco puro, “desde que no existe la novela pura”. La novela es “un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, mantiene a su

lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico". Agrega que "toda narración comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose estrechamente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática indirecta". Aclara que en la narración de tipo realista predomina el lenguaje enunciativo, en tanto que en esa otra especie que constituye la narración poética ocurre a la inversa. Para Cortázar, la trayectoria de la novela muestra que en este siglo el elemento poético asume una función rectora y procura desalojare el elemento enunciativo hasta liquidar el distingo entre novela y poema. Dice: "En nuestro tiempo se concibe la novela como una manifestación poética total, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración, y eso porque la realidad sea cual fuere sólo se revela poéticamente. Abolida la frontera preceptiva entre lo poemático y lo novelesco, cabe entonces hablar de "empresa verbal" más que de novela, y bajo esa denominación caben otras tan disímiles como Residencia en la tierra, Nadja, The Waves, Ulysses..."; "...la novela es así una instancia de lo poético y un género híbrido que absorbe libremente lo que otros géneros le pueden proporcionar...".

Estos conceptos son puestos a prueba por primera vez en Los premios, no sólo a través de los monólogos de Persio, sino a través del relato mismo. La muerte de Medrano no debe entenderse a partir de la causalidad argumental. No es la comunicación desde la cabina de radio de la popa a Buenos Aires, lo que explica su acción. Tanto Raúl como el propio Medrano frente a la popa vacía, coinciden en afirmar que ello no interesa como punto de llegada física sino óptica, porque lo que mueve a Medrano es el conocimiento poético de su propia vida y no el del funcionamiento del barco.

Aunque la necesidad del arribo se justifique en términos narrativos —la amenaza de una probable epidemia de tífus, la enfermedad de Jorge y la consiguiente urgencia de enviar un telegrama para obtener ayuda médica— lo que interesa es la certidumbre que alcanza Medrano al enfrentarse con la popa:

la popa estaba enteramente vacía pero no importaba..., no tenía la más mínima importancia porque lo que importaba era otra cosa, algo inapresable que buscaba mostrarse y definirse en la sensación que lo exaltaba cada vez más. De espaldas a la puerta, cada bocanada de humo era como una tibia aquiescencia, un comienzo de reconciliación que se llevaba los restos de ese largo malestar de dos días. (...) No sabía por qué, pero estar ahí, con la popa a la vista (y enteramente vacía) le daba una seguridad, algo como un punto de partida. (...) Todo lo anterior contaba tan poco, lo único por fin verdadero había sido esa hora de ausencia, ese balance en la sombra mientras esperaba con Raúl y Atilio, un saldo de cuentas del que salía por primera vez tranquilo, sin razones muy claras, sin méritos ni deméritos, simplemente reconciliándose consigo mismo, echando a rodar como un muñeco de barro al hombre viejo... (Cortazar 382)

Cabe recordar aquí que tampoco a Horacio Oliveira, después de la aventura del manicomio, le importa demasiado si se tira o no por la ventana, sino otra cosa, ese estado de gracia por el cual se reconcilia consigo mismo, “un maravilloso sentimiento de conciliación” (Cortazar, Rayuela 402).

En la poética cortazariana, lo lírico es ir hacia el ser, “avanzar en procura del ser”, nos precisa, ser en el cual se hermanan la percepción analógica del poeta con la mentalidad mágica del primitivo: “El poeta hereda de sus remotos ascendientes un ansia de dominio, aunque no ya en el orden fáctico; el mago ha sido vencido en él y sólo queda el poeta, mago metafísico evocador de esencias, ansioso de posesión

creciente de la realidad en el plano del ser". ("Para una poética", La Torre, Puerto Rico, año II, n.º 7, julio-septiembre 1954). En Los premios Raúl le dice a Paula: "En el fondo, lo que vos le reprochás a las novelas es que te llevan de la punta de la nariz, o más bien que su efecto sobre el lector se cumpla de afuera para adentro y no al revés como en la poesía" (Cortazar, Los premios 242).

La poesía, el anhelo cósmico, se equiparan y fusionan en el monólogo de Persio, líricamente anhelante de la armonía, del orden en el que los contrarios dancen la música de las esferas. Pero junto a ese anhelo aparece también una referencia claramente alusiva al plano de lo inmediato, en el cual la conquista de la popa juega a ser una instancia simbólica de la difícil conquista del destino histórico americano.

En efecto, los símbolos con los que intenta trascender, expresándola, la comedia del diálogo de los personajes del Malcolm, y que se definen como deseo sintético de ver, o sea de saber, lo que "...4 mil millones de ojos de la raza humana alcanzan a captar en un instante", son los leitmotives de un monólogo que, en una primera instancia, recorre a los ferrocarriles, para expresar la inminencia, la coagulación del instante. A la guitarra, que nos remite al viaje simbólicamente considerado, y a una tercera mano con la cual fuera posible dar vuelta al tiempo y alcanzar la popa, vislumbre del absoluto⁵.

Al embarcarse, Persio espera poder aprovechar el viaje para concentrarse en un módulo que le permita sintetizar la realidad y le sirva para abarcar el cosmos. Lo cósmico es el centro, la síntesis que precede a toda separación de los elementos de la realidad. Persio va en pos de una figura, símbolo mítico cuya búsqueda lo abstrae de las contingencias de la acción y de la sociabilidad practicada a bordo. Pero como no puede disociarse totalmente del pasaje, su proyecto de

⁵ V. García Canchal, Néstor: Cortázar: una antropología poética. Buenos Aires, Ed. Nova, 1968. págs. 35-42, especialmente.

conocimiento variará con los movimientos de aquél. Sale entonces de lo cósmico para intentar desvelar el sentido de la argentinidad, y de lo argentino en lo americano, retomando finalmente la búsqueda original.

Persio es el “inacabable corrector de pruebas en Kraft, pensionista de vagos establecimientos al oeste de la ciudad, andador noctámbulo del puerto y las calles de Flores”, que cree firmemente que el lenguaje hace su residencia en el nivel de lo aparente, ya que se torna inevitablemente racional, científico, algo así como un ordenador positivista. Cortázar decía, al respecto, en diálogo con Luis Harss, que esa búsqueda de las figuras que quiere llevar a cabo Persio responde a un sentimiento “...de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. (...) Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana (...) Persio tiene un poco una visión estructural de lo que pasa. Ve siempre las cosas como figuras, como conjuntos, a manera de vista que representa una especie de supervisión” (Harss 278).

La supervisión quiere alcanzar el instante en el que opere la coagulación, pues los elementos que integran la figura no son fijos, sino que se hallan en mutación constante: “No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del caleidoscopio “, dice Persio, para quien lo que los sentidos consideran representaciones verosímiles de las cosas se diluye ante una mirada que no busca sino lo que éstas transparentan. Porque lo que quiere Persio es “abrazar la creación desde su verdadera base analógica. Romper (é) el tiempo-espacio que es un nivel plagado de defectos”. Así que, si los intelectuales tratan de descubrir racionalmente el

misterio de la popa, Persio quiere acceder a la supra-realidad, a la sacralidad de la noche, a la guitarra espacial, a la música cósmica.

Pero la enfermedad de Jorge lo reclama como ser empírico comprometido con la realidad inmediata. Restringe entonces el deseo nocturno de alcanzar mágicamente el todo y se aboca a desbrozar el sentido de la argentinidad. Procura entonces hundirse en un sostenido contacto con la llanura pampeana, adonde moran los arquetipos. En el amplio, ilimitado ámbito del espacio americano, se despoja de sus sentidos y accede a la noche primordial del tiempo histórico. Desde allí la historia se le aparece como un escamoteo, falsa de efemérides y de estatuas, proliferación de discursos vacíos, de palabras hinchadas. La realidad sostenida a fuer de “campeonatos clamorosos”, “juegos florales”, “la escarapela, el club social y deportivo de cada barrio porteño o rosarino o tucumano”, el famoso “no te metás sino es para avivarte” (Cortazar 320).

Hemos dicho que la novela logra una importante aproximación psicológica en la constitución de sus personajes, y es esto lo que ha llevado a observar en ella su propensión verosimilista. Pero si se lee con cuidado, veremos a los personajes de *Los premios* levemente deformados, creados con cierta proyección caricaturesca. Los rasgos sociales, el habla que contribuye a definirlos, han sido destacados enfáticamente. Así, la exagerada presentación de la familia Presutti y sus acompañantes en el London, con la fantástica irrupción del cantor de tangos para sorpresa de muchos y el regocijo de algunos, el auto-homenaje que se hace tributar don Galo por la legión de sus empleados, cuyos aplausos atronan la farsa de la representación, el lenguaje alambicado y altisonante de Restelli en honor de las glorias criollas, dan cuenta de una fina ironía que el narrador omnisciente de la novela cultiva impiamente.

Del otro lado, desde ese comienzo de más allá que se quiere ascensión al cielo austral y descenso hacia el encuentro con el espíritu de la tierra para auscultar la “crepitación secreta de la pampa”, Persio, el poeta, llora la inautenticidad de tanta frase hecha, de tanto lugar común, de gestos que se le aparecen repetidos y gastados. La torpe y patética cacería de Raúl Costa, las angustias del adolescente confuso y su caída incontrolada, la desesperación y el extravío de Paula Lavalle, el freno de Claudia, la ausencia de todo compromiso en la vida de Medrano, delatan la falta de rumbo, señalan la dirección de la inautenticidad, del estancamiento. Es lo que los coloca, en la visión de Persio, como muñecos de madera o payasos enharinados enlazados en una danza torpe.

Desde esta perspectiva, la parodia no es sino la expresión acabada del no-tránsito. El presente del aplazamiento a bordo del Malcolm es una alegoría del presente del aplazamiento histórico. Y, tal y como lo anuncia Persio, todo lo que ocurra será igualmente ilusorio. Sumergirse en el encadenamiento de los destinos encontrados no será sino asistir a un lujo de sentimientos favorecidos o contrariados, de derrotas y victorias igualmente dudosas.

La muerte de Medrano, que pone fin al crucero al llegar el tercer día de navegación, reintegra a los viajeros a la monotonía, al tedio y a la inautenticidad de sus vidas. Es imposible perseguir el absoluto a través de la acción: Medrano lo pagó con su vida. Cabe, por lo tanto, volver a la búsqueda estética. Anhelante de la entrevisión de la popa, Persio la ve desvanecerse, al tiempo que se dibuja firmemente en el cielo el guitarrista de Picasso, sin rostro, nada más que un vago rectángulo negro. Vuelve entonces a su proyecto inicial.

Para terminar, quiero destacar que se ha dicho, y el propio Cortázar lo ha manifestado así, que los monólogos de Persio pueden ser leídos separadamente, extraídos del texto de la novela. Pienso, sin

embargo, que su verdadero sentido lo adquieren en relación a la comedia jugada a bordo del barco de la Lotería Turística. Sin ellos, la historia no pasaría de la intriga policial, del intento de novela psicológica y de costumbres. Por ellos, *Los premios* alcanza una formulación tal vez defectuosa, quizás poco feliz, en tanto que novela. Pero importante para la definición de la historia de la cultura argentina y aclaradora del gesto narrativo del escritor Julio Cortázar. También señala un hito en el propio itinerario cortazariano, ya que inicia la serie de tentativas de llegar a los diferentes absolutos que pueblan la andadura novelística del escritor argentino.

Bibliografía

ÁNGEL RAMA: "Julio Cortázar, construcción del futuro". *Texto Crítico*, México: año VII, n° 20, enero-marzo, 1981, págs. 14-23

CORTÁZAR, JULIO. *Los premios*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana 1960.

---. "Notas sobre la novela contemporánea" *Realidad*, Buenos Aires, 1948, año II, vol. 3, n° 8, marzo abril.

---. *Rayuela*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1963.

GARCÍA CANCHAL, NÉSTOR: *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1968.

GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.

HARSS, LUIS: *Los nuestros*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.

POÉTICA CORTAZARIANA: LA POESÍA Y LA NOVELA

Graciela Mayet

En *“Notas sobre la novela contemporánea”* (1948), Julio Cortázar comienza refiriéndose al hecho de que en la novela se fusionan el lenguaje denominado científico, lógico o enunciativo y el poético, habiéndose casi siempre dado preeminencia al primero por sobre el segundo. A lo sumo ambos coexistieron pero no se fusionaron, son *sustancias en esencia* extrañas. Pero este orden ha comenzado a transformarse en la novela contemporánea:

Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, desde que la poesía es, como la música, su forma. Hallamos ya concretamente dado el tránsito: el orden estético cae porque el escritor no acepta otra posibilidad de creación que la de orden poético. (*Notas sobre la novela contemporánea*, 147)

Asimismo avanza aún más al anular la distinción entre novela y poema. Menciona lo acontecido con la primera a lo largo del siglo XIX, en cuya evolución el lenguaje enunciativo pierde terreno creciendo en cambio la presencia del poético. Más tarde el escritor rechazará todo lenguaje enunciativo imponiéndose solamente el poético, lo cual significa que la novela es poesía al punto tal que ya no tiene sentido seguir utilizando aquél término; por lo tanto se liquidan las distinciones entre novela y poema.

Esta preeminencia de la poesía, según sostiene Cortázar, había sido admitida antes por parte del creacionismo pues su jefe, Vicente Huidobro, adelantaba: “El siglo XX verá nacer el reino de la poesía en

el verdadero sentido de la palabra, o sea de la creación como la llamaron los griegos..." ("Manifestes", 1925) No obstante, en general, las vanguardias, con la pérdida de la novela de su *status* tradicional y su consiguiente cuestionamiento, demostraron en un primer momento que "la experiencia vanguardista consistió en una suerte de cataclismo que conmovió (...) las premisas genéricas heredadas. Esta situación llevó a la poetización de la narrativa... no tiene nada que ver exclusivamente con una invasión del lenguaje metafórico y con la disolución de la trama." (Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, 22). Es así como se impone el *fluir* de conciencia de una voz narrativa que expresa sus estados interiores a través de un discurso a veces caótico que destruye toda causalidad y orden *témporo-espacial*.

Ejemplifica esta cuestión también con el teatro, al ganar espacios propios antes que la novela moderna. Esto lo prueba la apropiación por parte de la novela de las situaciones manifestadas poéticamente por los grandes dramaturgos, los cuales se adelantaron en presentar el material a los novelistas del futuro; por eso dice: *Hamlet es una novela intuitiva poéticamente*. Atribuye a una falsa percepción de la realidad la diferenciación en géneros que sólo el genio puede unificar y que la época contemporánea llega a concretar:

Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente. (Cortázar, *Obra crítica 2*, 150)

De este modo, con la cuestión de la falsa división de los géneros, desde sus primeros trabajos críticos Cortázar presenta como eje de todos los demás temas y problemas el del concepto de una realidad no superficial ni aparente. En efecto, la tradicional división de los géneros

postuladas por las poéticas a partir del Renacimiento, debido a una errónea interpretación de la *Poética* de Aristóteles, justificó la estratificación social, la jerarquización y el concepto de autoridad vigentes hasta fines del siglo XVIII. (Brück, 189-202)

Pero es necesario examinar, sólo brevemente, cómo se ha debatido acerca del discutido problema de los géneros y para ello nos remitimos a las consideraciones que al respecto hace Walter Mignolo cuando dice que es necesario basarse en los criterios imperantes, en el momento de la producción del texto para situarlo según los marcos discursivos correspondientes. (*Teoría del texto e interpretación de textos*, 88). Así pues, para Mignolo la existencia de los géneros en la más amplia acepción de marcos discursivos está atada al contexto de la época.

Respecto de Cortázar, cabe señalar que se sitúa con sus primeras novelas en un momento de crisis de la clasificación genérica o de reformulaciones que tanto el romanticismo como las vanguardias ya habían hecho.

Al mismo tiempo, desconocidas por éstas, están las reflexiones de Bajtin cuando afirma que los cambios genéricos se hallan en consonancia con los cambios sociales, pues el género es una entidad tanto socio-histórica como formal. El mundo y la obra tienen relaciones que, debido a la característica de ilimitado de aquél, exigen un corte que hace el género por medio de una elección: "El género forma un sistema modelizador que propone un simulacro del mundo." (*Le principe dialogique*, 123). Es así como la concepción del mundo, de la realidad, intervienen en esta idea bajtiniana.

Por su parte, Gérard Genette menciona una variante de la tríada tradicional reemplazada por dos grandes tipos: la ficción (narrativa o dramática) y la poesía lírica, designada como poesía simplemente. Menciona también a Käte Hamburger en *La logique des genres littéraires*

donde reconoce sólo dos géneros: el ficcional o mimético y el lírico, marcados ambos por una ruptura en el funcionamiento habitual de la lengua, que consiste en lo que la autora denomina *enunciados de realidad* pero que en la ficción llegan a llamarse *enunciados ficcionales*. Así es como Hamburger llega a definir lo lírico por una *actitud de enunciación más que por un estado del lenguaje*. Luego Genette presenta el desarrollo de una tradición que se remonta al romanticismo alemán en la que se inscribe Mallarmé:

...c'est dans une autre tradition qui remonte au romantisme allemand, et qui s'est surtout illustré, à partir de Mallarmé et jusqu'au formalisme russe, dans l'idée d'un "langage poétique" distinct du langage prosaïque ou ordinaire par des caractéristiques formelles attachées superficiellement à l'emploi du vers...⁶ (*Fiction et diction*, 1991)

Así es como resulta inútil toda división en géneros luego del reconocimiento de dos tipos de lenguaje, permaneciendo estos dentro del lenguaje poético cuya división queda sin efecto.

En cuanto a las ideas de Barthes, a partir de *S/Z* (1970) rechaza la gran estructura narrativa en la que pensaba el estructuralismo. Además, adhiere a una noción del texto no como individual, sino referido al juego infinito en que *cada texto es un retorno* que transforma al lector en un *productor* cuyo rasgo propio en el caso de la literatura es la connotación, los sentidos que encuentra el lector o pluralidad textual, red de mil entradas en una "perspectiva de fragmentos, de voces venidas de otros textos, otros códigos." (1 a 12). Así es como la

⁶ ...existe en otra tradición que se remonta al romanticismo alemán y que ha sido ilustrada, a partir de Mallarmé y hasta el formalismo ruso, la idea de un "lenguaje poético" diferente del lenguaje prosaico u ordinario por características formales vinculadas superficialmente al empleo del verso. (Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, du Seuil, 1991, págs. 22 y 23)

noción de género queda invalidada por el concepto del gran texto de la literatura que no se detiene nunca.

Cabe destacar que Cortázar al referirse al avance de lo irracional en la novela contemporánea, manifiesta que con el expresionismo y el surrealismo se diluyen las fronteras entre novela y poesía y el cuento reúne lo que antes eran géneros bien delimitados. Es más, la poesía ha avanzado por sobre la novela:

El golpe de estado que da la poesía en el territorio mismo de la prosa novelesca (de la que hasta entonces había sido un mero adorno y complemento) revela en toda su magnífica violencia las ambiciones de nuestro tiempo y sus logros. (“Situación de la novela” en *Obra crítica 2*, 228)

Algo similar expresa Octavio Paz acerca de la novela contemporánea cuando afirma la diferencia de la tradicional por su analogía con el poema como también agrega que “la novela es un género poético y ha vivido siempre en relación con las otras formas poéticas en verso o en prosa. “Cortázar se expresa de manera similar cuando establece: “El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema.” (*Obra crítica 2*, 149)

Pero también hace reflexiones semejantes respecto de la prosa y de este modo, se advierte que Cortázar experimentó, desde sus primeras novelas, la fuerza de la poesía por sobre aquella, particularmente le desagradaba su conformación según el molde tradicional, estructura siempre precisa. Por eso el *Ulysses* le dio la confirmación de que sus aprehensiones no eran nuevas ni casuales:

Antes de entender con suficiente claridad dialéctica la irrupción de la poesía en cualquier género verbal contemporáneo, y por ende la liquidación de los “géneros” como tales, sentía yo su oscuro trabajo

presente en mi prosa, en lo que hasta entonces había sido una prosa.
(*Diario de Andrés Fava*, 50)

Sin desconocer que la poesía está presente en las primeras novelas, es en *Rayuela* donde se vislumbra la plenitud poética y la renovación del lenguaje narrativo a través de lo que Mario Goloboff llama “un cierto deslizamiento de la épica a la lírica y del campo de la oralidad al de la escritura.” (“Nuevas reflexiones sobre *Rayuela*”, 359). Heredera de *Ulysses* y del surrealismo, *Rayuela* generaliza la experiencia poética y se constituye en paradoja de la narración por su doble raíz que la encadena a la sucesión temporal, por un lado y la abre a todas las connotaciones de la palabra poética. En este sentido, como paradigma del trabajo de una escritura siempre comenzada, dice Alain Sicard que, en “*Rayuela, utopie poétique et territoire romanesque sont l’une comme l’autre la proie du travail implacable de la défectivité, du “des-escribir”*”. (Sicard, 369)

En otras novelas, como por ejemplo en *62/Modelo para armar*, los rasgos tradicionales que constituyen este género –que ya en *Rayuela* han sido barridos– sufren transformaciones profundas que la sitúan en el lugar de la precariedad. Lo narrativo cede el espacio a la actividad del inconsciente y a las voces de los personajes. Al respecto resulta pertinente mencionar la apreciación de Saúl Yurkievich:

Urdido históricamente por imposición de la preceptiva novelística, el relato busca contravenir los parámetros que lo constituyen como género: provoca ubicuidades y simultaneidades peregrinas, descoyuntamientos tempo-espaciales, equívocidades visionarias, apariciones extrañas al sistema referencial, como si otra ficción más entrañable se apoderase del imaginario y lo cautivase. (1980, 467)

Todos estos cambios profundos en el relato obedecen a un principio constructivo de la tarea del escritor como lo es el de *describir la literatura* lo cual le permite pasar por sobre los vallados de los géneros; de ahí entonces que en las novelas, principalmente *Rayuela*, en las misceláneas, como en *Ultimo round*, intercala “poemas permutantes”.

Con respecto a la considerada como última novela de Cortázar, *Libro de Manuel*, el autor, en las páginas a modo de prólogo, omite llamarlo novela y se refiere a las dificultades en que se encontrarán sus lectores para situarlo o no como literatura de ficción por la cercanía de algunos acontecimientos narrados con sucesos del momento histórico.

Este es el rasgo que distingue a dicho libro de sus demás textos narrativos, cumpliéndose así el sueño de sus primeros escritos, al reunir “los puros elementos de la imaginación con las frecuentes remisiones a lo cotidiano y concreto.” (*Libro de Manuel*, 7)

De este modo, cumple este propósito con la inclusión de artículos periodísticos de la época, haciendo clara referencia, junto con las charlas de los personajes, a la incorporación de la política a la literatura, esta vez de una manera contundente luego de algunos textos breves y manifestaciones públicas del escritor argentino. Entonces, al abrir un espacio a la realidad política contemporánea a su libro, sitúa a la literatura al servicio de la política.

Una obra que expresa con fuerza el quiebre genérico cortazariano es *Prosa del observatorio* del cual algunos críticos como Joaquín Roy manifiestan que es una “mezcla de ensayo, texto poético y crítica social, bajo la aparente superficie del ciclo reproductor de las anguilas y las observaciones astronómicas de un noble hindú. “(*Cortázar ante su sociedad*, 253)

En este sentido, encontramos que Cortázar alude al binarismo y sus oposiciones, propios de la cultura occidental y a un modo de

pensar rígido e impermeable a lo insólito y a lo paradójico, que repetidamente y en diversos textos critica, como “eso que fluye o converge o busca sea lo que es y lo que se dice: perra aristotélica, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces...” (*Libro de Manuel*, 15)

En *Pameos y meopas* manifiesta Cortázar que con la pérdida de los valores burgueses tradicionales, también se ha perdido el concepto de género como clasificación: *Ya no hay más géneros*. Y avanza más al decir que la poesía ha salido de sus ámbitos selectos para recorrer las calles y estar en una canción popular o en una inscripción mural.

También la poesía está en los fenómenos populares de la época como los juegos psicodélicos y los happenings. De este modo, el escritor participa de una nueva cosmovisión y del nacimiento de un hombre nuevo que vive entre las *sombras queridas* de los grandes poetas como Hölderlin, Keats, Leopardi, Mallarmé, Darío, Salinas. (*Pameos y meopas*, 11)

Mallarmé, al referirse al cambio provocado por Victor Hugo en los hábitos de los lectores franceses, asegura que arrasó con la prosa y sus diferencias, como así también llegó a admitir “que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature.”⁷ (“Crise de vers” en *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, 240)

La búsqueda poética de Cortázar es marcadamente ontológica, una manera de aprehender la realidad y, especialmente, algo que siempre le preocupó: el intento de lograr la unidad perdida entre la humanidad y el cosmos, destruida por la racionalidad que ha dominado el pensamiento del hombre a través de los siglos en occidente.

⁷ ...la forma llamada verso es simplemente, ella misma, la literatura.

En esta tarea, los poetas son los únicos capaces de llegar a captar más allá de la causalidad y esto es posible cuando se establecen relaciones impensadas entre los seres y los objetos, base del pensamiento poético sustentado en las analogías. Esta posibilidad excepcional deriva en una extremadamente rica experiencia en todos los planos de la existencia pues se borran los límites entre lo empíricamente aprensible y lo imaginario, el sueño y la vigilia, algo que ya habían experimentado los románticos y más tarde propusieron los poetas y artistas del surrealismo. De este modo, la poesía se constituye en una forma extraordinaria de conocimiento, tal como lo señala Saúl Sosnowski:

El conocimiento poético permite al hombre penetrar los secretos del universo vedados al conocimiento científico o desplazados fuera del dominio de lo cognoscible. Al reconciliar al hombre con el universo, al ponerlo en contacto con “lo otro”, se le otorga nuevamente la posibilidad de desplazarse a través de todos los estratos que lo integran, tanto al racional como al maravilloso. (*Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, 19)

Para lograrlo, el poeta debe trabajar libremente con el lenguaje, sin ataduras formales, como lo habían hecho ya los escritores románticos y Baudelaire en *Pequeños poemas en prosa*. Esta necesaria libertad del poeta es la que fundamenta la abolición de la división genérica, tratada en el punto anterior. Asimismo, *Prosa del observatorio*, considerada de la misma manera como Mallarmé había titulado a su poema *Prose pour des Esseintes* (Cortázar, *Cartas*, 1969-1983, 1508) es el poema que se constituye en el aleph del mundo cortazariano en su intento de confluir todo en él: el tiempo y el espacio, las cosas y los seres, lo real y lo imaginario:

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino

entre, esa hora orificio (...) estar en una pieza de hotel o en un andén (...) y sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino (...) un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas. Y también la conjunción de las palabras y las cosas, anillo de Moebius que fluye ya en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma (...) la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas; la anulación de los opuestos en perra aristotélica, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad de dientes y de rabia y entonces, la analogía a la manera como concebían los objetos los pueblos primitivos: una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila. (Cortázar, *Prosa del observatorio*, 9)

Así es como su poesía -tanto en prosa como en verso- resulta innovadora por su posición fundamental de enfrentamiento a lo cotidiano y a lo rutinario volviéndose su lenguaje, como lenguaje poético, extrañificante y lúdico, a la vez. Al incorporar el juego, recupera esa capacidad de la infancia de asombrarse de todo, que es propia también de todo poeta y que supone también la anulación del tiempo y del espacio.

Pero no es sólo eso puesto que toda obra posee una intencionalidad. En efecto, Blas Matamoro sostiene que la obra de Cortázar está unida a la revolución. (1990, 187) Esto mismo ha señalado Cortázar, al responder a Oscar Collazos acerca de lo que es la realidad en la narrativa. En efecto, ésta va más allá del aspecto sociocultural pues lo supera aun teniéndolo en cuenta. Además, le reprocha no poder salir de una concepción de realismo socialista que impide “la búsqueda de una fusión más profunda del verbo con todas sus posibles correlaciones”. (*Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, 53) tal como él mismo lo propone a través de toda su obra.

Agrega que Collazos critica el olvido de la realidad y ausencia de referencias concretas sin tener en cuenta que considerar el contexto sociocultural y político no es contrario a la inclusión en la obra creativa de otros aspectos imaginarios, míticos y metafísicos los cuales son capaces de dar cuenta de lo latinoamericano. Entonces, Cortázar dice que así la literatura será eficaz porque “una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (...) que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre...” (65)

Pero también esta concepción de la literatura permitirá concretar la revolución en todas sus dimensiones de modo que en Cortázar tanto una como otra se corresponden incondicionalmente a partir de un concepto de la realidad muy amplio que sobrepasa el contexto político y social “porque el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda en todos los planos de la materia y de la psiquis.” (68) De ahí en más lo que propone es una literatura de contenido y alcances revolucionarios.

En la novela *El examen* se hace referencia a una poesía carente de todo sentimiento en el momento de escribirla. El poeta no escribe impulsado por el dolor; éste queda afuera y reaparece al dejar de escribir. Por eso dice Andrés que el poeta es la criatura humana para la cual el dolor no es una realidad porque no tiene poder sobre él ya que es capaz de convertirlo en poesía: *lo rebota poema*. Se produce un desdoblamiento del yo que hace que el poeta mire su dolor desde fuera de sí mismo: “En el fondo el poeta no admite jamás el dolor; sufre, pero a la vez es ese otro que lo mira sufrir parado a los pies de la cama y pensando que afuera está el sol.” (127)

En *Los Premios*, hay un personaje que va a la búsqueda de otros horizontes, otros límites más allá de las trivialidades cotidianas que

preocupan a la mayoría de los pasajeros: "...si los intelectuales tratan de descubrir racionalmente el misterio de la popa, Persio quiere acceder a la supra-realidad, a la sacralidad de la noche, a la guitarra espacial, a la música cósmica." (Morillas, 1984)

Es la dimensión de la poesía la que permite ver más allá de lo superficial, es la mirada más escrutadora: "...sólo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles." (Cortázar, *Último round*, 51) Persio intenta el ascenso a través del lenguaje poético que contiene también preocupaciones que van desde lo nacional a lo cósmico, de lo inmediato a lo invisible.

Pero particularmente se trata de una expresión poética nueva en un momento en que Cortázar está preocupado por la escritura, particularmente de la novela, como lo atestiguan sus artículos de los años cercanos a la redacción de *Los Premios*: "Notas sobre la novela contemporánea" (1948), "Situación de la novela" (1950) y "Leopoldo Maréchal: *Adán Buenosayres*" (1949). En éste último, al elogiar la novela de Maréchal, dice que por entonces se estaba gestando un idioma, "estamos haciendo un idioma" –dice– que va a contrapelo con lo que enseñan los profesores y lo que proponen los poetas consagrados oficialmente, de acuerdo con lo que exige la novela contemporánea la que si "es cada vez más una forma poética, la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista." ("*Notas sobre la novela contemporánea*", *Obra crítica* 2, 175)

El orden de lo poético es la forma de la novela y es la única posibilidad de creación porque la poesía se entreteje con los acontecimientos y no es más un auxiliar decorativo, según las preceptivas vigentes antes de las vanguardias. Por el contrario, para el escritor contemporáneo "el reclamo de un lenguaje solamente poético prueba que su mundo novelesco es ya sólo poesía." (149)

Así es como esta invasión de lo poético en la novela es el rasgo de la contemporaneidad literaria y no consiste en insertar recursos tradicionalmente presentes en la poesía sino más bien de una *actitud* que está lejos de pretender embellecer la literatura y que muestra una voluntad de buscar nuevos caminos de expresión que no eluden lo metafísico e irracional. (229)

La preocupación por incursionar en lo esotérico, no es inconveniente para que la anécdota se exprese en un lenguaje abiertamente poético. En este sentido, resultan apropiadas las palabras de Antonio Pagés Larraya al referirse a la fusión de lo poético con los acontecimientos del relato:

El Malcolm cobija lo imaginario y favorece los escapes líricos y filosóficos del novelista pero cobija también a unas vidas, a unas criaturas humanas que el artista envuelve en unánime piedad. (*Los Premios en La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, 65)

La indagación estelar, la búsqueda de un sentido cósmico están íntimamente vinculadas a la necesidad de Persio de renovar el lenguaje poético de modo que pueda éste manifestar las preocupaciones metafísicas. Al respecto, el cielo se muestra revelador pues le dibuja *ideogramas ardientes* y el efecto que le provocan es la sensación de un tironeo, *Tupac Amaru cósmico*, al bullirle las palabras en su mente: "...hubiera accedido acaso a lo que me hurtaban las lecturas, comprendido de golpe los sentidos segundos y terceros de tanta guía telefónica." (Cortázar, *Los premios*, 274) Por eso Persio busca una poesía no traicionada por las palabras gastadas, manipuladas por la búsqueda de un estilo; la poesía que él quiere se sostiene en los ritmos y está hecha de palabras que abran nuevas puertas, que sean *antorchas de pasaje*. (*Los premios*, 276) Como hemos mencionado en este trabajo, en *Ultimo round*, en el capítulo "/que sepa abrir la puerta para

ir a jugar". (141) se hace referencia a la necesidad de liberar el erotismo reprimido en los escritores latinoamericanos, como condición para alcanzar una escritura madura y representativa del mundo y de sus seres inteligentes. Asimismo, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, se repite el título de dicho capítulo como frase, en este caso para proponer una "lengua viva... (que) nos lleve algún día a un estilo nacido de una lenta y ardua meditación de nuestra realidad y de nuestra palabra." (Cortázar, 100)

Otros personajes, además de Persio dan cuenta de las preocupaciones cortazarianas por una renovación poética, tal es el caso de Paula quien dice que le repugna la *excelente literatura* y considera que hay que marchar hacia un nuevo estilo que es el resultado de *una nueva visión del mundo*. Por su parte, Raúl abomina de las novelas cuyos recursos se repiten interminablemente de unas a otras. No hay novedad tampoco en los temas y considera que la literatura no ha evolucionado en esos aspectos. Por eso dice Paula: "Creo que hay que marchar hacia un nuevo estilo, que si querés podemos seguir llamando literatura aunque sería más justo cambiarle el nombre por cualquier otro." (*Los premios*, 266)

Esta búsqueda de Paula es lo que Cortázar propone en "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas": salir de toda lógica y costumbre cotidiana para entrar en un mundo que nos haga *empezar de otra manera el día*. De ahí que sugiere actividades que él llama subversivas y que se parecen a las que hacen los cronopios, es decir, aquéllas que nos sacudan a fondo para hacernos vivir con mayor autenticidad. Pero además de estas cosas, lo que desea es que los *encasillados* en las formas y temas tradicionales, los abandonen para ir al encuentro de una nueva poesía: "...saco de sus casillas a unos cuantos/ que todavía creen en la poesía/ encasillada en su vocabulario, (*Último round*, 77) a los que

creen que el caballo relincha, el perro ladra, la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos rectos.”

Pero para lograrlo, es necesario atravesar el mundo convencional, es necesario ser como el personaje narrador de “Silvia”, capaz de vivir en el mundo de los niños, alejándose de los adultos pues éstos le impiden entrar en ese espacio. Quien se atreve a pasar más allá del mundo conocido y aceptado según sus reglas es el que logra la transgresión poética, luchando por ser coherente: “Oh! Corazón empecinado en ser tú mismo/ contra viento y marea y alcahuetes.” (*Último round*, 97)

La denuncia contra el mundo automatizado, hecha desde la poesía, también puede darse en el gesto hiperbólico de “Las tejedoras” con manos en todo el cuerpo como el ciempiés, por los que “la ciudad está envuelta en lanas como vómitos verdes y violeta.” (99) Asimismo, denuncia la hipocresía del mundo donde rigen las imposiciones que escapan a los amantes que transitan muertos a todo lo que no sea su amor porque es “cuando están vestidos/ que la ciudad los recupera hipócrita/ y les impone los deberes cotidianos.” (103)

El capítulo “Poesía permutante”, también de *Último round* define a la creación poética como un juego, por eso dice Cortázar: “Toda poesía que merezca ese nombre es un juego.” (65)

Y si es un juego se trata de algo serio, como lo consideran los niños. En este juego poético intervienen la magia y todo cuanto atente contra la costumbre ya que el poeta se reviste de la importancia que le da el hecho de arriesgarlo todo para poder “jugar a pleno.”

Esta actitud se condice con su intención de escribir textos como unidades permutables hasta cuanto sea posible en pos de un poema circular y abierto a la vez, pasible de múltiples combinaciones las cuales constituyen una forma de llegar a la verdadera inspiración, “al verso, a la estrofa y al poema definitivo”, sin tener rupturas formales y

con la ventaja de tener tendidos los puentes que permiten enlazar otras permutaciones.

La propuesta del poema circular se relaciona también con el azar, al sugerir la escritura de poesías en hojas sueltas como si fueran naipes para poder barajarlos, teniendo en cuenta una serie de unidades básicas, de modo que cada una de éstas puede agregarse a la precedente o a cualquier otra. Así, para Cortázar, es posible mostrar la capacidad infinita del lenguaje para generar enunciados y la inagotable creatividad del poeta. Sin embargo, esta libertad de combinar versos no le impide escribirlos con métricas tradicionales que llama “formas lujosas y envejecidas y desacreditadas” (*Último round*, 68) conocidas por él desde su juventud, las cuales le brotaban en forma natural.

Conclusión

La posición de Julio Cortázar frente a la literatura tiene, sin duda, una coincidencia con la de la vanguardia, particularmente con el surrealismo y está estrechamente vinculada a una nueva concepción de la realidad. Para Cortázar, ésta se revela poéticamente y, a su vez, la poesía es un modo de captarla. Aprehender lo real es también lograr la unidad entre el ser humano y el cosmos. Además, la dimensión poética permite ver más allá de lo superficial y adquirir la medida del compromiso político.

Bibliografía

BARTHES, ROLAND, *S/Z*, México: Siglo XXI. 1986

BRÜCK, JAN, “De la mimesis aristotélica al realismo burgués” en “Poetics II. 1982, págs. 189-202

CORTÁZAR, JULIO, *Obra crítica 2*, “Notas sobre la novela contemporánea”, Madrid: Alfaguara. 1994. Primera edición “Realidad”, Buenos Aires. 1948.

- “Situación de la novela” en *Obra crítica 2*, Madrid: Alfaguara. 1994, publicado en “Cuadernos americanos” en 1950
 - “Notas sobre la novela contemporánea” en *Obra crítica/2*, Madrid: Alfaguara. 1994
 - *Diario de Andrés Fava*, Buenos Aires: Alfaguara. 1995, 1ª edición.
 - *Libro de Manuel*, Buenos Aires: Sudamericana. 1995, primera edición: marzo de 1973.
 - *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen. 1999, primera edición.
 - *Pameos y meopas*, Barcelona: Ocnos. 1971, primera edición.
 - carta a Graciela de Sola del 25 de agosto de 1972 en *Cartas 1969-1983*, Buenos Aires: Alfaguara. 2000, primera edición
 - *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen. 1999
 - *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI. 1969, primera edición.
 - *El examen*, Buenos Aires: Alfaguara. 1996, primera edición, Buenos Aires: Sudamericana. 1986.
 - “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*” en *Obra crítica/2*, Madrid: Alfaguara. 1994, primera publicación en “Realidad”, Buenos Aires, año III, vol. 5, nº 14, marzo-abril 1949.
 - *Los Premios*, Buenos Aires: Alfaguara. 1995, primera publicación: Buenos Aires, Sudamericana. 1960.
 - *Ultimo round*, México: Siglo XXI. 1969, primera edición.
 - *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI. 1979, primera publicación, 1967.
- GENETTE, GÉRARD, *Fiction et diction*, Paris: du Seuil. 1991
- GOLOBOFF, MARIO, “Nuevas reflexiones sobre *Rayuela*”, Río de la Plata. Culturas 13-14 Roger Caillois-Julio Cortázar ALLCA Xxe.S CELCIRP. Colección Archivos. 1992,

- HUIDOBRO, VICENTE, "Manifestes", Paris: 1925, citado por Urondo, Francisco, *Veinte años de poesía argentina*, Buenos Aires: Galerna. 1968.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, "Crise de vers", en *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris: Gallimard. 1998, primera edición: 1976
- MATAMORO, BLAS, "Tránsitos y lejanías de Julio Cortázar" en *Lecturas americanas*, Madrid: Ediciones de cultura hispánica. 1990
- MIGNOLO, WALTER, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México: UNAM. 1986
- MORILLAS, ENRIQUETA, "Los Premios de Julio Cortázar", Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos. nº 13, 1984
- VERANI, HUGO, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: Ediciones del equilibrista. 1996
- TODOROV-BAJTÍN, *Le principe dialogique*, Paris: du Seuil. 1981
- PAGÉS LARRAYA, ANTONIO, "Los Premios" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor. 1969
- PAZ. OCTAVIO, *El signo y el garabato* en México: Joaquín Mortiz. 1975
- ROY, JOAQUÍN, *Cortázar ante su sociedad*, Barcelona: Península. 1974
- SICARD, ALAIN, "L'utopie et le territoire" en Río de la Plata. Culturas. 13-14 Roger Caillois-Julio Cortázar ALLCA Xxe.s. CELCIRP, Colección Archivos: 1992, pág. 369: en *Rayuela, utopía poética y territorio novelesco, son, la una como la otra, la presa de un trabajo implacable de la defectividad del desescribir*.
- SOSNOWSKI, SAÚL, *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, Buenos Aires: Edic. Noé. 1973
- YURKIEVICH, SAÚL, "62/Modelo para armar, enigmas que desarman" en "Cuadernos Hispanoamericanos nos. 364-366, Madrid: octubre-diciembre 1980

ÉTICA Y ÓPTICA: POLÍTICA DE LA MIRADA EN JULIO CORTÁZAR

Carlos Duarte y Rocío Fit

Ese tema que tiene la virtud de hacernos sentir a todos sobre un felpudo de tachuelas

la cultura popular como una bandada de pájaros que se mueve en el aire: son los mismos pero van haciendo una figura en el aire

Julio Cortázar

Entre las décadas del '60 y el '70 se produjeron largas discusiones en el campo de la política y de la cultura sobre la función del escritor y, por ende, su devenir intelectual comprometido. Como lo indica Claudia Gilman, frente a la coyuntura y a las expectativas sociales, la transición no sólo negoció con prácticas, sino también con estéticas. Estas nuevas figuraciones del escritor provocaron la fragmentación del campo intelectual, operando la vigilancia entre los pares y trazando nuevas relaciones entre los intelectuales y las masas (2012). En este horizonte podríamos leer las tensiones en las producciones literarias, las intervenciones políticas de los escritores y su relación con los movimientos populares. Ahora bien, representar lo popular no sólo entraña la relación con *lo otro* sino con uno mismo; ficciones que, como señala Gramuglio, construyen imágenes de escritor y permiten pensar los conflictivos vínculos entre la literatura y lo social (1988).

El peronismo como fenómeno frente al protagonismo de las masas en la esfera pública-política provocó el malestar en el campo literario argentino y convocó a las ficciones a darle forma sostenidas en

esquemas estereotipados y maniqueos que circulaban en el discurso social. Pensar lo popular en Cortázar es al mismo tiempo pensar la tensión entre el intelectual y la política; por eso, en este trabajo se analizarán los sistemas de representación de lo popular en la obra de Julio Cortázar desmontando una poética de la tensión que se deja leer en cuentos como “Casa tomada” y “Las puertas del cielo” de 1951, “Torito” y “La banda” de 1956, y “Diario para un cuento” de 1983. Nuestra propuesta se detiene a pensar estas estéticas en un arco que da cuenta de un horizonte de escritura que se remonta a los inicios de Cortázar como escritor y llega a su última producción, en un horizonte que contiene los 70 en sus genealogías, ya que si bien se ha leído su obra en contacto con la revolución cubana como punto de inflexión, proponemos aquí enfatizar una constante en la literatura cortazariana: la poética del intersticio, del “entre”, de lo ambiguo que llevó a hacer un uso político de los procedimientos escriturarios, una defensa de la forma y de la intervención política en el campo de lo social.

Las sacudidas del otro: comunidad y trinchera

Las culturas se alimentaron y se alimentarán de la apropiación del otro, pocas como un gesto de mezcla y potenciación de lo que no pueden o no tienen, sino como lugar que interpela a la otredad para redimir el espejo de lo mismo. La cultura no sólo delimita el cerco o la trinchera que traza el límite con el monstruo, sino también su vecindad, su cercanía inquietante y su acechanza. Toda ética es una óptica, propones Lévinas, una mirada teñida de representaciones de lo viviente de la cual las ficciones literarias no escapan. Por lo tanto, toda poética encierra una ética. ¿Qué pueden los cuerpos que abandonan lo que tienen de vida para volverse, en las ficciones domesticables de “lo otro”, animales de la cultura? ¿Qué amenaza entrañan cuando están, por pura sustitución, en el lugar de otra cosa ocupando un territorio

ajeno –un teatro, por ejemplo, como en “La banda”? O, ¿qué puede esa retórica que biologiza la política, que cartografía los desplazamientos que van de los márgenes al centro amenazando la imaginación política?

Todo cuerpo es pura cultura, pero lo animal es la no-persona por excelencia y por exceso; y, sin embargo, como propone Deleuze, toda repartición de lo humano y lo animal es política, más cuando en lo bestial hay presencias del bios; es el tigre en *Facundo*, son las bestias de *El matadero*, es la masa enardecida que asesina a un judío en la “Fiesta del monstruo”; y esta gigantografía de lo bestial que esconde lo humano y lo escenifica es la apertura de una tópicica desde donde el bisturí letrado trazó alianzas entre las tensas relaciones del discurso literario y el discurso político, diagramando lo siniestro-bestial del lado de la violencia estatal, enfrentándolo a los valores de la civilidad, volviendo eliminable lo que con forma de bestia cubría y ocultaba un cuerpo humano perturbado. De ahí que las ficciones –provocadoras de efectos de verdad- también se volvieron un instrumental retórico en íntimo coqueteo con el trazo político. Como plantea Rancière “la metáfora del gran animal no es una simple metáfora. Sirve rigurosamente para rechazar hacia el lado de la animalidad a esos seres parlantes sin cualidades que introducen la perturbación en el logos y en su realización política como analogía de las partes de la comunidad” (1996: 36).

Cortázar algo a medias sabía; sabía que las ficciones se alimentaban de eso otro, sabía como Dostoievsky que a “la gente vulgar, absolutamente vulgar (...) es imposible dejarla siempre fuera de la ficción” (Cortázar, 1994: 7); sí, no sabía o ensayaba el modo, el cómo representar esa presencia que no dicha –como en “Casa tomada”- o dicha en exceso – como en “Torito”- ha permeado su literatura.

Las representaciones de la cultura popular en la literatura de Julio Cortázar han sido motivo de múltiples observaciones que, con frecuencia, se relacionan con dos etapas en la vida y en la obra del autor cuyo punto de inflexión es la revolución cubana. Claudia Gilman sostiene que el contacto con el contexto cubano construyó una paideia nueva para los intelectuales latinoamericanos; y Cortázar no sale ileso de ese encuentro, como lo ha reconocido en innumerables ocasiones⁸. Si antes del viaje a Cuba que emprende en 1961, escribe reaccionariamente con actitud de “antiperonista blanco”, si se reconoce como un joven burgués que abandona Buenos Aires porque los altoparlantes con slogans políticos le impedían escuchar los versos de Bela Bartok, si ese “desborde popular” impidió pensar el peronismo de otro modo (Avellaneda, 1983: 106), el contacto directo con la Revolución Cubana le demanda enfrentarse a la historia, a las luchas populares latinoamericanas, y transformar su escritura en escritura revolucionaria; transformación escritural, no sin cierta molestia, que lo lleva a ubicarse en el lugar de “escritor atormentado”, sintiéndose hacia 1983 “menos libre que antes” puesto que al acto de escribir, además del juzgamiento estético, se le suma la preocupación por Latinoamérica (Weiss, 1983). El campo intelectual como horizonte de luchas entre lo político y lo estético tensionaba los modos de vinculación entre escritor- obra⁹.

⁸ Ver, por ejemplo, “La carta a Fernández Retamar”, publicada originariamente en Casa de las Américas, N° 45 (1967) y luego en Último Round: “hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba” (Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” (Julio Cortázar, Último Round, tomo 2. Bs. As: Siglo XXI ed, 2001. p.266)

⁹ En el contexto del boom, el escritor cobró notoriedad en la esfera pública debido a sus frecuentes intervenciones políticas. Gilman explica que este proceso de politización del intelectual pasó por distintas facetas ya que a a partir de 1968 las discusiones dentro del campo introdujeron los dilemas con los que se tenían que ver los intelectuales cuando discutían su función social. No sólo se confrontó un arte

Ahora bien, aunque sea posible leer una distancia ideológica entre “Las puertas del cielo” que aparece en *Bestiario*, el primer libro de cuentos publicado en 1951, y “Diario para un cuento”, publicado en *Deshoras* tres décadas después, los sistemas de representación del otro en Cortázar -la otra realidad, el otro mundo, la otra cultura- operan desde el inicio en una poética del intersticio, del “entre”, de figuras de pasajes -puentes, túneles, galerías, puertas- mediante las que el escritor interviene, resignifica o intenta resignificar las jerarquías de lo alto y lo bajo. En *Bestiario*, lo fantástico da entrada a lo incierto, a lo no dicho amenazante, a la ambigüedad -como postularía Todorov-, pero también a una politización del género y del procedimiento que permea la escritura de su porvenir como escritor, preanunciando esa zona incierta, incómoda y ambigua en la que ha sido leída la literatura de Cortázar; esas transiciones, esos decires y desdecires -como buscando el lugar políticamente correcto- que han desvelado a la crítica, que lo han situado en la incomodidad del escritor arrepentido, que lo han hecho decir de uno u otro lado, que lo han pensado desde la intransigencia de las lecturas binarias. Cortázar responde al final, casi con cansancio, a las discusiones teóricas de sus colegas que pierden el tiempo en llamarlo, como Viñas, “nueva versión del modelo de escritor propuesto por el liberalismo individualista” (Viñas, 1971: 122). Cortázar, respondiendo al ensayo de Viñas a través de una carta enviada a Saúl Sosnoswki, vuelve a centrar el debate en lo que “verdaderamente cuenta” y es “luchar cada uno a su manera contra los verdaderos enemigos” (Cortázar, 2011: 63).

social con otro más permeado por la técnica, sino que una franja de la intelligentsia desconfiaba de la escritura y su eficacia simbólica, lo que enfrentó la presencia del intelectual comprometido con el del revolucionario. Frente a estas posiciones, Cortázar defendió su compromiso estético en la apropiación de los instrumentales del arte, sosteniendo que la modernización de la cultura formaba parte del ideario comprometido (2012: 143-187)

Sin embargo, toda mirada es un dispositivo ideológico y político; y podríamos afirmar que mirar al otro trafica, con las propias vísceras, con la propia piel, una relación; hablar del otro es hacer hablar el mapa del sí mismo -diría Cortázar respaldado en Derrida-, pura imposibilidad de la escritura. El ojo letrado que mira la cultura popular, que la escribe, la describe, la traduce, la clasifica en fichas es el ojo que construye su propia autfiguración. En tal sentido, en estos textos que intentan traducir al otro es posible leer la construcción de una "imagen de escritor". María Teresa Gramuglio (1988) ha propuesto que los escritores construyen en sus textos figuras de escritor en las que es posible leer qué lugares diagraman para sí en la literatura y qué lugar pretenden en la sociedad; y, al mismo tiempo, de dicha imagen parcial sería posible inferir un estado del campo literario, y de los conflictos presentes en dicho campo. Esta mirada de escribiente que en un acto clasifica, ordena, juzga es la problematización del sí mismo como escritor.

Los monstruos de la cultura: del infierno al cielo

Carlos Gamerro sostiene que Cortázar explora no la política del peronismo, sino su metafísica, "lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje" (2007). El espesor del fantasma es la intimidación en "Casa tomada", jugando el juego del muestreo de lo que de tan extraño y aberrante, por no nombrado o innominado, está como pura contundencia, porque de tan "ausente" el fantasma se vuelve pura presencia y ostentación. Ese signo flotante se deja leer en su apertura. En una entrevista, Cortázar se deshace a medias de la lectura política, situando el origen del cuento en un sueño, aunque esa explicación política "es perfectamente posible" como sostiene.

Estos textos, que presienten lo invasivo difuso como en “Casa tomada” y que hacen de la exhibición del cuerpo -de su exterioridad- una declaración cultural, activan en la amenaza de lo propio la traducción cultural. A diferencia de “La fiesta del Monstruo”, en las bestias de este primer Cortázar, predomina la afasia, como en esos conejos que se comen la biblioteca de la alta cultura en “Carta a una señorita en París” o en esos “humanos” que van al cine en “La banda” culminando en una expulsión.

Por su parte, “Las puertas del cielo” puede ser leído en la tensión entre fascinación y repliegue de clase, una reacción frente a un sujeto social en ciernes: la masa peronista, los monstruos o las bestias que, como en aquellos otros textos de *Bestiario*, invaden los espacios públicos y los privados. En este cuento, asistimos a la representación del mundo popular desde la mirada letrada del Doctor Hardoy, un abogado, coleccionista, un “cazador de experiencias”, que acumula fichas y datos sobre las costumbres y, a medida que se “aproxima”, escribe lo que leemos. Si en otros cuentos la cultura popular invade los espacios cultos, en “Las puertas del cielo” es el personaje letrado el que se introduce en la esfera de lo popular: “Íbamos juntos a los bailes y yo los miraba vivir” (2008: 202).

Hardoy se desplaza y vacila: “Me daba asco pensar así, una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir. Mauro y Celina no habían sido mis cobayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo. Solamente que nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre” (2008: 201). El protagonista mira, siente vivir, le invade ese vivir y la masa le compromete no sólo el corpus también el cuerpo, entrándole por el ojo, la nariz, el oído como si la palabra perdiera su eficacia:

además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rímel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo" (2008: 207).

La milonga de Palermo es el espacio donde todas las transfiguraciones son posibles, lugar del calco, de la no individuación, de la otredad en la repetición, la entrada a la semejanza vista de lejos.

En "Las puertas del cielo" aparece el traductor de la experiencia de lo otro que divorcia en la repartición de lo sensible el sentir del pensar, el cuerpo de la razón. Sin embargo, esa división se vuelve imposible: lo otro y su presencia se siente con todo el cuerpo. Además, a este ojo que clasifica lo humano en la distancia tratando de poner en evidencia los emblemas de la distinción o de la dominación simbólica, se le revela la experiencia compartida: Celina volviendo de la muerte. La experiencia del carnaval –dice Bajtin– es la del sujeto aniquilado moviéndose como "yo" y como "otro", como hombre y como máscara. Hardoy es una máscara más, se ha lanzado en la brevedad del ritual a tocar el fondo, el "fondo" común; un momento y luego el chispazo de la comprensión, y ese juego de las cercanías para luego alejarse es la incómoda ambigüedad que anticipa no sólo una poética de escritura, sino de lectura política. Rancière sostiene que "la simple oposición de los animales lógicos y los animales fónicos no es en modo alguno el dato sobre el cual se fundaría la política. Esta, al contrario, es una apuesta al litigio mismo que la instituye" (1996: 36). En Cortázar el destino de la ficción se le vuelve un destino político, y así como frente a lo bestial no hay trinchera posible, y así como el personaje de "La banda" es expulsado, Cortázar cruza hacia el otro lado.

En “La banda” publicado en 1956 y contextualizado en el ‘47, el protagonista, Lucio Medina, le cuenta al narrador que concurre a ver una película de Anatole Litvak al Gran Cine Opera. El cine, lugar de la simulación, le muestra una contundente realidad: el simulacro político, la ilusión. El ojo de Medina se desplaza a lo disruptivo: la clase popular que invade el espacio de la alta cultura. El otro-social se vuelve espectáculo, pura fachada o vida estilizada: gesto, cutis, vestimenta, olor; esas son las marcas de la incorrección política en el territorio de la alta cultura profanada. En el teatro, escenario de intercambio social, espacio “democratizador”, se oculta la actuación de la orquesta destinada a empleados de la compañía *Alpargatas*, jugando con el desplazamiento de la cultura producido por la consigna del sector obrero y peronista “alpargatas sí, libros no”. El principio democratizador promueve, de este modo, “la ruptura de un orden determinado de relaciones simbólicas entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de ser” (Rancière, 2012: 27).

Puro cuerpo y poca voz para inscribir desde Francia en “Torito” esa ausencia. “Torito”, contracara de “El Mono” Gatica, boxeador y símbolo del peronismo, “Torito”, nombrado desde el afecto es el otro del peronismo. Publicado en 1954 en la revista Buenos Aires Literaria¹⁰ y en 1956 en *Final del juego* la voz de Justo Suárez, el Torito de Mataderos, toma el texto por asalto. Desplazamiento que va de la acción del cuerpo a la palabra, que es un modo de acción performativa. Rancière plantea que la “actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un

¹⁰ Ver Forastelli, Fabricio; “‘Pobre pibe’, ‘lindo pibe’. Notas sobre peronismo y estilística a partir de “Torito” de Julio Cortázar (1954)”, disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/7933>

lugar” y que “hay política cuando hay un lugar unas formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos” (1996: 45-46)

En “Torito” se da a leer la gramaticalización del otro, una oralidad con los signos del exceso. Dos recuerdos escanden el cuento: el de la voz del maestro de la dedicatoria, representante de la cultura letrada y el recuerdo de Torito: las batallas inscriptas en el cuerpo. Torito es una voz que agoniza e identifica en su cuerpo las marcas de la relación con sus rivales pugilísticos. Entre el recuerdo de palabras y de batallas, el gesto de Cortázar sitúa el *ringside* en la tensión simbólica: la voz y la academia que intenta apresar, desde lo culto, lo popular. Zubieta (1998) sostiene que, en las entrevistas dadas a leer a las masas vía *El gráfico*, el registro de Justo Suárez era una lengua hiperculta y que Cortázar recupera y da a leer el registro popular de esa lengua. En este gesto, podríamos leer una grieta, una ambigüedad dada por el lugar de circulación de la lectura: la revista Buenos Aires Literaria vinculada al discurso crítico universitario y al Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras.

En el extremo final de su escritura, Cortázar (se) vuelve sobre los modos de decir lo político pero desde la perspectiva latinoamericanista del intelectual comprometido. Al respecto, Avellaneda (2004) sostiene que la búsqueda de un pronunciamiento literario, capaz de decir lo otro en términos políticos tan notable en *Bestiario* y en algunos cuentos de *Final del juego*, entra en un estado de suspensión hacia los sesenta, se desplaza hacia múltiples zonas como la metafísica de la música, de la literatura o de la fotografía, como en *El perseguidor*, “Las babas del diablo”, o *Rayuela*. A partir de los '70 el decir político retorna a la pluma Cortázar desde una posición que excede lo nacional referenciando la violencia, el despotismo y la corrupción que experimentan los países latinoamericanos y que es especialmente

notable en sus últimos libros *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Deshoras* (1983) y *El libro de Manuel* (1973).

“Diario para un cuento”, el último cuento de *Deshoras*, reescribe el desvío político de “Las puertas del cielo”, aquel cuento “reaccionario”, “despectivo” que muchos críticos valoraron “con cierta razón”¹¹. En este cuento de 1983, Cortázar revisita la milonga de Palermo, la Argentina de los ‘40, los altoparlantes que lo aturdíen en el centro de Buenos Aires, su oficio de traductor, con el fin de “contar algo que no fui capaz de reconocer bien mientras estaba sucediendo” (2008: 403). El narrador elige hacer esta relectura/reescritura asumiendo la identidad del autor. El espacio a la vez autobiográfico y confesional que presupone la recurrencia al diario íntimo, uno de los principales géneros de las llamadas literaturas del yo (Giordano, 2008), afirma no la veracidad de la situación referida pero sí la de una experiencia vivida como real.

De hecho, cuando Osvaldo Soriano le pregunta acerca de la inscripción autobiográfica de este cuento, Cortázar contesta que “lo autobiográfico se injerta en un texto que luego es pura invención” y se refiere sus años de traductor público en Buenos Aires y las anécdotas que reproduce con pocas variaciones en su cuento, en su diario de cuento:

Allí no hay ningún montaje, la primera palabra fue escrita antes de la última, sin ningún tipo de artificio. Reflexionando me decía: “Me gustaría contar esto, ¿pero cómo hacerlo?” y tenía un problema técnico de ésos que a veces se plantean y entonces, de golpe, me dije “a lo mejor lo que conviene hacer es empezar escribiendo sobre cómo no puedo escribir el cuento... un tipo me lleva un diario”. De allí la apelación a Bioy y todas las referencias marginales que van saliendo.

¹¹ Ver Urondo, Francisco, “Julio Cortázar”, el escritor y sus armas políticas”. *Panorama*, n° 187, 24 de noviembre de 1970, p.50

En esos días yo estaba leyendo un libro en Derrida que iluminaba mi estado de ánimo en el momento de hablar de mi relación con Anabel. Pero cuando llegué a la mitad del Diario más o menos, ahí me di cuenta -y ésa es la pequeña trampa del escritor-, que ya estaba escribiendo el cuento, que éste estaba contenido en el diario. Saltaba, iba y venía, me salía del cuento y volvía a hablar de mí en París, del tipo que escribe su diario, que ya está viejo. Entonces el cuento siguió sin problemas hasta el final¹².

El escritor profesional que es el Cortázar de 1983 no puede escribir aquel último cuento, sólo puede volcar en las notas de su diario su experiencia que es la de Anabel, chica del bajo, prostituta, doble de Celina, que lo *invade* como presencia avasallante. Ahora bien, la fijación del otro en la escritura se vuelve un asunto conflictivo: “cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla” (2008: 395). Cortázar es consciente de los peligros de una escritura como la suya que no guarda las distancias como lo hace la de Bioy, de las “facilidades culturales” de copiar una lengua, como lo hizo en “Torito”; sin embargo, en este último relato, la lengua de la otredad con sus simplezas y sus clisés se traduce, nuevamente, desde la filosa pluma del letrado.

La figura de escritor del narrador- personaje- autor de “Diario para un cuento” se configura en diálogo con la de Hardoy que aparece ahora como un *alterego*: “(Me estoy acordando de Hardoy, un abogado amigo, que a veces se metía en turbios episodios suburbanos por mera nostalgia de algo que en el fondo sabía imposible, y de donde volvía sin haber participado de veras, mero testigo como yo testigo de Anabel” (407) y, también: “Hardoy como buen abogado apreciaba su función de testigo presencial, la veía casi como una misión. Pero no es

¹² Soriano, Osvaldo. 1983. “Entrevista a Julio Cortázar en 1983”. Disponible en: <http://www.elortiba.org/cortaz.html%20>

él sino yo quien quiere escribir este cuento sobre Anabel". Tanto Hardoy como Cortázar ocupan, en su posición de letrados, el espacio del testigo, del que observa y testifica desde su privilegiada perspectiva, del que mira sin ser mirado y puede juzgar, del que está adentro del espacio situacional pero a la vez fuera. A la distancia, Cortázar se vuelve testigo de sí mismo, del traductor que fue a fines de los cuarenta en Buenos Aires:

estoy contento de haber escrito este cuento, ya tan tarde en mi vida, porque eso me ha dado un espacio de autocrítica con la lucidez con que creo verme en ese cuento, digamos como me ve Anabel, y yo era incapaz de verme en esa época, ni yo ni mi clase todo el medio que yo frecuentaba y allí hay muchas referencias a eso. Aparece, por ejemplo, ese amigo mío, ese abogado, el doctor Hardy, que es el mismo de "Las puertas del cielo"; un tipo al que le gusta acercarse a los bajos fondos, a las milongas y los bailes pero como un antropólogo, un burgués que después vuelve a su casa a pegarse un baño y vivir su vida del otro lado. Bueno, éramos todos un poco así, y lo éramos en el plano político también. Es decir, mi incapacidad de captar a Anabel en ese cuento, yo la extrapolaría ahora y te diría que era mi incapacidad para captar el panorama político argentino. Esa es la conclusión final que hay que sacar del cuento. Dicho esto, hay que agregar una cosa importante: mientras yo escribía este cuento jamás se me cruzó por la cabeza el asunto, es decir, nunca traté de simbolizar una cosa con la otra¹³.

La mirada política se vuelca en la política de la mirada en el primer y en el último libro de Cortázar. Anabel, tango barato, criatura del río turbio de la noche porteña ya no es referida como "monstruo" sino como ángel. La cadena de significantes que trazan estos relatos, en el inicio y el final de la obra cortazariana, queda construida por: monstruo-puerta-cielo-ángel. Los dos lados del mundo, en cuyos

¹³ Íb.

intersticios el escritor oscila y habita temporalmente, se resignifican: “El ángel se había encontrado con el otro ángel (per modo di dire claro), para de paso entre tango y tango escupirme en plena cara, ellos de su lado escupiéndome sin verme, sin saber de mí, sobre todo importándoseles un carajo de mí, como el que escupe en una baldosa sin siquiera mirarla” (422). Si en “Las puertas del cielo” la mirada legitimada y siempre superior del letrado se sostiene hasta el final, en “Diario para un cuento” opera, como lo nota Graciela Goldchluk (2002), “un rebajamiento de la imagen del autor”. El traductor testigo no tiene nada que hacer en aquel mundo de ángeles. Corrección, relectura, pero también ambigüedad política del gesto literario ya que ese “ángel” construido en el lugar de las alturas -como esas bandadas de pájaros del epígrafe que cambian de forma, pero siguen siendo lo mismo- puede señalar el trazo letrado en su extensión: el no lugar de lo bestial, en donde lo “monstruoso se ha instalado en el lugar divino”¹⁴ y el rostro humano se borra de la cultura para volverlo retórica de la naturaleza.

A más de cien años de su nacimiento, la obra de Cortázar ha sido recordada a partir de homenajes que continúan la construcción de lo monumental como figuración de lo intocable, configurando relatos que embalsaman o replican el modelo -o lo corrigen-, que prometen por su herencia de lectura, pero también por lo que de interrogación nos proponen. En este recorrido intentamos dejar intactas algunas tensiones que, a través de la rearticulación entre estética, política y vida, le devuelvan a la relectura de Cortázar esa zona vaporosa de su obra, ese lugar que desde la indeterminación y la incomodidad de los pliegues, los pasajes o las puertas abra la lectura a nuevas posibilidades de lo real, del otro y de sí mismo.

¹⁴ La expresión es de Sloterdijk, en *La domestication del' etre*. París: Fayard, 2000

Bibliografía

- AVELLANEDA, ANDRÉS. 1983. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana-
- . "Política y literatura: antes y después de Cortázar", *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 13 - Nro 16 - Mar del Plata, ARGENTINA, 2004; pp. 121-134
- CORTÁZAR, JULIO. 1994. *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2008. *Cuentos Completos 1*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- . 2008 *Cuentos Completos 3*. Buenos Aires: Punto de lectura
- . 2011. *Obra crítica III*. Buenos Aires: Alfaguar.
- FORASTELLI, FABRICIO "'Pobre pibe', 'lindo pibe'. Notas sobre peronismo y estilística a partir de "Torito" de Julio Cortázar (1954)". Web. 13 junio 2015, <<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/7933>>
- GAMERRO, CARLOS. 2007 "Julio Cortázar, inventor del peronismo" en Korn, Guillermo (comp.) *El peronismo clásico: descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso.
- GILMAN, CLAUDIA. 2012. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- GIORDANO, ALBERTO. 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.
- GOLDCHLUK, GRACIELA. 2002. "Julio Cortázar y la escritura incesante: de Diario para un cuento a Las puertas del cielo", en AA.VV, *Julio Cortázar y el relato fantástico*, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. 1988. "La construcción de la imagen", en *Revista de Lengua y literatura*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.

- RANCIÈRE, JACQUES. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, JACQUES. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones El Zorzal.
- SORIANO, OSVALDO. 1983. "Entrevista a Julio Cortázar en 1983". Web. 20 mayo 2016 <<http://www.elortiba.org/cortaz.html%20>>
- TZVETAN TODOROV. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*, México: PREMIA editora de libros.
- VIÑAS, DAVID. 1971. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI.
- WEISS, JASON. 1984 "Entrevista a Julio Cortázar", *The Art of Fiction* No. 83 (traducción del inglés de Luis Casado). Web. 20 de mayo 2016 <<http://www.radiodelmar.cl/rdm/julio-cortazar-el-tango-era-nuestra-musica-y-yo-creci-en-una-atmosfera-de-tangos/#>>
- ZUBIETA, ANA MARÍA. 1998 "Los monstruos de Cortázar: al alta literatura escribe al pueblo". *Kipus, revista Andina de Letras*. N°8, UASB-Ecuador. Corporación Editora Nacional

CORTÁZAR Y SU MIRADA SOBRE ARLT

Marcia Moscoso

Este trabajo se propone examinar el prólogo de Julio Cortázar *Roberto Arlt: Apuntes de relectura* que precede a las *Obras completas* de ese escritor argentino, en 1981. Para ello se analiza la figura de escritor que construye Cortázar en ese texto, así como también su visión acerca de la literatura. La tesis de este trabajo es que Cortázar realiza una firme revalorización de la figura de Arlt, un escritor controvertido de la literatura argentina, presentando nuevas maneras de leerlo. En ese prefacio Cortázar se presenta como polémico en relación a lo instituido y las representaciones sobre lo que implica “ser un gran escritor”. La configuración de esta imagen le permite mostrar tanto las virtudes literarias de Arlt y su rol clave en la literatura argentina, como cuestionar los parámetros estéticos usados para desestimarlos.

Este trabajo presenta en primer lugar el marco teórico; luego formulamos algunas consideraciones en torno a Roberto Arlt y en referencia a las características del prólogo y por último el análisis del escrito de Cortázar teniendo en cuenta las categorías de imagen, antiimagen y autoimagen de María Teresa Glamuglio (1988) y los conceptos de crítica, cultura, tradición y literatura abordados por Raymond Williams¹⁵ desde la perspectiva del materialismo cultural (2009). Ese conjunto de categorías y conceptos se entrelazan a fin de examinar los efectos del sentido que Cortázar elabora en su discurso así como también la tesis que sustenta su argumentación.

¹⁵ Fue un intelectual gales (1921-1988) perteneciente al círculo de Birmingham. Aborda sus investigaciones desde la perspectiva del materialismo cultural.

Nos parece que tanto Gramuglio como Williams resultan fundamentales para poder apreciar cómo se posiciona Cortázar en relación al campo literario de su época, los criterios que contempla para revalorizar a Arlt y las valoraciones que subyacen a su argumentación para sostener su punto de vista. En este sentido, las categorías de Gramuglio posibilitan vislumbrar la imagen de escritor que construye Cortázar como también los aspectos que considera contrarios a esa proyección de sí mismo. Con respecto a Williams, los conceptos de **crítica**, cultura, tradición y literatura son relevantes para el análisis porque permiten apreciar cómo Cortázar presenta en su discurso varios campos semánticos que refuerzan sus valoraciones sobre la literatura arltiana tales como los que giran en torno a las nociones de luz y oscuridad, juventud y madurez, vacío y plenitud, profundo y superficial, entre otros. Asimismo, la configuración de esos campos semánticos le permite al autor del prólogo poner en tela de juicio los protocolos de lectura que la crítica¹⁶ había tenido en cuenta hasta ese momento para excluir a Arlt de la “buena” literatura.

En alusión al marco teórico del análisis

La imagen, antiimagen y autoimagen

María Teresa Gramuglio¹⁷ nos ha parecido relevante en sus diversos aportes en esta área. En 1988 publicó el artículo “La construcción de la imagen” en la revista de Lengua y Literatura de la Universidad Nacional del Comahue. La categoría de la **imagen de escritor** tal como la concibe Gramuglio parte de los desarrollos teóricos de Bourdieu en referencia al rol que tiene el productor en el campo

¹⁶ En el escrito de Cortázar, dentro de la institución crítica se incluye un conjunto bastante heterogéneo: la crítica de los años cincuenta y setenta (Saítta 384) y los grupos de Florida y Boedo, entre otros.

¹⁷ María Teresa Gramuglio nació en Rosario, provincia de Santa Fe en 1939. Tiene una larga trayectoria como crítica literaria e investigadora.

literario, un ámbito que se rige por la dinámica de la lucha cultural (ctd. en María Fernanda Alle 423). En consecuencia, toda toma de posición recibe su “valor distintivo” en función del vínculo negativo que lo une a las tomas de posición coexistentes. De este modo, los productores culturales elaboran estrategias a fin de establecer los límites legítimos del campo y de avalar sus prácticas y su posición intelectual en el mismo.

El estudio de las imágenes de escritor está vinculado a la historia literaria: permite ver el estado del campo literario en el que el autor se posiciona y en relación con el cual se define a sí mismo. Además, dichas imágenes involucran aspectos que hacen referencia a la elaboración que cada escritor realiza de su poética, una concepción de la propia de la escritura que le posibilita legitimar sus prácticas.

En su artículo, Gramuglio postula que los escritores a menudo construyen en sus textos figuras de escritor, “imágenes que son proyecciones, autoimágenes y antiimágenes o contrafiguras de sí mismos” (3). Esta autora sostiene que en la “autoimagen de escritor” puede leerse una serie de cuestiones tales como qué lugar piensa dicho escritor para sí en la literatura (vínculo con sus pares y con la tradición literaria, ya sea porque apunta a insertarse en ésta o porque busca transformarla), qué punto de vista tiene en torno a las instituciones, el público lector y el mercado; qué posición pretende en la sociedad (qué postura adopta con respecto a los sectores dominantes y dominados, con los mecanismos de reconocimiento social y con el poder).

El aporte de Gramuglio resulta útil, entonces, para poder ver qué idea de sí mismo presenta Cortázar en su texto, qué concepción tiene acerca de lo que la literatura es o debería ser como también las disputas del campo literario de ese momento con respecto a lo que significaba la “buena” literatura.

La teoría de la crítica cultural y el posicionamiento de Raymond Williams

La teoría materialista de la cultura posibilita el análisis de los mecanismos y dispositivos de dominación cultural y social como espacio de la hegemonía y el poder de clase burgués. Por esto, los estudios culturales son herramientas teóricas y metodológicas cruciales para poder comprender y transformar las sociedades del capitalismo periférico (Recalde, 2005).

Desde un punto de vista marxista no mecanicista, Raymond Williams realiza una gran contribución a los estudios culturales¹⁸ porque concibe al materialismo cultural como una forma de comprensión de la organización social general de la sociedad y como instrumento de transformación para una acción política. Intenta revelar los sentidos ocultos que imperan en un cierto orden social sin incurrir en reduccionismos teóricos. En palabras de Williams su postura “puede ser brevemente descrita como materialismo cultural: una teoría de las especificidades de la producción material de la cultura y la literatura al interior del materialismo histórico” (Williams, *Marxismo y Literatura*, 15).

Nos muestra un modo productivo de entender la organización social contemporánea, mediante la crítica de la cultura. Dicha crítica puede colaborar en la transformación general de la sociedad (Cevasco, 2003) ya que permite desmontar los mecanismos por los que ciertas visiones sobre el mundo, como es el caso de las hegemónicas, se presentan como universales y unívocas.

¹⁸ Para Williams, los estudios culturales deben concebirse como una disciplina que “parte del principio de que la cultura es un concepto crucial que debe ser reapropiado para usos más democráticos. La cultura como modo de vida involucra procesos y no únicamente productos culturales” (ctd. en Cevasco 59).

Al decir de Williams, para poner en evidencia la manera en que esas disputas simbólicas atraviesan, por ejemplo, las producciones culturales, es necesario examinar varios conceptos que emplean tales como cultura, literatura, crítica y tradición. Trata de demostrar que estas formulaciones no son codificaciones cerradas sino que poseen una naturaleza histórica (Cevasco 2003). El análisis lexicográfico de esos términos es un punto de partida para desmitificar la perspectiva hegemónica, con el propósito de construir una visión alternativa a la dominante¹⁹. Pero estos cambios no pueden producirse por sí solos, es decir, no son el resultado de fuerzas ajenas a la voluntad de los hombres, tal como planteaba el marxismo mecanicista, sino que la voluntad transformadora de los sujetos es el eje central de las modificaciones históricas y culturales²⁰ (Coll Blackwell 1997).

En este marco, el examen de *Apuntes de relectura* es relevante porque es un ejemplo claro de lo dicho anteriormente puesto que es una producción cultural que expone la pugna entre la definición de los conceptos de cultura, crítica, tradición y literatura realizada por Cortázar y la definición de esas nociones en la visión del grupo de Florida, sustentada en pautas esteticistas de carácter hegemónico. Cortázar procura desmontar la visión impuesta por el grupo de

¹⁹ Las formas hegemónicas o dominantes pueden ser polemizadas gracias a la acción de los elementos dominados, ya sean residuales, elementos que provienen de formaciones sociales anteriores, o emergentes, es decir, nuevos significados, valores y prácticas unidos al afianzamiento progresivo de una clase social que muchas veces son mostrados como elementos ajenos (Williams, *Marxismo y Literatura* 161).

²⁰ En los desarrollos teóricos de Williams es importante considerar las dimensiones de lo artístico, lo moral y lo social como aspectos interrelacionados de la cultura dado que las producciones culturales no son objetos aislados sino que son fuerzas productivas y forman parte del dominio de la superestructura. Por ejemplo, en el caso de Cortázar su producción literaria no es ajena al sistema capitalista ya que elabora *Apuntes de Relectura* por encargo de Carlos Lohlé, a saber, Cortázar es un trabajador asalariado. No obstante eso no invalida su postura de cuestionar el pensamiento hegemónico de la época en relación a Roberto Arlt ya que en el seno del sistema capitalista siempre hay espacios de resistencia.

Florida sobre esas formulaciones para revalorizar la figura de Roberto Arlt y presentar una mirada alternativa a la dominante.

La concepción de Williams acerca de la cultura

Para Williams, el término cultura es sumamente complejo ya que posee múltiples sentidos que varían en función de las particularidades históricas y los intereses que estén en pugna. No obstante, desde su punto de vista la cultura tiene por un lado una dimensión colectiva -se refiere a un conjunto de significados y orientaciones comunes en una sociedad- y por otro una dimensión individual, dado que se vincula con los significados construidos como resultado de la experiencia personal y social comprometida del ser humano (Williams, "La cultura es algo ordinario". 45).

Sin embargo a lo largo de la historia se ha intentado imponer una significación unívoca de este término. Williams sostiene que este concepto no tiene un sentido fijo sino que "su sentido se transforma de época en época, y los significados complementarios... conviven en una misma época..." (ctd. en Cevasco 51). Para Williams la cultura no está separada de la esfera de la vida cotidiana sino que es un proceso que se da en varios niveles y en el que participan todos (Cevasco 2003).

En el prólogo de Cortázar, motivo del análisis, se expresan las nociones de cultura, crítica, tradición y literatura en función de su experiencia personal, social y cultural; de su rol como escritor y de su mirada sobre otros autores, puntualmente sobre Roberto Arlt. El aporte de Williams es relevante porque brinda la posibilidad de mostrar que esos conceptos son construcciones históricas que no tienen un carácter fijo y se modifican en función de quien las define (Williams, *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad* 28).

Como dijimos, Cortázar escribe su prólogo a las obras completas de Roberto Arlt, un escritor controvertido de la literatura argentina: Roberto Godofredo Christophersen Arlt (1900-1942), hijo de inmigrantes (su padre era de origen alemán y su madre, italo-austríaca) tuvo una limitada educación que restringió su acceso a los libros, a las lenguas extranjeras y a la considerada alta cultura. No obstante, la obra de Arlt fue revalorizada por la revista *Contorno* en la década del cincuenta y por algunos textos de los años sesenta. Sin embargo, en la década del setenta una revisión de las principales revistas literarias de la época permite suponer que “existe un vacío en el interés de los textos arltianos”²¹, ya que hay muy pocas referencias a su obra en las publicaciones de la época (De Diego 134). Queremos hacer notar que resurgió en los años ochenta, fundamentalmente, gracias a la tarea crítica de Ricardo Piglia²².

Las características del “prólogo”

El análisis del prólogo, especie literaria que como afirma Cuéllar Valencia (2005) es un género que tiene una vasta tradición, merece que nos detengamos en ello. Algunos de los rasgos propios de los prólogos que presenta *Apuntes de relectura* son que se escribe a propósito del texto que antecede (las obras completas de Roberto Arlt), que es realizado por un escritor prestigioso y que busca mostrar el valor literario del autor que se prologa. Es por ello que a fin de resaltar las cualidades literarias del autor se usa el tópico de la originalidad, es decir, se apunta a destacar la relevancia del asunto o el asombro que la

²¹ De Diego realiza una revisión de las publicaciones *Los Libros*, *Nuevos Aires*, *Crisis*, *Literal*, *El ornitorrinco* y *Punto de Vista* a fines de vislumbrar por qué en la década del setenta la obra de Arlt dejó de tener la misma presencia que había tenido en los sesenta (2001)

²² *Apuntes de relectura*, se inscribe en la tendencia de revalorizar la obra de Roberto Arlt que surge en 1980.

obra provoca en los lectores (Cuéllar Valencia 162)²³. Por ejemplo, esto último puede verse en *Apuntes de relectura*, cuando Cortázar destaca las cualidades de Arlt, afirmando que su obra es inaudita.

No obstante, aunque *Apuntes de Relectura* ostenta esas características convencionalmente establecidas para los prólogos²⁴, también presenta algunas innovaciones tales como el modo en que Cortázar fundamenta su postura tanto en el nivel de lo implícito (la forma) como en el de lo explícito (el contenido). En relación al plano de la forma, puede decirse que se insinúa una serie de sentidos, por ejemplo, a través del uso de analogías que enaltecen la figura de Roberto Arlt y que ponen en tela de juicio el lugar consagrado de ciertos escritores canónicos. El plano del contenido, se pone de manifiesto por la presencia de las comparaciones explícitas que Cortázar realiza entre su trayectoria literaria y la de Arlt, entre otras cuestiones.

Podría decirse que Cortázar emplea un género tradicional para subvertir las pautas con las que se había leído a Arlt hasta ese momento. Así, el uso del género prólogo le permite intervenir en el campo literario para expresar su desacuerdo con respecto al canon establecido y también para proponer nuevas maneras de leer a Arlt. Aquellos aspectos que otros escritores habían contemplado como carencias literarias, Cortázar las considera como marcas de un estilo singular y original. En consecuencia, realiza una ruptura con los protocolos de lectura de la época.

²³ Esto puede ocurrir cuando el autor prologa su propia obra o la obra de otro escritor.

²⁴ El escritor no crea los materiales con los que trabaja sino que escribe ateniéndose a una forma parcialmente configurada por una historia de las formas literarias (Eagleton, 63); pero siempre tiene la libertad de apropiarse de ella y realizar ciertos cambios.

Análisis de *Apuntes de relectura*

A continuación se expone en primer lugar, las connotaciones que pueden vincularse con el título *Apuntes de relectura*; en segundo lugar, el uso de los términos cultura, tradición, literatura y crítica que realiza Cortázar así como la imagen de sí mismo que construye en este escrito y sus valoraciones; finalmente, se hace hincapié en el uso especial del vocabulario que emplea Cortázar y los campos semánticos que utiliza para resaltar la figura de Roberto Arlt.

El texto escrito por Cortázar aglutina diversos sentidos puesto que se presenta desde el título como un apunte y una relectura pero, simultáneamente, es también un género con una larga tradición en la literatura (tiene un valor simbólico más significativo que el de un sencillo apunte o relectura). Con respecto al título, puede decirse que la palabra apuntes alude a una nota que se realiza de manera escrita con rapidez, distinta del estudio, término que se vincula a una acción llevada a cabo con un mayor detenimiento, más relacionada con el ámbito académico y con la exhaustividad. En consecuencia, no es fortuito que Cortázar nombre a su escrito con el título *Apuntes de relectura* puesto que esta denominación indica que no pretende situarse como un crítico experto sino como un simple lector.

La selección de esos términos expone una cierta imagen de escritor que se aleja del rol de un crítico experto y de un académico riguroso (Gramuglio 4). Además, otra cuestión que marca el distanciamiento de Cortázar con respecto a lo académico es el lugar de enunciación elegido ya que realiza esos apuntes en una playa mexicana, lo que sugiere la imagen de un lector relajado y ocioso que disfruta de su lectura en vacaciones. En consecuencia, se presenta como una lectura por placer, contrapuesta a la lectura analítica exhaustiva del texto literario que se lleva a cabo en ámbitos más formales.

Además, el hecho de que se utilice la palabra relectura indica que Cortázar se ve a sí mismo principalmente como un lector. Al exponerlo como una relectura exhibe la postura de Cortázar acerca de Arlt, Asimismo, configura el lugar que piensa para sí mismo en la literatura y en la sociedad con respecto a sus pares contemporáneos y/o futuros, la tradición literaria en la que se inscribe y desea cambiar y su actitud en relación a los lectores y a las instituciones (Gramuglio 4).

Cortázar no es cualquier lector sino un escritor que cuenta con un amplio prestigio²⁵. La admiración de Cortázar por Arlt enaltece a éste último ya que si alguien con el capital simbólico de Cortázar lo admira, de ello se deriva que, necesariamente, es un excelente escritor. Así, Cortázar marca cuál es su lugar en el campo literario puesto que establece una filiación con Arlt y lo presenta como uno de sus modelos literarios (Gramuglio 4). El uso del término relectura podría tener varios significados, como por ejemplo, el sentido de la reiteración ya que “re” es un prefijo vinculado con el hecho de realizar nuevamente una cierta acción; también, el de recordar ciertos sentimientos y contrastarlos con los que se tienen en el presente.

Por esta razón podría pensarse que en *Apuntes de relecturas* e confronta de manera permanente el pasado con el presente, dado que Cortázar compara las sensaciones que tuvo cuando leyó a Arlt en su juventud con aquellas que sintió posteriormente en la madurez. La acción de *releer* se asocia, entonces, con la idea de recordar cómo era uno mismo en el pasado. En el caso de Cortázar, releer a Arlt lo ayuda a reencontrarse con su viejo yo, el de sus años mozos y a reflexionar acerca de su propia trayectoria como escritor (Saítta 385).

²⁵ Cortázar escribe este prólogo sobre Arlt a pedido de un editor. Esto indica que cuenta con la autoridad suficiente como para avalar la obra de Arlt ya que sólo escriben prólogos quienes tienen una reconocida trayectoria en el ámbito literario.

La imagen de sí de Cortázar, el uso de los términos cultura, crítica, tradición y literatura y los campos semánticos.

A continuación se presenta en primer lugar, el uso de los términos cultura, crítica, tradición y literatura que realiza Cortázar y también la imagen de sí que muestra en el prólogo; y en segundo lugar, los diversos campos semánticos que utiliza en su discurso para revalorizar la literatura arltiana. Puntualmente se analizan los campos semánticos que aluden al contraste entre lo superficial y lo profundo, la luz y la sombra, la juventud y la madurez, el vacío y la plenitud, y por último, el adentro y el afuera.

En *Apuntes de relectura* se exponen una serie de palabras cuyos sentidos tienen que ver con un conjunto de valoraciones acerca de lo que implica la buena literatura: cultura, crítica, tradición²⁶ y literatura. Podría pensarse que este grupo de vocablos constituyen palabras claves, es decir, términos cuyas acepciones permiten rastrear ciertas formas de pensamiento (Williams, *Palabras clave* 19). Ese conjunto de palabras se conjuga con valoraciones específicas acerca de lo que significa tener estilo y calidad literaria y con la figura que Cortázar presenta de sí mismo como escritor, que polemiza con la tradición instaurada principalmente por el grupo de Florida.

Los significados que adoptan las palabras cultura, crítica, tradición y literatura ponen en evidencia que estos conceptos no son naturales ni designan una verdad sino que expresan las valoraciones de ciertos grupos sociales (Williams, *Palabras clave* 28). Al plantear una nueva manera de concebir estos términos, Cortázar intenta construir

²⁶ Tal como sostiene Williams, en el área de la literatura suelen imperar falsas totalidades que encubren las elecciones culturales de grupos específicos: “la más común de esas falsas totalidades es la “tradición”, que no es vista como lo que es una continua y activa selección y re-selección que incluso en los tiempos más recurrentes es siempre el producto de relaciones sociales específicas, sino... como un objeto, una realidad proyectada” (*Cultura y materialismo* 33).

una tradición alternativa a la establecida por las pautas esteticistas. En consecuencia, se expone el carácter selectivo de los estándares que excluyeron a Arlt de la literatura avalada por el grupo de Florida. Tal como sostiene Williams, los privilegios e intereses particulares que rigen la tradición selectiva incluyen complejos elementos de estilo, tono y método básico que pueden ser reconocidos y puestos en duda (*Marxismo y Literatura* 155).

En la imagen que Cortázar expone de sí mismo, sostiene que desconoce los trabajos críticos sobre Arlt. Sin embargo, esta afirmación no resulta cierta ya que los razonamientos que expone en su prólogo refutan el modo en que la crítica leyó a Arlt, la cual se enfocó únicamente en las *imposibilidades* de este escritor.

Al aseverar esto, Cortázar asocia implícitamente el término **crítica** con las siguientes acepciones: a) descubrir errores; y b) un sentido fuertemente negativo de exclusión irrazonable o tratamiento injusto; c) juicio autorizado (Williams, *Palabras clave* 86). Para invalidar el argumento que asocia el error con un valor negativo, Cortázar muestra una representación alternativa en la que vincula el error con algo positivo y afirma que la originalidad de Arlt reside en la *terrible fuerza de escribir "mal"*, puesto que sólo cuando escribe así sus obras tienen calidad literaria. Curiosamente, cuando Arlt logra adecuarse en alguna medida a lo que la crítica espera, *un estilo pulido*, su escritura pierde fuerza literaria: "El resto de su obra de ficción... llega a la paradoja de una escritura prácticamente libre de defectos formales pero al servicio de mediocres cuentos exóticos... y que salvo alguno que otro pasaje carecen de esa atmósfera que es el estilo profundo de su mejor obra" (Cortázar 269).

Al plantear su argumentación, usando la figura de la paradoja, polemiza con el pensamiento común y con una tradición literaria esteticista que establece un vínculo indisoluble entre el talento literario

y el estilo libre de defectos formales, ya que en la figura de Roberto Arlt coexisten el genio literario y los errores formales.

Cabe agregar que Cortázar refuta también otro sentido que suele adoptar la palabra crítica: el de un conjunto de profesionales que podían presentar ciertos estándares de juicio autorizados sobre la literatura²⁷. Para cuestionar los parámetros con los que la crítica evaluó la obra de Arlt, presenta a la institución crítica como una entidad distinta del conjunto de los lectores y resalta la necesidad de mirar la obra de Arlt desde una nueva perspectiva que no haga hincapié en las faltas de ese autor “[Arlt] dijo lo que jamás dijeron y ni siquiera pensaron muchos escritores o lectores de Florida, que en su día cayeron sobre los libros de Arlt con el fácil sistema de mostrar tan sólo sus falencias e imposibilidades” (Cortázar 268).

Es decir, un análisis a conciencia de la obra de Arlt implicaría poder ver más allá de los defectos formales y de la superficie de su obra y detectar el sentido **profundo** de la misma. En otras palabras, para exaltar la literatura arltiana, Cortázar configura un sistema de valores en el que opone lo superficial y lo profundo²⁸. Entonces desde su perspectiva, para apreciar verdaderamente a Arlt se debe captar el auténtico sentido de su literatura y rescatar la singularidad de su estilo ya que su escritura provoca que los lectores vuelvan a leerlo “por las imágenes inapelables y delatorias que nos ponen frente a nosotros mismos como sólo el gran arte puede hacerlo... De esa incoherencia,

²⁷ Según Williams, desde el siglo XVII, la palabra “crítica” se asoció con una profesión particular, con un modo de desarrollo social de las impresiones y respuestas personales sobre la literatura, al punto que podían exponerse como estándares de juicio universales, cuando en realidad eran juicios emitidos en ciertas circunstancias históricas (*Palabras clave* 86).

²⁸ El contraste entre ambas nociones evoca el primero de los campos semánticos que se analiza en el escrito de Cortázar.

de esas debilidades, nacerá siempre la interminable, indestructible fuerza de la gran literatura” (Cortázar 275).

Entonces, la grandeza de la literatura arltiana no reside en la ausencia de errores formales sino en su dimensión profunda, a saber, su denuncia sobre las injusticias de la sociedad “Esa denuncia, hecha sin rigor teórico... nos alcanza en zonas más hondas que las de cualquier cateo sociológico de gabinete, nos quema con el fosgeno imaginario de cada día y cada noche de Hipólita, de Silvio Astier, del miserable de Las fieras, del tuberculoso de Ester primavera” (Cortázar 275).

En definitiva, los análisis de la crítica desconocieron la virtud de Arlt de conmover a sus lectores. Cortázar se presenta aquí como un representante de los lectores capaces de apreciar verdaderamente el talento de Arlt. Para poner de manifiesto ese cuestionamiento a la crítica, contrasta dos aspectos: por un lado, expone la cualidad de la literatura de Arlt de poner en tela de juicio el orden de la sociedad; por el otro, presenta el cateo sociológico de gabinete asociado implícitamente con el examen de las obras de Arlt que suele realizar la institución crítica.

Otro término que cobra especial relevancia en el prólogo de Cortázar es el término exhumación. Este vocablo tiene según la RAE²⁹, varias acepciones: a) desenterrar un cadáver o restos humanos; b) desenterrar ruinas, monedas, estatuas, etc.; y por último, c) sacar a la luz lo olvidado. En su prólogo, Cortázar opta por este último sentido ya que el vocabulario elegido en su escrito alude a un campo semántico en el que se oponen las nociones luz/sombra. Esto puede verse, por ejemplo, cuando afirma que la literatura de Arlt produce “deslumbramientos” y que es como un “ácido revelador” y “una linterna

²⁹ En <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=exhumad>

mágica". También, se conecta implícitamente este conjunto de términos con la capacidad de mostrar una cierta verdad, ya que la noción de luz se relaciona con la de verdad, es decir, exhibir lo velado y con los términos "descubrir" y "asombrar", ambos vinculados a la escritura de Arlt.

Asimismo, en *Apuntes de Relectura*, Cortázar señala que a pesar de que esas esperanzadas exhumaciones de ciertos libros, ciertas películas y ciertas músicas en general tienen resultados negativos, en ocasiones excepcionales, pueden maravillar a quienes las realizan (Cortázar 263 y 264). Para remarcar el carácter singular que pueden adoptar esporádicamente esas exhumaciones menciona un conjunto de películas, composiciones musicales y obras literarias que tiene el poder de sorprender a quienes se atreven a volver sobre ellas, como es el caso de *Vampyr*, una película alemana expresionista de 1932, *Les enfants duparadis*, un film francés de 1945, *King Kong*, una película estadounidense de 1933, *Le sacre duprintemps* (La consagración de la primavera), un ballet y obra de concierto orquestal estrenada en mayo de 1913; *Mahogany Hall Stomp* (interpretada, entre otros por Louis Armstrong). Lo interesante de esa enumeración es que establece una especie de gradación que va desde los elementos de la cultura popular, como es el caso de las películas, hasta la obra de concierto orquestal de "La consagración de la primavera" y los cuentos y novelas de Roberto Arlt.

Por estos motivos podría pensarse que los elementos que integran esta enumeración constituyen también una manera de polemizar contra aquello que se considera digno de contemplar dentro de la cultura ya que la selección que realiza cuestiona la concepción elitista acerca de la misma (una concepción elitista sobre la cultura no incluiría en su selección, por ejemplo, a la película *King Kong*). Pero aunque esos elementos estén englobados en una misma enumeración,

en verdad se establece una escala entre ellos y el punto máximo de esa jerarquía encabezado por los cuentos y novelas de Roberto Arlt, ya que éstos han suscitado el asombro de Cortázar en su juventud y le siguen causando ese efecto también en su madurez.

En su argumentación, Cortázar pone en tela de juicio la definición acerca de la verdadera literatura y la cultura que propone la crítica y también los grupos de Florida y Boedo. Piensa que éstos establecieron un vínculo indisoluble entre ser un buen escritor y tener ciertos niveles de cultura y formación literaria. Lo que intenta demostrar Cortázar es que esos criterios no son válidos ya que se usaron para desvalorizar la obra de Arlt. Éste no precisó del acceso a la alta cultura para ser un buen escritor, ya que tuvo la potencia para “ser uno de nuestros videntes mayores. En último término, su obra es apenas “intelectual”; la escritura tiene en él una función de cauterio, de ácido revelador, de linterna mágica” (Cortázar 275).

Cortázar busca poner en evidencia que la crítica excluyó a Arlt de la buena literatura basándose únicamente en el hecho de que no pudo acceder a la “alta cultura”. De esta manera implícitamente, Cortázar establece un contraste entre la noción de “oscuridad” asociada a la ceguera de la crítica y la noción de “luz” vinculada a la capacidad de Arlt de anticiparse literariamente a ciertos sucesos claves de la historia, como puede observarse en la siguiente cita: “Ya antes su imaginación había visto lo que luego veríamos en los noticiosos de la explosión de Hiroshima: las víctimas tratando de escapar de la ciudad, con los cabellos erizados verticalmente” (Cortázar 272).

En definitiva, Cortázar contrapone en su argumentación una serie de nociones (luz y verdad/ oscuridad y ceguera; talento literario y estilo con errores formales/ausencia de talento literario y perfecta técnica literaria) con el objetivo de desmontar las valoraciones que realizaron la crítica y también ciertos grupos literarios de la época,

como es el caso de Florida. Al llevar a cabo esta operación desarticula los vínculos indisolubles que establecían éstos con el fin de explicitar que la tradición esteticista es una falsa totalidad (Williams, *Cultura y materialismo* 33) y es necesario contemplar a Arlt desde una nueva perspectiva. Es por ello que enfatiza la necesidad de **releer** a Arlt y de sacarlo a la luz nuevamente puesto que para poder mostrar una mirada diferente a la imperante durante muchos años, se debe redescubrir la literatura arltiana exponiendo “las áreas descartadas” y también poner en tela de juicio las “interpretaciones reductivas y selectivas” (Williams, *Marxismo y Literatura* 155).

Cabe agregar que otro de los campos semánticos al que se alude en el escrito de Cortázar es el de la juventud y la madurez. Estas nociones son contrastadas para explicar un cambio de perspectiva en torno a la obra de Roberto Arlt. Si bien en su juventud Cortázar apreciaba a Arlt, en su madurez, el valor de la experiencia le ha permitido realizar una lectura más detenida sobre este escritor. Para resaltar cómo sus nuevas vivencias han enriquecido su perspectiva sobre Arlt, Cortázar menciona, veladamente (ya que no aclara cuál es su fuente), una cita de Samuel Taylor Coleridge (autor romántico 1772-1834) del poema “La balada del viejo marinero”. Podría pensarse que, implícitamente, Cortázar compara sus dos yoes, el joven y el viejo, con los personajes del joven y el anciano marinero a los que se hace referencia en el poema de Coleridge³⁰.

³⁰ Esto puede suponerse porque en *Apuntes de relectura*, aparecen dos expresiones que dan cuenta de un contraste entre dos clases de yoes por un lado, Cortázar compara su yo más anciano con ese “viejo marinero más sabio y más triste” que ha tenido múltiples experiencias a lo largo de su vida; y por otro, usa la frase “grumete porteño” que podría aludir a ese joven sin experiencia que dialoga con el anciano en el poema de Coleridge. Lo que reafirma esta interpretación es que el término “grumete” se refiere a los muchachos que recién se están iniciando en su oficio, es decir, son aprendices que adquieren su oficio gracias a las enseñanzas del resto de los miembros de una tripulación (RAE).

Por otra parte, en el escrito de Cortázar, se presentan diversas nociones asociadas a la lectura de diferentes autores. Por un lado, se resalta un conjunto de valores positivos vinculados con la relectura de Roberto Arlt tales como la plenitud o satisfacción plena de leer un buen escritor; y por otro, se exponen una serie de nociones negativas, tales como el sinsabor de quedarse *vacío* que deja la lectura de algunos escritores.

Esas nociones son asociadas entre sí a través de un vínculo de causa- consecuencia ya que en un caso, la relectura de Arlt le provoca la plenitud de un “reencuentro sin pérdidas” y la “abolición de la edad que nos vuelve a los primeros deslumbramientos”; en el otro, la relectura de Güiraldes, Girondo, Borges y Macedonio Fernández le causa vacío y tristeza. En definitiva, Cortázar exalta a Arlt ya que éste tiene la habilidad de transportar a sus lectores, a la manera de una máquina del tiempo, y de hacerlos reflexionar sobre su propia vida. De este modo se expone otra analogía positiva en referencia a Arlt: *así como las máquinas del tiempo permiten viajar al pasado; releer a Arlt es como revivir el Buenos Aires de los años 40*. De este modo se insinúa que Arlt es bueno como escritor porque hace vivir experiencias únicas a sus lectores.

Cortázar destaca entonces, la virtud que presenta la literatura arltiana de evocar vivencias singulares en la mente de los lectores. Esto constituye una estrategia discursiva para suscitar el interés de los mismos y mostrar la relevancia de conocer la literatura de Arlt. Los juicios positivos que Cortázar realiza sobre Arlt cobran especial importancia porque su reconocida trayectoria de intelectual y escritor le ayudan a construir una mayor credibilidad ante el público lector, dado que la eficacia y el poder persuasivo de un discurso depende también de la competencia estatutaria de quien lo enuncia (Bourdieu

43). En consecuencia, sus juicios de valor tienen una mayor autoridad que los de un simple lector.

Otro de los campos semánticos utilizados por Cortázar en su argumentación es el que alude a las nociones adentro/ afuera³¹. Éstas son usadas a fin de demostrar la posición de Arlt en los márgenes de la alta cultura: es un paria cultural. A fin de mostrar cómo se excluyó a ese escritor de la esfera de la alta cultura, contrasta las nociones mencionadas anteriormente:

“Una o dos referencias indiferentes al jazz, y eso es todo; la pintura y la música son otros tantos ingredientes de ese Buenos Aires interior que se le escapará siempre a Arlt, reducido a conocer Buenos Aires desde la calle, siempre desde fuera cuando se trata del refinamiento que empieza detrás de las puertas burguesas. El día en que sus libros y él mismo empiezan a franquearlas, ya es tarde para compensar la desventaja, y además no creo que le interesara compensarla ni que en su caso fuera una desventaja: el mundo de Erdosain no tiene lugar para colgar cuadros o escuchar sonatas” (Cortázar 274).

Podría pensarse que la confrontación entre esas dos nociones pone en evidencia una temática vigente en todas las épocas: la pugna existente en torno a qué significa la cultura. En la cita expuesta anteriormente se insinúa que si bien Arlt no puede acceder a la alta cultura o a la cultura burguesa sí puede conocer otro tipo de cultura igualmente valiosa, la de la calle. En definitiva, Cortázar sostiene que la crítica excluyó durante muchos años a Arlt de la “buena literatura” por considerarlo un proletario y un paria cultural sin tener en cuenta que la cultura burguesa no es la única existente. En este sentido, la

³¹ Tal como señala Sarlo, la marca social de Arlt era ser el desposeído, el que venía desde afuera y él era consciente de ello ya que “percibía esa inadecuación de su literatura a la Literatura”. Sarlo destaca que este rasgo de Arlt es actualmente su marca de originalidad (237).

concepción de Cortázar acerca de la cultura parece ser afín a la de Williams quien sostiene que la cultura comprende una serie de significados comunes, obra de todo un pueblo, es decir, no es el patrimonio exclusivo de una determinada clase social, como por ejemplo, la burguesa (Williams, "La cultura es algo ordinario"45).

Además, Cortázar pone en evidencia cómo todo aquello que se incluye dentro de la tradiciones el producto de las operaciones de legitimación llevadas a cabo por ciertas instituciones, como es el caso de la crítica. Para polemizar con la tradición que excluyó a Arlt de la buena literatura, desautoriza a las instituciones que contribuyeron a establecerla desmontando los criterios esteticistas en función de los cuales forjaron esa tradición y simultáneamente propone una alternativa.

Los conceptos de Williams son útiles para analizar la argumentación de Cortázar ya que permiten vislumbrar cómo "a partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados y excluidos" (Williams, *Marxismo y Literatura* 153). En este marco, puede decirse entonces que la relectura de Arlt que lleva a cabo Cortázar expone cómo las relecturas son en ocasiones, maneras de diferir con las lecturas heredadas o "modos de reorganizar el propio pasado literario" (Saítta 384).

Otro aspecto interesante del prólogo de Cortázar es que expone una interrelación entre la forma y el contenido³² (Eagleton 140) dado que además de polemizar con una mirada elitista acerca de la cultura en el plano del contenido, realiza este cuestionamiento en el dominio

³² Para Eagleton la forma no es un elemento fortuito o un simple adorno sino que está determinado directamente por el contenido del texto y de manera indirecta por lo ideológico (140).

de la forma. Esta interrelación entre forma y contenido se expresa, por ejemplo, mediante el uso de ciertas figuras, como es el caso de la analogía:

“Ahora que salgo de su relectura como de una máquina del tiempo que me hubiera devuelto a mi Buenos Aires de los años cuarenta, me doy cuenta de cómo muchos escritores argentinos que en ese entonces me parecían a la altura de Arlt, Güiraldes, Gironde, Borges y Macedonio Fernández (después vendría Leopoldo Marechal, pero ésa es otra historia) se me habían ido esfumando en la memoria como otros tantos cigarrillos...” (Cortázar 264).

En la cita anterior, el escritor expone coloquialmente una analogía de la vida cotidiana para resaltar como aquello que es considerado como alta literatura en una época determinada puede volverse efímero en otra etapa. Aquí Cortázar realiza una ruptura con un canon esteticista ya que equipara las sensaciones de leer a esos escritores canónicos con la acción de fumar un cigarrillo, y con ese gesto los desacraliza.

Este argumento se ve reforzado por la presencia de otro razonamiento, el del **ejemplo**, que le sirve para demostrar que se puede ser buen escritor aunque se deba afrontar dificultades económicas y no se haya tenido una formación cultural en “colegios selectos”. Lo que sostiene Cortázar es que si él puede convertirse en un buen escritor a pesar de haber crecido en un entorno humilde, entonces, Arlt también. Al afirmar esto, Cortázar construye la legitimidad literaria de Arlt usando su prestigio ya que señala que se puede ser buen escritor aunque uno se haya criado en los suburbios, como ocurrió en su caso. Al presentar a Arlt como una figura clave en su propia formación como escritor, lo acerca al centro del canon. Asimismo, otra de las operaciones de legitimación literaria que realiza

Cortázar en referencia a Arlt es construirle una tradición alternativa a través de varias **comparaciones positivas** ya que equipara la literatura de Arlt con la de Edgar Allan Poe y Fedor Dostoievski. Cortázar indica que esa diferencia entre las primeras obras de Arlt y las últimas, “ese desequilibrio” ha sido característico también de la producción literaria de esos famosos escritores, Poe y Dostoievski.

Además, resalta que su obra tiene afinidades con la de Kafka y Mauriak dado que al igual que estos, los relatos de Arlt “comportan esquemas que se articularían sin esfuerzo en la trama mayor” (Cortázar 273). De esta manera, puede verse como un escritor que se encontraba en los márgenes del canon puede ser revalorizado por un escritor prestigioso a través de diversas operaciones simbólicas que incentivan a “releer” a Arlt desde una nueva perspectiva que no se focalice en sus defectos sino en sus parentescos con escritores de renombre, como es el caso de Poe, Dostoievski, Kafka y Mauriac, entre otros.

Conclusión

En el presente trabajo, se analizaron las operaciones simbólicas mediante las cuales Julio Cortázar revaloriza a Roberto Arlt y construye una imagen de sí en la que se distancia de los ámbitos académicos y los estudios rigurosos y se presenta como un simple lector. En su prólogo, Cortázar desnaturaliza los significados que ciertos escritores habían asignado a los términos crítica, cultura, literatura y tradición para desvalorizar a Arlt y pone en evidencia que los sentidos que establece la tradición son el producto de una selección. Pero el cuestionamiento de Cortázar no sólo desautoriza los criterios que se habían establecido para leer a Arlt sino que también propone una nueva manera de leer a ese autor, desde un lugar que no

tenga en cuenta sólo sus “falencias e imposibilidades” sino también su “fuerza literaria”.

Los vocablos utilizados en el prólogo connotan diversos efectos de sentido a lo largo del escrito: desde la elección misma de las palabras que aparecen en el prólogo hasta la configuración de varios campos semánticos que convalidan las valoraciones de Cortázar sobre la literatura arltiana, por ejemplo, aquellos que aluden al contraste entre luz/oscuridad, juventud/madurez, vacío/plenitud, profundo/superficial, entre otros.

Cabe agregar que el uso del prólogo le permite a Cortázar, por una parte, exponer su interpretación acerca de la obra de Arlt; y por otra emplear la dimensión argumentativa del género prólogo para intentar convencer al lector del valor de la literatura arltiana (Alvarado 57). Para lograr ese fin, el apela a varios recursos, tales como la paradoja, la analogía, el ejemplo y las comparaciones positivas. De este modo, puede pensarse que Cortázar se vale de la orientación argumentativa del género prólogo para poner de manifiesto sus divergencias con respecto las lecturas heredadas (Saítta 235); y también para construir una tradición alternativa a la imperante a fin de revalorizar a un escritor menospreciado por la crítica.

Bibliografía

ALLE, María Fernanda. “La imagen de escritor de Raúl González Tuñón, de los años sesenta a los treinta: relaciones entre literatura y política. *Revista A Contracorriente*. Volumen 10, Nº1, Fall 2012, pp. 413-450. Web. 6 jun 2016, <<http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/download/367/979>>

ALVARADO, Maite. *El paratexto*. Argentina: publicación UBA, 1994.

- CELORIO, Gonzalo. "Julio Cortázar, lector". *Revista de la Universidad de México*. N°60. Febrero de 2009. pp. 19- 26. Web. 6 de jun 2016, <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6009/celorio/60celorio.html>>
- CEVASCO, María Elisa. *Para leer a Raymond Williams*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes ediciones, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica III*, Argentina: Ed. Alfaguara, 2011.
- BACZKO, B. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BARRIENTOS GARCÍA. J.L, *Las figuras retóricas*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. "La producción y la reproducción de la lengua legítima". *Qué significa hablar*. Madrid: Akal, 2001, pp.17 a 39.
- "La formación de precios y la previsión de beneficios". *Qué significa hablar*. Madrid: Akal, 2001, pp.40 – 62.
- COLL BLACKWELL, Andreu. "Recordando a Raymond Williams en el décimo aniversario de su muerte". *Revista Enrahonar* N°28, 1997, pp. 33-53. Web. 6 jun 2016, <<https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn28/0211402Xn28p33.pdf>>
- COPELLO, Fernando. *La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)*. *Criticón*, N°81 y 82. 2001, pp. 353-367. Web. 6 jun 2016, <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_355.pdf>
- CUÉLLAR VALENCIA, Ricardo, *Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes. Literatura: teoría, historia, crítica* 7. 2005, pp. 159-186. Web. 7 dic 2014, <<http://www.bdigital.unal.edu.co/14090/1/3-7878-PB.pdf>>
- DE DIEGO, José Luis, *Arlt y los setenta*. *Boletín del Centro de Estudios de Crítica Literaria*, N°9, Diciembre de 2001, pp. 134-152. Web. 6 jun 2016, <<http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=26>>

- DE MEDINA, E.P y BALMAYOR, E. *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Argentina: Eudeba, 1998.
- Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinación de Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin. México: Ed. Siglo XXI, 2009.
- EAGLETON, Terry, *Marxismo y crítica literaria*, Buenos Aires:Ed. Paidós, [1976]2013.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "La construcción de la imagen". *Revista de lengua y literatura* N° 4, 1988, pp. 3 - 16.
- JORDAN, Paul, *Roberto Arlt y los años sesenta: crítica y recepción. Fragmentos*, N°32, Jan-jun 2007, pp. 23-32. Web. 18 de ene 2015, <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/1706/7883>>
- RECALDE, Iciar, *Revista Orbis Tertius* volumen II, N°10, 2005, pp.1-2. Web. 22 de feb 2014, <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>>
- SAÍTTA, Silvia. "Julio Cortázar, lector de literatura argentina". En *Badebec*. Vol. 4. N°7. Septiembre de 2014. pp. 380 a 392. Web. 2 feb 2015, <http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/colaboraciones_saitta_7.pdf>
- SARLO, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.
- *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Ed. Las cuarenta, [1977] 2009.
- "La cultura es algo ordinario". En *Raymond Williams, Historia y cultura común*. Edición de Alicia García Ruiz. Madrid: Ed. Los libros de la catarata, 2008, pp.37 a 62.
- *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, [1976] 2003.

LA NOVELA GRÁFICA ARGENTINA CRÍTICA DE NUESTRA REALIDAD SOCIAL, HISTÓRICA Y POLÍTICA

Daniel Alfredo Bagnat Lascaray

Tres exponentes clave del género revisitados desde una perspectiva contemporánea.

No resulta para nada novedoso afirmar que la novela gráfica argentina ha conquistado lugares otrora impensables para un género tradicionalmente considerado menor, tanto entre los cultores de la historieta o *comic* de nuestro medio y del mundo entero como entre los lectores de otras formas narrativas, ficcionales y no tanto, y en los circuitos consagradorios de la academia. Obras como *El Eternauta*, de Oesterheld y Solano López, *Ministerio*, de Barreiro y Solano López y *El Sueñero*, de Enrique Breccia, representan, además de producciones artísticas que marcan hitos dentro del género, piezas clave para la recuperación de significados medulares que atraviesan la historia de los últimos sesenta años de nuestro país, sus configuraciones ideológicas y sus procesos de conformaciones y transformaciones sociales e identitarias. En este sentido, y a través de la aproximación a estas obras y autores, se evidencia un sutil y elevado intercambio dialógico entre los planos de la ficción y la realidad.

La afirmación de que la historieta, en sus diferentes formatos y subgéneros, ha abandonado ya hace tiempo los anaqueles postergados que solían relegar a este tipo de géneros, de circulación tradicionalmente popular, a la ya también retrógrada concepción de “género menor”, parecería constituirse de suyo en una obviedad. Sin embargo, y considerándolo aun desde el presente, todo esfuerzo por

sostener esta afirmación se encuentra por completo a considerable distancia de que se lo considere repetitivo o inútil. Por lo tanto, sin ocuparnos aquí de las consabidas discusiones en torno de la pertinencia de la denominación genérica de novela gráfica, que podría ser perfectamente materia de un trabajo de igual o mayor extensión que el presente, vamos a intentar centrarnos, a partir de los ejemplos propuestos, en cómo los mismos se constituyen en valiosas herramientas a la hora de recuperar, de reconstruir significados muchas veces dolorosos en torno de la accidentada historia política de nuestro país en la segunda mitad del siglo XX, y hasta nuestros días. En años recientes, la novela gráfica argentina de épocas anteriores pero conectadas ineludiblemente por procesos históricos con el presente, fue fervorosamente revisitada en procesos de este tipo, que generaron, como es de esperar, adhesiones y rechazos de acuerdo con los sectores cuya participación se viera involucrada o aludida.

El caso más conocido, al punto de resultar casi paradigmático, es la obra guionada por Hector Germán Oesterheld, *El Eternauta*, la que fuera llevada a la página por la plumilla magistral del maestro Francisco Solano López, en su primera parte, cuya edición episódica se realizara en la Revista *Hora Cero Semanal* entre 1957 y 1959. Una notable conjunción entre la densidad biográfica, unida a la genialidad de su creador, la calidad de la obra y su vastísima riqueza de significaciones, hicieron que esta obra no solamente trascendiera las fronteras de nuestro país, sino que haciendo honor al nombre y la condición de su personaje central, superara las de su época, situándose en la atemporalidad de las obras consagradas en cualquier rama o especialidad de la literatura y el arte. Por su recisión *El Eternauta* lleva en sí misma una suma de condiciones que la convierten en una obra única en un género que, en nuestro país, prefigurándose apenas en un esbozo, sin agotarse ni mucho menos la lista posible, cuenta con

excelentes exponentes, tanto en materia de guionistas y dibujantes como de realizaciones. Es por ello por lo que dentro de esa inagotable cantera, de ese filón áureo que representa la historieta de producción nacional, encontramos en *El Eternauta* la obra insignia, la digna portadora de un estandarte que representa a una prodigiosa y orgullosa cohorte de realizadores laureados no solamente en nuestro país sino en los principales centros del mundo en los que la historieta (*ocomic*) se ha convertido en uno de los componentes y exponentes necesarios, ineludibles e insoslayables de la cultura.

La siguiente de las obras que integran el corpus seleccionado es *Ministerio*, emanada también del tablero de Francisco Solano López, pero el guión es de la autoría del polifacético Ricardo Barreiro. Esta historieta aparecería episódicamente en uno de los medios de antología para los lectores de culto del género en su decurso histórico vernáculo, la Revista *Fierro*, en su primera etapa, que comenzó poco después de la restauración del orden democrático en 1983. En las páginas de esta emblemática publicación de Ediciones La Urraca, -que antes del año de estar en los anaqueles sería reconocida como la mejor revista de historieta por el 5° Salón del Comic de Barcelona-, vería la luz, a partir de 1986, esta producción que no sólo representa uno de los mejores logros de la dupla Barreiro-Solano López, sino que constituye un referente insoslayable de la novela gráfica de contenido social y político, recurrentemente equiparada, en cuanto ficción distópica, a la antológica pieza orwelliana 1984, obra con la que presenta numerosas y notables relaciones intertextuales.

Para cerrar la serie propuesta, elegimos a la obra maestra de Enrique Beccia, *El Sueñero*, que antecedió a la antes mencionada en las páginas de la misma Revista *Fierro*, en su primera etapa, a partir de los primeros números en 1984. Además de presentar la particularidad no demasiado frecuente en obras de esta envergadura, del doble carácter

de guionista y dibujante de su autor quien, posteriormente, confesaría haber trabajado a mano alzada, creando la historia sobre el tablero mismo, en un grado de improvisación que, ante la calidad de la obra, sólo puede concebirse desde un raptó de inspiración. Con una elaboración tempestuosa que obedeció a habituales vaivenes editoriales, Breccia dejó fluir en la misma una especial conjunción de creatividad innovadora con una libertad de expresión, de puesta en escena de lo ideológico político pocas veces vista hasta ese momento. Esto generaría, en algunos casos, reacciones rayanas en el escándalo, como si se tratara de otro tipo de liberación, como la de la representación sexual, que más explícitamente se manifiesta en la antes mencionada *Ministerio* y que, junto con la expresión ideológico-política, constituyó uno de los rasgos dominantes de los años subsiguientes a la recuperación de la democracia en nuestro país.

En estas tres obras se nos ofrecen múltiples entradas: su estética, su relación con tendencias culturales y procesos semiológicos inherentes a la conformación de la sociedad argentina con contextos más amplios; su valor intrínseco al interior de la crítica específica del género, su valor como exponentes de la historieta y su calidad literaria, que permite inscribirlas en la serie de las grandes ficciones distópicas del siglo XX y, en lo que radica nuestro interés central para el presente trabajo, hallar en ellas una valiosa clave para la lectura crítica de la historia social y política de nuestro país, a partir de los contextos históricos representados a través del magistral manejo de la fantasía, la simbología y la iconografía puesta en sus páginas, así como el de la narrativa y los niveles de la representación.

El Eternauta: ficción, representatividad histórica y atemporalidad

Como se sabe, la intromisión del autor en el texto ha sido un recurso de no pocas obras literarias, de lo cual supieron sacar provecho

especialmente autores de ficción y dramaturgos de las vanguardias artísticas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. De todas formas, su utilización dentro de la novela gráfica por parte de Héctor Germán Oesterheld en 1957 no deja de representar un hecho sorprendente, audaz, innovador y, hasta diríamos genial, no solamente desde la perspectiva de la historieta sino de cualquier otra arte en la que la ficción narrativa cumpla un rol constitutivo, como puede serlo la novela, en las diferentes formas y subgéneros que iría adquiriendo en el transcurso del siglo XX, o también, y casi en un lugar protagónico, el cine. El tópico del personaje proveniente del futuro, materializándose frente al escritorio del autor para contarle hechos no sucedidos aún en el espacio temporal en el que este último y, por ende, sus lectores, se encuentran, recibe un tratamiento magistral en la trama inicial de la saga oesterheldiana. Ese personaje, que se reconoce bajo el apelativo de *el Eternauta*, el cual le habría sido impuesto por un filósofo, allá por las postrimerías del siglo XXI, en virtud de su inveterada costumbre de navegar la atemporalidad de las temporalidades. Su mirada ausente y omnipresente a la vez refleja “el haber visto tantas cosas”, y él es quien transmite al propio autor, desde ese ambiguo lugar, -como el personaje del autor en la Lulú de Wedekin, que se supone dentro de la ficción misma, casi como parte de la historia contada- los hechos que habrían de suceder, para él ya sucedidos.

Símbolo de toda recurrencia y atemporalidad, susceptibles de ser abordadas desde numerosas perspectivas críticas, teóricas y filosóficas y, al mismo tiempo, náufrago de una tradición occidental que lo hermana con Ulises, como sobreviviente de uno de los elementos trágicos atemporales por excelencia, la catástrofe, característica presente en el participio latino que constituye su apellido. Obedeciendo a ese participio Salvo es excepción pero al mismo tiempo

también norma, en cuanto su lectura se adentra en lo social, en lo histórico. Es único, pero al mismo tiempo es todos y cualquiera. Una condición afín al héroe de la novela gráfica argentina, en especial a las que conforman nuestro corpus de selección, pero también presente en el personaje de nuestro poema nacional, de ese gran poema que fuera presentado por Jorge Luis Borges (1931) como novela: el *Martín Fierro*. Es héroe que es a la vez excepción, en cuanto sobreviviente, pero a la vez es norma, en cuanto representante de una gran cantidad de compatriotas, *compañeros* de infortunio. Es, al mismo tiempo, continuación y negación del héroe épico clásico, ya que se diferencia radicalmente de Gilgamesh o de Aquiles, de Roldán o de Beowulf, en que no pertenece a una clase dominante. Juan Salvo no es príncipe, no es alguien naturalmente predestinado por dioses, divinidad o bendición alguna, celestial o terrenal, para erigirse por encima de sus coterráneos y/o cofrades. Más bien, como el personaje del poema hernandiano, se erige en epítome de una clase que histórica, social y políticamente ha sido desplazada de toda posición cercana a algún tipo de poder. En el caso del héroe de la historieta de Oesterheld se evidencia la cercana adscripción a una serie de derechos reivindicados, la pertenencia a una clase trabajadora argentina que, en particular contraste con la versión decimonónica, ha reconquistado derechos de una manera ostensible, como la vivienda digna y el acceso a una existencia con comodidades esenciales. Aquí han dejado de ser considerados como lujos inalcanzables la cultura y el esparcimiento, superando en muchos aspectos a esa Arcadia pampeana descrita por Hernández en el Canto II de su obra. Esta es la realidad que se ve no solamente amenazada sino literalmente desbaratada por la irrupción de los “Ellos”, significativa sustantivación del artículo determinativo plural que permite la lectura desde esa atemporalidad que señaláramos, permitiendo y dando permeabilidad a las lecturas que,

desde el revisionismo histórico, permitirían deslizar “Ellos, los mismos de siempre...”

La densidad argumental de esta obra, única en su género no solamente en el ámbito de la historieta argentina sino, como hemos señalado, en el internacional, obedece a un impecable trabajo por parte de sus autores, tanto desde el guión de Héctor Germán Oesterheld como el eficazísimo trabajo de Francisco Solano López desde el dibujo, en su versión inaugural y en su segunda parte, sin descalificar por ello, en absoluto, la estéticamente osada y no menos genial versión gráfica de Alberto Breccia, de 1969. Pero además de este hecho insoslayable, es preciso señalar los elementos que han logrado, desde el principio que la obra, consustanciándose de alguna manera con su personaje, trascendiera las barreras de lo epocal y se convirtiese en una suerte de eternauta de la historia, sellando de esta manera su complicidad con la expresión del carácter cíclico de la misma. Si profundizamos un poco en esta idea, vemos que en ella subyace toda una serie de lineamientos que convergen en esa mencionada caracterización cíclica de la historia y, por ende, del tiempo. Esta discusión, que se remonta a culturas que, desde la visión de la cultura occidental son relegadas mediante el mote de “primitivas”, encuentra su condición principal de representabilidad en la naturaleza misma. En nuestras latitudes podemos encontrar un claro ejemplo de ello en nuestra cultura Mapuce, para la cual “el tiempo es también cíclico, responde a la espiral, y es comienzo y fin al mismo tiempo.” De esta manera,

El tiempo es sólo una relacionalidad cósmica y siempre presente en el espacio. El futuro no es algo que está por venir ni el pasado algo que se fue. Los mapuce dicen que el tiempo viene.

De manera entonces que el tiempo en el mundo indígena no es unidireccional de pasado a futuro, sino bidireccional. El futuro puede estar atrás y el pasado adelante o viceversa.

El hombre indígena vive el presente en una realidad de continuo movimiento cíclico de la naturaleza y su cultura. El *We tripantu* de la nación mapuche es un renacimiento natural, el término del año es el inicio de una nueva vida y no la suma de años acumulados (Gavilán, 2008).

Numerosas doctrinas de la filosofía o tendencias teóricas de cuño occidental también se han hecho eco de estas disquisiciones. Es célebre el caso del humanista italiano Nicolás Maquiavelo, quien, ya desde el plano de lo político, escribiría desde sus *Historias florentinas*, de 1525

Las provincias que acostumbran, en su variar del orden al desorden, y del desorden al orden, cuando llegan a su mayor perfección, no pudiendo subir más, es preciso que descendan a su más bajo nivel, y luego necesariamente asciendan; y así siempre, del bien se deriva el mal, y del mal se deriva el bien (Rozzi, 2011).

En nuestro medio, en forma análoga a la versión que el Fausto de Goethe encuentra en nuestra literatura vernácula, en la célebre obra de Estanislao del Campo hallan a su vez rotundos representantes criollos las discusiones que enmarcan a la modernidad en torno de la linealidad de la historia y su consecuente, el progreso. *Martín Fierro* encontrará su contrapunto en el *Santos Vega*, de Rafael Obligado, y a partir de allí toda una vertiente *refinada* del criollismo renegará y relegará, bajo el mote de moreirismo (Cfr. Rubione, 2009), inspirado en la novela de Eduardo Gutiérrez que recrea la vida del famoso personaje popular Juan Moreira, a las vertientes “salvajes” de lo gauchesco, representadas en el mítico payador que encuentra al demonio en lo que en realidad resultan ser las indetenibles luces del progreso. Por su parte, *El Eternauta*, encarnación del argentino prototípico de clase media trabajadora de mediados del siglo XX, heredero de una tradición en la que se fusionan el inspirado y

trabajoso inventor aficionado de garaje, como bien podría simbolizarlo aquel Remo Augusto Erdozain, inmortalizado por Roberto Arlt en *Los siete locos*. O bien caricaturizarlo, desde la historieta, su antecedente genérico *Don Simón y su hobby*; con el lúcido ajedrecista y lector de literatura policial, al estilo de Rodolfo Walsh. Además de lector voraz, fue siempre aficionado a las invenciones, si no en el orden del *homo faber* en el del literato de café, poeta de barrio o metafísico de calle adoquinada, en una tradición que encontraría su más elevado exponente en Macedonio Fernández. Aspectos todos que parecerían converger, superlativamente, en la figura de su creador, Héctor Germán Oesterheld, y que, casi ineludiblemente, proyectará hacia su doble personaje: autor-personaje y personaje propiamente dicho. Una formación identitaria, rica, compleja y variopinta que le permitía fluir dentro de su época con un enorme orgullo de sí, algo que siempre sería denostado y mal visto por las invariantes clasistas de la mirada ortodoxa.

Mediante una apelación al tópico de la “invasión extraterrestre”, de notable presencia en la ciencia ficción de la época, especialmente a partir de la irrupción mediática mundial del fenómeno OVNI, Oesterheld construye a través de su guión una atmósfera en la que todo es posible. La aparición de seres inverosímiles, la heroica resistencia de la especie humana frente a fuerzas desconocidas pero a todas luces superiores. Por sobre todo, en la que es posible la subsistencia atemporal de la reflexión en torno de nuestra historia, inserta, por supuesto, en un contexto mundial pero con sus particulares formas de constituirse. Los “hombres-robots”, aquellos a quienes les fuera implantado, mediante lengüetas insertas en la nuca, un tosco dispositivo de control que los convertía en indefensos pero no inofensivos ejecutores de las órdenes de sus controladores; los “Manos”, aquellos estilizados y evolucionados seres que tenían a su

cargo, merced a sus impensables extremidades multidactilares, como si de un escalafón superior se tratase, el control, entre otros *dispositivos*, de los antes nombrados “hombres-robot”. Estos últimos eran controlados mediante un mecanismo mucho más sutil, y de corte mucho más sugestivo: consistía en una “glándula del terror” que los “Ellos” les habían implantado. Se activaba ante el miedo, secretando un veneno que ponía fin a la vida del desdichado ser creando, al mismo tiempo, un perverso y macabro círculo vicioso. Para seguir con vida debían destinar toda su elevada inteligencia a mantenerse en una neutra y sumisa obediencia que les garantizara la lejanía de todo borde, de todo enfrentamiento, de toda realidad conflictiva no controlada por y para sus controladores. Ya sea desde la complejidad de la textura de su trama, desde la multivocidad de abordajes posibles implícitos simultáneamente en su lectura, podemos percatarnos de que estamos ante una obra maestra, no solamente del género, sino de aquellas destinadas a perdurar y ser significativas hasta para quienes no tienen otro contacto con el mismo. Para constatarlo, podemos leer la crítica publicada por Rachel Cook (2015) en la sección dedicada a la historieta y la novela gráfica del periódico londinense *The Guardian* a la edición en inglés publicada por la editorial británica Phantagraphics. En ella, titulada como “el héroe en un traje de buceo casero” se afirma que “combinando brillantemente la ciencia ficción con la política, este atrapante comic es una institución en Latinoamérica”, puesto que “si bien la lujosa y magnificente edición de Phantagraphics cuenta con toda la información histórica necesaria, no es necesario tener conocimiento alguno sobre el peronismo para disfrutar de la obra. Esta es una de las historietas más excitantes que podrá jamás ser leída.”

Si bien celebramos este tipo de afirmaciones, ya que corroboran el valor artístico inherente a la obra, es, naturalmente, muy diferente el planteo que podemos hacer con respecto a su significación social,

histórica y política. En primer lugar, porque nos afecta y atraviesa como pueblo, desde la vivencia colectiva. También porque, como señaláramos anteriormente, la sutil profundidad que subyace en esta obra respecto de la historia social y política de nuestro país la coloca a la altura de las grandes discusiones. En ellas la literatura y el arte se hermanan con el pensamiento para reflexionar sobre nuestras problemáticas, su génesis y su decurso histórico hasta nuestros días, en los que gozan, indubitablemente, de plena vigencia.

El Sueñero: navegante de los tiempos y de las significaciones

“Pero no son leyendas... leyenda le dicen los incrédulos y los que no saben ver ni oír. Los puebleros que en vez de escuchar lo que cuenta el viento, se encierran a leer libros para averiguar por qué sopla...” Con estas palabras, puestas en boca del personaje de Don Churrique, el “Aperrao”, dentro de la sección de su obra dedicada a las tradiciones de nuestra tierra Enrique Breccia introduce una suerte de manifiesto estético, una profesión de culto por la fantasía, en el centro de una de las obras consideradas por numerosos entendidos del género como la realización máxima de uno de sus más destacados autores. Enrique Breccia podría ser considerado como una suerte de “niño mimado” dentro del Olimpo de la Historieta Argentina. Hijo del gran dibujante Alberto Breccia, que tuviera a su cargo la primera reedición de *El Eternauta*, encarada por Oesterheld en 1969 y una accidentada publicación en la Revista *Gente*, debutaría junto a estos dos enormes figuras de nuestra historieta. Colaboró con su padre en el guión del mismo maestro en la famosa versión en novela gráfica de la *Vida del Che*, durante el mismo periodo.

El Sueñero es, quizás, una de esas piezas en las que se respira con un aire ligero y reconfortante, ese conjunto de sutiles particularidades con las que el lector, tanto vernáculo como foráneo, puede identificar

el guiño cómplice de lo esencialmente argentino. En un blog español dedicado al género, denominado *El lector impaciente, o la lectura patológica* (2008), su anónimo autor señala que

El autor dota a su obra de un humor y una ironía feroces que a los no argentinos se nos puede escapar en ocasiones y alcanza un detallismo en la composición que convierte cada una de las viñetas y páginas en un placer para el lector que se perderá descubriendo los detalles y bromas ocultas.

El abordaje intertextual de temas clásicos, como el mito de Teseo y Ariadna, captura del Minotauro de por medio, o la incursión en tópico y escenario de la novela de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jeckill y Mr. Hyde*. El enfrentamiento del Minotauro, devenido ladero del personaje principal, en una partida de dados con un pirata británico que parecería remedar muy cercanamente la figura de Winston Churchill, podría calificarse de magistralmente desopilante. Es la historieta elevada a su propia potencia, a lo que el género mismo propone y retroalimenta desde sus propias normas: la iconografía, en sus diferentes vertientes, entre las que descollan la simbología y la alegoría políticas; un dominio de la gráfica que se sostiene sobre una ambigua y delicada línea entre lo figurativo y lo caricaturesco, y un manejo con total soltura del claroscuro y el alto contraste, en un alarde de virtuosismo técnico que no renuncia en ningún momento a la armonía entre los componentes de la obra.

Pero lo que hizo enardecer los ánimos en torno a la aparición de esta obra, sellando para siempre su carácter rebelde, fue la libertad con la que su autor daba tratamiento explícito a lo político, en un clima en el cual, si bien se comenzaba a transitar la “primavera” del retorno a la democracia, este tipo de tratamiento de lo ideológico resultaba tanto o más desacostumbrado en el público argentino que la exhibición de

desnudos. Y es, prácticamente, un *desnudamiento* el que efectúa Breccia en la tercera parte de su obra, presentando como Ñato y sus curiosos compañeros de aventuras se suma a las huestes de “Helje-Nerhal” para luchar contra las del “Gusano Grhin-Gó”, formadas fundamentalmente por los despreciables “Ghori-Lhas”, que serán derrotados por los primeros a alpargatazo limpio. La obra ha adquirido aquí un carácter de experimentación formal fuerte, y el juego significativo con la ortografía, como puede observarse, no le es ajeno. Las menciones históricas, entre las que aparecen Mitre y Juan Manuel de Rosas, Alsogaray y Rivadavia, Arturo Jaureche y Ernesto Sábato, entre muchos otros nombres y detalles de lugares y situaciones históricas, dan cuenta de una clara y conceptualizada lectura de la Historia Argentina, pocas veces vista y representada con tanta concisión en obras de cualquier otro género. Es por ello que la incorporación de *El Sueñero* de Enrique Breccia, que comenzara a publicarse en la entonces incipiente Revista *Fierro* de Ediciones La Urraca, en su Número 8, de abril de 1985, resulta obligada en toda selección o antología de la novela gráfica argentina de contenido social, histórico y político.

Ministerio: rigor histórico en la ficción distópica

Como hemos sugerido anteriormente, es posible establecer una suerte de complicidad entre las tres novelas gráficas que constituyen el objeto del presente y la tríada que conforma el firmamento de la ciencia-ficción distópica en la novelística del siglo XX. A saber, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell, y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. A estas obras consagradas se podría agregar otra serie de producciones entre las que descollarían, sin lugar a dudas, títulos como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y *Una mirada en la oscuridad*, de Phillip Dick. Es posible que la influencia de obras

referenciales de este género como las mencionadas, se vea reflejada en los exponentes de la novela gráfica argentina aquí abordados. Sin embargo, y sosteniendo lo afirmado en el presente, de que las mismas constituyen y construyen formas y miradas propias para abordar la realidad histórica y social de nuestro país, a veces en consonancia con discusiones y problemáticas propias de la época -como el carácter cíclico de la historia y el concepto de progreso, al que hemos hecho mención en el punto anterior-, pero también otras desde la particularidad de nuestra cultura e idiosincrasia, partiendo de rasgos autónomos y locales. Desde esa particular mirada, incluyendo los aportes de la realidad mundial y de otras culturas, lo hace de una manera que muy pocos géneros podrían equiparar. Este es, quizás, uno de los aspectos más destacables para los propósitos del presente, ya que la historieta argentina ha sabido captar, casi nos arriesgaríamos a afirmar, mejor que ningún otro género, las particularidades no solamente identitarias sino de la mirada que con la que, a partir de esa identidad se percibe y refracta la realidad toda. Por otra parte, pero concomitantemente con este aspecto, el género deviene escenario de la articulación entre lo más granado de las artes tradicionalmente reservadas a una *elite* con el arte popular. La fusión entre contenidos y formas provenientes de ambas extracciones se traduce en un nuevo plano, en el que, junto con algunas otras artes de alcance masivo como el cine, representan uno de los sustratos más firmes para la democratización de la cultura, no solamente en nuestro país sino en diferentes latitudes a lo largo del siglo XX.

Ministerio es, como decíamos, un notable exponente de todas estas características. Se trata de una de las numerosas producciones que surgieron del encuentro entre Francisco Solano López y el guionista Ricardo Barreiro a partir de 1976, periodo en el que, en la expresión de Germán Cáceres, dicho encuentro “conformó una dupla

artística insigne: las ideas narrativas de uno y los contundentes dibujos del otro se potenciaron mutuamente". (2010) Este encuentro se concretaría en la creación de *Slot-Barr* (1977), historieta de ciencia ficción que vería la luz en las páginas de la Revista *Scorpio*, la misma en la que, por ese mismo difícil periodo de nuestro país se publicaría la segunda parte de *El Eternauta*, la última secuela de esta saga antes de la desaparición de Héctor Germán Oesterheld. El periodo de la dictadura, no casualmente, presenta un significativo hiato en esta relación colaborativa, la cual se resuelve con el retorno de la democracia en 1983. A partir de allí, la dupla Barreiro-Solano López volverá al ruedo en las páginas de la revista *Fierro* de Ediciones La Urraca que mencionáramos al comienzo del presente, con dos producciones: *El Instituto*, cuyo desarrollo se extendería en el tiempo a lo largo de dos series subsecuentes, y *Ministerio*, que aquí nos ocupa particularmente. De esta última, dice Rodrigo Martínez (2009), haciendo alusión a su inserción en la serie de trabajos en colaboración de Barreiro y Solano López, que "juntos hicieron muchas páginas, casi todas conseguibles en nuestro país. Pero una sola historia es la que alcanza dimensiones míticas en el imaginario comiquero, quizá impulsada por la difusión de la primera *Fierro*, aquella que se removía en los escombros de la represión". Sin desmerecer en absoluto a las demás producciones que ambos autores realizaran en conjunto, esta percepción muy probablemente obedezca, amén de su innegable calidad artística, a la combinación de claridad y profundidad en el tratamiento de las estructuras políticas represivas y alienantes. Desde una perspectiva que no desestima para nada el valor semiótico de lo artístico, Cáceres (Op. Cit.), por su parte, reivindica a *Ministerio* como uno de los grandes logros del binomio Barreiro-Solano López. El universo se ha convertido en una inmensa oficina burocrática, cuyas costumbres y diálogos el guionista refleja con perspicacia. Por tramos

el dibujo se limita a líneas y permite que el blanco inunde la página como una amenaza metafísica. Pero luego se torna enérgico, colosal y expresionista (Cáceres, 2010).

De manera análoga a *El Eternauta*, *Ministerio* presenta una trama narrativa compleja, en la que el juego de voces narrativas resulta innovador y sorprende al lector apelando a la interioridad-exterioridad de la obra, al modo de algunas obras propias del expresionismo, como hemos señalado anteriormente. Otro elemento común es la presencia de esa particular manera de ser en las características que hermanan lo personal a lo identitario, que describiésemos en torno del personaje central de *El Eternauta*. Es extensiva también en este caso a la persona del guionista, como en el del propio Oesterheld. Ricardo Barreiro, además de ser tal vez el historietista argentino más internacional en sus producciones, lo cual no es poco decir, desde ninguna perspectiva. Es miembro de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de Francia y ha sido uno de los más entusiastas luchadores por la difusión y el crecimiento de la Historieta Argentina. Al mismo tiempo, en la expresión del ya citado Cáceres (2010), “Barreiro concibe herramientas y aparatos de todo tipo, como si fuera un inventor extraído de una novela de Roberto Arlt”.

El historietista marplatense Humberto “Beto” Miranda (2011), en su blog, toma para acompañar la entrada correspondiente a *Ministerio* dos fragmentos del prólogo de Juan Sasturain a la edición recopilatoria de Página 12, de 2009, los que también tomamos aquí, como corolario de esta parte:

Ministerio es sobre todo una fábula revolucionaria contra toda ilusión (espejismo) de fin de la Historia. El minucioso relato de una rebelión contada literal y simbólicamente desde abajo (desde las bases) por un insólito narrador se muerde la cola en un final abierto que nos

devuelve, con efecto de las cajas chinas, a una realidad no menos perturbadora: la ficción no hace sino trastocar, deformados o en extremado escorzo, los elementos de la realidad cotidiana.

Sin embargo, es probable que uno de los méritos mayores de esta historia [...] sea la claridad –no retórica ni declarativa- con que analiza y expone las diferentes formas de la alienación y la opresión en la sociedad de masas contemporánea. Todo está dispuesto y programado en este universo cerrado y claustrofóbico del “Ministerio” autosuficiente para que nadie se entere de nada, se sueñe diferente (Sasturain, 2009).

Concluimos con una sentencia categórica que resume magistralmente el mensaje supremo de la obra y que adoptamos, acompañándolo, como conclusión del presente: “Sólo el doloroso conocimiento de la espantosa realidad a través de la lucha hará dolorosamente libres a los sobrevivientes. Pero la historia y la historieta, como la lucha, continúan” (Ibid.).

Bibliografía

ANÓNIMO, El lector impaciente... o la lectura patológica [Blog], disponible en Internet, visita 15/06/2016, <<http://www.ellelectorimpaciente.blogspot.com.ar>>.

BAGNAT LASCARAY, DANIEL ALFREDO, “Consideraciones en torno de la representación del espacio patagónico. Una aproximación extra-canónica desde el cine de Ralph Pappier y la historieta de Héctor G. Oesterheld y Ricardo Barreiro”, en *Modernidad y transtextualidad en la literatura de la Patagonia*, Enriqueta Morillas Ventura (Comp.), Córdoba: Alción Editora, 2012.

BARREIRO, R., SOLANO LÓPEZ, F., *Ministerio*, publicación episódica original en Revista *Fierro* (1ª serie, a partir de 1984), editada

- actualmente por Revista *Fierro. La historieta argentina*, Colección *Continuará...* (2009).
- BENJAMIN, WALTER, *El narrador*, publicado virtualmente en <<http://www.librodot.co>>.
- BORGES, JORGE LUIS, "El Martín Fierro", en Revista Sur, 1931, disponible en Internet, visita 13/06/2016, <<http://www.biblioteca.org.ar>>.
- BRECCIA, E., *El Sueñero*, publicación episódica original en Revista *Fierro* (1ª serie, a partir de 1984), editada actualmente por Revista *Fierro. La historieta argentina*, Colección *Continuará...* (2009).
- CÁCERES, GERMÁN (2010), "Los maestros: Ricardo Barreiro", disponible en Internet, visita 14/06/2016, <<http://www.laduendes.blogspot.com.ar>>.
- CALLEGARI, MARÍA CECILIA, "La Patagonia también sonrío", en *Modernidad y transtextualidad en la literatura de la Patagonia*, Op. Cit.
- COOK, RACHEL, "The Eternaut review - hero in a homemade diving suit", en The Guardian, edición del 15 de diciembre de 2015, disponible en Internet, visita 13/06/2016, <<http://www.theguardian.com/>>.
- CORREA, JAIME [et al.], *El Comic, invitado a la biblioteca pública*, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe - CERLALC, Bogotá:2010.
- DE TORO, ALFONSO (IAFSL/Universität Leipzig) (2006) "Figuras de la hibridez: Ortiz: transculturación – Paz: hibridismo – Fernández Retamar: calibán", en: Susanna Regazzoni (Hrsg.): *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Siprit: Transculturation, Mestizaje, and Hybridism* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd.). Frankfurt: Vervuert, S. 15-36
- GAVILÁN, VÍCTOR, "El modelo mental de los pueblos indígenas",

- disponible en Internet, visita 12/06/2016, <<http://www.servindi.org/>>.
- MARTIN BARBERO, JESÚS; Ochoa Gautier, Ana Maria. "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular", en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 181-197.
- MARTÍNEZ, RODRÍGO (2009), "Comic review: Ministerio, de Solano López y Barreiro", disponible en Internet, visita 14/06/2016, <<http://www.tintadehistorieta.com.ar>>.
- MIRANDA, HUMBERTO (2011), "Solano López", en Lo que hay que ver [Blog], disponible en Internet, visita 14/06/2016, <<http://www.mrloquehayquever.blogspot.com.ar>>.
- OESTERHELD, H., SOLANO LÓPEZ, F., *El Eternauta* (1ª parte), publicación episódica original en Revista Hora Cero Semanal (1957-1959), editada actualmente por Ediciones Record (2003).
- ROSSI, ANNUNZIATA, "Maquiavelo y la concepción cíclica de la historia", disponible en Internet, visita 13/06/2016, <<http://www.jornada.unam.mx>>.
- RUBIONE, ALFREDO, "Aportes para el deslinde de algunas categorías críticas de literatura argentina", en HOLOGRAMATICA – facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año VI, Número 10, V5 (2009), pp. 37- 60, disponible en Internet, visita 15/06/2013, <www.hologramatica.com.ar>.

LÍMITES DEL REGIONALISMO Y LA NOVELA HISTÓRICA COMO ESCRITURA DE LA PERIFERIA DEL CAMPO LITERARIO ARGENTINO EN *ZAMA*, DE ANTONIO DI BENEDETTO

Andes Branco Ruiz Delgado

Introducción

La condición de excentricidad que se asoció con la figura y los textos de Antonio Di Benedetto le ganó al autor una suerte cambiante respecto de los estudios que le fueron dedicados. Esta condición -de su escritura, de su posición de mendocino que no viaja al centro porteño para publicar- sustentó primero su postergación y luego se volvió el motivo que impulsó su lectura y cada vez más su estudio.

Uno de los principales problemas al que nos enfrentamos al abordar la obra de Antonio di Benedetto es la dificultad que representa apresarla dentro de un esquema genérico desde el cual iniciar una lectura. Así lo confirma la crítica, que concluye que *Zama*, publicado por primera vez en 1956, es un libro atípico dentro de la literatura argentina (según Noé Jitrik), incómodo a la hora de clasificarlo, y, sin embargo todo ello, o quizá por esas razones, una de las novelas fundamentales de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. En este trabajo se abordan las formas en que esta novela se desliga de las formaciones estéticas de su época, como el regionalismo y la novela histórica, para proponer un estilo que las últimas lecturas de la crítica han intentado delimitar en sus formas y en las marcas de su excentricidad. Se abordan principalmente las lecturas de Juan José Saer ([1973] 2000), Victoria Cohen Imach (1994) y Alberto Giordano (1998) para poner en diálogo perspectivas que, desde distintos enfoques, intentan especificar la singular potencia de una escritura que remite a

varios géneros, sin que estos alcancen para explicar su excepcionalidad.

Victoria Cohen Imach: *Zama* y la conciencia lacerada de la periferia

Desde su origen posiblemente romántico, el regionalismo, término con que se designa una literatura cuyas temáticas evocan y se apoyan en un territorio preciso para reivindicarlo, fue progresivamente asimilado por la crítica a nociones como pintoresquismo y color local, con distintos matices despectivos³³. En *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la argentina de los sesenta* Victoria Cohen Imach analiza la configuración de los espacios presentes en *Zama*. En este sentido, continúa una veta de la crítica que toma a Antonio Di Benedetto, Juan José Hernández, Daniel Moyano y Héctor Tizón para trazar líneas que atraviesan sus escrituras en relación con preferencias estéticas, tratamiento de temas y, sobre todo, con su posicionamiento en el diagrama del campo literario de su época. En él se destacan por alejarse de esa estética folklorista que reivindica acríticamente valores tradicionalistas.

En este sentido, en *Zama* se advierte la elección del lugar geográfico alejado del lugar de escritura como una forma de descentramiento en relación con el regionalismo. La posición de Diego respecto del paisaje es distanciada, y a pesar de que esa posición cambia en la tercera parte en el contacto con la naturaleza de la región y el alejamiento de la civilización, nunca logra fundirse con la región. (Cohen Imach: 439).

³³ Gran parte de las críticas a la estética regionalista provienen de su componente ideológico presuntamente reaccionario o inactual para una figuración política: “El término *regionalismo* es anacrónico frente a la modernidad o retrógrado de espaldas a ella”. (Foffani y Mancini: 61)

Cohen Imach ve en la novela el imaginario social de la periferia atravesado por la carencia, y lee en clave alegórica la relación entre la América colonial y España para remitirla a la relación entre la periferia y el centro porteño. Su lectura apoya las versiones que ubican el lugar donde transcurre la mayor parte de la acción en una Asunción colonial transfigurada para acentuar su condición provinciana, de la que se focalizan principalmente los lugares de la cotidianeidad de la vida privada. (319).

Según la lectura de la autora, Di Benedetto se vale de la historiografía como recurso compartido por escritores de la llamada “generación del 55” –David Viñas publicaba ese año *Cayó sobre su rostro*, su primera novela- para llevar a cabo una tarea de interpretación político-histórica de los sucesos y el estado de la nación. “El discurso histórico parece permitir así a Di Benedetto emprender empresas intelectuales contemporáneas y propias de la generación de 1955: el proyecto de narrar la periferia, y de analizar en relación con ésta la fisura provocada por el peronismo” (323).

En esa línea de análisis *Zama* (junto a las otras obras de su corpus) utiliza como material de su narración el componente ideológico de cierta interpretación del campo intelectual argentino, al que Cohen Imach llama “conciencia lacerada de la periferia”. Esta conciencia es compartida por el campo cultural y político e implica, en el ámbito literario y en su corpus de análisis, que los habitantes de la periferia generen recursos para ahuyentar a través de la fantasía los fantasmas de la carencia, la exclusión y la legitimidad. Estos recursos llevan el nombre de “estrategias compensadoras”, y en *Zama* estarían constituidos sobre todo por la ensoñación: “Para nadie existía América sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores” (Di Benedetto: 45), y el mito del egreso, que en el caso de Don Diego se trata del viaje al sur hacia alguna capital de la colonia,

a través del río. Entre los personajes de los pueblos y ciudades de la periferia se encuentra la imagen de Buenos Aires como el otro que dirime. “Tenía que prepararme para sobresalir en Buenos-Ayres. Perú seguía en la línea de mis aspiraciones; lo más codiciado, como culminación, España” (88).

Los textos replican denunciando la inoperancia de un conjunto de demandas y topoi acerca de la periferia. La piel: en Zama hay una diferenciación tajante entre la piel oscura y la negra, atribuidas respectivamente al europeo colonizador y al americano colonizado, pero Zama asiste a la revelación de la semejanza de la mulata consigo mismo en la medida en que ha sido capaz de brindarle placer: esto pone en duda el mito social de su diferencia, deshace el fantasma de lo *Otro* absoluto, y según la autora “esta doble percepción del protagonista evoca la crispación de un texto como el de Martínez Estrada o de Sábato ante el peronismo, que Di Benedetto parece adivinar en la interdiscursividad social del período” (Cohen Imach: 380).

Por otro lado, en el discurso de la historiografía de la época surge la contranarración de la historia liberal, el revisionismo, que según Cohen Imach “opone a los héroes de la historia liberal, los del federalismo y las montoneras” (426). Indudablemente, la novela de Di Benedetto ancla en algunos indicios históricos como las marcas cronológicas y la remisión a la época de la colonia. Diego de Zama, sin embargo, se ve enfrentado con la imagen de su pasado en las historias que cuenta su amigo, y es también frente a la mirada de un niño, el hijo de su amigo, que ese pasado aparece desmitificado por su propia figura presente.

La figura del letrado fractura la figura pétrea del corregidor. Establece entre el pasado y el presente un duelo: “A esta altura del duelo Zama el menguado podía sospechar que Zama el bravío quizá

no tuvo tanto de aguerrido y temible: un corregidor de espíritu justiciero puede seducir fácilmente la voluntad de esclavos estragados por meses de represión más que violenta, cruel". (Di Benedetto, 20). Desde esta perspectiva que relaciona la novela con el discurso de la historiografía, el personaje de Don Diego de Zama desmiente un procedimiento de la historia liberal oficial y de la revisionista, la construcción del héroe, para oponerle un héroe que narra su propia decadencia y desmitifica su heroicidad. La ficción como modelizadora de la historiografía intenta responder a la pregunta sobre qué debe ser narrado que no lo haya sido por la historia liberal; distintas voces silenciadas tienen cabida en las fisuras del relato a través de las cavilaciones de Diego de Zama. Desde su posición de letrado viajero que nunca termina de pertenecer del todo a la región que narra, es él quien conserva el monopolio de una voz que se deja abrir a la alteridad.

Saer: el existencialismo y el rechazo de la novela histórica

Juan José Saer, en el prólogo a *El silenciero* publicado en el año 1973, marca una deuda de la crítica respecto de la relevancia que se le había asignado a la escritura de Di Benedetto; su texto abre perspectivas que desmarcan la novela de la adscripción genérica y de las variadas analogías con su momento histórico³⁴, y se enfoca en el

³⁴ Hay, sin embargo, estudios contemporáneos que continúan y amplían las lecturas del aspecto documental de la novela y extienden el análisis de los textos que sirvieron como fuentes para el proyecto inicial de la reconstrucción de un momento histórico. Jimena Néspolo, en *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* toma como "pre-textos" de Zama la "*Descripción e historia del Paraguay y el río de la Plata*" (1847) y *Geografía física y esférica del Paraguay* (1804), ambos de Félix de Azara. Por su parte, Carolyn Wolfenson (2016) publicó *Muerte de utopía: Historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana*, donde elabora una lectura que toma dos ejes históricos, la colonia americana de fines del siglo XVII y la Argentina de 1946-1955, para enlazar la situación política de la colonia con la de latinoamérica y su condición periférica. Recoge además los

discurso reflexivo de protagonista asociado a ideas provenientes del existencialismo francés. Afirma que Zama no es una novela histórica, sino la “refutación deliberada” de ese género, y es erróneo decir que intenta ser una reconstrucción fiel del pasado. Esta línea abierta por Saer es retomada posteriormente por Alberto Giordano, quien deja de lado la interpretación historicista.

Si bien en un principio Di Benedetto se propuso la recolección de datos que le permitieran un retrato más acabado de la época elegida para su novela, este proyecto es dejado de lado para dar un lugar privilegiado al drama del protagonista. Sobreviven de este antiguo proyecto algunos elementos que pueden reconocerse en el contexto en que se mueve Don Diego. La crítica ha coincidido en afirmar que los hechos se desarrollan en Asunción del Paraguay, pero ese lugar jamás es nombrado ni se especifica otro tipo de coordenadas como alusiones vagas y descripciones de paisajes³⁵; además, aunque escasas, la novela presenta algunas formas lingüísticas del guaraní utilizadas en la época. Por otro lado, aunque la lectura histórica presupone que el lenguaje utilizado por el narrador es un intento de reconstrucción del utilizado en las colonias americanas a fines del siglo XVIII, Saer opina que no es ese el caso, sino que puede asimilarse más bien a la lengua clásica del Siglo de Oro, y constituye un “sabio procedimiento alusivo incorporado a la entonación general de la lengua personal de Di Benedetto”. (Saer, 2000).

Saer repara en un importante procedimiento de la escritura de *Zama* el cual irrumpe en la voluntad totalizadora de la novela

estudios de Malva Filer en *La novela y el diálogo de los textos. Zama, de Antonio Di Benedetto*, quien propone que incluso la historia de Don Diego está parcialmente basada en la biografía de Miguel Gregorio de Zamalloa.

³⁵Al respecto, puede consultarse el estudio de Malva Filer, “El Paraguay colonial en Zama de Antonio Di Benedetto”, que se basa en las descripciones sobre el entorno para determinar el lugar al que refiere la narración.

historiográfica, y conforma una técnica casi inexplorada por los escritores latinoamericanos de la época: la presencia de pequeños relatos introducidos por el narrador, que detienen intermitentemente el devenir de la narración principal. En relatos incrustados que podemos identificar como sueños, metáforas o analogías, la narración se condensa en un núcleo significativo y simbólico; la trama se detiene para dar paso a una puesta en abismo que representa metafóricamente algún aspecto de la vida problemática vida de Zama. Pero estas historias no se limitan a funcionar simbólicamente. Además, por su polisemia, estos fragmentos resultan ambiguos y reveladores: se vuelven objeto de análisis para el narrador y de esta forma se produce el retorno al devenir del relato, el cual se retroalimenta. La narración se abre con una analogía sobre la situación de Zama: la imagen dinámica, en el muelle, de un mono muerto que oscila en el agua, que parecía a punto de llevarse aunque no se lo impide la construcción de madera. El vaivén del cadáver del mono atrapado entre los remolinos del agua se compara, para Zama, con su situación: "Ahí estábamos, por irnos y no" (Di Benedetto: 9). Debido a que la narración acaba de empezar y no se poseen más datos sobre la vida de Zama, este episodio es proléptico. Anticipa el eje del problema a través de una analogía sobre un objeto que todavía no está del todo presente en la narración, que es la propia vida del protagonista. El narrador elige esta forma de presentarse a sí mismo, indirecta, retardada, por medio de imágenes que más que seguridades transmiten sensaciones. Esta presentación de un narrador que cuenta su propia historia tiene su continuación en el nivel de la anécdota y en el del lenguaje, que se caracteriza por la alusión indirecta, el rodeo, el laconismo y el silencio.

La línea que inicia Saer en relación con el existencialismo se desprende de las reflexiones de Zama sobre su situación. La dedicatoria de la novela "a las víctimas de la espera" resalta el papel

pasivo del sujeto frente al problema que se le presenta como una exterioridad que lo afecta. Sin embargo, tal como lo describe el vaivén del cadáver del mono en el inicio de la obra, la duda que atraviesa siempre las reflexiones de Diego de Zama es su responsabilidad por la debacle en que cae su vida. Se mueve siempre entre dos opciones que no se resuelven: imputar la culpa de sus desgracias a una fuerza externa a él o ver en su capacidad de decisión la prueba de que él mismo se condena a la decadencia moral. Es decir, Zama es víctima, pero no sabe de qué.

Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas y no me importaba demasiado: disponía de una resignación previa, porque percibía que, en el fondo, todo es factible, pero agotable... Era algo mayor la causa de mi anegante desazón, ignoro qué, algo... así como una poderosa negación, imperceptible, aunque superior a cualquier rebeldía, a cualquier aplicación de mis fuerzas. (129)

La causa del fracaso, para este momento de Zama, es externa y casi inefable: una presencia que lo impide e inhabilita para conseguir el objeto de su deseo ambiguo y variable según las circunstancias. En este universo de ideas entra la teogonía que da inicio a la segunda parte de la novela (otra de las puesta en abismo de la narración), la cual propone un dios que, por solitario e irritado, promueve los males en el mundo. Pero en el siguiente pasaje vemos la otra alternativa en la que se debate Zama: su responsabilidad al elegir todas y cada una de las decisiones que lo llevan al camino de su perdición:

En determinados momentos me volcaba en actos no deseados, ocasionalmente seductores y capaces de transformarse, a posteriori, en

algo repelente y abominable... sospechaba que si yo hubiese sabido pronunciarme, escoger, antes, no en el momento mismo del acto tentador, sino en la etapa de sus orígenes, podría haberme salvado... tachaba la reflexión formulada, convencido igualmente de que en el momento último se puede elegir. (87).

El protagonista se vuelve hacia la costa del río forzado por los acontecimientos de su vida cotidiana; su espera se basa en dos factores exteriores que lo limitan: el pago de sus salarios atrasados y la necesidad de noticias de su familia o sobre las diligencias que se llevan a cabo en su nombre por el ascenso o cambio de posición tan esperados. En este sentido, el río es un límite y a la vez la conexión con las posibilidades (nuevamente exteriores) de ascenso personal y profesional. Su vida parece depender constantemente de la acción de individuos alejados, abstractos, que deben interceder por él ante otros.

En la novela, la familia de Diego de Zama no pasa de ser una imagen construida por medio de las cartas de Marta, la esposa. Sin embargo, las reflexiones de Zama girarán en torno a ese "buen amor" cada vez que los amoríos con los que intenta aplacar la soledad vayan mal. Marta constituye a Zama en un ser "capaz de ser amado". De ella es el amor "completo y probado" que había recibido; las desilusiones amorosas son puestas en contraste de forma inmediata con esa forma de idealización del pasado. Diego de Zama se acerca a aquellas miradas que lo construyen como un mejor hombre, mientras intenta recuperar la imagen que en el pasado había logrado formar en los demás sobre sí. Hay, entonces, dos Zama: el antiguo, configurado por los recuerdos de un pasado que ya se ha ido, y que vuelve sólo en la memoria de los amigos, y el Zama del presente, quien espera un traslado mientras se sostiene en los recuerdos del antiguo corregidor respetado, que había sabido impartir las leyes con justicia. El poder de

la nominación tiene un peso fuerte en la experiencia subjetiva del personaje: necesita que lo nombren y le reconozcan su jerarquía. Así ocurre con el episodio en que un amigo, Indalecio Zabaleta, le lleva a su hijo para que lo salude, pues le ha contado las antiguas proezas de don Diego. Este episodio despierta en la voz narradora una larga parrafada acerca del contraste entre lo que Zama *ha sido* y lo que *es*.

Lo sobrenatural y la mirada de los inocentes:

la lectura de Alberto Giordano

Las lecturas que ponen en relación a *Zama* con otras novelas y cuentos de Di Benedetto encuentran regularidades en el tratamiento de los temas a partir de la contraposición de perspectivas. Para Alberto Giordano (2008), parte de la propuesta de este autor se relaciona con la presencia de la mirada de los inocentes (los niños, los tontos, los animales) frente a las acciones de sujetos como Zama. Señala la importancia de estos seres:

Si la pensamos como una posibilidad de vida extraña a las cavilaciones morales y existenciales que intoxican a los desesperados, la inocencia es otro misterio a plena luz del día porque nadie está presente en su acontecer: los animales ignoran que van a morir porque también desconocen que son y los niños, con una indiferencia soberana, viven fuera de eso en lo que se habrá convertido la infancia cuando la desesperación de los adultos la invente como una edad que pasó. No siempre, porque en uno resuena el misterio del otro, la identificación del mundo de los niños con el de los animales se da a través de una imagen encantadora; por lo general, bordea lo grotesco, cuando no lo ominoso. El “hijito sucio” de Zama, que crece entre las gallinas, ya aprendió por puro instinto de supervivencia a mimetizarse con la tierra, como hacen algunas “bestias”. (Giordano, 2008)

Según esta perspectiva, las indagaciones existenciales de los sujetos corruptos tienen su contrapunto en la pureza -imaginaria o no- de esas miradas que desnaturalizan la percepción de los adultos. La figura del niño rubio, como la del hijo del amigo de Zama que recuerda las anécdotas del Corregidor, y como algunos animales de los cuentos de Di Benedetto, aparecen como otra exterioridad que, sin embargo, en su alteridad se muestran como las varas que miden la magnitud de un desastre.

La presencia de las bestias les revela a los hombres “lo más esencial, íntimo y a la vez desconocido de sí”, lo incomprensible de la conducta de los niños se confunde a veces en estas narraciones con el empecinamiento absurdo propio de lo que llamamos idiotéz. (Néspolo: 51)

En esta novela en particular, el personaje del niño rubio reconfigura constantemente el pacto de lectura en un juego que no termina de definirse alrededor de lo fantástico. Durante la segunda parte de la novela, en el año 1794, Diego de Zama encuentra alojamiento en la casa de un hombre a quien no conoce, Ignacio Soledo. Este fragmento temporal está atravesado por una crisis profunda, económica y emocional, puesto que ha tenido un hijo con Emilia pero carece de sustento monetario para mantener la familia; por esto mismo, se alejan y Zama delega el cuidado de su otra familia en Manuel Fernández. En este período de crisis, donde el protagonista sufre hambre e incluso fiebre, nota en la casa donde se hospeda la presencia de mujeres de las cuales Ignacio Saledo no le había advertido; en medio de su crisis de fiebre, una de ellas aparece cuidándolo; sin embargo, su presencia es tan dudosa que no se puede afirmar que exista más allá de la propia mente de Diego de Zama.

Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los mágicos poderes de creación que posee la fiebre... no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, yo no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no. (Di Benedetto: 205).

La figura enigmática del niño rubio de doce años, andrajoso, idéntico cada vez que aparece frente a él, se presenta cuatro veces frente a Zama. La primera vez sucede cuando don Diego llega de noche a su habitación: el niño se encuentra escondido allí y sale corriendo sin llevarse nada. Es buscado intensamente, pero ningún rastro se encuentra de él; la respuesta de los esclavos de la casa es que puede tratarse de un niño muerto: esta es la primera introducción de un elemento que desestabiliza la seguridad del narrador en primera persona. La segunda aparición sucede en la casa de una curandera: una vez más, el niño escapa sin dejar ningún rastro. La tercera aparición se produce un instante antes de que una niña sea atropellada por un caballo y muera; indirectamente, la culpa es de Zama, pues la niña llevaba un recado para él. En esta tercera aparición, surge un elemento que hace dudar sobre la procedencia del niño: a pesar de que han pasado cuatro años desde su última visita a Zama, el muchacho sigue exactamente idéntico en su aspecto físico.

La línea de apariciones del muchacho y su relación conflictiva con Zama tiene su correlato en un episodio de la tercera parte, el cual funciona en el entramado de la narración de la misma forma que las puesta en abismo: el grupo que caza a Vicuña Porto, del cual Zama forma parte, se cruza con un grupo enorme de indios ciegos, seguidos por sus hijos que no lo son. Este grupo conformaba una tribu y en una

batalla el enemigo le arrancó los ojos a cada uno de ellos. La tribu había aprendido a vivir sin la vista, aislada del mundo; así eran más felices, porque “No veían y habían eliminado de encima de ellos la mirada de los demás” (251). El problema surgió cuando sus hijos crecieron y los adultos ciegos se dieron cuenta de que sus hijos podían verlos y esa mirada escrutadora los perturbaba. La tribu emprendió un viaje sin un destino concreto, porque simplemente “no conseguían estar en sí mismos. Abandonaron los ranchos y se echaron a los bosques, a las praderas, a las montañas... algo los perseguía o los empujaba. Era la mirada de los niños, que iba con ellos, y por eso no conseguían detenerse en ningún sitio”. (252).

La búsqueda de un camino que no parece tener rumbo fijo ni asidero encuentra también su correlato en la propia búsqueda del grupo de soldados para buscar a Vicuña Porto, búsqueda condenada al fracaso desde el principio porque el mismo soldado formaba parte de la expedición. “Parecía correrse, ser un objetivo móvil, y así era en verdad, puesto que iba con nosotros... Pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*”. (239).

El reconocimiento final del personaje en su experiencia límite entra en tensión con el fluir subjetivo de sus reflexiones y de los acontecimientos. El protagonista lleva hasta último momento la espera y la desesperanza: tiene la oportunidad de morir y acabar con su sufrimiento; lo considera y elige extender la agonía: “Me pregunté, no por qué vivía, sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba algo. Me pareció que sí. Siempre se espera más”. (256). En el mismo momento en que la anagnórisis se produce, la narración cesa: en el punto de máxima tensión, Diego de Zama

termina por reconocerse a sí mismo como el causante de su desgracia y se enfrenta con la mirada de la inocencia del niño rubio.

Conclusión

En este trabajo se exploraron los límites de las asignaciones genéricas para abordar una de las novelas más importantes de la lengua castellana del siglo XX. El discurso histórico se ve desmentido por una contra-figura de héroe en decadencia y por el desvío de la reconstrucción de una época a partir de datos documentales, el regionalismo se ve descentrado por la elección de una locación y una época alejadas del aquí y ahora de la escritura, y las reflexiones existenciales surgen espontáneamente de la narración y no parten de una filosofía previa como en el existencialismo. La lectura centrada en el texto permite explorar las particularidades de la visión de mundo que elabora el autor desde el artefacto narrativo: allí tiene su lugar la mirada de los inocentes, en la construcción de los personajes.

Las lecturas sobre esta novela trazan un recorrido que va desde su relación con la historia hasta la puesta en sistema de la escritura del autor, sin agotar las particularidades que alimentan la fuerza con la que el texto gana lectores. Si, como dice Martín Kohan, la de Di Benedetto es “una literatura que, acaso más que cualquier otra, *no se da nunca del todo*”, se trata, quizás, de la fuerza de un lenguaje que logra crear una voz identificable en una sintaxis y una administración de las pausas y elipsis que atraen lector hacia al lugar de su secreto.

Bibliografía

COHEN IMACH, VICTORIA, *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

- DI BENEDETTO, ANTONIO. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- FOFFANI, ENRIQUE Y ADRIANA MANCINI. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en Elsa Drucaroff (coordinadora). *La narración gana la partida*, volumen II de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2000. Pp. 261-291.
- GIORDANO, ALBERTO. "Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto", en *Zama 1*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 2008.
- NÉSPOLO, JIMENA. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- SAER, JUAN JOSÉ. "Prólogo", En: Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires: AGEA, S.A, [1973] 2000.
- WOLFENSON, CAROLYN. *Muerte de utopía: Historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016.

PACO URONDO: *LA PALABRA JUSTA* REINSTALADA EN EL CANON LITERARIO ARGENTINO

Patricia Aruj

El abordaje de la discusión del canon es de suma relevancia para reconstruir los valores que gravitan en el espacio literario puesto que este tema condensa supuestos como el de la calidad, reenvía a procesos como el de las luchas por la consagración y ofrece sustrato para pensar qué es la literatura y para delinear los rasgos que dan especificidad a la misma.

Se entiende al canon como un proceso de influencia, en el cual toma parte tanto el proceso productivo, como el proceso de consumo o reconocimiento de los textos que formarán parte del mismo. Esto no significa que cada momento histórico no procese los textos que formarán parte de ese entramado canónico desde diversas operaciones. Podemos pensar en sociedades donde el proceso de formación del canon se aborda desde una perspectiva institucional y autoritaria o en otras en las que el proceso de su producción está mediatizado por diferentes formaciones o agentes. Sea como fuere, es necesario entender que las obras que se insertan en el canon permiten pensar, además, en aquellas otras que han quedado afuera de las consideraciones directrices de aquél y que las justificaciones para que unas se consideren «adentro» y otras se estimen «afuera» son históricas, políticas y sociales.

El presente trabajo pretende indagar acerca de los motivos por los cuales la obra de Francisco Urondo no está incluida en el canon de la literatura argentina y tal como se enuncia más arriba, pretende

aventurar motivos históricos, sociales y políticos como causales de tal exclusión.

En cuanto al desarrollo de este escrito, haremos en primer lugar consideraciones generales en relación al canon: definición, orígenes, evolución y discusiones en torno al mismo. En segundo término se abordará la producción de Urondo tanto poética como narrativa así como su labor periodística. El objetivo final de este trabajo es demostrar que la obra de Paco Urondo, debido a su diversidad y calidad literaria merece un sitio destacado en nuestras letras.

Canon literario

En primer lugar, respecto a su definición, es conveniente realizar la explicación etimológica de la palabra que servirá para sentar las primeras bases. La palabra canon proviene del griego *Kanón* que significaba literalmente caña o vara de medir, por ello su significado deriva en regla, modelo o prototipo. Sin embargo, no existe una definición universalmente aceptada, ya que son diversas las discusiones acerca de la categoría de canon y las preguntas del tipo ¿quién o quiénes producen los cánones?, ¿cómo se aplican?, ¿cuál es la forma de subsistencia de los cánones o su caducidad? El gran problema y causante de tal conflicto es que el criterio fundamental y único debería ser la excelencia estética. Sin embargo, este criterio resulta ser muy ambiguo y subjetivo.

En segundo lugar, los orígenes del canon son muy remotos aunque fuese mencionado como tal por primera vez en el siglo XVIII. Ya desde el periodo helenístico Aristófanes de Bizancio y los filólogos del Museo de Alejandría, fijaron la autoridad escolar de los libros más destacados y modélicos de los géneros literarios. También para los poetas latinos existían estas listas de honor en la literatura, llamadas *enkrithéntes*.

En tercer lugar, hay que distinguir entre canon bíblico y canon literario. El canon bíblico es una lista cerrada para siempre, por lo que no puede sufrir ningún tipo de modificación y en cuya lista se encuentran los cuatro evangelios. Por el contrario, el canon literario es totalmente distinto, ya que se trata de una lista abierta, cuya selección se hace a partir de un criterio estético y no moral. A diferencia del primero, las obras del canon literario van cambiando según las tendencias de la época. Lo que sí es cierto es que han sido los autores clásicos, griegos y romanos, los que más han resistido a lo largo de toda la historia su estancia dentro del canon literario.

Por último, las listas canónicas han existido desde la Antigüedad Clásica, pero es a partir de la formación del canon medieval cuando empieza a surgir de manera generalizada el debate y la discusión sobre las características y necesidades de las obras que merecen o no ser incluidas. Esto se debe a la existencia de obras en distintas lenguas, diversidad cultural y por lo tanto diferentes puntos de vista.

Ya en el siglo XV (1445) conocemos la primera manifestación de canon literario medieval a través del Marqués de Santillana en su *Proemio e Carta* dirigida al señor don Pedro, Condestable de Portugal. En ella realiza un recorrido diacrónico a través de los principales autores y obras que han surgido desde Moisés hasta su época. Por tanto, podemos observar que excluye a griegos y romanos, no por considerar su literatura como mala, sino por el desconocimiento de sus obras. No distingue nacionalidades, por lo que hace un canon global y además nombra gran cantidad de autores hoy en día desconocidos.

En el siglo XVI (entre 1553 y 1572) se destaca la *Apología en defensa de la cultura hispana* realizada por Alfonso García Matamoros en la que demuestra que España es un país con una gran cultura que no ha sido desarrollada debido a las numerosas guerras. Sorprenden dos aspectos: el primero, que considera español a todo aquel que haya

nacido en la península, independientemente de la época en la que naciera, y el segundo, que compara a los grandes autores griegos y romanos con los autores españoles.

Del canon barroco sobresale Mayans y su *Oración en alabanza de los eloquentissimas obras de Don Diego de Saavedra Fajardo* en 1725. En este canon, Don Diego de Saavedra, es considerado como el autor a imitar por encima de todos, siendo superior a Platón y Aristóteles. Mayans basa su criterio en el dominio correcto, fácil y sencillo de la lengua, por lo que no comenta nada de autores “oscuros” como Góngora. El propósito de Mayans es que la literatura sea útil para la sociedad, de esta manera a través del elogio a los que considera los mayores autores marca el camino a seguir de las futuras generaciones de escritores.

En el periodo de la Ilustración se destaca la *Poética* de Ignacio de Luzán. Desde el Imperio Romano hace un recorrido por los autores hasta su momento. Luzán realiza una distinción entre poesía antigua y moderna, además huye de la prosa recargada a la que considera la culpable de la decadencia de la prosa española del siglo XVIII y considera a Garcilaso de la Vega y Góngora como los grandes innovadores de la poesía.

En el siglo XIX hay que mencionar de manera obligatoria el programa de Marcelino Menéndez Pelayo Sienta de una manera más técnica la concepción para desarrollar un canon al afirmar que hay nacionalidades literarias pero que no tienen que coincidir con las nacionalidades políticas. Así pues, considera la literatura castellana una de las muchas literaturas españolas.

En el siglo XX la rápida evolución de la sociedad también afecta a la literatura; se produce una gran producción de libros de todo tipo y los estudios literarios ya no se realizan exclusivamente sobre las obras sino que también se tiene en cuenta la repercusión de las mismas en la

sociedad y por tanto el canon depende en gran parte hoy de los intereses del lector actual.

Una vez terminada la evolución del canon a lo largo de la historia, es el momento para abordar la polémica establecida en Norteamérica entorno a la obra de Harold Bloom, *El canon occidental*. Bloom defiende la estética y la construcción artística individual frente a la ideología, ya que considera que con los estudios culturales se reniega de la estética. Por tanto, arremete contra la presencia cada día más fuerte de estudios culturales en las universidades norteamericanas sobre temas sexuales, religiosos, raciales o económicos y autores que supuestamente merecen ser nombrados en el canon. Bloom está totalmente en contra de estos estudios puesto que considera al canon como una lista de supervivientes que se ha abierto paso debido a la fuerza estética de sus obras, gracias a una fuerte influencia dada su privilegiada posición social, pero en ningún caso como representantes de una clase social o de la lucha de clases. Para él, el autor es un ser individual y no puede ser considerado como el representante de un grupo social, por lo cual si bien este es un libro muy citado, no lo tendremos en cuenta en este trabajo. En su visión nunca hubo contradicciones entre la militancia por una patria justa, libre y soberana y la condición de escritor. En sus poemas se puede ver la profunda unidad de vida y obra que un autor y sus textos pueden alcanzar. No hubo abismo entre experiencia y poesía para Urondo. "Empuñé un arma porque busco la palabra justa", dijo alguna vez. Estaba convencido de que sólo de una vida nueva puede nacer la nueva poesía. "Mi confianza se apoya en el profundo desprecio / por este mundo desgraciado. Le daré / la vida para que nada siga como está", escribió. Luchó con y contra la imposibilidad de la escritura. También lo hizo contra un sistema social encarnizado en crear sufrimiento, las dos luchas fueron una sola para él.

Respecto a la teoría de la supremacía estética por encima de cualquier otro elemento, otros críticos literarios también dieron su opinión anteriormente. Yuri Lotman en 1970 afirmó que la estética de la diferencia domina unos cánones, en tanto que otros vienen dominados a lo largo de la historia por una estética de la identidad. Por su parte, Graff señaló en su libro *Professing Literature: An Institutional History* en 1987 que una de las causas por las que no hay unanimidad en la formación del canon se debe a las sucesivas rupturas de patrones críticos que son repudiados por la escuela siguiente hasta ser denigrados y apartados. Por tanto, los estudios literarios americanos son el resultado del clima radical del desacuerdo. Bárbara H. Smith, por su parte, considera que la perdurabilidad que asegura un canon no pertenece a un valor transcendental, sino a la continuidad y pervivencia de los actos evaluativos concretos en una cultura en particular.

Canon en Argentina

En nuestro país, el tema del canon ha estado presente en la mayoría de las discusiones intelectuales especialmente desde el Centenario. La literatura argentina dispuso siempre de una obra dominante, a menudo inimitable, a partir de la cual se organizaban todas las demás.

El primer libro canonizado fue *Martín Fierro*, al que Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones compararon con el *Mío Cid* y la *Chanson de Roland*. Lugones quería elegir un texto que, además de su importancia literaria, tuviera un valor patriótico instrumental y expresara "la vida heroica de la raza" o las esencias argentinas amenazadas por los aluviones migratorios. Desde su cátedra de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas situó también a *Martín Fierro* en el núcleo de su propio canon y, en los

ocho tomos de La literatura argentina que comenzaron a publicarse en 1917, además incluyó en la lista de lecturas obligatorias a escritores valiosos que, si bien habían tenido el infortunio de publicar sus obras en la provincia, parecían formar parte de la misma tradición.

Rojas fue el primero y el último que se atrevió a ensanchar los márgenes de las letras nacionales. Después de él -y todavía ahora- la enseñanza de la literatura se concentra sólo en los que escriben o publican en la pampa húmeda, como si no hubiera país más allá de esa frontera imprecisa. El desdén ha ido soslayando -o sepultando- la obra de creadores provincianos como Hugo Foguet o Manuel Castilla, víctimas de la insolencia y del descuido. Si no fuera por la pasión de los jóvenes de Poesía Buenos Aires que reivindicaron al entrerriano Juan L. Ortiz en los '50, y por la audacia del editor Carlos Prelooker, que publicó en 1956 Zama, del mendocino Antonio di Benedetto, tal vez ambas obras yacerían ignoradas.

No hay mejor ejemplo de esa arrogancia que la respuesta de Victoria Ocampo; en una entrevista para la revista Primera Plana en 1966, cuando se le pregunta por qué *Sur* nunca había sido hospitalaria con la obra de Roberto Arlt contestó: "Porque Arlt no se acercó a nosotros". Buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado: tal era la idea del poder en la literatura argentina. Para Victoria Ocampo, como para muchos críticos y profesores que son sus epígonos, el centro de la literatura no está en quienes la hacen o la leen sino en los que vicariamente escriben sobre ella.

Un canon argentino no podría excluir a Borges, a Bioy Casares, Cortázar, Bianco y Manuel Puig- los poemas de Juan Gelman y de Néstor Perlongher, los cuentos de Rodolfo Walsh, las novelas de Osvaldo Soriano, Respiración artificial y Crítica y ficción de Ricardo Piglia, La vida entera y La máquina de escribir de Juan Martini, El entonado y los poemas de Juan José Saer, las novelas y cuentos de

Daniel Moyano, Canon de alcoba de Tununa Mercado, La revolución es un sueño eterno de Andrés Rivera, Fugia de Eduardo Belgrano Rawson, Luz de las crueles provincias de Héctor Tizón y los poemas de Enrique Molina, Olga Orozco y Amelia Biagioni, por citar sólo algunos autores. Seguramente, la lista podría enriquecerse considerablemente incluyendo además a Juan L. Ortiz, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos y por supuesto a Francisco Urondo.

Francisco Urondo

La producción literaria de Francisco Urondo (Santa Fe, 1930-1976) abarca las décadas del cincuenta y sesenta, y la primera mitad de la del setenta. En sus inicios, este escritor opta por la poesía y sólo hacia la segunda mitad de la década del sesenta, el poeta incursiona en la narrativa. Este poeta había participado en los '50 del Movimiento Poesía Buenos Aires y en los '60 en Zona de Poesía Americana. Tiene una prolífica producción poética, la que continúa hasta su muerte con sus *Cuentos de Batalla*.

Los 60 son años intensos, apresurados, de un implacable buscar y buscarse. Además de la poesía que comparte con Noé Jitrik, Javier Heraud, Enrique Lihn y Gelman en la revista Zona, la que recoge en los cuadernos *Nombres y Adolecer*; está el Urondo libretista de televisión, que adapta a Stendhal y Flaubert; y el escritor de canciones, artista de café concert y del disco *Milongas*. Brota el guionista que filma tres películas con el director Rodolfo Kuhn: Pajarito Gómez, Noche terrible y Turismo de carretera, y anuncia los albores de un nuevo cine latinoamericano.

Escribe dos cuadernos de relatos: *Todo eso* y *Al tacto* y el ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*. Nace el dramaturgo de obras críticas y escandalosas: *Veraneando*, *La sagrada familia o muchas felicidades*, *Homenaje a Dumas* y *Archivo General de Indias*.

Hacia 1971 comienza con la escritura de una novela que recibirá, Mención Especial del Premio La Opinión-Sudamericana, otorgada por el cuarteto magistral que conformaron Juan Carlos Onetti, Walsh, Cortázar y Augusto Roa Bastos. *Los pasos previos* será su versión de la tragicomedia humana de la época en Argentina. Es autor, además, de *La Patria Fusilada*: realiza este reportaje a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew de 1972, en la cárcel de Devoto, la noche anterior de ser todos liberados por el gobierno de Cámpora, en 1973. Su producción literaria y también periodística se interrumpe abruptamente en 1976, cuando el escritor muere en Mendoza, en un enfrentamiento con fuerzas de la dictadura.

Urondo realiza un recorrido político que va desde su apoyo al gobierno de Arturo Frondizi, por lo que ocupa el cargo de Director de Cultura de Santa Fe, hasta la inscripción en la lucha armada en 1970, en las FAR, de la izquierda peronista. Aquí ingresa llevado por su hija Claudia, quien le presenta a Carlos Olmedo. Concluye en Montoneros porque su organización, en 1973, se fusiona con aquéllos. Durante los '60 es activo partícipe del proceso de radicalización revolucionaria de los intelectuales de clase media. Se forma en el marxismo con León Rozitchner, forma parte de las redes culturales organizadas en torno a Cuba, integra el Movimiento de Liberación Nacional; allí se debate intensamente qué hacer con el peronismo y con la lucha armada. Urondo finalmente optará por un guevarismo peronista ubicado en el nacionalismo revolucionario: tal la autodefinición de las FAR.

Poesía

Urondo postula una concepción vitalista de la poesía. El poema es un resultado y, a la vez, un desencadenante de un modo "poético" de vivir y de una actitud rebelde y radicalmente crítica hacia la sociedad contemporánea. En una entrevista que le hace Roberto Conte,

en septiembre de 1957, para el número 5 de la revista santafesina Punto y Aparte, Urondo sostiene que la poesía de los 50 estaba comprometida con el hombre y su realidad circundante y que había alcanzado, dada su ventaja hermenéutica por su posición histórica, “un mayor grado de lucidez” que le exigía “mayores responsabilidades”. Por lo tanto, otorgaba un contenido fundamentalmente ético a la poesía contemporánea lo que implicaba que el ejercicio de las palabras tenía alcances que le permitían valorizar las soluciones políticas, sociales y económicas sin olvidar que éstas sólo pueden favorecer pero nunca resolver los cometidos últimos del poema.

En esos cuatro años, de 1953 a 1957 en los que Urondo permanece en Buenos Aires, trabaja en la Editorial Losada como corrector y luego como empleado de Vialidad Nacional. Primero vive con sus padres en Merlo y más tarde alquila una casa en Ituzaingó, donde comienza a reunirse con el grupo de *Poesía Buenos Aires*.

Dicho grupo fue un movimiento poético que se extendió durante la década del cincuenta, que publicó treinta números de la revista de igual nombre y promovió un sello editorial que incluyó el trabajo de nuevos poetas argentinos como Mario Trejo, Alberto Vanasco, Rubén Vela, Ramiro de Casasbellas, Hugo Gola, Francisco Madariaga, los hermanos César y Clara Fernández Moreno, Miguel Brascó, Jorge Carrol, Elizabeth Azcona Cronwell, Alejandra Pizarnik, y por supuesto, Francisco Urondo. Su promotor permanente fue Raúl Gustavo Aguirre y fueron sucesivamente sus co-directores: Jorge Enrique Móbili, Wolf Roitman, Nicolás Espiro y Edgar Bayley. Elaboraron sus principios programáticos a partir de una revisión de las tradiciones poéticas en la que observaban las propuestas y posicionamientos realizando una rigurosa crítica que atendía a los modos de concebir el “lenguaje como instrumento poético” y “la función del poeta en el mundo contemporáneo.

Poesía Buenos Aires configuró una tradición que marcó el sistema poético argentino ubicándose como oposición a la literatura oficial encarnada en la revista *Sur*, y en los suplementos culturales de *La Nación* y *La Prensa* operando una ruptura con la generación del 40 y los argumentos estéticos que propugnaba, y polemizando además con el grupo surrealista encabezado por Aldo Pellegrini y con el arte madí. La impugnación a esta generación es doble: por no innovar en el terreno poético y por soslayar la vinculación de la poesía con su entorno. Poesía Buenos Aires proponía una recuperación del invencionismo entendiendo la actividad poética como la que no sólo abarcaba la construcción del poema sino la vida misma. Urondo es influenciado por Bayley en la valoración que el movimiento poético impulsado por él, el invencionismo³⁶, da a la palabra como creadora de realidad, así como en la idea de inevitabilidad de la relación del sujeto creador con su situación, enfrentándose de esta manera al supuesto apoliticismo de la revista *Sur*.

Paco hace su primera publicación en la revista *Poesía Buenos Aires* con el poema "Gaviotas" en el número doble 13/14, correspondiente a septiembre de 1953. La aparición de "Gaviotas" coincide con el momento de la escritura de una serie de textos que al año siguiente Urondo da a conocer con el título *La Perichole* (perra chola) y que publica en una edición casera (mimeografiada) de veinte páginas. Allí recrea las andanzas de Micaela Villegas, amante de don Manuel de Amat y Vinent, virrey del Perú en el siglo XVIII, realizando una inusual reconstrucción histórica planteada a partir de esa legendaria figura femenina.

³⁶ Invencionismo es aquella vertiente poética tomada de poetas italianos como Giuseppe Ungaretti o Eugenio Montale (traducidos por los miembros de la revista Poesía Buenos Aires) en la que se privilegia la imagen frente a la metáfora y en la que también prima la síntesis y la brevedad, la condensación, por sobre los versos extensos y generosos.

En 1958 Urondo acepta la convocatoria de Ramón Alcalde (miembro del grupo Contorno) para ejercer la función de Director de Cultura de Santa Fe, bajo la gobernación de Carlos Silvestre Begnis y la presidencia de Arturo Frondizi. Permanecerá en ese cargo hasta el 30 de noviembre de 1959, momento en que las fracciones progresistas del campo intelectual retiran su colaboración a la UCRI en disconformidad con la política llevada adelante efectivamente por el presidente. Esta experiencia política y cultural puede proponerse, en consonancia con la significación que tuvo como experiencia colectiva de la época, como un hito en la trayectoria de Urondo, a partir de la cual comienzan a radicalizarse sus concepciones estético-políticas. De ella, el escritor ha dejado un vasto registro en poemas, ensayos, cuentos y obras teatrales. En el poema "B. A. Argentine" de *Nombres* (1963), que contiene textos escritos entre 1956 y 1959 hay una alusión al gobierno de Arturo Frondizi y su actitud claudicante frente a los capitales norteamericanos, expresada en la firma de contratos petroleros. También en los poemas "No tengo lágrimas" del poemario *Del otro lado*, publicado en 1967 y "Felipe Vallese" de *Poemas póstumos*, editado en 1972 se registra la frustración y la decepción frente a las políticas que considera entreguistas y frente a la represión descargada a través del Plan CONINTES:

el desatino y el amor se han perdido irremediabilmente
los gritos de libertad se confunden con el desaliento
alguien saluda
las proclamas de las aparentes revoluciones
entusiasman y espantan
bandadas alegres de avestruces
trotan para esconderse
en la tierra temblorosa y caliente

*

suenan la voz inexperta de los nuevos mandatarios
los receptores levantan la cabeza
es la voz de los jefes
el clarín de las soluciones
entre aplausos llega el último arturo de la dinastía
flamean los blasones de downing street
vibran las trompetas de rockefeller center
huye en la llanura
cuando esas sombras aparecen
cuando toma el aspecto carnívoro
de los grandes pájaros
tiembla ante el petróleo (*Obra poética 202-203*)

...Estamos unidos por el alcohol
y la Conmoción Interna, por el amor que hicimos hasta el delirio...
Ella
es el espíritu de nuestro tiempo. Se deja robar y acariciar
por la ginebra y el ocio. Tiene dinero y sufre, y una cabezainútil;
con Ortega ha muerto la felicidad y aquí no hay nadie
que tenga de qué lamentarse. La tristeza es una extraña viajera;
mañana se pagará el aguinaldo. Ganará la UCRI; perderán
los salvajes unitarios. El amor por Vladimir Illich, me hace pensar
que ayer será otro día y que la Salvación logrará
hacerse fusilar por la espalda un minuto antes,
diez segundos después de incorporar los aires del proletariado. Todos
se alejan por la ciudad muda, nadie tomará las armas y viviré
olvidando: Creo
en don Carlos, todopoderoso, creador de una nueva alegría.
(273-274)

De inmediato

los éxitos se derrumbaron como pestes triunfales, el New Deal se enredó en sus cadenas doradas, el doctor Frondizi no se dio cuenta. Los muertos se plegaron al desafío: asesinados llegaron a levantar la cabeza lacerada y miraron de frente, requiriendo; "quién parará la lluvia". Y la pregunta se generalizó como los temporales, empujó los cielos y abrió las luces del espacio. (454-455)

En los poemarios que Urondo publica en los años sesenta, *Nombres* (1963) y *Del otro lado* (1967) ingresa a una poesía que ensaya incluso un tono de denuncia, a la vez que se abren espacios polifónicos que ensamblan elementos de la cultura popular, citas de tangos, voces de la ciudad, diversos registros comunicacionales (noticia periodística, carta abierta, solicitada) dando lugar a una oralidad que penetra en el espacio de la escritura. Los versos del poema "La pura verdad" y de "África cansada" dan cuenta de esa poética:

Me avergüenza verme cubierto de pretensiones; una gallina torpe
melancólica, débil, poco interesante,

un abanico de plumas que el tiempo desprecia,
caminito que el tiempo ha borrado.

(...) sé que llegaré a ver la revolución, el salto temido
y acariciado, golpeando a la puerta de nuestra desidia.

Estoy seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra;
compartir este calor, esta fatalidad que quieta no sirve y se
corrompe. (295-296)

A los que tienen,
a los que se resignan
y tampoco esperan. A los que no se compadecen
y no soportan y no se arrepienten; a los que no perdonan,
a los que han visto caer sin olvido
a un hombre negro como la buena memoria,
a un hombre sin suerte,
a un hombre que será vengado
por los signos más eficaces de este tiempo,
salvado por la voluntad más firme de la impaciencia.

Hay una palabra secreta, que anda por la calle;
se corre una voz, un frío. Hay una revolución que todos callan
y nadie prefiere comentar. (266)

Hay en los años cercanos a 1968 un momento de inflexión en los recorridos del autor, una transición en su biografía intelectual y política que expresa una profundización de la relación entre política y escritura.

En su libro *Poemas póstumos* (1970-1976) hace una reflexión sobre América Latina y el panorama internacional, la actualidad nacional y los hechos colectivos. Las noticias, adquieren una presencia mucho mayor que en otros libros y disminuye proporcionalmente lo personal. En el poema-libro *Adolecer*, publicado en 1968, también se constata la impronta de ese momento clave para Urondo. El poema construye una suerte de genealogía de revoluciones, revueltas y resistencias, recogiendo las voces extendidas en el pueblo, las de otros poetas, las de los personajes de la historia argentina retomando la tradición de las montoneras del siglo XIX hasta llegar a las luchas populares contra la dictadura de Onganía. Un aspecto importante de la poesía urondiana

de esta época, es que despliega los comunes tópicos de la militancia, pero los incorpora desde una polifonía de voces que trabaja lo referencial desde un universo literario personal, que incluye citas bíblicas, de poetas cultos, vanguardistas, bohemios, revolucionarios, y también de tangos, del cine, de la cultura masiva y popular. De esta manera, la poesía de Urondo intenta resignificar el momento histórico y prosigue sus búsquedas, como sostiene la lectura de Martín Prieto, “contra todos los presupuestos de la poesía militante”, conformando “esa original ‘amalgama de franqueza vitalista, compromiso político y experimentación artística’ a partir de la cual construye una de las manifestaciones poéticas más destacadas de la segunda mitad del siglo XX” (391).

Así, la poética de Urondo logra convertir la dialéctica entre vanguardia política y vanguardia estética en materia propia de su literatura ya que la experiencia militante transforma la escritura, y la escritura procura generar efectos sobre la realidad histórica. En el cierre del ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, también publicado en 1968, Urondo escribe:

La poesía es una actividad real -ha dicho Bayley-, que opera en la realidad, entre otras fuerzas igualmente reales. La poesía entonces está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo. No existe por el mundo (no es su reflejo, su consecuencia, o su comentario); no existe sin el mundo (al margen, en otro reino); existe con el mundo en relación con él, en una interacción creadora. " (...) [La poesía] se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma de expresión, social y artísticamente legítima. Se abastece en un espíritu de liberación que excede los contenidos estrictamente poéticos (86)

Ya en 1967, reanuda la publicación de poemas con la aparición del libro *Del otro lado* bajo el sello de la editorial rosarina Biblioteca

Popular Constancio C. Vigil. El libro está conformado por poemas escritos entre 1960 y 1965, que en 1964 habían obtenido una mención en el concurso organizado por Casa de las Américas. Se trata de un poemario en el que predomina el relato de situaciones de represión y sufrimiento abarcando aspectos sociales –ensayando incluso una denuncia de la situación africana y latinoamericana-, pero también íntimos, los cuales se anudan a la presencia de un yo colocado en una circunstancia, en un tiempo preciso, en un clima de época. Los tonos coloquiales se intensifican junto a la inclusión de lo testimonial y lo experiencial y aparecen reminiscencias de títulos, versos o frases sueltas de tangos que actúan como salvoconducto para que la cultura popular ingrese en los poemas. La crítica se ocupó bastante de este libro con artículos en *Primera Plana*, *La Nación*, *Confirmado* y *La Prensa*. En todos ellos se señala la calidad, la energía de sus poemas, que se basan en la búsqueda de nuevas formas, muchas veces reñidas con la tradición literaria (Cf. Montanaro, 2003: 56 y ss.). Con este libro, Urondo ha obtenido el premio Casa de las Américas, lo cual lo vincula y encuadra dentro de la fracción más radicalizada del campo intelectual latinoamericano. Su labor como poeta ha sido legitimada y ha alcanzado reconocimiento, no sólo en los círculos ligados a las formaciones culturales emergentes y contestatarias, sino también, por parte de algunas instituciones de la cultura oficial.

Narrativa

Todo eso y *Al tacto* (con edición y prólogo de Susana Cella), editados originalmente en 1967 y 1968, respectivamente, y la novela *Los pasos previos*, publicada en 1972, se pueden leer como un continuum. Las peripecias generacionales narradas en estos libros, adquieren un ritmo feroz, espasmódico. La historia argentina interfiere los discursos de los personajes, denotando un compromiso amoroso y

político que induce a nombrar los sitios pisados: una función teatral, el palier de un departamento, bares de intelectuales donde la bohemia había dejado de ser abstracta y asumía una ética combativa: "Me emborrachaba como un linyera y decía cosas 'esenciales' en La Fantasma, especie de tugurio surrealista donde por ese entonces se amontonaba la intelectualidad porteña". Los personajes urondianos se las arreglan para vivir días que duran más de veinticuatro horas. El derroche de vitalidad es realmente envidiable: conviven, sin ningún inconveniente, el vértigo y los laberintos de la militancia revolucionaria con un erotismo insaciable como presintiendo que el final podía llegar en cualquier momento.

La obra de Urondo en la década del setenta, que presenta líneas de continuidad con su producción cuentística de la década anterior, se propone como una narrativa que busca incorporar la realidad histórica, la coyuntura nacional, a la literatura, pero sin hacer de ella un "reflejo", fiel y objetivo de la realidad. En esta dirección, se aleja tanto de las propuestas vanguardistas de los escritores del "boom", que rechazan el "referente", como del realismo social y directo presente en la línea boedista dominante de la escena literaria en la década del cincuenta. En los años sesenta, la idea de literatura como reflejo "transparente" de la realidad entra en crisis, y se produce un cambio radical en las formas de producción y de lectura. La "nueva novela" de la década del sesenta experimenta formalmente una búsqueda de la liberación, tanto del significante como del texto mimético. Pero no sólo los escritores del "boom" aceptan la tesis según la cual se necesitaban nuevas técnicas para revolucionar la literatura. Esta preocupación está también presente en los narradores realistas del sesenta, que reniegan del realismo ortodoxo sostenido por los comunistas dogmáticos, y postulan un "nuevo realismo", iluminador y crítico de la sociedad. En la década del setenta, la búsqueda de una literatura revolucionaria se

vehiculiza no sólo mediante la utilización de nuevas técnicas o la implementación de nuevos recursos del lenguaje, sino por medio de la transformación radical del discurso literario, asumido como praxis artística popular y emancipadora.

Así, tanto la novela *Los pasos previos* (1972) como el testimonio *La patria fusilada* (1973) conjugan la experimentación formal con las nuevas formas de asunción de "lo real", en una literatura documental, capaz de dar cuenta de la corporalidad de la realidad. Como bien lo ha visto Ana María Amar Sánchez, la crisis de la narrativa iniciada en la década del sesenta se relaciona con el proceso de transformación social y la necesidad de constituir un arte político alejado de los cánones tradicionales de la narrativa realista. Para esta crítica el arte político del sesenta se viabiliza por la línea de la renovación formal para lograr la desautomatización del lector e impedir el olvido de los hechos. Renovación formal y asunción de una literatura política confluyen en la década del setenta, conformando un arte revolucionario, a la vez "realista" y documental.

Los pasos previos

Los pasos previos es la única novela escrita por Francisco Urondo. A primera vista, llama la atención que este escritor delineado en los setenta como "intelectual revolucionario" haya optado por un género tradicionalmente asociado al desarrollo y modo de producción burgués, en momentos en que la renovación experimental de los setenta se realiza sobre la base del rechazo a la escritura burguesa, y la búsqueda de nuevas formas artísticas comprometidas con un proyecto popular y emancipador. Sin embargo, la premisa de que la obra de Urondo en esa década se vincula con una nueva forma de asunción de "lo real", corta de raíz cualquier intento de ligar su producción novelesca a una escritura burguesa. En realidad, la opción por el

género novela se relaciona con la mirada totalizadora de los "intelectuales revolucionarios" de los setenta. Podemos pensar entonces que Urondo incursiona en este género movido por la necesidad de dar cuenta de la realidad en forma total, de no dejar nada fuera, insertando su producción en el diálogo social de la época.

El jurado del concurso La Opinión-Sudamericana recomendó la publicación de esta novela que definió así Rodolfo Walsh: "Una crónica tierna, capaz que dramática, de las perplejidades de nuestra intelligenzia ante el surgimiento de las primeras luchas populares". Su tema central es un incesante debate, a través de cafés, teatros, conferencias, camas, garitos clandestinos, de las razones y sinrazones del alzamiento armado. Los diálogos del protagonista Mateo con el viejo militante Rinaldi se adelantan a nuestros argumentos. Ese joven, que es un intelectual promedio, que quiere la justicia de inmediato, que poco sabe del pueblo y menos de las teorías marxistas, que es arrastrado por su idealismo sin poder conmover a la burguesía de la cual procede, ese hombre que duda y quiere y tiene miedo, de pronto se trasmuta en el alzado en armas sin saber cómo ni dónde, en medio de paisajes de pesadilla, y es sin duda el justo y es también el cordero del sacrificio que avanza hacia la fatalidad. Si no se le puede acompañar, tampoco se le puede combatir. En estos "pasos previos" muchos podrán avizorar los "pasos últimos", sin necesidad de apelar a la "crítica de las armas" que Debray opuso a su anterior "revolución en la revolución".

Se entrecruzan en la novela textos de ficción con entrevistas que le hacen en Cristianismo y Liberación a Raimundo Ongaro de la CGT(A) y textos de Rodolfo Walsh, o escritos en conjunto por Ongaro y Walsh. Estos discursos ponen en escena la cantidad de discusiones que se daban en la Argentina en el '66,'67,'68 en relación a si era posible o no la lucha armada, de qué manera tenía que llevarse

adelante; si el foquismo y la guerra revolucionaria de Guevara, tal como se había expresado hasta su muerte en Bolivia, debía tener modificaciones o no; cómo debía evaluarse la experiencia de guerrilla urbana que estaban desarrollando los Tupamaros en el Uruguay; cuál era el papel de los intelectuales en la revolución y cuál, el rol de Cuba. Se contrastan las visiones de la nueva y la vieja izquierda, con clara inclinación hacia la nueva y presentando a la vieja como encerrada en dogmas que no le permitían el encuentro con la realidad como por ejemplo, no podía comprender el cordobazo.

En el relato ficcionalizado aparecen artistas, intelectuales, actrices, actores, pianistas, escritores que llevan una vida bohemia, de halago para el propio cuerpo; y en determinado momento algunos de ellos se van a integrar a la lucha armada. Además se van presentando escenas eróticas y de enamoramientos a medida que se desarrolla la propia militancia. Urondo se atreve de esta manera a romper con el modelo del militante puritano que debe renunciar al goce de la vida para desarrollar su militancia. A diferencia de otras "narrativas guerrilleras" que eligen la montaña como espacio para llevar a cabo la utopía revolucionaria, el lugar geográfico en el que se desarrolla la lucha en esta novela, es la ciudad. La elección de la ciudad como espacio revolucionario, da a la utopía un carácter más real y novedoso.

Estructurada sobre la base del diálogo y el debate de artistas e intelectuales, la ficción trabaja la conciencia desgarrada de los mismos, derivada del ejercicio de una práctica que se siente y se vive como inútil en una sociedad que se encuentra en pleno proceso revolucionario. Cada capítulo de la novela se construye en una intersección de hechos ficticios y hechos reales, mediante la inclusión, en el cuerpo narrativo, de textos periodísticos al comienzo del capítulo, que alternan con los diálogos de los personajes de la ficción. Estos textos documentales testimonian el proceso social revolucionario, así

como la relación intelectual/ práctica revolucionaria, ambos significados también en la ficción. Texto testimonial y ficción novelesca se entraman en un tejido irregular. Mediante este entramado, se realiza la réplica de un orden social en el que la revolución es avizorada como amenaza, y la utopía como peligrosa para el régimen. Los personajes reales no sólo están presentes en los textos documentales en la voz de sindicalistas militantes revolucionarios, como Raimundo Ongaro, o de seres anónimos que han sido víctimas de la represión, como Mercedes o Italo Vallese; los hechos y los personajes de la realidad irrumpen en la ficción, y dialogan con los personajes ficticios en pasajes analépticos. Así, encontramos a intelectuales revolucionarios, como el "Che" o el poeta salvadoreño Roque Dalton o, en el extremo opuesto, a intelectuales que están al margen de la revolución, y que aparecen delineados en la ficción como antirrevolucionarios. Este último es el caso de Borges.

En cuanto a la referencia a acontecimientos reales, se recrea el Congreso Cultural de La Habana de 1968 y la discusión acerca del papel del intelectual en los procesos revolucionarios; también se hace referencia al caso Felipe Vallese. El dialogismo es el principio constructivo de la novela. Los personajes presentan diferentes posiciones en relación con la revolución. La confrontación es permanente y nunca se cierra. Pero las voces sociales no sólo dialogan en la ficción; las posiciones disímiles y heterodoxas se establecen también en la relación documento narrativa ficcional.

El proyecto de constitución de un arte nuevo, que acompañe el proceso de ascensión de la clase revolucionaria y la construcción del Hombre Nuevo, así como el anhelo de un intelectual / hombre de acción que no hable por o para, sino con el pueblo, aparecen significados, aunque no exentos de fisuras en la novela. Mientras que en los extractos periodísticos la confluencia intelectual/obrero

revolucionario parece concretarse, en la historia ficcional pueden leerse las tensiones de ese intento de aproximación a la clase popular; sin embargo, en la acción novelesca, el obrero está excluido como personaje protagónico. Y si en los testimonios, el intelectual dialoga con el obrero, alzando su voz en contra de la censura y de la muerte, en la narración ficcional, el intelectual une su voz e intercambia opiniones sólo con otros artistas intelectuales, hombres de acción o no, pero de ningún modo trabajadores obreros. Es en estos intersticios, en estas pequeñas grandes fisuras donde puede leerse la escisión de la sociedad y del "intelectual revolucionario" del setenta.

En esta novela, el lenguaje participa de la conciencia ideológico social de principios del setenta, al poner al descubierto la contradicción y la ambigüedad del intelectual comprometido con un proceso de emancipación y transformación política y social. No propone una verdad absoluta, sino una realidad dialéctica y contradictoria, como la vida misma. Siguiendo a Mijail Bajtin, se trata de un lenguaje saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un maximum de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica. Los enunciados novelescos actúan entonces como réplicas del orden social vigente, y es esto lo que convierte a la novela en un arma potencial, apta para la denuncia y la reivindicación de un "orden-otro". Urondo propone así en *Los pasos previos* una estética revolucionaria, transformadora, que se aleja tanto de los códigos canonizados de la novela realista tradicional como de la narrativa modernizante de la literatura del boom, al vehiculizar las consignas políticas revolucionarias por medio de la experimentación formal. Su relato constituye, de manera semejante al género de no ficción presente en Rodolfo Walsh, una alternativa a la estética realista ortodoxa, operando una renovación en esta estética desde dentro. En la medida en que en la novela se evidencia un afán

por mostrar y, al mismo tiempo, documentar una realidad, no podemos decir que ésta se construya desde fuera de la concepción realista del arte. Sin embargo, sí está claro que el realismo sostenido en *Los pasos previos* es de una naturaleza diferente a la del "realismo socialista", directo, de igual modo que la novela no es de ninguna forma una novela de tesis. La realidad que se muestra es antes fluctuante, contradictoria, abierta por los extremos, que unívoca y lineal. El género novelesco es trabajado más en sus fronteras de la ficción y el testimonio, del relato y del documento que limitado a sus convenciones genéricas. Esta novela se conforma como un "arte nuevo" en tanto que hay experimentación formal y genérica, indisociablemente unida al movimiento social revolucionario. *Los pasos previos* igual que el testimonio *La patria fusilada* dan cuenta de una literatura alejada del objetivismo y de la neutralidad, y sin embargo, capaz de mostrar la realidad desnuda y esencial.

La Patria Fusilada

En 1973, la editorial de la revista *Crisis* publica el testimonio *La patria fusilada*, una entrevista realizada por Urondo a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew, ocurrida en 1972. Las circunstancias en las que se lleva a cabo el reportaje son explicitadas por el propio Urondo al comienzo del testimonio:

Fue en la noche anterior a nuestra salida de la cárcel de Villa Devoto, es decir, la noche anterior a la asunción del gobierno popular. El 24 de mayo a las 9 de la noche empezamos a grabar

(...) La planta fue tomada y esto nos permitió intercomunicarnos entre los pisos, vernos, cosa que antes no ocurría. Así me pude reunir con Alberto Camps y Haidar, que estaban en el celular del segundo piso, y con María Antonia Berger, que estaba en el quinto. Entonces nos metimos en una celda y nos pusimos a conversar sobre lo ocurrido en Trelew.

La patria fusilada se construye como una memoria de la militancia. La entrevista es una reconstrucción colectiva de los hechos ocurridos en Rawson y Trelew. No sólo intervienen, corrigiendo y opinando alternativamente, los tres entrevistados, protagonistas de la masacre, sino también el propio Urondo; éste, si bien no ha tenido participación directa en las dos operaciones guerrilleras que se intenta reconstruir, comparte con los sobrevivientes la condición de preso político, y la militancia en organizaciones revolucionarias. Su posición en tanto intelectual entrevistador marcará, por tanto, una distancia respecto del intelectual intermediario del "testimonio canónico", cuyo informante es, en general, iletrado, y en el cual el intelectual actúa como figura ideológica, al dar voz y nombre a un pueblo anónimo. En este testimonio, el entrevistador abandona su posición de neutralidad, en tanto ésta supone ubicarse fuera de los hechos y de la situación de los sujetos interpelados, para sentirse implicado. Como denunciante de una "tragedia colectiva", no sólo interviene alguna vez, para retomar un tema pendiente, como él afirma, sino que deja escuchar su voz, reflexionando, haciendo un análisis crítico de la operación de la fuga y permitiéndose disentir con la opinión de otros sujetos revolucionarios. Como testimonio concientizador, el énfasis no está puesto en la representación, sino en la creación de solidaridad, de una identidad que se está formando en y a través de la lucha. Tanto en la entrevista como en el texto correspondiente a la "Conferencia de prensa en el aeropuerto de Trelew" incluido al final del testimonio, se evidencia un sostenido esfuerzo tanto en Urondo como en los sobrevivientes por definir un "nosotros" popular, socialista y nacional, en oposición a un "ellos" o "ustedes" antipopular, imperialista y traidor.

Al identificarse con el pueblo, la lucha revolucionaria resulta legítima. En reiteradas oportunidades, las voces testimoniales se autocalifican como "hijos del pueblo".

Del mismo modo que los enunciados de *Los pasos previos*, la escritura testimonial actúa como réplica; dialoga, confronta a voces sociales "otras". En tanto enunciado político, construye un contradestinataro desdoblado, en realidad, en tres: las fuerzas militares que están en el poder, la dictadura militar al servicio de los monopolios, la Marina de Trelew, cómplice y ejecutora de la masacre; el teniente Bravo, "personaje siniestro", verdadero artífice de la masacre. El testimonio se articula como contrahistoria al refutar la versión oficial de los hechos sostenida por este triple adversario, quien pretende convertir una acción violenta y sanguinaria, irracional e injustificada, en un acto defensivo y necesario, tendiente a evitar el intento de fuga por parte de los detenidos.

En conclusión, y retomando el objetivo primordial de este trabajo, podemos comprobar cómo a lo largo de toda la historia el canon ha ido cambiando de criterios. No podemos hablar de autores permanentes ni universales en el canon, una obra hoy en día desconocida puede en un futuro ser la máxima representante de la literatura, como le ocurrió a la obra de Miguel de Cervantes *El Quijote*, o las poesías de Góngora, que fueron rescatadas por la Generación del 27, o en el caso argentino, lo que ocurrió con Roberto Arlt.

En el artículo "Canónica, regulatoria y transgresiva" Noe Jitrik sostiene:

Hay que empezar por reconocer en primer lugar que no hay un solo canon, que en muchos tramos de la historia literaria los cánones que han sido obedecidos no estaban ni siquiera escritos y que, unos u otros, no han permanecido incólumes en el transcurso histórico; en segundo lugar, escritos o no, los cánones tienen una fuente que los emite y vigila su cumplimiento pero, también, hay que admitir que tales fuentes se han ido desplazando.

Sería difícil hablar, en sociedades en donde el campo literario tiene una autonomía relativa, de quién es el responsable único de la creación del canon. Por lo tanto, no estamos hablando de una institución determinada, sino de un conjunto de formaciones que tienen la oportunidad tanto en el plano mercantil como en el específicamente cultural de intervenir y hegemonizar los procesos de lectura y relectura propios de las operaciones canónicas que pueden convivir, más o menos pacíficamente, con otras versiones de las muchas posibles. Podemos afirmar, entonces, que todo canon es político, ya sea porque en sus operaciones y opciones se hagan visibles tales apreciaciones –en el caso del sistema literario, porque éste se concibe como un sistema en relación con el sistema global de relaciones simbólicas–, aunque fraguadas o «enmascaradas»; ya sea porque la misma operación despliega una serie de procedimientos y estrategias dispuestas a mostrar la maniobra política que se esconde detrás de cada canon.

Pablo Montanaro en su libro aborda un tema casi tabú, por lo menos hasta hace unos años: la militancia de Urondo en la organización Montoneros, por la cual el poeta estuvo prácticamente exiliado del canon de la literatura argentina tal como le sucedió a Leopoldo Marechal tras la caída del peronismo en 1955. Sasturain, en Página 12 escribe: “Es cierto que últimamente –tres décadas...– se lo ha leído salteado y con anteojeras ideológicas reversibles: la predisposición celebratoria ante el poeta militante victimizado o el prejuicio frente a una palabra que se supone meramente instrumental”.

En el caso de Urondo, podemos hablar de un doble exilio, uno por causas políticas y otro por motivos editoriales. Durante muchos años se volvió casi imposible encontrar en las librerías alguna obra de Paco. En la nota antes citada de Página 12, Sasturain agrega:

Claro que tampoco estaban los poemas a mano para verificar. Después de aquella edición de *De la Flor*, poco y nada anduvo por las librerías. Hasta que hace unos años, a fines de los noventa, Juan Gelman armó para la editorial Seix Barral una hermosa antología de su amigo. Es la que anda por ahí, se llama *Poemas de batalla* y al seleccionador no le gustó el título elegido finalmente por alguien que no era él (ni Paco, claro). Y con razón: da una idea algo estrecha del contenido del libro y sobre todo de la actitud del autor a la hora de versear. Acaso se debió precisar un detalle: durante veinticinco años de leer, escribir y publicar poesía, la primera batalla de Urondo –no la única, por supuesto– fue por la expresión justa y contra la estimulante opacidad de las palabras.

Hoy, con el trabajo de Adriana Hidalgo que ha reeditado la obra completa de Urondo, su poesía, sus cuentos, su novela e incluso su obra periodística y con más de tres décadas de democracia, es hora de reinstalar sus escritos en el canon argentino. No por su militancia, no por su muerte injusta sino porque fue uno de los más brillantes escritores argentinos que sintió como pocos la necesidad de superar la literatura burguesa por medio de nuevas estrategias de escritura capaces de revolucionar los modos de producir y concebir las relaciones entre arte, política y sociedad. O tal vez por su militancia, por su muerte injusta... porque tal como Paco escribe *La única verdad es la realidad* y su vida fue un largo y sinuoso recorrido para encontrar *la palabra justa*.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia:Pre-Textos,1998.
- AGUIRRE, OSVALDO. "Introducción", en Urondo, Francisco. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas

- periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- AGUIRRE, R. *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1979.
- “Los poetas de nuestro tiempo” en *Primera reunión de arte contemporáneo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1957.
- BAJTIN, MIJAIL. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- BAYLEY, E. “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación” en *Primera reunión de arte contemporáneo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1957.
- BONANO, MARIANA. “Crítica y poesía. Las intervenciones de Francisco Urondo en las publicaciones periódicas”, en Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana. *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- “Proceso revolucionario latinoamericano y respuestas del intelectual. La producción de Francisco Urondo en la década del setenta”, en Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Universidad de Mar del Plata, 2001.
- BONASSO, MIGUEL. *Diario de un clandestino*, Planeta: Buenos Aires, 2000.
- CALVEIRO, PILAR. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Norma, Bs. As., 2006.
- CELLA, SUSANA. “Valer la pena. Francisco Urondo: poesía y vida (prólogo)” en, Urondo, Francisco. *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- COHEN LMACH, VICTORIA. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y

- Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 1994.
- Dossier Urondo*, en *Diario de poesía*, N° 49, otoño, Buenos Aires.
- FALCHINI, ADRIANA. "Dejo constancia. Francisco "Paco" Urondo, ese cronista", en Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana. *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- FOUCAULT, MICHEL. *Microfísica del poder*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1993.
- FRANCO, JEAN. *Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta, escritura*, Caracas, 1977.
- FREIDENBERG, DANIEL. *Dossier Urondo*, en *Diario de poesía*, N° 49, otoño, Buenos Aires, 1999.
- GARCÍA HELDER, DANIEL. "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", en Cella, Susana (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.
- GERBAUDO, ANALÍA Y FALCHINI, ADRIANA. *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- GRASELLI, FABIANA. "Reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos: el género testimonial como propuesta estético-política en la patria fusilada de Francisco Urondo", *Revista Claroscuro*, N° 7, Centro de Estudios sobre Diversidad cultural, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2009.
- GRASELLI, FABIANA Y EVA RODRÍGUEZ AGÜERO (2008) "Imágenes de mujeres militantes en los discursos de la memoria: el testimonio de María Antonia Berger en *La patria fusilada* de Francisco Urondo", en Ciriza, Alejandra (coord.) *Política*,

- Memoria y ciudadanía de Mujeres. Perspectivas subalternas*, Buenos Aires, Editorial Feminaria.
- HALPERÍN, J. (1995) *La entrevista periodística*. Paidós. Buenos Aires.
- MONTANARO, PABLO (2003) *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens.
- PRIETO, MARTÍN, *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- REDONDO, NILDA (2006) "Intelectuales y revolución. Argentina: Walsh, Conti, Urondo", en *Razón y Revolución*, N° 15, 1er. semestre de 2006, Buenos Aires, pp. 31-41.
- (2005) *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*, Buenos Aires, Campana de Palo.
- RICCI, PAULO (2008) "La única verdad es la poesía. Fraternalidades políticas y poetización de la muerte. Javier Heraud y Francisco Urondo", disponible en http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_ricci.html, acceso en julio de 2008.
- ROMANO, EDUARDO (2002) "La novedad poética de Francisco Urondo en sus contextos", en *Casa de las Américas*, N° 229, octubre-diciembre, La Habana, pp. 25-43.
- (1983) *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- TERÁN, OSCAR (1986) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Catálogos, Bs, As.
- URONDO, FRANCISCO (2011) *Los pasos previos*, Adriana Hidalgo, Bs. As.
- (2013) *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*, Adriana Hidalgo, Bs. As.
- (2007) *Obra poética*, Adriana Hidalgo, Bs. As.
- (2011) *Todos los cuentos*, Adriana Hidalgo, Bs. As.
- *La Patria fusilada*, Kuruf editores

- VERÓN, ELISEO (1996) "La palabra adversativa" en Verón, Eliseo (et. al.) *El discurso político* Ed. Hachette. Buenos Aires
- WALSH, RODOLFO: *Ese hombre y otros papeles personales*, Seix Barral, Buenos Aires, 1996.
- WILLIAMS, RAYMOND (1994) *Sociología de la cultura*, Bs. As., Paidós
- (1980) *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.

ADÁN BUENOSAYRES DE LEOPOLDO MARECHAL LOS VAIVENES DE LA CRÍTICA

Marta Beatriz Abal

La primera novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*³⁷, publicada en 1948, fue objeto del más rotundo rechazo por parte de sus contemporáneos. A partir de la lectura de los artículos más representativos, el presente recorrido examina la recepción crítica que tuvo la novela y analiza la figura de Leopoldo Marechal, sin soslayar la relación que el hecho estético tuvo con el político.

En efecto, la militancia del autor dentro del peronismo fue causa de las críticas negativas (o bien el silencio) que recogió la novela al momento de su publicación. Hostilidad, de quienes habían sido sus camaradas y colegas, que se transformó en una larga proscripción literaria cuando sobrevino la revolución de 1955. “Muerte cívica” llamará Marechal a este largo período en el que, tanto su obra, como su persona permanecieron en las sombras. Marechal nunca se arrepintió de ser peronista y sobrellevó, con dignidad, el silencio editorial, el desprecio de los vencedores del '55 y el autoexilio.

Mientras tanto, desde fines de los cuarenta ya venía madurando una nueva manera de hacer crítica literaria. Fue la irrupción de propuestas cuestionadoras de lo que constituía la tradición, entre las que sobresale la operación realizada por el grupo Contorno, lo que marcó un corte importante en la manera de leer literatura. No sólo se produjo

³⁷ Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948. Sigo aquí la 6° edición, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.

un cambio en cuanto a la figura de crítico, el lenguaje utilizado y la fuente de entrada de la política en relación con la literatura, con la literatura argentina en particular, vista ahora como un objeto obligatorio y primordial de la crítica, que soslaya el mero atributo de 'literaria' para convertirse en crítica sin atributos. (Cella, Susana 38).

Serían estas nuevas generaciones las que comenzarían con el rescate de la imagen y de la obra de este escritor genial.

La vanguardia poética

Leopoldo Marechal³⁸ (1900-1970) fue maestro, poeta, traductor, ensayista, dramaturgo y peronista. Desde el año 1922, participó activamente en el movimiento vanguardista argentino, integrando el grupo martinfierrista. Escribió en la revista *Proa* que dirigieron Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz y Alfredo Brandán Caraffa. Tiempo después, los integrantes de *Proa* y otros fueron convocados, "como para la guerra, cuando la revista *Martín Fierro* decidió entrar en una época revolucionaria" (Marechal, Leopoldo. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Andrés, Alfredo, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, 19. Impreso). En efecto, este movimiento "vital", entre los que se encontraban Evar Méndez, Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Marechal, los pintores Figari y Xul Solar, se constituyó con el propósito de renovar las letras y las artes, con la firme voluntad de distinguirse de la etapa "lugoniana", anterior³⁹.

³⁸ Los datos biográficos del autor han sido extraídos de: <http://www.marechal.org.ar/Fundacion/Fundacion/objetivos.html>

³⁹ Cito a John King, "los escritores de "Martín Fierro" se deleitaban en la novedad, en el insulto, el pastiche y el humorismo iconoclásico [...] y se dedicaban a burlarse de la generación mayor. Leopoldo Marechal encabezó el ataque a Lugones en varios artículos en que se hacía mofa de las enseñanzas del maestro sobre cuestiones de

En esta época, vivía en la calle Monte Egmont que él recorría diariamente y cuyo, “itinerario, en su ida y en su vuelta, es el que sigue *Adán Buenosayres* y donde cumple sus dos movimientos físicos y metafísicos a la vez, el de su expansión (centrífugo) y el de su concentración (centrípeto)” (20). Alternaba el ejercicio de la docencia con la “vida literaria” más que a la creación literaria, ya que por entonces ocupaba la mayor parte de su tiempo en las “reuniones frecuentes del equipo, a las cenas de camaradería la recepción de personajes literarios que llegaban de afuera” (20).

Como lo sintetizara John King, “los escritores de *Martín Fierro* se deleitaban en la novedad, en el insulto, el pastiche y el humorismo iconoclásico, que dieron a la revista una popularidad hasta entonces desconocida” (King 38). Y es esa generación, que fue la suya, de la que da testimonio Marechal en su *Adán Buenosayres*.

En 1926 realiza su primer viaje a Europa, llevando tres misiones: “visitar a Ramón Gómez de la Serna en su baluarte de ‘Pombo’; trabar relación personal con los compañeros de la *Gaceta Literaria* con los cuales nos habíamos entendido por correspondencia, y una visita ceremonial a Ortega y Gasset y su corte de la *Revista de Occidente*” (Marechal 25). Allí se nutre con la amistad de los artistas de la vanguardia europea. A su regreso, Leopoldo Marechal comenzaba a “transitar desde el vanguardismo de *Días como flechas* a las *Odas para el hombre y la mujer* que preparaba entonces” (30), entretanto el grupo de *Martín Fierro* ya comenzaba a recorrer su tramo final⁴⁰.

rimas y metros”, en *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁴⁰ “Martín Fierro” siempre proclamó su prescindencia de la política; sin embargo, y aparentemente, el cierre se precipitó luego de la solicitada publicada en el diario “Crítica”, en la que integrantes de la revista apoyaban la candidatura de Hipólito Irigoyen. Esto motivó la nota firmada por Evar Méndez, aparecida en el último número, en la que nuevamente declaraba el carácter no político de la publicación, a lo

La crisis espiritual y la vuelta al catolicismo

En 1928, Alberto Guerchunoff lo convocó para integrar la redacción del diario *El Mundo*, junto a Paco Bernárdez, Amado Villar, Alberto Lleras Camargo (que años después sería presidente de Colombia), Nalé Roxlo, Roberto Arlt y Rega Molina, entre otros. En 1929 vuelve a Europa. Los dos años que estuvo allá los dedicó, fundamentalmente, a su preparación intelectual, en la búsqueda de “una síntesis armoniosa del arte humano que yo aplicaría en mis futuras composiciones. Por otra parte, releía metódicamente las epopeyas clásicas y estudiaba las líneas filosóficas Platón-San Agustín y Aristóteles-Santo Tomás de Aquino, todo lo cual influyó en las planificaciones de *Adán Buenosayres*” (32). En 1930, recibió el Primer Premio Municipal de Poesía que festejó en París. A su regreso, en 1931, intentó continuar la novela (ya había escrito dos capítulos) pero disconforme con el resultado la abandonó por casi dieciocho años. A raíz de una crisis espiritual se reintegró a la Iglesia, se incorporó al grupo intelectual de los Cursos de Cultura Católica; y participó activamente del grupo Convivio⁴¹.

En los años que siguieron continuó escribiendo poesía, se casó con María Zoraida Barreiro, y nacieron sus hijas María de los Ángeles y María Magdalena. La revista *Sur* editó “Laberinto de amor” (1936), y publicó algunos artículos en los que apoyaba a “Ricardo Güiraldes contra los ataques de marxistas y sociólogos, haciendo un comentario

que siguió la renuncia de algunos de los firmantes de la solicitada, entre ellos, Leopoldo Marechal, Francisco Bernárdez y Jorge Luis Borges.

⁴¹ Los Cursos de Cultura Católica nacen luego del cierre de la Universidad Católica de Buenos Aires, en 1922, con el fin de dictar clases y seminarios de Filosofía, Teología y Sagradas Escrituras, que promovió la peña de creadores y hombres de letras llamada “Convivió” y que agrupó a muchos artistas. De la actividad de este mismo grupo, también surgieron varias publicaciones: La Hoja Informativa, la Revista Criterio, La Rev. Ortodoxia y numerosas colecciones de libros. Información obtenida en: <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/la-universidad/historia/los-cursos-de-lasegcultura-catolica/>

sobre el poeta Carlos Mastronardi [...] y elogiando las opiniones de Victoria Ocampo sobre la liberación femenina” (King 99). Su desplazamiento hacia el catolicismo tradicional y al peronismo causó su distanciamiento y la exclusión no sólo de las páginas de *Sur*, sino también la ruptura con sus antiguos camaradas que se identificaban con la ideología liberal/universalista en contraposición con la nacionalista/populista que representaba Marechal.

El peronismo y el compromiso

Todo escritor, por el hecho de serlo, ya está comprometido: o comprometido en una religión, o comprometido en una ideología político-social, o comprometido en una traición a su pueblo, o comprometido en una indiferencia o sonambulismo individual, culpable o no culpable

Leopoldo Marechal

Cuando se produce la revolución de 1943⁴², Marechal aceptó el ofrecimiento de Gustavo Martínez Zuviría y ocupa el cargo de Presidente del Consejo General de Educación de la Provincia de Santa Fe. Esta fue, según sus palabras “mi primera y última experiencia del Poder [...] igualmente medí la intensidad revolucionaria de la obra que el entonces coronel Perón estaba realizando en las clases populares, desde la Secretaría de Trabajo y Previsión” (41). Ese mismo año su esposa enfermó gravemente y el autor se dedicó a cuidarla hasta su muerte en 1947.

Leopoldo Marechal apoyó el movimiento peronista desde el primer momento, y lo hizo con sus acciones y sus palabras, declarando

⁴² El peronismo surgirá de este movimiento de origen militar que tenía raigambre nacional

públicamente su adhesión y respaldo. Participó activamente en pro de la candidatura de Perón en las elecciones del '46, y su intervención, como intelectual, en el movimiento se dio cada vez que pudo, tanto en la formulación teórica del peronismo, que se concretó en la doctrina justicialista, como en la divulgación de sus postulados “porque una revolución que no se defiende y enseña su doctrina comete un acto de suicidio” (44). Para nuestro autor, el justicialismo había logrado con sus aciertos y sus errores “el esclarecimiento y puesta en obra de una conciencia ‘nacional y popular’” (52).

En 1947, por fin retomó su *Adán Buenosayres*, tanto tiempo postergado: “lo rehice casi todo y le di fin [...] mi personaje había evolucionado conmigo y realizado todas mis experiencias” (45). A fines de 1948, la primera edición de la novela era lanzada por la Editorial Sudamericana, con Antonio López Llausás a la cabeza, quien se atrevió a publicarla pese a la recomendación de sus asesores. La intelectualidad argentina, mayoritariamente antiperonista lo relegó de su seno.

La crítica de sus contemporáneos

Adán Buenosayres recibió de parte de sus contemporáneos una crítica adversa pero, fundamentalmente, un llamativo silencio. Sólo la nota de Julio Cortázar celebró la aparición del libro como “un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas”.

A continuación resumo tres notas que corresponden al primer periodo de recepción.

Eduardo González Lanuza (1900-1984), en la revista *Sur* N° 169 de 1948⁴³, escribió un artículo negativo y ciertamente irónico de la novela. Tomaba como punto de partida, para su aporte crítico, un

⁴³ Las citas se extraen de: González Lanuza, Eduardo, revista *Sur*, número 169, 1948

hecho anecdótico ocurrido muchos años atrás: ante la pregunta que le formulara acerca de la “labor literaria que tenía entre manos” (González Lanuza 88), Leopoldo Marechal había respondido: “Estoy escribiendo una novela genial”. En consecuencia, ironizaba González Lanuza que, para no traicionar sus principios, juzgaría la novela “desde el pináculo de la genialidad en que su autor quiso colocarla” (88). Para el crítico, la genialidad no era algo que fuera “accesible a la voluntad”, sino que era preciso, como “requisito previo tener positivamente genio (desafortunada condición tan ajena al talento común)” (88) y, para él, Marechal no era la excepción. La descarga alcanzaba también a los editores que se habían convencido de tal genialidad.

Sin abandonar el tono, apuntaba que, siguiendo fielmente a Aristóteles, Marechal había logrado que su novela cumpliera con las características de un libro genial: la primera, la magnitud física, “adecuadamente atendida como lo demuestran, en estos momentos de angustiosa escasez de papel y de tiempo, las setecientas cuarenta páginas de obligada lectura” (89). La segunda, trascender en un símbolo de validez universal, “muy tenida en cuenta. El periplo del prudente Ulises – que acaba de quedar convertido en un simple antecedente de esta magna aventura literaria – queda pequeño al lado de este totalizador *Adán Buenosayres*” (88). La tercera, producir algún escándalo. Para González Lanuza esta condición tampoco había sido descuidada por el autor, especialmente por el lenguaje y su elevado uso de malas palabras. “En este sentido, la comparación con Joyce es denigratoria para *Adán Buenosayres*, que lo supera ampliamente...” (90). En la nota tampoco faltó el prejuicio ideológico y político, puesto que el lenguaje empleado por “el Marechal de hoy, funcionario” (de

un gobierno de masas) se había contaminado⁴⁴. La nota continuaba comparando el *Ulises* de Joyce con *Adán Buenosayres*. Para González Lanuza lo que en Joyce había sido un mérito, en Marechal adolecía de mal gusto e innecesario.

Otro aspecto que sorprendía a González Lanuza era que, en esa novela en “clave traslúcida”, los personajes (sus camaradas martinfierristas) presentaran rasgos de torpeza y falta de ingenio, “tan en contraste con la eficaz agudeza mental que lucen en la vida diaria” (92). Para el crítico había una manifiesta duplicidad de estilos cuando se trataba de presentar a los compañeros y al protagonista; mientras los primeros eran tratados con un lenguaje vulgar y palabras irreproducibles, Adán sobresalía por su talento desbordante.

El artículo concluía con un comentario acerca de la oscura ciudad de Cacodelphia. Para evitar caer en el exceso de los editores, que osaron agitar el espíritu de Dante, la catalogaba como un “infierno de industria nacional”, conjeturando la posibilidad de que el astrólogo Schultze le reservara un lugar en el Limbo, “que es a donde van las almas de los que escriben novelas deliberadamente geniales” (93).

González Lanuza, colaborador en la revista *Sur* y en el diario *La Nación*, fue el portavoz de la elite cultural del momento, de allí su crítica cargada de prejuicios ideológicos y políticos.

Por su parte, Emir Rodríguez Monegal (1921–1985) también hizo su aporte en la revista uruguaya *Marcha*, en 1949. El artículo titulado “Una novela infernal” se puede cotejar casi punto por punto con el de González Lanuza, con la diferencia del tono, que es más severo. Para él, no sólo la intención de “escribir una novela genial”, sino “también de imitar algunas obras geniales podían justificar la creación de este

⁴⁴ González Lanuza traslucía el rechazo hacia la literatura que utilizaba la jerga de los conventillos usada por los inmigrantes. Prejuicio que se trasladó luego a los “cabecitas negras” del peronismo que provenían del interior.

monstruo de la novelística, de este exceso que se llama *Adán Buenosayres*" (Rodríguez Monegal, Emir. Revista *Marcha*, N° 466 Uruguay, 1949. 14). Un exceso que, según él, sobresalía por "la deliberada suciedad, y el tono angélico de su tesis, el desmesurado volumen de sus páginas y la constante reiteración de motivos ya frecuentados por las obras maestras de la literatura occidental" (14).

Para Rodríguez Monegal, el autor, en la pretensión de que su obra fuera símbolo del destino del hombre en el mundo, habría recurrido a "las proporciones de la Epopeya" atendiendo fielmente a los clásicos; pero en este afán había "saqueado impunemente" a Dante, a Quevedo y en gran medida a Joyce. Para el crítico, la "diferencia de calidad humana y literaria, una inferior condición para el manejo de tan complejos materiales, convirtieron la copia o transcripción en desdichada parodia" (14).

También hacía un especial señalamiento al lenguaje plagado de "inmundicias con que cubre casi todas las páginas de la novela, (que) sólo repiten con pueril fruición, las más fatigadas interjecciones del idioma, esas que decoran las letrinas del orbe hispánico" (15). Por otro lado, también coincidía con González Lanuza en cuanto a la duplicidad del estilo, en tanto que, para destacar la figura inmaculada del protagonista, Marechal había rebajado hasta el ridículo la de sus camaradas martinfierristas: "no para inscribirse en un momento noble y vigoroso de las letras argentinas, sino para macular su memoria, para atacar en la figura de uno de sus principales representantes, Jorge Luis Borges, a todo el grupo" (15).

La nota termina con la referencia al Libro VII: el "infierno de industria nacional" de González Lanuza sería, para Rodríguez Monegal, el "infierno criollo", "caos subterráneo", "espectáculo de un mundo en descomposición", que lo único que podría provocar en el lector, es lo mismo que él había sentido: "rechazo y asco. Un asco visceral: no

profundo y metafísico como la náusea de los existencialistas, sino el asco que suscita lo bajo, lo sucio, lo miserable” (15).

Emir Rodríguez Monegal fue docente, crítico literario, ensayista uruguayo. Colaboró en la revista *Marcha* de Montevideo desde 1943, también publicó en el diario *El País* de Uruguay, y en las revistas *Número*, *Anales de Ateneo* y *Escritura* entre otras. En 1966 fundó en París la revista *Mundo Nuevo*, de la que me permito transcribir parte de la Presentación en la que se percibe una perspectiva diferente de la que tuvo para juzgar a Marechal:

El propósito de *Mundo Nuevo* es insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. *Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina. (Rodríguez Monegal, Emir, “Presentación”, Revista *Mundo Nuevo*. N° 1. Uruguay. 1966. 4)

El mismo año 1949, Julio Cortázar bajo el seudónimo de Julio Denis escribía una atinada reseña, “Un Adán en Buenos Aires”, en la revista *Realidad* ⁴⁵. El enfoque que realizara de la obra fue

⁴⁵ Esta Revista fue fundada en Buenos Aires por el republicano Francisco Ayala, exiliado de la Guerra Civil española, y con el apoyo de Francisco Romero y Eduardo

completamente distinto de los apuntados arriba, en tanto trabajaba al libro como tal, sin inmiscuirse en las polémicas de otro orden que acarreó entre sus contemporáneos⁴⁶.

Cortázar utilizaba metáforas como aluvión, cataclismo, capas geológicas para referirse a la múltiple materia de que se componía el libro y que él se proponía ordenar. Decía que:

pocas veces se ha visto un libro menos coherente, y la cura en salud que adelanta sagaz el prólogo no basta para anular su contradicción más honda: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra. (Cortázar, Julio. Revista *Realidad* de marzo/abril de 1949. Buenos Aires. 1).

Respecto de la estructura, Cortázar separaba la novela propiamente dicha, constituida por los cinco primeros libros, de los dos finales, por considerar que tanto “El cuaderno de tapas azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” eran un apéndice del que se podría haber prescindido. A continuación se ocupaba de su “armazón interna” y al estado espiritual de desasosiego que invadía a Adán Buenosayres, que es lo que daba el tono del libro. Para Cortázar, el protagonista resumía, no sólo la angustia que invade al argentino y sobre todo “al porteño azotado por vientos inconciliables”, sino que “toca el fondo de la angustia occidental contemporánea”.

Dicho esto, el crítico señalaba lo que para él constituía lo verdaderamente substancial del texto, y era que, para interpretar los

Mallea. En ella escribieron Pedro Salinas, Alfonso Reyes, Borges y Sartre; y en 1949 (año de cierre de la revista) Cortázar reseñó *Adán Buenosayres*

⁴⁶ Dice Julio Cortázar a Graciela de Sola (Graciela Maturó): “aunque yo había cuidado de deslindar muy bien los terrenos, tuve que oír anónimas injurias, en que de nazi para arriba me dijeron todo lo que se les ocurría. En ese coro de ranas grotescas había tema para varios capítulos más de Adán”. En *Cartas 1964-1968*, Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Alfaguara, Buenos Aires, 2000, pag.721.

distintos planos sociales que se superponían, el autor había optado por ser fiel a la realidad circundante:

para alcanzar esa inmediatez, Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas; vale decir que no se esfuerza por resolver sus antinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecua a su contenido. (2).

Con estas palabras Cortázar estaba, de algún modo como *Adán Buenosayres*, dando el certificado de defunción a un estilo: el de hacer novelas. En ese camino celebraba el acontecimiento: “Estamos haciendo un idioma [...] turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria”⁴⁷.

El humor era, para Cortázar, el otro acierto de la novela. Por un lado, lo equiparaba al estilo de Mansilla y de Payró. Por otro lado, consideraba que “esta feliz herencia de los ensayistas del siglo XVIII, [...] da un tono narrativo que Marechal ha escogido y aplicado con acierto en los momentos que hacía falta”. El humor era esencial para Cortázar. A propósito de ello, en una carta enviada por Cortázar a Graciela de Sola⁴⁸ (Graciela Maturo) le agradece que en un artículo lo llame humorista y agrega: “Usted ha de saber que en nuestra América, el humorista de verdad es una especie de perro sarnoso de la literatura

⁴⁷ Estos rasgos son reconocidos por Enriqueta Morillas en su trabajo sobre *Los premios, de Julio Cortázar*, “advertible por el lenguaje pintoresco, la hábil trama de las costumbres, los lugares comunes de la sociabilidad argentina, no es sino el gancho inicial tendido al lector para su ingreso en la verdadera disputa: la persecución del sentido, la búsqueda de la totalidad”. En Morillas Ventura, Enriqueta, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 13, Ed. Univ. Complutense de Madrid, 1984.

⁴⁸ Cortázar, Julio, *Cartas 1964-1968*, Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Alfaguara,, Buenos Aires, 2000.

[...] Por eso sus menciones a Marechal, enorme cronopio de la novela, y de Jarry y tantos otros, me alegran mucho” (Cortázar, *Cartas 1964-1968*, 703).

Exactamente diecinueve años, después de un prolongado silencio, Cortázar recibía una carta de Marechal en la que le agradecía su opinión del libro (de 1949), cuya respuesta decía que, a pesar del tiempo,

... valía la pena haber roto una lanza en su día por una obra admirable e incomprensida [...] Me alegra que *Rayuela* signifique algo para usted porque para mí es la prueba de esa tentativa ha cuajado, por lo menos parcialmente. Poco o nada me importa el juicio ‘crítico’ a dos o tres columnas, sea favorable o negativo; algunas cartas de gente joven, algunos testimonios inesperados y conmovedores, y ahora esta carta suya me pagan con creces un trabajo de años. Pienso que usted lo comprenderá muy bien, porque nos marcó un gran rumbo con su *Adán...*; y porque sin dudas pasó por experiencias análogas. (Cortázar, *Cartas 1964-1968*, 900).

Entretanto, Leopoldo Marechal continuó escribiendo y trabajando como intelectual para el gobierno peronista. Contrajo matrimonio con Elbia Rosbaco (Elbiamor). Compuso varias obras teatrales, entre otras, *Antígona Vélez*, *Las tres caras de Venus*, y una adaptación de *Electra* de Sófocles concebida “en función de masas” (Marechal 49). Y, finalmente, llegó el año 1955 y el derrocamiento de Perón lo que le supuso a Marechal pasar a ser “el poeta depuesto”.

El “poeta depuesto”⁴⁹

Marechal se recluye junto a su esposa en su casa y comienza un largo periodo de proscripción literaria, lo que no impidió que siguiera

⁴⁹ Me apropio del texto de Leopoldo Marechal dirigido a su fiel amigo José María Castiñeira de Dios en el que da cuenta de su condición de marginado del campo literario argentino por su adhesión al peronismo.

escribiendo, ahora “libremente, sin urgencias de tiempo ni reclamos de editoriales y revistas, que para mí estaban cerradas” (Marechal 55).

Me detengo aquí para realizar una breve exposición para contextualizar las notas críticas que se consideran a continuación.

En los últimos años del peronato, se produce la emergencia de un grupo de jóvenes intelectuales, universitarios ellos, nucleados alrededor de la revista *Contorno*, que tomó como objeto de estudio “la tradición literaria argentina, la historia de esa literatura con sus movimientos, figuras principales, figuras marginales, etcétera, y someterlas a un análisis que entre sus nuevos parámetros tiene especialmente en cuenta la historia” (Cella 8).

La revista fue virando desde los primeros números (se publicaron diez entre 1953 y 1959 y dos ediciones de los *Cuadernos de Contorno* en 1957 y 1959) de la crítica cultural y la crítica literaria hacia una “publicación de corte netamente político” (Croce, Marcela. *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires. Ediciones Colihue. 1996. 15). En la editorial del número 7/8 de julio de 1956, bajo el título “Peronismo... ¿y lo otro?” se hace manifiesta la posición que adoptó el grupo frente al fenómeno del peronismo. Esto jóvenes no se conformaban con el esquematismo político bajo el cual se habían explicado las distintas tendencias que integraban el arco político argentino, desde la derecha hasta la izquierda comunista, y que, “debajo de ese esquema político se movía una realidad social mucho más compleja. Sobre ambos irrumpió el peronismo en momentos en que todavía no habíamos superado el esquema”. (Viñas, David y otros. *Contorno (Selección)*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1993.145). Se trataba, pues, de revisar un fenómeno complejo que había ocurrido en el país y ellos asumían el “riesgo de decir: esto del peronismo, sí; esto del peronismo, no” (Viñas y otros 147).

Ahora bien, en 1953, en la revista *Contorno* aparecía una nota firmada por Noé Jitrik titulada “*Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal*” que anclaba en “las iracundas observaciones” (Jitrik, Noé. En Viñas, David y otros. *Contorno (Selección)*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1993. 86) de Eduardo González Lanuza citado en el presente trabajo. Para Jitrik, los martinfierristas “desairados” en la novela eran “gente de valor personal innegable. Menos quizás del que suponen tener, pero al fin de cuentas, más del que tienen otros. Así, con malevolencia ejemplar, Marechal ha sabido encontrar en sus contemporáneos las taras y defectos personales que mejor le convenía” (86). Según su opinión, ni uno ni otro estaban en condiciones de juzgar sus obras, puesto que lo hacían con una mirada puesta en un pasado juvenil que ya no estaba vigente.

A la hora de considerar la obra, Jitrik (en sintonía con Cortázar) lo hacía efusivamente por cuanto era un “hecho inusitado en nuestra literatura. Su lectura sorprende, no hay por qué negarlo. Y atrae, contra lo que opina González Lanuza” (87); y que, pese a los desajustes y caídas, era posible rescatar lo verdaderamente novedoso para la literatura argentina: esto fue la manera de aprehender el mundo, del punto de vista que el escritor debía adoptar “para llegar a una verdad más alta, y también de los escollos con los que el escritor tropieza y le impiden alcanzarla” (87). Por supuesto, esta novedad no lo era tal para la literatura moderna, es por eso que a Marechal le reprochaban “lecturas demasiado evidentes, [...] que al apropiarse de una manera de ver, tomó también, inadvertidamente, las formas exteriores” (87); esto, en clara referencia al *Ulises* de Joyce. A pesar de ello, Jitrik supo ver la originalidad con que el autor nos acercaba el mundo que quería representar, y que Cortázar definiría como “inmediatez”. Puesto que ese mundo ya no era el de los “hechos selectos, hechos de prestigio, o atracción; todo lo anónimo y lo normal goza de una luz que debemos

redescubrir" (89). Para ello, era preciso cambiar el lenguaje y Marechal lo había plasmado en la novela. Había abierto una compuerta por la que se filtraban el uso del "vos, el lenguaje coprológico, algo del lenguaje metafórico, la discusión intelectual, el chiste, etc." (89), elementos que se integraban en un mismo plano y que estaban en función del todo.

Otro tópico que resaltaba Jitrik era el humor, recurso que el narrador/editor adelanta en el "Prólogo indispensable". En esto también acordaba con Cortázar, aunque no creía como él que ese humor derivara de la línea de Mansilla y de Payró. Para el crítico (Marechal) "involuntariamente inaugura un sistema de cuyos alcances no se da cuenta". El humor en este caso era más complejo, y Jitrik lo deja ligado al martinfierrismo, cuya "herencia el depositario respeta y acrecienta dándole un valor permanente" (92). Sin embargo, cuestionaba que este elemento estilístico se había visto malogrado, en tanto que "la consagración que le exige el legajo es tanta que, sin quererlo, incurre tal vez en el exceso [...] obligándose a incluir chistes sin mayor valor expresivo y que arruinan una forma superior del estilo, tal como es el humorismo" (92).

Sin embargo la crítica iba más allá, puesto que, pese a esta "lección de modernidad" Marechal, al ser un precursor, se extraviaba en una "maraña de intenciones", quedando atrapado por los prejuicios que serían la causa de que se quedase a medio camino. En primer lugar, el prejuicio del catolicismo que, a decir de Jitrik, lo llevó a mantenerse en un esquema en el que, mientras "Adán Buenosayres persigue un paraíso perdido, una Edad de Oro en la que él, el elegido, retozaba despreocupadamente, [...] los otros están condenados implacablemente, todos los actos de los otros merecen reprobación" (94). En segundo lugar, el prejuicio del nacionalismo. Para Jitrik, Marechal planteaba los interrogantes, siempre vigentes, acerca del ser

nacional, en este sentido “se burla dulce y agudamente de todo lo que pretenda ser una respuesta precisa” (98), respuestas, todas ellas, que estaban en circulación por entonces y que pone en boca de sus camaradas. Mientras que Adán Buenosayres proponía un esquema que “no se ocupa de lo que es bueno o malo, sino de lo podrá ser [...] (Marechal) se quedaría, entonces, en un nacionalismo literario (al uso nuestro) que es una forma del hispanismo o del tomismo en las novelas” (99). En último lugar apuntaba a los prejuicios personales que encorsetaban al autor. Para Jitrik, y en esto coincidía de alguna manera con González Lanuza y Emir Rodríguez Monegal, estos prejuicios se relacionaban con “la ‘clave’ de la novela, cuyo reconocimiento ha lastimado a más de un representado” (102). Este era un aspecto del que Jitrik no se podía sustraer, puesto que la identificación de algunos de los personajes con los de la vida real, era una situación que condicionaba su juicio. No obstante, lo que podría ser una limitante le proporcionó la cifra para distinguir, en la novela, dos clases de personajes: los amigos y los enemigos reales del autor; de lo que concluía que, mientras los primeros poseían rasgos de grandeza, los otros eran meras “figuras desvaídas e incoloras” (104). En tanto que, cuando el autor se despojaba de los prejuicios, por ejemplo cuando pintaba a los hombres y mujeres de la ciudad, lo hacía con “riqueza y hondura” (104).

En definitiva, para Noé Jitrik, Marechal en su impotencia y titubeos vendría a representar la “pobreza general de nuestras letras argentinas” (105), cuyas raíces debían buscarse en un “complejo de inferioridad”, como si cada cosa que se había hecho hasta ahora “no se bastara a sí misma para ser comprendida, y nos forzara a corroborarla con datos que pertenecen al domino común de las cosas aceptadas” (105). Es por ello, que lo que *Adán Buenosayres* prometía como una renovación de nuestras letras, se quedó en el camino producto de lo

que, para Jitrik, eran las “constantes de nuestra vida intelectual”: suburbanismo, conformismo y complejo de inferioridad. Pero, este era irremediamente el medio cultural en el que había aparecido la novela, por lo que no sería justo juzgarla sólo por eso. Excluyendo esa fatal circunstancia, Jitrik valoró el “considerable intento por cambiar la tonalidad de la literatura argentina” (106).

En el año 1959, Adolfo Prieto (1928) publicó en el *Boletín de Literaturas Hispánicas* el trabajo “Los dos mundos de Adán Buenosayres”. Ya había transcurrido más de una década desde la publicación de la novela y la crítica aún se resumía en unos pocos artículos. A propósito de ello, el crítico los sintetizaba en una nota al pie de página señalando el de Julio Cortázar, el de Eduardo González Lanuza y el de Noé Jitrik; como así también, un trabajo de Anderson Imbert que, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, calificaba a la obra como “bodrio de fealdades”; y un estudio que Carmelo Bonet, en *Historia de la literatura argentina*, “le dedica tres páginas, bastante comprensivas, al *Adán Buenosayres*, pero no parece dispuesto a reconocerle un lugar excepcional en nuestra novelística contemporánea” (Prieto, Adolfo. “Los dos mundos de Adán Buenosayres”. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires. Editorial Galerna. 1969. 107).

Adolfo Prieto ligaba la escasa repercusión y los comentarios negativos a dos motivos principales: por un lado, a razones de naturaleza política, dado el enfrentamiento de Marechal con casi todo el arco intelectual, predominantemente antiperonista. Y por otro lado, y como concluyera Noé Jitrik, al clima cultural en que se había producido su aparición. Estas dos cuestiones habían impedido que la novela se juzgara por la novedad, que a su juicio, había entrañado esta novela en clave de escasa tradición en nuestra literatura; y que no se hubiera reconocido “el ostentoso esfuerzo que revela el plan de la

novela, la voluntad de estilo, el desenfado del lenguaje, la apoyatura en ilustres ejemplos de la literatura universal” (108).

Con el fin de desentrañar la cuestión de los anclajes de la novela en autores clásicos y consagrados por la tradición occidental, y que Jitrik había remarcado como complejo de inferioridad, Prieto identificaba la influencia de Aristóteles, en tanto aportó “las bases de la teología tomista, esencial a la cosmovisión del novelista” (109).

En cuanto a Joyce, que para la crítica más despiadada había significado un saqueo, para Prieto había operado como “laboratorio del estilo”. Si bien reconocía algunos recursos novelísticos tomados del escritor irlandés, “tales como el monólogo interior, la simultaneidad del relato, los largos pasajes, incluidos entre paréntesis, la creación de un vocablo proteico [...] o la condensación del tiempo del relato” (111), el autor presentaba el mundo desde una escala de valores muy diferente.

Por otro lado, y sin pretensión de señalar “posibles influencias”, *El Criticón* de Gracián le sirvió a Prieto para “deducir de él algunos elementos de comprensión” (112) del *Adán Buenosayres*; tanto como Quevedo le interesó para ejemplificar el recurso del humor.

Ahora bien, Adolfo Prieto dedicó varias páginas de su artículo para valorar la operación de Marechal en su voluntad de interpretar una generación que fue la suya propia. Y el hecho de que le consagrara tan fecundas páginas en las que revisaba el “repertorio de ideas, apetencias y proyectos” (118), y, a través del recurso del humor, que por otro lado fue una hábito común del martinfierrismo, daban la pauta de “la importancia que les atribuye (y se atribuye a sí mismo)” (118).

El informe terminaba con un balance de lo expuesto, y si bien admitía que un plan tan ambicioso había acarreado aciertos y fracasos,

no dudó en afirmar que “en conjunto, es una de las obras más interesantes y valederas de la literatura argentina” ().

El estudio crítico de Adolfo Prieto recibió una detallada respuesta de Leopoldo Marechal que quedó plasmada en las “Claves de *Adán Buenosayres*”. En el texto, el escritor reconocía que, dentro de la escasa bibliografía que había recogido su “trajinada novela”, las producidas por Adolfo Prieto, Julio Cortázar, Noé Jitrik y Graciela Maturo, eran

las más dignas del género (la crítica) , y no tanto por sus aciertos, que son muchos, cuanto por la actitud grave, atenta y desinteresada que los cuatro asumen frente a un hecho literario, gravedad, atención y desinterés que, a mi juicio, son inherentes a la ‘caridad intelectual’ de tan poco ejercicio en nuestra república”. (Marechal, Leopoldo. *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires. Seix Barral. 2008. 103)

Adolfo Prieto integró la revista *Contorno* y “es el caso más consecuente con una orientación crítica donde la polémica pretende fundamentarse desde la academia” (Croce, Marcela 9).

Conclusión

El examen hasta aquí realizado pretendió de algún modo reunir el material que ilustrara los dos ciclos de recepción que tuvo *Adán Buenosayres*, y comparar sus coincidencias, discrepancias, como así también los nuevos aportes críticos que contribuyeron a la elucidación de la novela.

Con relación a la vinculación entre el hecho estético y el político, si bien esta es la novela menos política de Marechal, las opiniones vertidas por sus contemporáneos no pudieron sustraerse de los conflictos ideológicos y políticos que los separaban en época del peronismo. Esto no sucedió con Cortázar que, a pesar de no comulgar

con el peronismo, se limitó a hacer un estudio filológico de *Adán Buenosayres* sin inmiscuirse en las cuestiones que tanto habían preocupado a lo que él llamó “coterias locales”.

Por otro lado, el fenómeno peronista había obligado a la generación de *Contorno* a “revisar la relación arte y política y de ligar la literatura a la historia de un modo nuevo” (Cella 9). El grupo *Contorno* representó un momento inaugural, en tanto marcó un cambio en el abordaje del hecho literario, operado en la relectura de obras y escritores que, como en el caso de Leopoldo Marechal habían sido relegadas del canon literario. Leopoldo Marechal valoró enormemente “la intervención que las nuevas generaciones tuvieron en mi retorno a la luz pública” (Marechal 56).

Bibliografía

- ANDRÉS, ALFREDO, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- CELLA, SUSANA, “La irrupción de la crítica”, en *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Volumen 10, Director de la obra: Noé Jitrik, Buenos Aires, EMECE Editores, 1999.
- CORTÁZAR, JULIO, “Un Adán en Buenos Aires”, Publicado en revista *Realidad*, marzo/abril de 1949.
- . *Cartas 1964-1968*, Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- CROCE, MARCELA, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996
- GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO, “Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*”, *Revista Sur*, número 169, Buenos Aires, 1948.
- KING, JOHN, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

- MARECHAL, LEOPOLDO, *Cuaderno de navegación*, 1ª edición, Buenos Aires, Seix Barral, 2008.
- . *Adán Buenosayres*, 6ª edición, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- PRIETO, ADOLFO, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Texto facsimilar aparecido en Revista Marcha, número 466, 1949.
- TERÁN, OSCAR, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 1993.
- VIÑAS, DAVID Y OTROS, *Contorno (Selección)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- . *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1970.
- VIÑAS, DAVID (Director), *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, Compilador Guillermo Korn, Buenos Aires, Paradiso: Fundación Crónica General, 2007.
- <http://www.marechal.org.ar/Fundacion/Fundacion/objetivos.html>
- <http://www.elortiba.org/fijman.html>
- <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/689>
- <http://lamaquinadeltiempo.com/cortazar/marechal/html>
- <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=68>
- http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/mundo/mundo_02.htm
- <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/689>
- <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/la-universidad/historia/los-cursos-de-lasegcultura-catolica/>

EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS EN TEXTOS EN PROSA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Rayén Daiana Pozzi

No sé dónde detenerme y morar. El lenguaje es vacuo y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas. Ellos son todos y yo soy yo. Mundo despoblado, palabras reflejas que sólo solas se dicen. Ellas me están matando. Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son de piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería. Digo esto porque nunca más sabré destinar a nadie mis poemas.

Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik escribe desde, por y sobre su complejo vínculo con el lenguaje, pues para la poeta las palabras no dicen, con ellas no se puede hablar más que de lo obvio. El abismo que se traza entre el significante y el significado vuelve el lenguaje “incapaz de aludir hasta las sombras más visibles y menos traidoras” (Pizarnik, [2001] 2003: 61). La búsqueda siempre infructuosa de la palabra exacta y el recelo constante hacia la capacidad referencial del lenguaje produce una tensión que limita las posibilidades de generar relato.

En este trabajo exploro los aspectos de la escritura de Pizarnik que dificultan la inscripción de algunos textos en prosa al género relato.⁵⁰ El corpus de estudio se compone de algunos textos de

⁵⁰ Este trabajo cuenta con diversos antecedentes puesto que numerosas críticas –como Cristina Piña, María Negroni, Tamara Kamenszain, Patricia Venti, entre otras- se han interesado por la inscripción genérica (o su imposibilidad) de diversos textos en prosa de Pizarnik. No obstante, estas críticas se interesan por textos como *La condesa sangrienta*, *Los poseídos/perturbados entre lilas*, *Infierno musical* y *La bucanera de*

Pizarnik, como “Tangible ausencia”, “Dificultades barrocas”, “Las uniones posibles”, “Desconfianza” y “Palabras”, incluidos en la sección “Relatos” del libro *Prosa completa* ([2001] 2003) que la editorial Lumen publicó bajo la edición de Ana Becció. Si bien en otra oportunidad estudié a tres de ellos (“Devoción”, “Niña en jardín” y “Diálogos”) desde la perspectiva del microrrelato⁵¹, en este trabajo me interesa problematizar dicha clasificación que es apropiada sólo para algunos de los textos reunidos en esa sección. En este sentido, adhiero a las objeciones que postuló Cristina Piña (2012) a esta edición de *Prosa completa* de Pizarnik, quien considera que la decisión de la editora en cuanto a la clasificación de los textos resulta arbitraria y con escasos fundamentos por parte de la prologuista Ana Nuño.⁵²

La hipótesis que guía este trabajo es que la complejidad de la inscripción genérica de estos breves textos en prosa se debe por un lado, a las particularidades de las dos estéticas a las que se suele asociar la obra de Pizarnik, el surrealismo y el neobarroco, y por otro lado, se debe a que el sujeto enunciativo de los textos plantea una relación de extranjería con respecto al lenguaje, por lo que esa ubicación ex-céntrica también condiciona la posibilidad de generar relato. La exploración de estos aspectos en los próximos apartados se propone visibilizar la riqueza de la prosa de Pizarnik y problematizar

Pernambuco o Hilda la polígrafa, que no se encuentran incluidos en el corpus aquí propuesto.

⁵¹ Me refiero a mi trabajo “Alejandra en el país de las palabras. Una lectura de los textos de Alejandra Pizarnik” presentado en el “V Congreso Internacional de Minificción. La minificción en el siglo XXI” (Universidad Nacional del Comahue, 2008) y publicado luego en *La huella de la clepsidra* (2010).

⁵² En efecto, en el Prólogo a esta edición Ana Nuño apenas hace una referencia a la clasificación de los textos como “Relatos”: “su adscripción a este género [relatos] podrá parecer a algunos dudosa”, pero aclara que “la autora los considera[ba] como tales” (Pizarnik, [2001] 2003: 5). Esta afirmación que no se sustenta en ninguna prueba o fundamento, es rebatida luego por Cristina Piña (cfr. Piña 2012).

la clasificación que la editora Ana Becció propuso al publicarlos póstumamente como “Relatos”.

Entre el surrealismo y el neobarroco

En algunos textos de Alejandra Pizarnik se vislumbra una resistencia al relato como consecuencia del problemático vínculo de la escritora con el lenguaje que la crítica en general explica por asociación a una de dos estéticas diferentes. Por una parte, un escritor como César Aira, la relaciona con el surrealismo; en tanto que otras críticas como María Negroni y María Alejandra Minelli la asocian con el neobarroco.

César Aira vincula a Alejandra Pizarnik con el surrealismo y desarrolla esta hipótesis mediante el análisis de poemas de la autora a partir de los procedimientos empleados por los surrealistas (cfr. Aira [1998] 2004). El principal de estos procedimientos es la escritura automática, que André Breton define como: “dictado del pensamiento, ajeno a toda fiscalización de la razón, fuera de toda preocupación estética o moral” (citado por Maurice Nadeau, 1970; 60). Pizarnik, según Aira, emplea sólo dos aspectos de la escritura automática⁵³: por un lado, su inscripción en un presente absoluto que se niega a la reconstrucción convencional del sentido⁵⁴ y, por otro, la unión de elementos alejados en el sistema de la lengua.

⁵³ Si bien Pizarnik explora estos aspectos en algunos de sus textos, no deja fuera la “razón” (como lo hacían los surrealistas) puesto que en ella sí hay una preocupación estética. Para Aira, en Pizarnik la escritura automática se realiza bajo la estricta supervisión de un “Yo crítico” ([1998] 2004; 16) que hace posible la elaboración de frases que reúnen en un mismo sintagma elementos que no son continuos en el plano de la lengua.

⁵⁴ En palabras de Aira: “Cuando los surrealistas se ciñen al procedimiento original [...], sostienen un presente absoluto de lectura, que se niega a las recomposiciones psíquicas convencionales. Al proseguir la lectura se sigue en un presente de invención, de escritura, que en cierto modo anula lo anterior y recomienza en cada frase”. ([1998] 2004; 19).

La inscripción de la escritura en un presente absoluto obstaculiza la construcción de un relato, pues en cada frase hay un presente que sustituye al anterior. Me remito aquí a las condiciones fundamentales para la existencia de relato según la propuesta teórica de Mieke Bal (1985): transcurso del tiempo y cambio de un estado a otro⁵⁵. Así, la inscripción del texto en un presente siempre renovado, disminuye la posibilidad de reconstruir un relato y lo deja suspendido, inconcluso, incierto. Por ejemplo, en un párrafo del texto “Tangible ausencia” se lee: “Me embriagaba la luz. No nombro más que la luz. Quiero verla. Quiero ver en vez de nombrar” (Pizarnik, [2001] 2003: 52). El cambio en los tiempos verbales, en este caso, insinúa una narración: en la primera oración, el “yo”⁵⁶ presenta un momento anterior, en el que resalta un estado de abundancia y que contrasta visiblemente con la última oración en la que, en la situación presente, urge la realización del deseo. En este caso, se intuye una narración pero exige un esfuerzo de interpretación por parte del lector. El resto del texto continúa en un vaivén que parece arremolinarse en torno a una misma idea sobre la vacuidad del lenguaje y su distancia con la referencia que se cifra como una duplicidad (como se observa en el epígrafe que constituye el párrafo que continúa al arriba citado). Si bien, se percibe transcurso del tiempo y cambio de un estado a otro, el relato parece diluirse en una batalla de la poeta con ese lenguaje que debiera servirle para contar.

⁵⁵ Mieke Bal en su libro *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* distingue tres estratos en los textos narrativos: el texto, la historia y la fábula. Define al texto como aquel en el que un agente relata una historia. La historia es la forma en que se presenta la fábula y, finalmente, ésta última es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores actúan o experimentan. De este modo, se postula una transición de un estado a otro. La fábula para constituirse requiere de acontecimientos, actores, tiempo y espacio (cfr. Bal, 1985).

⁵⁶ Utilizo aquí simplemente “yo” para aludir al sujeto enunciativo en primera persona del singular, puesto que si empleara conceptos como “narradora”, “voz narrativa” o incluso “yo poético” desarticularía ambivalencia de la inscripción genérica de estos textos.

En el texto “Palabras” el “yo” manifiesta esa resistencia al relato: “su rostro se detuvo en un tiempo incontable, su rostro, un detenerse tan decisivo, como quien mueve la voz y dice *no*” (Pizarnik, [2001] 2003: 27; cursivas en original). El “no” detiene la narración en el punto en el que se iniciaba⁵⁷. Se trata del angustioso combate por que el tiempo no pase: “un *no*, a causa de ese *no* todo se desencadena. He de contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas. A medida que *no* vaya sucediendo” (Pizarnik, [2001] 2003; 27; cursivas en original). Esta negación explícita al relato evidencia un límite, una clara tensión del texto con la definición bajo la cual se lo encierra.

El otro aspecto que Pizarnik toma del recurso de la escritura automática, según Aira, es la posibilidad de generar asociaciones entre elementos alejados en el sistema de la lengua. Un ejemplo de este procedimiento es la extraña conjunción de elementos en este fragmento de “Las uniones posibles”:

la singular quietud de tus ojos extraviados, la benevolencia de los grandes caminos que acogen muertos y zarzamoras y tantas sustancias vagabundas o adormiladas como mi deseo de incendiar esta rosa petrificada que inflige aromas de infancia a una criatura hostil a su memoria más vieja.

Estas “uniones posibles” de elementos distantes explotan la capacidad alusiva del lenguaje, procedimiento cercano a la estética del neobarroco. Los surrealistas recuperan esa idea de “máxima extensión” en la elección de los términos a partir de una frase del

⁵⁷ Esta lectura del texto ha sido impulsada por un análisis que realiza Aira del poema “Reloj” de Pizarnik. Para el autor, el “NO” que cierra el poema es una forma explícita de negarse al paso del tiempo que haría posible el relato: “un ‘sí’ habría abierto las compuertas a la historia de las aventuras de la dama en las frondas del tiempo” ([1998] 2004; 20).

Conde de Lautréamont: bello “como el encuentro fortuito [sobre]⁵⁸ una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” (1988: 463)⁵⁹. En este aspecto, se podría postular a la figura del Conde de Lautréamont –seudónimo de Isidore Ducasse- como punto de enlace entre las dos estéticas. Emir Rodríguez Monegal (1986) advierte sobre la doble inscripción estética de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, como barroco en su demolición de la retórica romántica francesa y como surrealista por la recuperación de su obra que realizan los jóvenes de la vanguardia. Entonces la obra de Lautréamont no sólo ha dejado una fuerte impronta sobre la escritura de Pizarnik⁶⁰ sino que además la enlaza al barroco y al surrealismo. No obstante, cabe aclarar que la obra de Pizarnik está más próxima al texto original de Lautréamont que a la interpretación que realizan los surrealistas: a pesar del estudio que realiza Aira (y que puede aplicarse parcialmente a la poesía pizarnikeana, no a la prosa), adhiero a la postura de Francisco Lasarte (1983) quien señala que la adscripción de Pizarnik a esta estética es superficial. Este crítico recuerda una entrevista que le

⁵⁸ El texto de la cita presenta un error de traducción en la preposición marcada entre corchetes: en el texto figura “de” pero la traducción correcta sería “sobre”. Transcribo la frase en el francés original: “comme la rencontré fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” (Lautréamont, 1988: 462)

⁵⁹ Ana Porrúa señala acertadamente que los surrealistas toman sólo un fragmento de la frase de Lautréamont, recortando así su sentido en tanto se pierde la percepción de su estética de lo horroroso cifrada en la dicotomía moral del Bien y el Mal: “Para los surrealistas lo que vale es el cierre de esta imagen, el momento en que Lautréamont derrapa y abandona el cerco de lo trascendente. El momento de paroxismo de la imagen, cuando lo horroroso, la posibilidad de convertir lo horroroso en bello también pierde pie. Lo que queda es el azar, lo fortuito, un encuentro imposible como mera casualidad, como gesto de unión de contrarios o elementos disímiles, porque además se pierde el contexto o, mejor dicho, también el contexto se vuelve impertinente” (Porrúa, 2011: 36-37).

⁶⁰ Son múltiples los puntos de contacto entre *Los cantos de Maldoror* y la obra de Pizarnik aunque han sido poco estudiados por la crítica. Baste apuntar que en el último poema que escribió Pizarnik convoca a “Isidoro”, nombre que la crítica asoció a Isidore Ducasse.

realiza Marta Isabel Moia⁶¹ en la que Pizarnik admite su inclinación surrealista aunque no su adhesión a sus postulados estéticos. De esta manera es posible detectar en su obra algunos aspectos vinculados al surrealismo, como los estudiados aquí, aunque no por ello se la considere surrealista.

Por otra parte, la inclinación de Pizarnik hacia el barroco o, en su versión más reciente, el neobarroco es más evidente, especialmente en sus textos en prosa como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (cfr. Minelli, 2003). En la sección “Relatos” de la *Prosa completa* de Pizarnik también se visualizan algunos ejemplos como el texto “Dificultades barrocas”, en el que se duele por “¡Ah esos días en que mi lenguaje es barroco y empleo frases interminables para sugerir palabras que se niegan a ser dichas!” (Pizarnik, [2001] 2003; 62). La autora realiza un movimiento de circunscripción de la palabra ausente, procedimiento que el reconocido teórico sobre el neobarroco Severo Sarduy denomina proliferación ([1972] 1986). Este mecanismo de artificialización⁶², propio de la estética neobarroca, sugiere una lectura radial que mediante el encadenamiento de significantes connota una presencia: la del significante ausente. Este mecanismo, por su movimiento elusivo, constituye una de las dificultades para la construcción de relato (aunque no la imposibilita). No obstante, la proliferación se encuentra en abundancia en otros textos de Pizarnik en tanto que en los agrupados como “Relatos” los ejemplos son escasos. Sí, en cambio, se visualiza otro mecanismo de artificialización

⁶¹ Esta entrevista fue publicada originalmente en *El deseo de la palabra* (1972) por Alejandra Pizarnik y luego incluida en el volumen de *Prosa completa* bajo el título “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” ([2001] 2003: 311-315).

⁶² Sarduy explica otro mecanismo más que conduce a la artificialización, la condensación, que consiste en la fusión de dos términos dando lugar a un tercero. Este mecanismo se aprecia mayormente en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*.

como la sustitución, que para Sarduy es una metáfora que suele generar un efecto erótico. Por ejemplo, en “Las uniones posibles” se lee:

Trepidación de imágenes, frenesí de sustancias viscosas, noches caníbales alrededor de mi cadáver, permisión de no verme por unas horas, alto velar para que nada ni nadie se acerque. Amor mío, dentro de las manos y de los ojos y del sexo bulle la más fiera nostalgia de ángeles, dentro de los gemidos y de los gritos hay un querer lo otro que no es otro, que no es nada... (Pizarnik, [2001] 2003: 25).

El erotismo de este pasaje urdido a través de las metáforas y sinédoques puede leerse bajo la clave estética del neobarroco. Además la escritora apela con frecuencia a otro recurso que Sarduy denomina reminiscencia, una forma de intertextualidad mediante la que “el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología” (Sarduy, [1972] 1986; 177). Sarduy propone que la intertextualidad se produce en términos de parodia⁶³, que en el caso de la obra en prosa de Pizarnik se presenta bajo la forma de reescrituras. En ocasiones el texto de referencia es explícito, como en *La condesa sangrienta* cuya reescritura lleva el mismo título que la obra original de Valentine Penrose; en otras, es abiertamente sugerido como en “El hombre del

⁶³ Empleo este concepto tal como lo concibe Linda Hutcheon, quien considera a la parodia como una modalidad del canon intertextual y señala de este modo un desdoblamiento fundante entre el texto parodiado y el texto parodiante. Entiende la parodia como un dispositivo estructural (que organiza el texto parodiante en función del parodiado) que sólo puede tener como blanco un texto o una convención y que señala en primer término una distancia con ese modelo que se traduce en una crítica, interpretada habitualmente como maliciosa pero que también se puede leer como homenaje. Lo fundamental es la distancia establecida entre ambos textos -el diálogo entre lo viejo y lo nuevo- que puede adquirir un marcado carácter político.

antifaz azul" ([2001] 2003: 45-51), que rápidamente se deduce como reescritura de fragmentos de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. No obstante, hay otros textos que también son producto de reescritura de esa obra de Carroll aunque la restitución del texto primero opera por reminiscencia, como por ejemplo en "Devoción" ([2001] 2003: 31). Entonces por su empleo particular de la intertextualidad, rasgo fundamental de la obra pizarnikeana, se refuerza su enlace a los postulados del neobarroco.

Por lo tanto, los aspectos de los textos en prosa de Pizarnik que se asocian a estas dos estéticas, el surrealismo y el neobarroco, los sitúa muy próximos a la experimentación con el lenguaje y como consecuencia tensiona al máximo la categoría "relato" bajo la cual se los agrupa póstumamente. Se debe considerar además la cercanía que estos textos presentan con el discurso poético. Por ejemplo, "Las uniones posibles" presenta ritmo -que es señalado por los signos de puntuación-, abundancia de nominalizaciones y recurrencia de aliteración ("la posesión de pretendido pasado") y de paralelismo ("bajo olas de temblor temprano, bajo alas de temor tardío"). En este texto se intuye un relato pero no es posible aislarlo de su particular expresión. En este sentido, Saúl Yurkievich postula una lectura interesante en relación a *Espantapájaros* de Oliverio Girondo: al no poder aislarse el soporte y su mensaje -en tanto que ambos son solidarios- el texto se vuelve "intraducible, es inenarrable" (Yurkievich; 706). En el caso de "Las uniones posibles" de Pizarnik, la forma y el contenido están inextricablemente entramados y por ello no es posible disociar uno de otro: difícilmente puede el lector reconstruir la narración que el texto sugiere en tanto se trata de un relato urdido para que mantenga su sentido en suspensión.

Una extranjera en la lengua

La complejidad de la escritura en prosa de Pizarnik no puede explicarse sólo por asociaciones a estéticas como el surrealismo o el neobarroco, sino que debe considerarse primordialmente el vínculo entre la poeta y el lenguaje. La dispersión que generan los recursos estudiados en el apartado anterior cobra forma y mantiene su cohesión gracias a la figura del “Yo”⁶⁴, que se convierte en el soporte de la escritura. En este sentido, cabe notar que la mayoría de los textos en prosa agrupados en “Relatos” –excepto algunas de las reescrituras de *Alicia en el país de las maravillas*- se encuentran “narradas” o habladas por una primera persona de singular. Este “yo” se ocupa de minar la univocidad de la relación significante-significado al punto de que no puede sostenerse a sí mismo: “no quisiera decir más porque todo en mí se dice con su sombra y cada yo y cada objeto con su doble” (Pizarnik, [2001] 2003; 53).

Esta distancia o recelo que evidencia el “yo” respecto del lenguaje se observa por ejemplo en “Tangible ausencia”, particularmente en el fragmento citado en el epígrafe de este trabajo. Con frecuencia, el “yo” asume la figuración de una viajera en el lenguaje, de una extranjera, y por ello explicita su desconfianza hacia la palabra. Precisamente, uno de estos textos en prosa se titula “Desconfianza”, al que transcribo completo gracias a su extrema brevedad:

Mamá nos hablaba de un blanco bosque de Rusia: <<... y hacíamos
hombrecitos de nieve y les poníamos sombreros que robábamos al
bisabuelo...>>

⁶⁴ Por esta razón, es necesario, en palabras de Aira, “poner en escena un maniquí de Yo que dé continuidad y contenga el caos” ([1998] 2004; 17).

Yo la miraba con desconfianza. ¿Qué era la nieve? ¿Para qué hacían hombrecitos? y ante todo, ¿qué significa un bisabuelo? (Pizarnik, [2001] 2003: 30)

En este texto la posibilidad de relato se ve cuestionada por una duda constitutiva respecto de la referencialidad del lenguaje. Las preguntas que cierran el breve texto también señalan una diferencia cultural (con respecto al origen de sus padres y abuelos) como un blanco en la lengua que desterritorializa al “yo” (cfr. Deleuze y Guattari, [1975] 1978). La desterritorialización –categoría que postulan Gilles Deleuze y Félix Guattari para analizar las relaciones entre lenguas y territorios a propósito de las obras de Franz Kafka- implica un desplazamiento o la pérdida del centro de un territorio, en tanto que la reterritorialización indicaría el movimiento contrario, la vuelta a un centro aunque no fuera el original. La desterritorialización no sólo “des-ubica” espacialmente al sujeto sino que también afecta a la lengua, cuando esta se confronta con una mayor. En este sentido, Tamara Kamenszain (2006) postula que esta extranjería con respecto a la lengua se debe, en parte, a la condición judía y de hija de inmigrantes de Pizarnik (mediada por la figura del padre [cfr. Kamenszain, 2006]), lo que la sitúa lejos del origen (como en “Desconfianza”) y frente a una lengua que es y no es la propia.⁶⁵

En el último texto de la sección “Relatos”, que no lleva título, se lee:

Ya no es eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, sin lengua natal. Los que decían: ‘y era nuestra herencia una red de agujeros’, hablaban, al menos, en plural.

⁶⁵ Cabe considerar la relación de la poeta con el iddisch, esa otra lengua que la enlaza a la tradición judía. Para un acercamiento a este aspecto recomiendo dos textos de Tamara Kamenszain, “La niña extraviada en Pizarnik” (2000) y “II. Testimoniar sin lengua (El caso Alejandra Pizarnik)” (2006).

Yo hablo desde mí, si bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra suplicada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada (Pizarnik, [2001] 2003; 61).

Para Pizarnik, esta lengua heredada de unos extraños⁶⁶ ya no sirve para contar, ya no puede decir nada excepto la imposibilidad de decir (a la vez que dice la imposibilidad de no decir).⁶⁷ La poeta alude a lo intransferible de su experiencia (aquello que pareciera no poder exceder los límites del yo) al tiempo que procura su comunicabilidad mediante el trazado de una comunidad futura de lectoras.⁶⁸

Por otra parte, Kamenzain hipotetiza que esa relación desterritorializada con la lengua es lo que le impide a Pizarnik concretar su proyecto de escribir una novela (para el que debe “dominar” la lengua⁶⁹) y por lo tanto lo sustituye con otros escritos: “Se trata de ‘textos’, ‘poemas’, ‘prosas poéticas’ o como ella los va llamando, que mientras dejan a la novela en el cono de luz de lo irrealizable (página blanca), dan la cara (letra negra) como poesía” (Kamenzain, 2006: 69). Desde este punto de vista, la eficacia del lenguaje resulta una condición necesaria para contar, al menos bajo las formas tradicionales de la narración. En este sentido, afirma Pizarnik

⁶⁶ La cita que introduce Pizarnik “Y era nuestra herencia una red de agujeros” fue extraída de una traducción que hizo el padre Ángel María Garibay de los cantares nahuas, que luego popularizó Miguel León Portilla en su antología *Visión de los vencidos*. La frase alude a la pérdida del lazo comunitario que produce la subjetividad moderna e individual.

⁶⁷ Deleuze y Guattari afirman a propósito de Kafka: “imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera”. (Deleuze y Guattari, [1975] 1978; 28)

⁶⁸ Resultaría muy interesante examinar desde una perspectiva de género la configuración que propone Pizarnik de una lectora futura con la cual poder, finalmente, comunicarse, salir de su aislamiento expresivo. No lo desarrollo aquí por razones de extensión.

⁶⁹ Kamenzain cita a Pizarnik para fundamentar esta hipótesis: “quiero escribir una novela pero siento que me falta un instrumento necesario: conocimiento del idioma” (Pizarnik citada por Kamenzain, 2006: 65).

en la entrevista que le realiza Moia: “siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio” ([2001] 2003; 313). Entonces, ¿cómo construir un relato, cómo decirse, cuando las palabras se presentan ajenas, cuando lo único posible de decir es que no puede decir nada?

Algunas conclusiones

Desde mi perspectiva y considerando lo desarrollado a lo largo de este estudio, Pizarnik opta por trabajar la lengua tensándola hasta los límites de lo decible. Para ello recurre a estrategias que le permitan abrir el lenguaje hacia nuevas significaciones, como la inscripción en un presente absoluto de lectura, la asociación de elementos distantes en el plano de la lengua, los mecanismos de proliferación y de sustitución, la intertextualidad, el uso desterritorializado del lenguaje. De esta manera, el gesto de escamotear el relato se vuelve una forma de resistir a la reterritorialización del lenguaje, es decir, de no reacomodarse, no volver al territorio seguro sino permanecer en una zona inestable y difusa en la que experimentar con la lengua.

El trabajo de Pizarnik con el lenguaje subraya por un lado una vacuidad en la palabra, su carácter huidizo, y por otro exprime su capacidad alusiva. La intersección de los aspectos aquí trabajados deriva en una poética que pugna por decir lo indecible, sobre todo si se tiene conciencia de esa imposibilidad. Esta batalla por el decir en la escritura de Pizarnik obstaculiza la construcción de un relato, manteniéndolo suspendido, y por ende su adscripción genérica no se produce sin resistencias. En este sentido, la operación de Becció de publicarlos como “relatos” condiciona la lectura de los textos acotando su riqueza a las coordenadas de una clasificación que, aunque se ajusta

a algunos de ellos, resulta un tanto forzada para otros. En todo caso, esta clasificación que parece en principio apresurada, no sólo puede generar el efecto contrario –de evidenciar la transgresión al género– sino que apunta a señalar una narración (una historia que se cuenta) cuando lo que está en primer plano es la relación de la poeta con la lengua. En otras palabras, Pizarnik en su búsqueda estética subordina todo intento de relato a la consecución de un objetivo mayor: lograr decir que no puede decir nada.

Bibliografía

- AIRA, César. [1998] 2004. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BAL, Mieke. 1985. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DARÍO, Rubén. 1918. “El conde de Lautréamont” en *Los raros*. Madrid: Mundo Latino; pp. 189-198.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. [1975] 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- HUTCHEON, Linda. 1981. “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie” en *Poétique*, N° 46; traducción de Elsa Noya y Alba María Paz Soldán (s/f).
- KAMENSZAIN, Tamara. 2000. “La niña extraviada en Pizarnik” en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós; pp. 101-105.
- . 2006. “II. Testimoniar sin lengua (El caso Alejandra Pizarnik)” en *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma; pp. 63-115.
- LASARTE, Francisco. 1983. “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik” en *Revista Iberoamericana*, Vol XLIX, N° 125; pp. 868-877.

- LAUTRÉAMONT. 1988. *Obra completa*. Madrid: Akal. Edición bilingüe, traducción de Manuel Álvarez Ortega.
- MINELLI, Alejandra. 2003. "Las olvidadas del neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio" en *La aljaba. Segunda época*. Vol. VIII, UNLP, UNCo, UNLu.; pp. 193-207.
- NADEAU, Maurice. 1970. *Historia del surrealismo*. Uruguay: Ed. Altamira.
- PIÑA, Cristina. 2012. *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor.
- PIZARNIK, Alejandra. [2001] 2003. *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.
- . [2003] 2007. *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- PORRÚA, Ana. 2011. "Capítulo 1. Formas de la crítica" en *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía; pp. 21-64.
- POZZI, Rayén. 2010. "Alejandra en el país de las palabras. Una lectura de los textos de Alejandra Pizarnik" en Pollastri, Laura (ed.) *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Ediciones Katatay; pp. 339-348.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1986. "Isidoro Ducasse, lector del barroco español" en *Revista Iberoamericana*. Vol. LII, N° 135-136; pp. 333-378.
- SARDUY, Severo. [1972] 1986. "El barroco y el neobarroco" en Fernandez Moreno, César (coord) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, México; pp. 167-184.
- YURKIEVICH, Saúl. 1999. "El relato limítrofe" en Antelo, Raúl (coord.) *Oliverio Girondo. Obra completa*. Madrid: Universidad de Costa Rica; pp. 705-710.

ROSAURA A LAS DIEZ

Virginia Dupont

Leer *Rosaura a las diez*⁷⁰, de Marco Denevi, produce una sensación similar a la que se tiene al enfrentarse al *tangram*. El *tangram*, a diferencia de nuestros puzles o rompecabezas (término, por cierto, mucho más expresivo), no nos arroja una única solución correcta. No se trata en este juego de reconstruir lo que se fragmentó previamente sino de aceptar las sugerencias que esas pocas piezas nos dan. Si lo que construimos con ellas tiene forma reconocible es bueno el resultado.

Este texto nos permite interpretarlo de más de un modo (aunque no de cualquier modo). La actividad del lector completa la tarea bien hecha por el escritor.

Dos recursos utilizados por Denevi serán los organizadores de este análisis. En primer lugar, el modo en que se inscribe este texto en las clasificaciones genéricas habilitará su lectura de, al menos, dos modos diferentes: como novela policial o fantástica, posibilidades que exploraremos. En segundo lugar, observar la situación comunicativa interna del texto y el tipo de narrador que se nos propone nos ayudará a justificar mejor nuestra posible lectura.

El problema de la definición del género

Tzvetan Todorov, en su introducción a *Communications*, destaca tres sentidos del término “verosímil”. De estos, es el que se relaciona con los clásicos franceses el que nos interesa destacar en primer lugar:

⁷⁰ Todas las referencias a *Rosaura a las diez* pertenecen a la edición consignada en la bibliografía.

“Así surgen varios sentidos del término *verosímil* y es muy necesario distinguirlos pues la polisemia de la palabra es preciosa y no la abandonaremos. Sólo dejaremos de lado el primer sentido ingenuo, aquél según el cual se trata de una relación con la realidad.

El segundo sentido es el de Platón y Aristóteles: lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública. En los clásicos franceses se encuentra ya un tercer sentido: la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (la aparición de este sentido del término es un paso importante en el descubrimiento del lenguaje: se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir). Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.”⁷¹

Lo policial y lo fantástico en las obras de Denevi no son compartimentos estancos e, incluso en textos como *Ceremonia secreta*, se permean otros géneros, como lo maravilloso y el melodrama.

Los géneros no son arquetipos platónicos sino construcciones epocales y, por lo tanto, se constituyen a partir de una serie de rasgos más o menos comunes, más o menos estables y reconocibles para un determinado grupo de lectores. Nada impide, es cierto, que ocurran renovaciones parciales, cambios de estilo, irrupción de escuelas, autores de culto y epígonos, temas o recursos puestos de moda por el mercado. Sin embargo, hay permanencias por las que se puede adscribir tal o cual texto a un determinado género.

⁷¹ (Todorov, Lo verosímil)

La posibilidad de reconocer determinadas características y asociarlas a un tipo particular de textos limita el umbral de indeterminaciones a las que debe enfrentarse el lector. Pero no es sólo el lector quien gana en tranquilidad y comodidad con esta respetuosa aceptación de normas. Editores y libreros pueden catalogar rápidamente los textos y guiar así al virtual lector/consumidor hacia su género preferido.

Cuando el texto escapa a la facilidad taxonómica, cuando es sólo “hasta cierto punto” un relato policial o fantástico genera dificultades interpretativas. El lector deja de mecerse en aguas tranquilas y debe realizar un esfuerzo extra. De este modo la indefinición genérica marca la experiencia de lectura.

Aunque, como decíamos, los géneros no son listas cerradas de características, nos proponemos señalar algunos elementos habituales de los textos policiales y fantásticos que aparecen en *Rosaura a las diez*. Este no será un intento de autopsia de la novela sino un modo de entender su funcionamiento.

El género policial tiene, entre sus elementos característicos habituales: un crimen cometido, la investigación de éste, la presencia de un investigador y la exposición de pistas, más o menos engañosas, que explican el móvil y la mecánica del “caso” narrado. En qué medida estos elementos se hacen presentes en la novela estudiada, ya lo veremos.

En primer lugar: el crimen. Este es el asesinato de una mujer⁷² llamada Marta Córrega o María Correa, pero a la que llamaban Rosaura en la Hospedería “La madrileña”. La muerte sucede en un espacio sórdido y miserable, en el hotel alojamiento La Media Luna.

⁷² “Feminicidio” diríamos hoy, pero no vamos a derivar nuestro análisis hacia un (interesante) enfoque de género o feminista.

La búsqueda de la verdad sobre lo ocurrido se realiza mediante la recolección de testimonios. Cuatro declaraciones son transcriptas: la de Milagros Ramoneda y la de David Réguel sin ninguna intervención directa de interlocutores; la de Camilo Canegato, en diálogo con Julián Baigorri, el investigador. La declaración de Eufrasia Morales aparece mediada por la voz del narrador (¿el investigador?). Por último, se reproduce el borrador de la carta de Marta o María a la señora Rosa Chíncha.

Cada uno de estos documentos nos muestra una faceta de la historia pero, sobre todo, se construye en ellos la autoimagen del personaje que habla. El investigador, su voz, aparece sin posibilidad de discusión sólo en el diálogo con Camilo Canegato ¿Son sinceras sus palabras? ¿Buscan conducirlo a la confesión o entender realmente lo ocurrido?

Las pistas que dan cuenta de las razones y el modo en que ocurre el asesinato están diseminadas en las declaraciones. Lógicamente, no están organizadas formando un razonamiento sino que tienden, más bien, a generar falsas impresiones, a llevar a conclusiones equivocadas.

En cuanto estamos buscando similitudes entre este texto particular y los que podemos llamar policiales, obviamente las hallaremos. Pero, a pesar de las semejanzas formales, debemos recordar que la definición de lo verosímil que lo acerca al concepto de doxa o sentido común también debe ser satisfecha por el texto. Pero, veamos, si este texto es policial ¿cómo podría reconstruirse, re narrarse, su argumento?

Camilo Canegato, un falsificador y restaurador de cuadros de menguada figura y torturado espíritu, se muda a la pensión “La Madrileña”. Allí será menospreciado, maltratado y humillado por los huéspedes y también por la dueña.

Camilo se enamora de Matilde, aunque en un principio no lo admita. Para llamar su atención inventa una melodramática historia de amor con una imaginaria mujer llamada Rosaura. Del retrato que hace de ella dice: “-Le di, y no le miento, una fisonomía que yo creí inexistente.” (p. 202)

Sin embargo, esta afirmación es contradictoria con lo que se dice en la carta de Marta o María a Rosa: “Ud. le dio una foto mía (una foto que yo, parece mentira, ahora tengo delante convertida en un cuadro pintado).” (p. 228)

Es decir, aparentemente, idealizando la imagen de una pobre prostituta construye el fantasma de Rosaura.

Esta prostituta sale de la cárcel y, huyendo de la posibilidad cierta de caer en una red de tratantes de blancas, golpea o mata a Iris, conocida suya que oficia de contacto con los tratantes. En esas circunstancias, recuerda a Camilo, su antiguo cliente o prostituyente.

Al llegar a “La Madrileña”, todos los presentes la reciben con el nombre de Rosaura. Luego de unos días, Camilo se casará con ella. La noche de bodas, ya instalados en un hotel, Camilo intenta estrangularla y huye. En ese momento, entra a la habitación el dueño del hotel y jefe de la red de proxenetas que la perseguía. Sarkis Abulaf, alias el Turco Estropeado, será quien la asesine ¿por vengar a Iris? ¿porque no logra que trabaje para él?

La trama policial existe, sí; pero más que nada como semejanza formal. Si los personajes principales fueran el asesino, la víctima y el investigador: ¿por qué justamente de ellos no sabemos prácticamente nada? Las minuciosas idas y venidas por las historias del resto de los personajes no pueden ser interpretadas como meras “pistas falsas”, pues la finalidad de las mismas en un policial es confundir al lector, pero sólo hasta cierto punto, ya que para que sea satisfactoria la

experiencia de lectura, debe poder (al menos en teoría) descifrar él también el caso utilizando estas pistas.

Por otra parte, el relato policial tradicionalmente ostenta cierto modelo de justicia, que puede estar relacionada directamente con la ley y el sistema judicial o estar más próximo al ideal de la venganza. En el texto que nos interesa, no parece posible determinar qué sentido de justicia aparece privilegiado, si es que acaso existe un sentido de justicia y no de mera inevitabilidad del destino.

¿Puede ser leído un texto como policial a pesar de estas particularidades que señalamos? Creemos que sí (de hecho, así fue considerado en general) siempre y cuando se admita que esta afirmación pueda matizarse diciendo que es policial, hasta cierto punto. O bien aceptando que es un texto híbrido, con componentes policiales.

Si nos preguntamos ahora por la posibilidad de leer esta novela como texto fantástico deberíamos plantearnos una definición o al menos una serie de características comunes a este verosímil. Comenzar proponiendo la tradicional definición de Todorov no parece mala idea.

“Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres

exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse.” (p. 24)⁷³

Consideremos ahora las condiciones indispensables para que el texto deba ser considerado fantástico. La primera es la necesidad de considerar como reales a los personajes y de vacilar entre las interpretaciones.

La realidad de los personajes se fortalece por medio de recursos que los hacen creíbles. Uno de esos recursos es el manejo de los ambientes y situaciones expuestos, otro es la recreación del idiolecto de los personajes. Además, en todo el texto se trabaja cuidadosamente con pequeños detalles que conforman ambientes. Incluso las contradictorias versiones e interpretaciones de los hechos dan densidad a quienes las emiten: cada personaje posee características propias, singularidades; una personalidad, en definitiva.

Para los lectores habituales de Denevi no es una sorpresa la habilidad del autor para construir las “voces” de sus personajes. Cada uno de ellos posee su propio idiolecto (modismos, construcciones, interjecciones, etc. cuyo uso privilegia) y a lo largo de la novela éste se mantiene y lo caracteriza. Dada la estructura en gran medida dialógica de la obra, este rasgo hace innecesaria la intervención del narrador para describir el origen o la condición social y educativa del personaje.

A modo de ejemplo, este fragmento puesto en boca de Milagros que, además de caracterizar su voz, también describe la situación en que vive Camilo y el dominio que su casera ejerce sobre él.

“Pues yo, como le contaba antes, empecé a encontrarle, tras su cáscara de infeliz, sus vetas de buen metal, sí, señor. Además, noté que no parecía huésped golondrina, sino que llevaba trazas de afincarse. Arregló él mismo su cuarto muy cucamente, puso cuadros en las

⁷³ (Todorov, Introducción a la literatura fantástica, 1972)

paredes (sin quitar los que yo había colgado, porque no iba a permitirle que desalojase nada menos que a Carlos Gardel y a Rodolfo Valentino, para que pusiera sus estantiguas), colocó libros en una repisa y hasta compró una estufa eléctrica, esa que usted habrá visto en el comedor de mi honrada casa.” (p. 33)

Este otro fragmento, extraído de la carta de Marta a Rosa Chinca, nos muestra un idiolecto muy diferente y también ilustra la imposibilidad de unir la imagen de Marta con la de Rosaura (a pesar de que los personajes de “La Madrileña” lo hagan).

“Y fue ahí, tía, ahí, sentada en un helado banco de piedra, en la Plasa Once, cuando se me ocurrió de pronto, cuando me saltó su nombre en medio de mis tristes pensamientos, cuando así, de golpe, me acordé de él, de él, idiota, como no me acordé antes. Casi grite su nombre: Camilo Canegato.” (p. 227-228)

“Un mundo de personas reales”, relaciones humanas comunes, motivaciones sencillas como la necesidad de dinero, el afán por ser amado o la avaricia aparecen en estos ejemplos. Sin embargo, el mundo de Camilo Canegato no es tan simple. Su mundo consciente sufre la irrupción permanente de lo onírico y él no siempre sabe distinguir entre uno y otro. El sueño o pesadilla recurrente del padre que regresa para recriminarle que lo crea muerto es un buen ejemplo de esto.

Para los habitantes de “La Madrileña”, la aparición física de la supuesta Rosaura es una consecuencia lógica de la historia creada y difundida por Camilo; pero él, que sabe cómo llegó a existir, duda sobre la naturaleza real o fantástica de ese acontecimiento. Dirá, en diálogo con el investigador:

— Todos hemos soñado, alguna vez, algún amor ideal.

— Sí, pero no como yo, no como yo. Yo soñé demasiado, como se lo dije antes. Yo soñé hasta el punto de hacer que mi sueño penetrara en la

realidad. Fue una absorción total de mis sentidos. Soñé a Rosaura en cuerpo y alma. La tuve viva, viva, delante de mí, con su rostro, su mirada, sus gestos, su voz. Íntegra.” (p.195)

Ese sueño o fantasma que invade lo real es Rosaura para Camilo, quien no reconoce en ella a la prostituta que frecuentara. Sus sentidos se extravían cuando la señora Milagros grita “¡Rosaura!”. Camilo se autopercebe en disolución, en proceso de convertirse en materia inerte:

“Toda la cabeza me latía como un enorme corazón [...] yo no podía llegar hasta mis pies [...] mis piernas se injertaban en dos gruesos tacos de madera [...] Todo estaba desordenado [...] Los nervios se afinaban, se convertían en hilos delgaditos, se rompían, desaparecían, y sólo me quedaba la cabeza, latíendome, la cabeza, ardiéndome. Y el rostro de Rosaura que se acercaba. El rostro de Rosaura que se agrandaba, que crecía, que caía sobre mí.” (p. 207-208)

La autodescripción es háptica: predominan las sensaciones táctiles sobre las visuales y, necesariamente, lo subjetivo desplaza la objetividad. Pero más allá de esto, se pone en evidencia el grado de *realidad* que tiene Rosaura para Camilo.

Camilo ve a Rosaura y casi todos los demás ven en esa mujer que llega lo que creen saber de ella. Las percepciones de los sentidos son irrelevantes para Milagros, para Reguel, para muchos de los huéspedes. Si su ropa, sus modales, sus cosméticos no se corresponden con los apropiados para una joven rica esto se debe al temor, al apuro con que huyera. La evidente incongruencia entre el idiolecto epistolar de Rosaura y su pobre manejo de la oralidad (se menciona el uso de la forma “rompistes”, por ejemplo) es achacada a su timidez. Estos signos producen extrañeza, en cambio, a Eufrasia, a Matilde y sus hermanas. Extrañeza que no llega, a pesar de todo, a cuajar en una interpretación que confronte la identidad de Rosaura.

Camilo creó a Rosaura y su principal temor fue, en un principio, que descubrieran que no existía en la realidad. Se siente luego poseído por la “inmoralidad de un histrionismo vicioso” y: “En la soledad de mi taller o de mi cuarto, Rosaura, despojada de todo sostén ajeno, desprovista de objeto, se me aparecía como un monstruo de pesadilla.” (p. 205)

Todos estos temores son lógicos, aunque sean contra fácticos. Y a pesar de que sus consecuencias parezcan terribles no lo son tanto como la materialización monstruosa de Rosaura. La confusión mental de Camilo muestra que, aun sabiendo la inexistencia de Rosaura cree estar ante ella.

Cuando relata el intento de homicidio, por ejemplo, la llama siempre con ese nombre y dice:

“Y se reía, se reía, se reía. Y yo pensé: “¿Acaso no puede poner fin a esa risa? ¿No es la risa de Rosaura? Y Rosaura, ¿no es una invención mía? ¿No es, toda ella, hechura de mis sueños? Luego, su risa es también hechura de mis sueños. Y yo podré hacerla cesar”. (p. 209)

Camilo, inmerso en un mundo de seres reales, crea una ficción y esa ficción adquiere, mediante un juego de equívocos, una aparente realidad. Sin embargo, Camilo no sabe ni puede determinar si ella es o no real. Entonces, es factible decir que la primera condición que propone Todorov para considerar como fantástico un relato se cumple.

La tercera condición, si bien en nuestra definición es obligatoria, ha recibido críticas. Algunos autores creen que un texto puede ser considerado como alegórico o poético sin perder por eso su condición de fantástico.

Para que un texto sea considerado como alegórico debiera presentar elementos que puedan ser interpretados como símbolos de otra cosa o situación; y para ser considerado poético debiera

presentarse como ensoñación, reflexión o emanación del yo lírico. Creemos que sostener una lectura de este tipo es muy difícil en relación a la novela de Denevi.

En general, los textos alegóricos se producen con intención didáctica o decorativa. Habitualmente, aquellos que pretenden dar una enseñanza funcionan a manera de ejemplo a seguir en situaciones parangonables. Es muy difícil imaginar cuál sería ese ejemplo en relación a la historia narrada en la novela.

La intención ornamental, por otra parte, no suele sostenerse en textos narrativos extensos. A lo sumo, podría aparecer en fragmentos breves, preferentemente descriptivos o en pequeñas narraciones enmarcadas (cuadros costumbristas, anécdotas, estampas, entre otras). Y aunque, en el caso de Rosaura a las diez, hubiera alguna zona que pudiera responder a esa intención, el fragmento no lograría preñar el texto.

En cuanto a la interpretación poética, entendida como lírica, tampoco parece aceptable. El texto es indiscutiblemente narrativo y los hechos ocurren efectivamente en el mundo real (para el relato). Si los comparásemos con los poemas en prosa de Rimbaud o de Baudelaire o los *Cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont, por ejemplo, hallaríamos diferencias notables en cuanto a estructura, intención y extensión.

Dado que las dos condiciones, que para Todorov definen lo fantástico, se cumplen podríamos afirmar que leer de este modo la obra de Denevi es adecuado. Y, si quisiéramos, también podríamos confirmar el cumplimiento de la segunda condición. Es en Camilo en quien, con más evidencia según vimos en los ejemplos expuestos arriba, se tematiza la vacilación. Sin embargo, el aura de misterio que rodea a Rosaura es señalado también por otros personajes. Eufrasia

sospechará que: “el tierno idilio del señor Camilo Canegato y Rosaura ocultaba algo nefando” (p. 212) y David Reguel afirmará:

“Bueno, se conocieron por el asunto de que él fue a restaurar unos cuadros. Ella era una de esas espléndidas mujeres sensitivas, las grandes amadoras de Goethe, a las que la educación burguesa, me comprende, malogra en parte. No gozan de libertad anímica, tienen que pasarse la vida encerradas en sus casas, entre personas mediocres, sin horizontes espirituales, sin satisfacciones, sin expansiones, hasta que se unen a un hombre que ellas no han elegido, que no las comprende, y que ellas no aman, o que, si lo amaban, pronto las defrauda. Vea que estas mujeres, por lo general, como viven espiritualmente frustradas, esperan que el amor las compense de todo. Se hacen del amor una idea fantástica, hipertrofiada, y cuando se casan, y el hombre no las entiende, o es un grosero que no está a la altura de su sensibilidad, sufren horriblemente. Y entonces, claro, se produce la escisión dentro de su estructura espiritual. La realidad les es aborrecible, y para evadirse de ella se fabrican otro mundo, un mundo imaginario, el de la fantasía y de los sueños.” (p.142)

La situación comunicativa interna

La situación comunicativa interna del texto es coherente, pero compleja en apariencia. Efectivamente, el relato se construye a partir de los testimonios que podrían arrojar luz sobre la muerte de la inexistente Rosaura. Los mismos, por lógica, son relatos que un emisor X hace para un receptor Y. Pero estos, a su vez, son cribados por la voz del narrador, quien les da forma y los organiza para transmitirlos al lector o receptor.

Así, los dos primeros relatos se presentan como transcripciones de las declaraciones que la señora Milagros y Reguel dirigen a un policía o investigador y cuyo nombre no se dice. La primera declaración lleva por título “I- Declaración de la señora Milagros

Ramoneda, viuda de Perales, propietaria de la hospedería llamada “La Madrileña”, de la calle Rioja, en el antiguo barrio del Once” y se encuentra subdividida en diez partes numeradas. La segunda recibe el nombre “II- David canta su salmo”. Es interesante notar cómo varía el estilo de los títulos de las partes del libro. El primero busca ser objetivo y formal, no connotar nada, sólo denotar. El segundo es totalmente diferente: es un equívoco y una referencia bíblica (David Reguel-David, rey poeta, supuesto autor de algunos salmos). Además es una extraña asimilación genérica: la declaración como un salmo ¿de alabanza de sí mismo, realizada por Reguel? ¿una irónica apreciación del narrador sobre Reguel?

El tercer título es “III- Conversación con el asesino”. Este título es, en parte, falaz, ya que se comprueba que Camilo no mató a nadie y, en parte, verdadero, pues se presenta como un diálogo entre Camilo y el investigador Baigorri. Formalmente, asume el estilo de una entrevista periodística, con los nombres de los interlocutores al comienzo de la misma, o como un diálogo teatral sin otras acotaciones que la indicación de cambio de turno señalado con guiones.

La cuarta parte en su título retoma el estilo estrictamente denotativo de la primera: “IV- Extracto de la declaración espontánea y (según la propia declarante) confidencial de la señorita Eufrosia Morales”. Dos cuestiones a notar aquí: en primer lugar, las palabras puestas entre paréntesis y, en segundo lugar, el término “extracto”.

En primer lugar, colocar entre paréntesis palabras de otro es un modo de tomar distancia respecto de las mismas, acentuando el rol de simple emisor o comentarista de lo que el otro dijo. Asimismo, podría pensarse en un intento de minimizar las connotaciones que el término “confidente” (soplón o buchón, en jerga vulgar) tiene en relación al ámbito policial. O, también, pensar que funcionaría como una manera de poner en duda dicho término, ya que una declaración es un

documento legal, válido en un juicio, por ejemplo, y no un mero comentario a modo de chisme.

La segunda cuestión: un “extracto” es un resumen o parte de un todo que no se nos presenta. Quien realiza la acción de extraer decide qué conoceremos y qué no de ese todo, sin manifestarnos, por otra parte, cuáles son los criterios de selección implementados. Además, la narración en estilo indirecto libre, aumenta la sensación de que lo que se nos dice fue notoriamente manipulado por el narrador.

La última parte carece de título; a la manera de algunos poemas figura en el índice con sus primeras palabras como nombre: “V-Apremiada por las circunstancias...”. Consta de dos partes bien diferenciadas. La primera es una breve introducción en la que se exponen las circunstancias del hallazgo del texto en cuestión y la segunda es la transcripción del borrador de la inconclusa carta de María Correa/ Marta Córrega a Rosa Chinca.

La introducción al borrador es un texto cargado de marcas de subjetividad y recursos estilísticos literarios (comparaciones, metáforas, uso de léxico prestigioso, combinación de adjetivos descriptivos y valorativos, entre otros). A manera de ejemplo: “Renglones en desorden, como una colérica invasión de hormigas, ennegrecen totalmente el papel” (p. 222).

Esta zona del texto está narrada en tercera persona, una tercera persona que no llega a ser omnisciente pues todo lo que cuenta es o bien observable o bien deducible. El narrador, más allá de los efectos estilísticos mencionados, encubre la situación enunciativa básica dando cierta impresión de impersonalidad. Quien aparentemente generaba la narración de las secciones anteriores, el inspector Baigorri, aquí es mencionado por el narrador como tercera persona, es decir, es excluido de la enunciación, de la “emergencia de los índices de persona (la relación “yo-tú”) que no se produce más que en y por la

enunciación: el término “yo” denota al individuo responsable de la enunciación, el término “tú” al individuo que está presente en ella como alocutario.” (p. 113)⁷⁴.

Entonces, cabe preguntarse ¿quién narra la historia?, ¿quién garantiza la verdad de lo contado?, ¿quién comenta la historia mediante la asignación de títulos a los capítulos?, ¿es que el inspector oculta su rol de enunciador o es que, falsamente, le asignamos un papel que jamás cumplió?

Las respuestas más simples son dos, cada una con sus consecuencias. La primera: el narrador es, efectivamente, Baigorri. La segunda: el narrador es una tercera persona extradiegética no omnisciente, bastante parca en comentarios.

Veamos la primera opción. Baigorri, receptor atento e interesado de las declaraciones, es quien las transmite al *lector in fábula*. Asume el rol de “tú” para sus informantes e interviene en las dos primeras declaraciones sólo en la selección de los títulos, que bien puede considerarse como una interpretación de lo narrado.

En la tercera declaración, Baigorri participa directamente en el diálogo guiándolo y dándole forma. La falacia del título, que ya mencionamos, puede correlacionarse con el juego de palabras presente en la segunda parte y construido sobre el nombre de David. Ambos títulos pueden entenderse como hipótesis de la investigación policial y como pistas lanzadas al lector.

En la cuarta parte, la función de Baigorri como narrador intradiegético se haría evidente en el título. Al lector, que no está presente durante la entrevista con Eufrasia, le ofrece su síntesis. Como compensación, el título es prácticamente objetivo.

⁷⁴ (Marafioti, 1997)

La última parte, como suele ocurrir en los relatos policiales, devela el misterio sobre el crimen. Pero el desenlace deriva más de una sucesión de hechos fortuitos que de la magistral capacidad deductiva del investigador o de su comprometida y audaz intervención. La modestia (o la falsa modestia) podría explicar entonces ese corrimiento hacia la tercera persona del narrador y, también, el intento de sostener el relato como la resolución verdadera y objetiva, como la herramienta que permitirá la aplicación de la ley.

Decíamos que considerar a Baigorri como narrador tiene consecuencias. La más fácilmente observable es que nos impulsa a considerar al texto como una novela policial. Nos hace caer en la trampa, si se me permite la expresión, de una lectura simplista y poco satisfactoria que sólo recolecta en la narración unos pocos indicios formales (una muerte, testigos, un asesino) y acalla los elementos que resultan incongruentes o difíciles de explicar. Nos hace participar en una especie de acto de fe, muy bien explicado por Raymond Chandler: “Por definición el detective es la persona que busca la verdad. Implícitamente, el lector está convencido de que el detective no miente. Esta regla debería extenderse a todo narrador en primera persona, y a cualquier otro personaje a través de cuyos ojos se cuenta la historia” (p. 45).⁷⁵

La segunda posibilidad, la de un narrador extradiegético, nos lleva a una consecuencia diferente. Los hechos son presentados con muy pocos comentarios y sin ninguna interpretación totalizadora.

Nótese la frase:

“En manos de Julián Baigorri la carta justifica que el señor Camilo Canegato ceda su parte en el proceso, la previsible condena por homicidio en la persona de Marta Córrega (o María Correa), la conjeturable perpetuidad de la prisión, a los señores Sarkis Abulaf,

⁷⁵ (Chandler, 1989)

alias El Turco Estropeado, dueño del hotel *La Media Luna*, y Alicia Pereyra, alias Ministro, su ayudante." (p. 222)

Si es Baigorri el narrador, esta oración es una fórmula ornamental, una rebuscada manera de hablar. En cambio, en boca de este ignoto narrador, la inocencia de Camilo es una mera posibilidad que, según puede colegirse, únicamente lo libra de ser asesino. De lo que no lograría liberarlo es de ser "prisionero de Rosaura", prisionero de su propia, terrible, creación.

Este narrador no protagonista nos mostraría y garantizaría la veracidad de los hechos, pero no se haría cargo de interpretarlos. Nosotros tendríamos que decidir si la explicación policial, cargada de casualidades, coincidencias y fatalidades, es más o menos consistente que la interpretación fantástica de la materialización de un sueño.

Rolan Barthes, en "El efecto de realidad"⁷⁶, pasa revista a los recursos que utiliza Gustave Flaubert en *Madame Bovary* para generar en el lector la impresión de que lo narrado es cierto y no una ficción. Estos recursos no sólo son utilizados por Flaubert sino por los realistas en general y, según propone Barthes, el intento apuntaría a suprimir el significado (en la dupla saussureana significado-significante) y reemplazarlo por la remisión directa al objeto. De este modo el texto lograría "reflejar la realidad" y anular, prácticamente, la actividad interpretativa del lector.

En el texto de Denevi, por el contrario, los significantes fortalecen la construcción de un significado esquivo y no autoritario. Rosaura es ese significante cuyo significado hay que construir y que no puede ser reemplazado por el objeto (sujeto) así mencionado.

La lectura realista y policial del texto busca forzar la interpretación, homologando a Rosaura con la víctima del asesinato.

⁷⁶ (Barthes)

Esa mujer, que al salir de la cárcel borra y rehace su identidad civil pero no sus recuerdos, sus gestos y modos, es instada en “La Madrileña” a intentar una nueva transformación. Rosaura y ella tienen similar aspecto físico. Ese es el punto de contacto principal para lograrlo.

Todo el discurso de Reguel, en “II-David canta su salmo”, da por sentada esa identidad e intenta generar otra: Camilo es el asesino. En tanto hay una víctima, por fuerza ha de haber un victimario con un claro (u oscuro) motivo para dañar. Para la lógica, un razonamiento que parte de una premisa falsa necesariamente llega a una conclusión errónea. Es lo que le ocurre a Reguel, a pesar de sus ingeniosas deducciones.

Las teorías que Reguel esgrime son verosímiles y consistentes, pero falsas. La dilucidación del crimen, surgida de la información de la carta y de lo que saben David y Camilo sobre los últimos momentos de Marta, está viciada por demasiadas casualidades, pero es verdadera. Sin embargo, ninguna de las dos explicaciones le permite al lector negar o afirmar la realidad de Rosaura.

Nótese que esta duda no tiene importancia si se lee la novela como un texto policial. Camilo no asesinó a esa mujer, que puede o no ser Rosaura. Su delito es una falsificación y su pecado la mentira. Pero el pecado tiene que ver con la moral, no con el código penal. Y el asesino es otro.

La pregunta importa si se la lee como un texto fantástico. Ningún personaje, excepto Camilo, descrea de la existencia de Rosaura. Sólo él duda y hace afirmaciones contradictorias; dirá en un momento que Rosaura es una creación suya y en otros que ella se acercó, le habló o se reía.

“¿Qué es Rosaura?” y no “¿Quién es Rosaura?” es la pregunta que atormenta a Camilo. Y ya se piense en Pigmalión y su estatua o en el Quijote y Dulcinea y se le agregue lo siniestro como ingrediente o se

busque tranquilidad en la anormalidad mental de Canegato, Rosaura es un nombre, un significante que inquieta porque no se encadena mansamente a un significado. Como lo haría cualquier fantasma, está y no está al mismo tiempo.

Conclusiones

Coincidiendo con Jakobson, consideramos que una novela es un texto con función poética y que “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación.” (pág. 360)⁷⁷. Aceptar esto, entre otras cosas, nos lleva a subrayar la necesidad de pensar a la novela que estamos analizando como un texto que es mucho más que un conjunto de información resumible, sintetizable en un argumento. Y, por otra parte, nos obliga a elegir un modo de lectura que fortalezca la verosimilitud que el texto, suponemos, ya posee.

De acuerdo con lo que hemos venido exponiendo, asignarle un género literario al texto ayudará en el proceso de verosimilización. En algunos casos, los textos imponen una única asignación posible; en otros, abren el espectro de opciones.

Rosaura a las diez pertenece al segundo grupo. Si nos fiásemos del criterio de sus editores deberíamos considerarla “una novela policial sin detective”⁷⁸, criterio compartido, por otra parte, por muchos docentes y manuales escolares.

Sin embargo, la lectura policial resulta endeble. Y de esa inconsistencia surge la posibilidad de leerla como novela fantástica, aceptando la vacilación entre lo realista y lo maravilloso, oscilando entre considerar a *Rosaura* como una simple impostura y el fruto de

⁷⁷ (Jakobson, 1998)

⁷⁸ Según reza en la página 16 de la edición que utilizamos.

una imaginación desbordante y el pensarla como la mágica materialización de un sueño.

Ambas lecturas son posibles, pero en nuestro análisis hemos intentado destacar la fantástica, porque, a nuestro parecer, resulta más convincente y no fuerza al lector a dejar de lado sugerencias que están presentes en el texto.

Bibliografía

- BARRENECHEA, A., 1972. Ensayos de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana* N° 80.
- BARTHES, R., s.f. *El efecto de realidad*. [En línea] Available at: http://www.farq.edu.uy/slv-i/files/.../Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pd.. [Último acceso: 1 octubre 2014].
- CAILLOIS, R., 1967. *Imágenes, imágenes. (Sobre los poderes de la imaginación)*. Buenos Aires: Edhasa.
- CHANDLER, R., 1989. *Apuntes sobre la literatura policial*. Buenos Aires: EMECE.
- DENEVI, M., 2003. *Rosaura a las diez*. Buenos Aires: Corregidor.
- ESCOBAR, A., s.f. *Mundos y conocimientos de otros modos*. [En línea] Available at: www.unc.edu/~aescobar/text/esp/escobar-tabularasa.pdf [Último acceso: 27 mayo 2015].
- JAKOBSON, R., 1998. Lingüística y poética. En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral S.A., pp. 347-395.
- MARAFIOTI, R., 1997. *Recorridos semiológicos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- TODOROV, T., 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- TODOROV, T., s.f. [En línea] Available at: <https://docs.google.com/document/d/1Qp.../edit> [Último acceso: 23 agosto 2015].

DE LA METRÓPOLIS COMO PROMESA AL CONFLICTO COMO EMANCIPACIÓN

UNA LUZ MUY LEJANA DE DANIEL MOYANO

Sebastián Altamirano

¿Vez aquella luz, tan lejos? Allá tienes que llegar.

Daniel Moyano

Introducción

Una luz muy lejana (1966) es la primera novela de Daniel Moyano. Para entonces ya había publicado tres libros de cuentos: *Artista de variedades*, ganadora de un concurso realizado por la editorial Assandri de Córdoba en 1960, luego *El Rescate* (1963) y *La Lombriz* (1964).

La novela se articula en torno del protagonista Ismael, llegado desde un pueblo anónimo y en apariencia ínfimo hasta la no nombrada ciudad de Córdoba, pero adivinada por el espacio descrito, sobre todo por sus monumentos. El texto recoge una broma popular en torno a los monumentos de Dalmacio Vélez Sarsfield y el Indio Pampa, ambas estatuas características de la principal arteria de la ciudad: "...un gran hombre de proporciones desmesuradas, sobre un pedestal, envuelto en una capa, en medio de una plaza redonda, leyendo un grueso código, del cual era autor ... a pocos metros de éste, un indio semidesnudo abría los brazos como agradeciéndole la sabiduría del código o, según decían algunos en son de burla, pidiéndole la capa porque tenía frío" (Moyano 8).

La ciudad representada en *Una luz muy lejana* se detiene y desarrolla en las orillas; tópico literario canonizado en torno a la

ciudad de Buenos Aires y definido por Beatriz Sarlo como "...un espacio imaginario que se contrapone como *espejo infiel* a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas" (48). En la novela esa imagen especular presenta un escenario deformado y execrable, metaforizado siempre por el autor como un pozo donde van a parar una galería de personajes arrojados del centro por la imposibilidad, y aun el desinterés de acceder a las promesas la ciudad.

Éstos orilleros de Moyano no revisten un contorno épico como en el programa borgeano; se trata aquí de un lumpen generalmente cobarde quien amparado en la acción colectiva ejerce la violencia contra sus pares. Son seres marginados que sobreviven gracias a la mendicidad, las actividades delictivas o trabajos ocasionales, inclusive la prostitución.

El tiempo en el texto, gracias al orden de los capítulos parece difuminarse y plantea una circularidad evidente, en tanto el primero y el último capítulos, denominados "Entrada" y "Salida" son prácticamente iguales y afirman la sensación de que nada ha cambiado en la ciudad, en todo el recorrido. Solo el personaje se ha distanciado radicalmente de la visión de la urbe manifestada en el comienzo: "le gustaba ver la ciudad desde lugares extremos porque así la había visto por primera vez, cuando llegó... Ese instante había sido como nacer"(9).

Ismael nace a la vida urbana como parte del deseo de "rodar tierra" (11), manifestando un paradigma apprehendido en la niñez e incorporado por medio de la puesta en abismo de un relato "de la infancia" que imita las formas de una narración oral. Lo hace así para contarnos acerca de un personaje anónimo al representar los devenires del Ismael, caminando insistentemente para alcanzar una luz que al principio se le niega.

Cuando finalmente la luz es alcanzada, una anciana en primer lugar y luego un anciano manifiestan que la búsqueda debe continuar. Las promesas de la ciudad se tornan difusas y se percibe un tono de permanente frustración en el protagonista: “Ahora estaba en el mundo alguna vez presentido, y los sucesos felices y maravillosos deberían salir a su encuentro. Sin embargo todo era difícil” (18). Se trata de un objeto que permanece inalcanzado en el decurso vital de Ismael en la ciudad, según nos lo dice:

...en el momento en que él llegó y percibió todo, había algunas personas entre tantos miles de ellas, que se apoderaron de él, condicionaron sus días y sus noches, destruyeron su pasado (si es que lo había tenido) y le crearon un futuro donde no tenían cabida sus presentimientos” (10).

La novela se presenta como una serie de relatos ligados (Barufaldi), desarrollando en un principio la llegada de Ismael a la ciudad y el modo de vida que lleva, al alojarse en una casa de familia mediante una recomendación. Sus huéspedes solo son designados como “el hombre” y “la mujer” y ésta indeterminación expresa el grado de alienación del protagonista quien solo ha trabado una relación forzosa y obligada, signo del recibimiento brindado por la urbe: “La ciudad entera no era sino imagen de la casa. La familia que allí vivía, con la que lo ligaba un vínculo sutilísimo, casi irreal, lo ignoraba totalmente” (19).

El segundo capítulo, Una luz muy lejana, se divide en cuatro apartados numerados y en ellos se narra, de episodio en episodio, la llegada a la casa de familia, sus primeros días de trabajo como lavacopas en un bar, la invitación que recibe para una fiesta de fin de año y la misma fiesta.

En el bar conoce a Jacinto, otro lavacopas llegado a la ciudad desde un pueblo pequeño y objeto de burla de los mozos: “...vivían

burlándose del otro lavacopas por su modo de hablar, por su traza evidente de hombre de tierra adentro.” (16). Se produce una obvia identificación del protagonista con el burlado pero también una distancia; Ismael intenta por todos los medios diferenciarse del otro y rápidamente pierde, por el contacto con el grupo de sujetos de la ciudad, las esperanzas de felicidad y progreso, motores de su migración a la urbe.

Al intentar integrarse en ese nuevo grupo Ismael debe aceptar como válido el desprecio por la cultura rural y adoptar los estereotipos de la cultura metropolitana: “debía aceptar todo lo que viniese porque para eso estaba en la ciudad, para eso había venido y se había quedado” (17). Se rompe así el paradigma rector de los relatos orales de la luz lejana avizorada como la esperanza de un mundo mejor buscado en la ciudad, en el centro. Únicamente obtendrá el rechazo y la desvalorización de los caracteres que lo configuran como un ser distinto, heterogéneo, otro; habitante del interior, del campo.

Se opera un singular cambio en el protagonista al incorporar por imitación una nueva escala de valores metropolitanos a partir de la cual él mismo debe esconder su provincianidad para poder incorporarse y “participar de algún modo en lo que otros hiciesen” (11).

El verdadero recorrido de Ismael por la ciudad comienza con los festejos del año nuevo; el mozo Eusebio lo invita a una fiesta y acepta. El cafetero insistirá en la inconveniencia de tal propuesta, invitándolo a otra de tipo familiar. Comienza aquí el recorrido, decíamos, porque en esa fiesta entrará en contacto con la mayoría de los personajes que ocupan luego el desarrollo de la novela: “no conviene ir allí... no es lugar para vos... tenés una idea muy simple de las cosas” (27). A cada uno de ellos se les dedicará en el texto un capítulo. Aquí se ve claramente el carácter episódico de la novela; por lo tanto cada uno de

estos capítulos funcionan mayormente como relatos ligados pero también independientes en los cuales Ismael profundiza el conocimiento de cada uno de ellos y de sí mismo.

Esta serie de personajes tiene el rasgo común de ser todos ellos marginales. David Viñas nos habla de un “dandismo lumpen” entendido como un: “rechazo de los valores sociales y la alteración de la jerarquía de los ‘méritos’ consabidos...” (21), rasgo central de esta caterva que invierte valores y méritos para exaltar la decadencia y el oprobio.

Todos ellos comparten a modo de pensión una casa abandonada de la cual se han apropiado. Si bien algunos tienen una ocupación clara como el heladero Don Reartes o Teodoro el carpintero, el resto no parece tener un oficio y en general exacerban todos los rasgos negativos encontrados por Ismael en la ciudad: “Aquí todos bordean la ley o la moral. No solo los que viven aquí, sino los que vienen... una especie de saldo humano. Has venido a caer en lo más sucio de la ciudad. Tú no eres de aquí” (41).

Es inevitable pensar en el marco de la novela de aprendizaje para entender el desarrollo de *Una luz muy lejana*, pues Ismael en el contacto con estos seres llevará adelante un proceso de aprendizaje que lo arrebatará del estado de inocencia tan marcada en el inicio.

El nacimiento de Ismael a la cultura urbana lleva implícito el borrar todo lo pasado, o por lo menos implícito para el protagonista, al no encontrar otro modo de insertarse en el nuevo ámbito: “debía aceptar todo lo que viniese” (17). Se verá luego cómo Jacinto, el personaje con el cual se siente identificado por su procedencia, no abandona los rasgos propios de su origen pueblerino.

Se produce en ambos el conflicto fruto del choque cultural que se produce al insertarse en el ambiente laboral metropolitano, exaltado en la burla de los mozos pero también en la permanente dificultad de

Ismael para entender las motivaciones de los personajes en el devenir de su recorrido. La dinámica de la ciudad le es tan ajena que siempre queda descolocado por no poder descifrar en lo más mínimo el juego de intereses y pasiones movilizadoras del resto de los personajes.

En relación al protagonista de la novela de aprendizaje dice Rita Gnutzmann Borris: "...se aspira(ba) (sic) a su integración plena como miembro responsable en la sociedad" (1), sin embargo podemos ver cómo dicho marco aparece dislocado del esquema tradicional. Tal esquema requiere la presencia de un personaje que reúne: "la juventud y la orfandad, el provincianismo y el viaje a la ciudad... el conflicto con la sociedad circundante... la formación mediante una serie de experiencias vivenciales... la búsqueda de una vocación..." (Gnutzmann Borris 1). Si bien todos estos rasgos están presentes en la obra, el dislocamiento se produce por la ausencia de un maestro o guía del joven protagonista.

En la ciudad Ismael parece no entrar en contacto con nadie sino hasta ser introducido por el mozo Eusebio en la pensión donde finalmente se instalará, y es éste el verdadero comienzo del viaje. Eusebio reúne características admirables para el protagonista; se trata de un personaje que ejerce de mozo, "primera y momentánea aspiración del lavacopas: ... progresar hasta poder llegar algún día a ser mozo... Le hubiera gustado realmente, y algunas veces admiró a los mozos..." (Moyano 17). En las burlas de Eusebio hacia Jacinto, Ismael ve la seguridad y la agresividad características de una imaginada figura masculina: "... detrás de ellas [seguridad y agresividad] estaba secretamente oculto aquello que lo hacía un hombre verdadero, seguro de sí mismo, que dominaba la ciudad entera" (25). Y este maestro o guía lo introduce en la comunidad de seres marginales: "Entonces te venís conmigo... te voy a presentar una mina. Eso es lo que te hace falta a vos." (26). La fiesta, donde se

sacrificará un cordero y se escarnecerá a un perro, será la gran metáfora del sacrificio de la inocencia de Ismael: el cordero y la violencia sin límites, sin motivos aparentes, ejercida entre los pares.

Decíamos dislocamiento por cuanto rápidamente este guía desaparece en el relato e Ismael continúa su recorrido en solitario; se evidencia la imposibilidad del mozo de ejercer como guía en un proceso donde el aprendizaje se desvía porque el protagonista no puede reconocer qué es aquello que está buscando: "... no sabía concretamente todavía qué se proponía..." (18). Entonces sus aspiraciones se centran en una adhesión consistente únicamente en ser: "útil, acorde y armónico entre sus semejantes" (11).

De entre los personajes conocidos en la fiesta ninguno podrá ejercer el rol de educador requerido por la novela de aprendizaje, pero en cambio podrá encontrar en cada uno de ellos un aspecto de la compleja y conflictiva heterogeneidad formativa de los rasgos distintivos de la ciudad. Estos personajes, que ocupan un capítulo cada uno, se articulan como episodios parcialmente conexos por la presencia de Ismael y se presentan como episodios aislados resaltando la degradación moral, los excesos del sexo; las dificultades de todos ellos, en síntesis, para incorporarse a las promesas de la ciudad. Nada tienen ellos del brillo, la alegría o la novedad imaginada como implícita por Ismael en la metrópolis.

La vida amorosa y sexual constituyen experiencias centrales en el proceso de aprendizaje y son introducidos en cuatro momentos distintos en la novela. Primeramente en el capítulo La pareja, en el cual dos jóvenes, una prostituta y un estudiante universitario mantienen una relación abyecta cuyo único lazo es el sexo cosificado y degradado.

La relación entre amor y sexualidad atraviesa la relación de Ismael con Marta, cumpliendo ella un rol de maestra en torno a las

relaciones humanas: “Vengo de una madre -dijo-, y de otra, y de otra más, y de muchas más... Venís de un padre, y de otro, y de miles de padres. Nosotros, anoche, hemos juntado los padres con las madres” (59); pero también ésta relación se trunca; la iniciación sexual introducida metafóricamente en la acción de un niño al matar una paloma y luego explicar a Ismael el modo en que los adultos lo hacen. La relación culmina en un fracaso como fruto del rechazo de Marta a tener hijos y un posterior aborto del cual Ismael no toma parte.

Los hechos narrados en el capítulo La avenida arbolada, ponen en evidencia la pasividad de Ismael al permanecer en la inacción cuando es testigo de actos violentos; no pudiendo resolver el conflicto y el desaliento generados por el choque de valores desprendidos del accionar de los personajes metropolitanos.

Enfrentada a la materialidad del amor y la sexualidad de Marta, hacia el final de la novela aparece Beatriz, guía espiritual y encarnación de la belleza ideal. Podría ser ella quien represente la búsqueda de Ismael, pero solo la conoce cuando el proceso de aprendizaje pareciera llegar a su fin. Allí el símbolo de la pureza le queda vedado por el camino de degradación seguido.

No se puede afirmar que Ismael haya sido partícipe de acciones degradantes sino más bien al contrario: su pasividad y falta de reacción ante lo abyecto lo condenan. Beatriz participa de un mundo para él, por elección, completamente ajeno: la vida familiar, como la del cafetero, la de Jacinto y de algún modo “la flaca”.

Este personaje, “la flaca”, reúne todos los aspectos mencionados para la sexualidad y el amor, en tanto atraviesa toda la escala social comenzando en un pasado que se intuye acomodado-en el cual aprendió a cantar y tocar el piano- y la posterior degradación paulatina, primero viviendo en la casa ocupada, donde intenta

mantener cierto estatus social pero donde se ve despojada y acaba en la mayor pobreza.

En el capítulo *El pozo*, sobre el final de la novela reaparece la flaca, esta vez en el punto máximo de degradación, no solo de ella sino de todos los personajes que la rodean para perpetrar una fiesta final como la del comienzo de la novela, pero llevada al extremo.

Desplazándose una vez más a las orillas Ismael es arrastrado por Chacón. Éste ejerce un dominio absoluto sobre el protagonista por medio de una violencia mayormente simbólica y lo lleva en esta oportunidad a reunirse con otros personajes: “tenemos una mina” (172). Encontramos una vez más el rol iniciático pero en esta “fiesta” la víctima, como el perro escarnecido del capítulo *Una luz muy lejana* es la flaca, sufriendo la violencia colectiva de personajes igualados en su crueldad y miseria: “En ese momento divisaron al grupo. Estaban todos parados formando casi un círculo... aunque no era así, Ismael pensó que todos se parecían a Chacón...” (175).

Allí se prepara una broma para “Carloncho” quien resulta ser el hijo de la flaca; el joven deficiente mental es engañado y se le hacen bromas que recuerdan aquellas dirigidas a Jacinto, el doble de Ismael: “Un malambo, Carloncho, un malambo...” (176). El cordero sacrificado del capítulo inicial, la inocencia perdida de la vida rural de Ismael, es ocupada ahora, al final del recorrido, por un Carloncho incapaz como el protagonista de resistirse a la acción degradante a la cual se lo incita. Adelantado en el título *El pozo*, en el final de la novela se aprecia el destino del camino de degradación, donde lo abyecto ha igualado a todos los personajes.

El capítulo *Regresos* plantea un modo de redención para Ismael, al recuperar la identificación con Jacinto quien reaparece con la frescura intacta del comienzo de la novela: “Alguien, en la calle, le cubrió los ojos con las palmas, desde atrás. Había olvidado esa especie

de juego, esa manera de sorprender a un amigo" (182). La vuelta al pueblo natal típica de la novela de aprendizaje narra un cierre del viaje de conocimiento pero podemos plantearnos cuál ha sido el aprendizaje realizado por el protagonista.

La frustración y el desengaño parecen signar lo aprendido por Ismael; se ha producido un choque cultural violento entre los paradigmas a partir de los cuales el habitante de los pueblos de "tierra adentro" conceptualizaba las ciudades metropolitanas en términos de éxito, fiesta, alegría y sorpresa. El choque se produce por el encuentro con toda una serie de personajes completamente marginales y abyectos instaurando un código de valores invertidos y opuestos a la promesa de la ciudad como centro de progreso, el "*espejo infiel*".

Ismael asiste a un concierto de orilleros que, como él, no logran incorporarse a la vida en la ciudad sino de un modo excesivo y marginal, quizás porque como dice el mismo protagonista: "nada de lo que él pudiera hacer allí modificaría las cosas, que seguían una costumbre iniciada en la eternidad" (10/196).

El capítulo Salida a manera de epílogo afirma la circularidad del relato. La ciudad iluminada como la aureola de un santo parece engañar a la vista escondiendo el pozo: "Desde cualquier punto de los bordes podía mirar todo aquello, hacia abajo..." (3) y refuerza la imposibilidad de encontrar en ella nada que no sea agotamiento, degradación y desengaño: "La ciudad era una cosa gastada por la niebla y los animales, como semihombres, hablaban de la definitiva decadencia de todos ellos, de los que estaban en la ciudad." (197).

Del cuento a la novela

El cuento Un artista de variedades, publicado en 1960, puede pensarse como una primera versión del tema desarrollado en la novela. El mismo personaje Ismael abandona su pueblo natal con el

objetivo de trasladarse a la ciudad, esperando: "...habitar un mundo lleno de posibilidades" (Moyano, *Artistas de variedades*).

En el cuento la conceptualización de la ciudad en el imaginario de los habitantes de los pueblos pequeños aparece más claramente delimitada: "la ciudad tenía un número limitado de maravillas", "en la ciudad fabulosa la gente vivía... indiferente a todo acto de maravilla... Le parecía que en la ciudad estaban todas las cosas buenas del mundo" (*Artistas...*). Y como en la novela al entablar relación con los oficios y las gentes se produce rápidamente una pérdida, un desengaño ante las promesas metropolitanas: "A los pocos meses de estar en la ciudad sintió sin comprobarlo claramente, que de todo su antiguo mundo de presentimientos solo quedaban los símbolos" (*Artistas...*). Sin embargo, en el cuento esas promesas permanecen como inherentes al espacio urbano y son los sujetos quienes no pueden acceder a ese mundo de maravillas: "...que no eran para sus habitantes, condenados a verlas solamente y rozarlas apenas..." (*Artistas...*).

Aquellos temas condensados por la naturaleza del cuento son profundizados en la novela. Las carencias de los pueblos obliga a los sujetos a partir por la imposibilidad de proveerlos con todo aquello imaginado abundantemente en la ciudad: el conocer mundo, alcanzar los más íntimos deseos. Promesa de maravillas que en el cuento Ismael representa en la figura de los artistas de variedades. Pero así como en la novela la promesa de la ciudad encarnada en Beatriz llega tarde, también en el cuento la certeza de la profesión que cambiaría su vida es descubierta tardíamente y se presenta atisbada pero relegada de las posibilidades del protagonista.

El conflicto cultural, entre la ciudad y el campo

En la novela, y también en el cuento, encontramos representado el proceso cultural como resultado del encuentro entre los habitantes

del campo y los de la ciudad. Para tratar de entender este fenómeno Raúl Bueno Chávez propone, siguiendo a Antonio Cornejo Polar, el concepto de heterogeneidad conflictiva. El contacto producido entre dos culturas dice Bueno Chávez: "... señala una de las condiciones de la heterogeneidad: el punto de proximidad en que al menos dos realidades comienzan a interactuar; es decir, el momento mismo en que puede hablarse de la heterogeneidad de un espacio sociocultural." (26).

Ismael encarna la realidad de un sujeto migrante que ha abandonado su lugar de origen por la precariedad del medio donde vivía. La movilidad hacia la ciudad le implica al personaje primeramente la necesidad de borrar de sus rasgos culturales presentados de manera estereotipada en las bromas realizadas a Jacinto en el bar, asociando los pueblos del campo con las tradiciones folclóricas y cierto modo de hablar y pronunciar, cierta tonada.

Se trata de escenas donde se patentiza la violencia del choque cultural entre los hábitos metropolitanos de los mozos y por extensión, de toda la serie de personajes allí encontrados por Ismael. Se evidencia entonces el intento de evitar tal violencia mediante el ocultamiento del provincianismo. Rasgo típico del conflicto que plantea para el sujeto migrante la ciudad heterogénea y heterogeneizante: "las figuraciones y tribulaciones del sujeto frente a un mundo dividido y jerarquizante." (37).

Los intentos de ocultar el provincianismo no hacen más que resaltar estos rasgos. como vemos en Ismael recurrentemente: "Tenés una idea muy simple de las cosas" (Moyano, Una luz... 28), "No comprendes bien todavía." (51), "¿Pero vos no te das cuenta de las cosas?" (179). Incluso así no hay nostalgia ni añoranza del pueblo de origen.

La condición de migrante de Ismael resalta la heterogeneidad a todo momento, en palabras de Bueno Chávez: "... el sujeto migrante [es] el heterogéneo por excelencia, pues una razón de necesidad le hace fagocitar culturas y lenguas sin diluir sus diferencias y problemas, sino más bien acentuándolos" (38).

La heterogeneidad planteada tensiona un permanente conflicto que no parece resolverse de ningún modo en el personaje sino todo lo contrario. Se produce una escalada de violencia y degradación de la cual solo tomará parte como testigo mudo. La incapacidad para resolver el conflicto cultural que representa asistir a la ruptura del imaginario de la ciudad fabulosa, en contraste con las costumbres no degradadas, pero quedadas en el tiempo y faltas de promesas de auto-superación del pueblo, constituyen la nueva identidad de Ismael; aparece conformada como modo de integración a la sociedad de los sujetos que ha podido conocer: es un Chacón más. El sujeto migrante se ve en la necesidad de: "interiorizar ese mundo, es decir sus encontradas historias, sus ejes culturales, valores, códigos y signos y llevar los debates y las posibles negociaciones a la esfera íntima del sujeto" (37).

La negociación entre culturas, la resolución del conflicto, solo puede llevarse a cabo mediante la integración de todos sus elementos. El borramiento de los rasgos rurales solo conduce a la degradación. En el capítulo Regresos, Jacinto sin borrar u olvidar su origen aparece integrado a la sociedad del bar de un modo no problemático. Se han realizado en él las aspiraciones primeras de Ismael cuando imaginaba el progreso personal en el modo de un ascenso al puesto de mozo pero sin que ello implique una actitud violenta como la de Eusebio.

En el viaje emprendido por Ismael y Jacinto al pueblo de éste, los dobles consiguen unificarse bajo la figura de un padre común para ambos. Ambos han seguido caminos distintos en la ciudad y no

pareciera haber degradación en el de Jacinto, tampoco desengaño de la ciudad pero ello se debe quizás a la tolerancia del rol de víctima asumido. No se percibe en él un intento de dejar de ser lo que era de modo de establecer un nuevo arraigo y no ha cortado los lazos con el pueblo aun cuando él mismo plantee que ya no hay nada allí: “No tengo familia ... te vas a aburrir. Allá no hay nada.” (Moyano Una luz... 183).

Por la demostrada ausencia de deseo de Jacinto de incluirse en la vida de la ciudad, la migración en él parece el fruto de una obligación y no el de un anhelo como en Ismael, marcando la diferencia con éste último, que canalizó sus necesidades de integración en la incorporación a un grupo de seres abyectos.

Conclusiones

Las promesas de una vida mejor representadas en la ciudad como depositaria de todo un imaginario de éxitos y novedades le permite a Moyano poner en discusión los paradigmas constitutivos de las conceptualizaciones tradicionales de la ciudad en las culturas de los pequeños pueblos rurales, confrontadas con los idearios metropolitanos.

Tales diferencias se ponen en evidencia en el accionar de Ismael, típico sujeto migrante que encarna la pugna permanente entre dos sistemas culturales puestos en contacto conflictivamente.

Ismael buscará en la ciudad una nueva vida, tras la luz lejana de los relatos orales representada en las continuas posibilidades de maravillarse en la ciudad, pero solo alcanzará los márgenes en un escenario que le permite a Moyano plasmar la orilla cordobesa. No aquella de: “barrios alejados y pobres, limítrofes con la llanura que rodeaba a la ciudad...” (Sarlo 48) sino ésta, urbana y lumpen, reflejo

deforme de las promesas de una centralidad que por excluyente se rechaza bajo la forma de una exaltación de la degradación.

Allí el protagonista encontrará un pozo de degradación, forma adoptada y representada por la ciudad. El viaje de Ismael es un viaje en caída a lo más abyecto de la sociedad, a la galería de los “saldos humanos” generando únicamente decepción y fracaso.

El conocimiento adquirido por el personaje en tal recorrido pareciera esquivo. La circularidad planteada por los capítulos Entrada y Salida, con sus mínimas diferencias, indican un proceso de reflexión enfocado en los lugares menos visibles de la historia, en tanto no hay cambios superficiales rotundos señalando posesiones económicas o maravillas imaginadas.

El cambio singular producido en el personaje es la posibilidad de pensar la ciudad a partir de dos estratos culturales diversos. El personaje al transponer el infierno sin encontrar una Beatriz a su alcance, puede sin embargo atravesar el imaginario metropolitano a partir de una mirada heterogénea que integra la cultura rural de los pueblos pequeños, recuperando así la capacidad para manifestar asombro del sujeto migrante ante la urbe, pero integrando una visión desencantada de esta.

Parado en medio de los dos sistemas culturales, este singular sujeto migrante parece amalgamar en sí la conflictividad del encuentro en la acción posible de valorar cada una de ellos en su justa medida.

Bibliografía

BARUFALDI, ROGELIO, ROSA BOLDORI Y CASTELLI, EUGENIO.

Moyano Di Benedetto Cortázar. Santa Fe, Argentina: Colmegna, 1968.

- BUENO CHÁVEZ, RAÚL. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- Casarín, Marcelo. "El itinerario existencial y artístico de Daniel Moyano". Introducción del Coordinador. Moyano, Daniel. *Tres golpes de timbal*. Edición crítica. Córdoba, Argentina: Alción editora, 2012. pp. XVII-XXXV.
- Curutchet, Juan Carlos. "Crónica de la fundación de la novela cordobesa". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 215, pp. 405-409. Web. 15 de abril de 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh447>
- Gil Amate, Virginia. *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación*. Oviedo, España: Departamento de Filología Española, 1993.
- Gilio, María Esther. "Daniel Moyano: la música que brota de la tierra". *Crisis*, año 2, no. 22, pp. 40-44. Web. 22 de mayo de 2016, <http://www.ahira.com.ar/revistas/crisis/21/CrisisN22.pdf>
- Morillas Ventura, Enriqueta. "El oscuro" de Daniel Moyano". Web. 10 de abril de 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz5t>
- Moyano, Daniel. "Artista de Variedades". Web. 14 de enero de 2016, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16j8
- . *Una luz muy lejana*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995
- Schweizer, Rodolfo. *Daniel Moyano: las vías literarias de la intrahistoria*. Córdoba, Argentina: Alción editora, 1996.
- Viñas, David. "Trece recorridos con las novelas de Arlt". Nota preliminar. Arlt, Roberto. *Obras*. Tomo I. Buenos Aires: Losada, 1997.

EL OSCURO DE DANIEL MOYANO

Enriqueta Morillas Ventura⁷⁹

Ganadora del primer premio en el concurso de novela Primera Plana-Sudamericana, Buenos Aires, 1967, la novela de Daniel Moyano titulada *El oscuro* merece destacarse tanto por su detenida elaboración como por la vigencia de sus planteamientos. Poco conocida por la escasa difusión que se ha hecho de ella, su próxima reedición en España permitirá al lector participar -como lector-cómplice y no como mero espectador- de una obra que fuera ampliamente reconocida por Gabriel García Márquez, Leopoldo Marechal y Augusto Roa Bastos, integrantes del jurado que otorgó la distinción.

En el primer capítulo de la novela, ya estamos al final de la historia: el drama, la peripecia, ya han tenido lugar. Una conciencia fragmentaria nos entrega partes de lo acontecido, saltando desordenadamente en el tiempo que recrea porque el tiempo subjetivo prolonga, acorta, superpone, el tiempo evocado.

Se narra, pues, desde un *ahora* de apariencia irreductible. La imagen alcanzada en el espejo: “volvió a comprobar que su rostro se parecía cada día más al de su padre”, señala la apertura a los significados que poblarán el texto. Es una imagen central, básica, que orienta desde el inicio la lectura hacia la reconstrucción de lo ya acontecido, al mismo tiempo que proclama la esterilidad de un intento, el fracaso de un camino. Esa imagen deshace la constructividad frustrada del coronel oscuro y deja actuar entonces fragmentos que pugnan por erigir otra constructividad.

⁷⁹ Fuente: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-oscurito-de-daniel-moyano/html/9887a2f6-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0

Desde la postración, de la desolación, Víctor, personaje dotado de intimidad, despliega su mundo privado a la manera de una conciencia claramente perturbada. A este monólogo angustiante se sumarán, también, las *voces* de los otros protagonistas narradores, resultando por ello la novela en su conjunto un collage de significaciones. Se retratan hechos y rostros, de manera clara, estentórea, en algunas ocasiones. En otras, el predominio de la sugerencia y de la gestualización destacada enfáticamente, remontan a un ámbito erigido detrás del silencio y de la inmovilidad aparente.

El cuarto de Víctor, “único lugar de la casa que todavía no era hostil a su sensibilidad”, metaforiza la soledad final de su camino. Soledad personal, una vez rotos los lazos con el mundo de sus afectos, soledad histórica que deviene de su suma responsabilidad en la muerte de Fernando, el estudiante. El hecho le ha valido “el repudio de todo el mundo”.

Sucesivos flash-backs seleccionan hechos que se detienen, enlazándose morosamente; localizan motivos que se reiteran, convocándose unos a otros en aras de los estímulos provenientes de la memoria. Imágenes y sonidos, entremezclándose, pueblan el espacio de la mente que repasa los hechos en lucha débil, terca, contra la realidad del entorno. Medida del tiempo subjetivo que se prolonga, tejen el hilo frágil que conecta con el presente ominoso.

Más allá del coronel. El adentro y el afuera

En el silencio de exacerbada angustia, de vacío prolongado, irrumpen la risa de Olga “que llega por la ventana, con el aire nocturno” y las luces de los letreros de la esquina próxima juntamente con aquellas otras “que enlazadas con las que morían en su propio lecho y en el piso de la habitación, formaban hacia el Oeste el gran resplandor de la ciudad”. Los ruidos que denuncian el movimiento

habitual de la casa, en especial los que producen los pasos de Margarita, su mujer, reiteran su presencia obsesivamente. Amenazan con romper el silencio, como el espejo destruye la ilusión de la imagen que el coronel hubiera querido tener.

Apenas traspuesto ese espacio concentrado en el *adentro*, están “los otros lugares relacionados con el acoso interno que sentía desde hacía mucho tiempo”, sitios donde los objetos “sobrevivían a los hechos... ruinas de la vida transcurrida”. Están las cartas que testimonian la “pueril” relación con su mujer, “escritas durante años” y las cartas que le enviara su padre “desde el comienzo de su vejez hasta la parálisis que lo postró finalmente”, y que permanecen aún sin abrir. En alguna parte está el tambor que su padre tocara cuando era integrante de la banda municipal en la pequeña ciudad de La Rioja. Dificultosamente, la percepción de Víctor alcanza “lo que estaba hacia atrás, en el resto de la casa, en los armarios, en los rincones, como para impedir que la memoria se equivocara. Los recortes de diarios con los golpes de Estado en los que de un modo o de otro había intervenido, la historia del estudiante muerto que había conmovido a su mujer hasta el punto de ser un factor más de desacuerdo con él”. Esto es el *afuera* del personaje, los seres humanos relacionándose continuamente, el bullicio de la vida en sus variadas formas, la trama multiforme y “precaria” de la existencia. Víctor no puede unirse plenamente a este *afuera* que percibe desordenada, dislocadamente. Es un prestidigitador venido a menos, y sus trucos no alcanzan a pulsar las notas de la vida. Los seres de su entorno no responden a su llamada porque el tiempo histórico dictó su condena.

El hecho, en la historia, es decisivo, excluyente, irreversible. La mano del coronel,alzada contra el origen, que encarna en el padre fundamentalmente, y contra el entorno misérrimo de su realidad de subdesarrollo, es un gesto que obstinadamente repetirá a lo largo de su

vida. Enfermará gravemente, hundiéndose en la irrealidad de su ser asocial. Por ello “atisbaba apenas las pilas de leña de Chepes a través del vidrio empañado, pero la leña, aunque estuviese lejos se hacía sentir en el olor de la ropa de su padre, un traje descolorido y mal entallado que se movía, en la parte de las rodillas, con el traqueteo del tren”. Repetirá el gesto con los que integran el mundo de sus afectos, anulándolos, distanciándose, y otro tanto hará con los protagonistas de la historia que en esa realidad convulsiva y variada en la que están inmersos intentan llevar a cabo una síntesis diferente (el estudiante). Juez y verdugo en el afuera, condena y destruye su propia unidad, la integridad del adentro.

El punto de vista múltiple

A partir de su experiencia el narrador no podría arrojar una visión totalizante. Por esta insuficiencia se interna en la subjetividad de sus personajes, llenando fragmentariamente los espacios temporales, con los momentos aislados del tiempo subjetivo de los protagonistas. La vida no aparece expuesta linealmente ni es la mera consumación de hechos cuya constructividad se sustentara en la pura lógica de los actos. El torrente subjetivo alcanza unidad en la integración del caudal que arroja la conciencia.

El lector se suma activamente a este modo de contar en el que no sólo interesa el tema, la pura narración, el destino o aventuras de los personajes, sino su presencia. Narrador y lector los penetran para descubrir con ellos la realidad, profundizando en los recovecos de la materia narrada. La técnica utilizada es el *punto de vista*, es decir, el foco narrativo que señala la posición del narrador frente a lo narrado.

Así, Víctor relata desde la conciencia; sentimientos, pensamientos, percepciones, en un lenguaje fragmentario y recurrente, que aparecen vinculados en una lógica débil. Joaquín, protagonista y

testigo, exhibe sus imágenes y reflexiones en una lógica compacta. La digresión explicativa y la evocación no atentan contra la linealidad del discurso. Igualmente lógico, aunque no digresivo, el discurso del padre del coronel muestra una subjetividad recurrente, pero no fragmentaria. El intenso lirismo surge aquí de la exposición de una cosmogonía que se sustenta en la afectividad, medio relacional de los hombres entre sí y con el universo.

El monólogo de Fernando es fragmentario, caótico, de percepciones superpuestas, lo que va determinado por la imposibilidad de asir el sentido. Se opera aquí la inmersión en la consciencia hasta el ingreso en la zona abisal del inconsciente, dejando de lado toda organización lógica. Es la llamada *corriente de la conciencia*, elaborada mediante el montaje tempoespacial a la manera cinematográfica.

No obstante esta multiplicidad de puntos de vista, existe un narrador omnisciente que ordena los motivos temáticos en el sujet (tiempo de lectura, por oposición a *fábula*, o tiempo lineal). Poco visible, desliza, sin embargo, comentarios, reflexiones, explicitaciones intercaladas entre las voces de los personajes.

Joaquín, que fuera compañero de pensión de Víctor, es también un ex policía que tuvo que ver con los hechos que culminaron en la muerte de Fernando. Víctor acude a él para proponerle una pesquisa absurda: deberá reconstruir “las cosas” que ocurrieron en la pensión cuando el estudiante que era entonces el coronel se ausentaba durante el curso de la semana. La obsesión torturante de Víctor quiere ver confirmada la infidelidad de su mujer, que sospecha tuvo lugar desde aquella época.

Confundido por la absurdidad de la tarea, Joaquín emprende un viaje a los suburbios, que se convierte en “un viaje a los suburbios de mí mismo”. En contacto con las fronteras del presente y del pasado

irrecuperable, accede al territorio terminal, deslucido y opaco como el polvo gris que levantan los trenes sobre las copas de los árboles y las letras borrosas que aún dibujan la palabra “pensión” en la fachada. En aquel lugar, “en un pasado remoto, todos habíamos estado desnudos”, dirá; “pensé en el estudiante desnudo. Tiritaba de frío o de pudor. Era casi tan frágil como Margarita cuando cruzaba a saltitos las piedras de la vía férrea”; “su desnudez, como la de Margarita en la galería, era lo único que le quedaba, pero Eguzquiza quería ir más allá”. Las digresiones de Joaquín, los recuerdos comunicantes, que llevan de uno a otro *vaso* de la historia, la iluminan, ampliándola. De entre ellas, el retrato del coronel revela la mirada de los otros protagonistas de la historia:

recordé la fotografía que había visto en el diario, es decir, su rostro en situación de normalidad... Allí tenía una expresión severa que los bigotes habrían de acentuar, pero pese a que todo parecía normal en la fotografía, uno podía darse cuenta, apelando a los recuerdos de la pensión de la calle Pringles, que detrás de los músculos tensos, los dientes apretados y las cejas bajas, había unos ojos íntimamente temerosos

parecía un hombre íntimamente torturado

Era el joven tonto preguntando o afirmando cosas

sintiendo que estaba diciendo yo también unas estupideces espantosas

Doña Dora nunca lo quiso, pese a que Víctor aseguraba el porvenir de Margarita, porque durante los largos años de noviazgo ignoró siempre a todo el resto de la familia con un perfecto desprecio

El monólogo de Fernando se presenta en una atmósfera claramente onírica de perfiles borrosos y entrecruzamiento de planos y figuras: “hay muchas casas. No tienen aspecto alguno, pero son casas, formas nunca vistas. Caballos que cuando están echados duermen, pero cuando abren los ojos son perros”. Los gestos se independizan de sus productores, las identidades se confunden (sus verdugos son tomados por sus amigos). No hay percepciones nítidas ni obsesiones reiterativas, como en el del coronel, sino descomposición, alteración de las relaciones entre los elementos. Lo racional es inasible. Todo termina en el gesto de bajar sus manos, “protegiendo involuntariamente sus testículos mientras cree oír el estampido”.

El capítulo VI introduce la voz del padre. Inusualmente, se escucha (se lee) lo que no se dijo en parte alguna, lo que late detrás de la inmovilidad del viejo cuando Víctor lo visita en la pensión. Como una mano tendida al hijo en el gesto postrero, don Blas entrega la música de sus palabras en la sabiduría final alcanzada. Al retratar la infancia de Víctor hace hincapié en su terror, de dimensiones patológicas, a todo cuanto existe, a las innumerables representaciones de la vida. Su incapacidad para sobreponerse a ese inmenso miedo llevará al niño, y más tarde al hombre, a actitudes sistemáticas y permanentes que comportan su elección de la muerte. “Cuando yo hablaba del cometa... -nos dirá don Blas-, lo hacía entregando cosas, conocimientos que había buscado precisamente para él cuando quería protegerlo, en la biblioteca..., y buscaba afanosamente en los libros... la seguridad de ese rostro que yo había lanzado al mundo”.

No es propósito de este breve ensayo comentar las implicaciones psicológicas y simbólicas del denso magma humano que Moyano pone a actuar en sus relatos. Bástenos destacar, por ahora, la presencia constante del conflicto entre el padre y el hijo, relación que sus narraciones privilegian y a la que otorga una constancia que la

convierte en básica, en estructurante del espacio y del tiempo de sus caracteres. Señalaremos, en cambio, en la novela que nos ocupa, la importancia de la cosmovisión del padre, enteramente opuesta a la del hijo, por cuanto ella -la oposición- vertebra el planteamiento central del relato.

Orden versus precariedad

Estas dos nociones concentran significados, constituyendo dos ejes semánticos que arrojan dos maneras de ver las cosas y de *ser-en-el-mundo* diferenciados. La novela se presenta, así, como transposición de aquéllas a los elementos que componen el relato, encarnándolas, preponderantemente, en sus personajes. Son éstos los que transitan caminos, enfrentan obstáculos, construyendo el relato, erigiéndolo, resolviéndolo.

El coronel propugna un orden, compone un modo de vida cuya operatividad requiere parcelación, mutilación, sordera. Empero, la eficacia se quiebra por la irrupción de lo que él denomina “precariedad”, de esa marea multiforme de la vida que lo rodea en vastos círculos: “los seres -dirá-, mientras estaban quietos, eran más o menos, perceptibles, aunque siguiesen siendo impenetrables. Pero cuando actuaban comenzaba a enredarse una madeja que no tenía fin y que complicaba las cosas hasta volverlas intolerables”; “las complicaciones del mundo caótico de las multitudes dolientes no eran para todos. Alguien debía velar por ellos, como él lo había hecho por Margarita, para que el orden no fuese alterado. El mal, si no se movía, no era pecado; pero en cuanto actuaba alteraba el orden del universo”. “Ellos habían aceptado la precariedad y vivían en la curva del naufragio”. Son expresiones que traducen, invariablemente, la incapacidad para explicar, la realidad que sin embargo percibe.

En el “más allá” de Víctor está la precariedad. Los personajes que toman la palabra para juzgarlo -en la doble vertiente de la condena y del perdón- se sustentan en esa precariedad que el coronel rechaza con denuedo. Exponen su cosmovisión de una manera racional, ordenada, en ocasiones; en otras lo hacen a través de las variadas formas del afecto, permaneciendo, de manera general, en los objetos o en las personas en estado latente. Esto es lo que Joaquín entrevé en doña Dora, cuyo tono de voz le permitía reconstruir un clima favorable a la pesquisa, “un clima primordial donde sería más o menos fácil ubicar a los personajes que todavía atormentaban a Víctor”. “En esas modulaciones había conceptos sobre la vida”, dirá. Aquí es el tono el que adquiere capacidad para urdir conceptos, el que compone “una melodía que servía para enlazar sucesos hundidos en el tiempo”.

Cuando Víctor se asoma a la entrevisión de lo que subyace, su percepción se vuelve opaca. Volver a la pensión para ver a su padre enfermo es “una pérdida de tiempo, un retroceso, una súbita pérdida de la visión de lo que estaba adelante”. Volver es “tiempo gastado, algunos pasos del cometa por el espacio inconmensurable”. Y si “hasta ahora las fachadas eran reconocibles”, “gradualmente avanzaban hacia el gris, a medida que se acercaban, etc.”.

Esta opacidad es el resultado de la visión no integradora, parcializante. Grises son también todos esos, hombres que presentan “las mismas caras”, aquellos que aparecen junto a su padre “en el boliche de la esquina”, los que “estaban al lado de las pilas de leña”. Víctor no puede ver lo subyacente, lo no-expreso. Se mueve en un terreno de apariencias imbricadas trabajosamente en cada uno de los actos de despojo que irá practicando a lo largo de su vida. Acaso no pueda percibir otra cosa que silencio, ese que “apareció en los ojos del padre, que estaban como ausentes y parecían transcurrir en el polvo del cuarto, visible en un rayo de luz que entraba por la ventana”.

La precariedad es inasible, se presenta en “las multitudes que gesticulaban como peces”. Es arrítmica como el bullicio que producen “bocinas, conversaciones, chimeneas, máquinas, y gritos”, “gigantesca arritmia que ocupaba todos los lugares posibles del tiempo, como si éste ya no fluyese, ocupado en su integridad por un ritmo absoluto”. El barrio que uniera a Joaquín y a Víctor en su adolescencia se presenta, asimismo, como territorio con capacidad de multiplicarse “como una hierba rastrera, hacia el desierto inmediato”.

Cuando lo latente alcanza expresión en la visión opuesta a la del coronel, el texto exalta plásticamente su significación. Llega a una verdadera apología del desorden, en el intento de alcanzar un contorno expreso. El cuarto del estudiante, en el instante en que es detenido, presenta un aspecto desordenado: “Sobre una mesa había un libro abierto, otros cerrados, cáscaras de queso y latas de picadillo; en ese lugar el resplandor de la lámpara era más intenso”. No obstante lo cual, como puede apreciarse, o mejor por eso mismo, simbólicamente, la luz adquiere una mayor intensidad.

La brecha abierta en la infancia del coronel, en los orígenes, se ensancha progresivamente. Cercado, acosado, sumido en su infierno particular, lo precario crece hasta alcanzar proporciones gigantescas, por cuanto sus fuerzas y su visión no pueden contenerlo.

Si el orden es el resultado de la elaboración de un esquema de vida que propone como salvador, unifacetado, estructurado, lo precario es multifacético y se orienta como realidad no estructurada. El orden aparece conceptualmente basado en la disciplina y en la jerarquía; lo precario pugna por un orden más atento a los dictados de la vida. El orden supone mutilación; la precariedad, despliegue de las potencialidades humanas. El orden es soberbio, complicado, tenso, retorcido; la precariedad, humilde, suelta, relajada, simple. El orden se desgaja del contexto latente; la precariedad remite a lo que subyace: se

instala en el tiempo histórico en conexión con el tiempo mítico. Porque los seres humanos que viven precariamente están sostenidos por la fuerza del mito. Y éste es el territorio de lo subyacente, el que permanece detrás de la trama, proporcionando la luz que se proyecta en diferentes encarnaciones en el texto. Aquí convergen los elementos sonoros y visuales recurrentes que se ensamblan en un tejido casi musical, oponiéndose en la atmósfera que suscitan a la sordera, a la opacidad, a la oscuridad. El padre de Víctor, con la cosmogonía que se sustenta básicamente en la fraternidad, en la afectividad, eleva su voz desde un más allá inlocalizable. Su inmovilidad y su mudez son aparentes, porque él, origen, afecto rechazado, proyecta la luz potente del cometa hasta penetrar el ámbito que apresa y obnubila la visión del hijo. Merced a la porosidad del sueño, la bola de fuego despide la luz que lo alcanza finalmente, dejando abierta la posibilidad, la *ascesis* al secreto de la vida.

Inmerso en un mundo que ofrece y que propone un sentido mágico de la vida, la imagen del coronel, a pesar de su rechazo, vive de una esperanza no captable, potencial, cifrada en una invitación -casi muda- a dejarse apresarse por el ritmo del mundo.

Acerca de la forma

Como lo inalcanzable es lo propio, lo ansiado en el fondo, el credo que sostiene al coronel, se presenta como refugio. Y la novela se estructura desilusionando el camino del personaje. Se opera su caída en la angustia existencial, que se apoya y se estructura, a su vez, en la tensión metafísica: su desesperación resulta de su frustración, de su constricción.

La nueva novela hispanoamericana crea -y explora a medida que las crea- formas que se corresponden con su concepto del mundo. En ella fluye la pluralidad, el elemento yuxtapuesto. Como lo

contradictorio, lo plural, están en la base de la historia de Hispanoamérica, las síntesis suelen ser horizontales, permiten la yuxtaposición.

La obra ofrece una apertura temática y estructural que se ha convertido en elemento caracterizador. En lugar del hilo narrativo respetuoso de la causalidad de los hechos en lo narrado, se destaca la sucesión, a veces desligada, de los diversos instantes, de las diversas facetas, de las partes, que se ensamblan sin dejar de gozar de cierta autonomía.

Por otra parte -y esto es aplicable a la novela en general-, si, como decía Georg Luckács en su *Teoría de la novela*, “la problemática de la forma novelesca es el reflejo de un mundo dislocado”, la criatura de ficción, forma entre las formas del relato, será siempre problemática. No se referirá al mundo con la tranquilidad y la serenidad propias del héroe épico, sino que hará su peregrinaje forzoso en pos de la “totalidad oculta de la vida”. Esto define la necesidad de la construcción de un camino, aun cuando se lo desilusione. Es de observar, también, que en una narración estructurada linealmente, con una rigurosa exposición de causa a efecto, no llegaría al lector la violencia temática del acontecimiento relatado: el infierno del coronel, su salida posible, su remisión a los demás. Habríamos conocido lo anecdótico sin ver lo que se encuentra detrás del camino. Entenderíamos con meridiana claridad los vínculos causales, pero perderíamos la experiencia de *El oscuro*, la índole de los hechos y su repercusión, la dramaticidad de los instantes que se destacan de la peripecia. Con ello, a no dudar, no resaltaría lo suficientemente la terca voluntad de ese ser oscuro en busca de los orígenes del mal, su feroz soledad, su condena, ni el patetismo esperanzado del sueño final, que lo redime, y a través del cual alcanzará la paz.

LECTORES DEL BOOM REPRESENTACIONES DEL PÚBLICO LECTOR ARGENTINO EN LOS '60

Rocío C. Fit

Adolfo Prieto publicó en 1956 su *Sociología del público argentino* en donde enfatizó la necesidad de escribir una historia de la literatura en la que, además de preguntarnos *quién escribe*, nos preguntemos *para quién se escribe*. Prieto demandaba investigaciones centradas en determinar cuál era el número, la condición social, la situación económica, el grado de instrucción de los lectores argentinos, cuántos y quiénes habían leído, efectivamente, el *Martín Fierro*, el *Facundo*, a Borges o a Castelnuovo. Se lamentaba en aquel libro por el absoluto desinterés de los argentinos en la literatura nacional, afirmando que los autores de entonces no eran siquiera conocidos: “Hoy, estudiantes universitarios, incluso entre los de humanidades, profesionales, maestros, ignoran en absoluto el nombre de un Martínez Estrada, de un Borges, de un Mallea, de un Marechal, nombres archiconsagrados en los círculos literarios, de donde es fácil deducir que de ellos en adelante se cierne la noche” (1956: 84). El crítico enumera las posibles causas del desalentador panorama: “falta de propaganda, aun la entendida en el sentido menos comercial, y la difusión desde la cátedra y la revista popular; falta de colaboración por parte del libreros y editores; falta de una crítica eficaz que cree la obligación de ciertas lecturas, (...) la desaparición sistemática del escritor en el transcurso de los hechos decisivos para la vida del país” (1956: 85).

Sin embargo, durante los sesenta, la pintura que había elaborado Prieto se transformó rotundamente: por primera vez en la historia

surgió en el país el gran público lector. Desde la perspectiva de la sociología de la literatura de Robert Escarpit, que postula que es preciso considerar “la rama de producción de la industria del libro, así como la lectura, su rama de consumo” (1962: 13), en este trabajo nos interesa subrayar la atención que la crítica le ha prestado a los siguientes interrogantes: ¿Qué condiciones hicieron posible la emergencia del nuevo público lector? ¿Quiénes y cómo eran los lectores de la inmensa cantidad de ejemplares que se registran en las estadísticas de ventas de esos años? ¿El nuevo lector argentino fue un producto del llamado boom latinoamericano? ¿Qué incidencia tuvo el desarrollo de la industria local en la década? De este modo, destacaremos las representaciones sobre el lector argentino en los ‘60, a partir de la puesta en diálogo de algunos de los principales aportes que se han realizado sobre este período.

El lector del *boom* latinoamericano

Por principio de inclusión, el lector argentino del ‘60 es considerado parte del público masivo de un suceso que lo excede: la irrupción del *boom* de la nueva narrativa latinoamericana. Uno de los trabajos claves sobre este proceso es el artículo “El ‘boom’ en perspectiva” que Ángel Rama publica en su libro *Más allá del boom. Literatura y mercado* (1984). Aunque reconoce la dificultad de definir aquel proceso heterogéneo que se desarrolló desde mediados del ‘60 hasta 1972, Rama postula algunos criterios para intentar delimitar el *boom*. Por un lado, un principio de delimitación genérico que determina que solo ingresa en el *boom* la narrativa; en segundo lugar, un criterio cuantitativo, que indica que pertenecen al *boom* solo los escritores que han tenido una gran difusión, vale decir, un gran éxito de ventas; por último, un criterio que podría decirse cualitativo y es el que fijan las listas de nombres, los cánones de las revistas ilustradas,

culturales y de los discursos de los escritores, que determinan qué nombres son los representativos al *boom* (de la acotada lista habría un acuerdo en cuatro nombres que conformarían una “primera fila” indiscutida, el podio: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes).

Desde esta perspectiva, Rama y gran parte de la crítica estarán de acuerdo en definir al *boom* como un fenómeno que funciona de acuerdo a las leyes del mercado, impulsado por ciertos agentes del campo literario y cultural. Sin embargo, algunos escritores lo definen como un suceso que ocurrió por azar, como Vargas Llosa, lo considera un “accidente histórico”, “un conjunto de escritores (...) que adquirieron cierta difusión”. Otros, como Carpentier, directamente niegan su existencia o se niegan a pertenecer a él. Más allá de las críticas y reticencias de críticos o escritores de y hacia el *boom*, lo que nos interesa aquí es que una lista limitada de narradores latinoamericanos vendieron una cantidad de libros durante los sesentas que no encuentra precedentes en décadas anteriores.

Ahora bien, los lectores ¿fueron causa detonante o efecto de la detonación del boom? ¿El *boom* se produjo como efecto de la demanda de un lector que ya venía cultivándose para florecer en los años sesenta o fue el mismo fenómeno de producción masiva el que despertó el alma lectora de las sociedades? Si bien Rama dice preferir centrarse en el análisis de la empresa editorial del *boom* y de otros como la profesionalización del escritor a partir de la creciente demanda de producción, dejando así el análisis de un nuevo mercado consumista para el lector en manos de “la línea de estudios de Escarpit” (1984: 91), de todos modos proporciona importantes datos que contribuyen al estudio de los lectores de la época. Así, por ejemplo, expone que el fenómeno del *boom* latinoamericano “forzó los límites del público de elite” en el sentido en que transformó el

consumo de elites en un mercado de masas. El integrante de ese “público masivo” es el llamado lector común –por oposición al lector culto- que lee según una tendencia rutinaria: lee al nombre conocido, al “autor de...”, al que ya figura en la lista de los *best-sellers*.

En este sentido, los suplementos y semanarios culturales han cumplido un rol fundamental. La nueva prensa comenzó a centrar su atención en los escritores de literatura y estos se permitieron establecer, por esa vía, una conexión distinta con su público, al punto de acceder a ser entrevistados y fotografiados en sus casas. “Para llegar al público masivo que había reemplazado al público de elite, había que transitar por los *massmedia*, cosa que de un modo y otro hicieron casi todos los narradores” (Rama, 1984: 107). Así, el nuevo circuito promocional y comunicacional de los semanarios expuso a los escritores a una constante presencia pública, lo cual colaboró en su visibilidad y el reconocimiento por parte del gran público.

En Argentina, fue el semanario *Primera Plana*, fundado en 1962 por Jacobo Timerman, uno de los actores principales de la modernización de las actividades culturales y de la difusión de los autores del *boom* así como de otros escritores nacionales. *Primera Plana* imitó, como otras *magazines* hispanoamericanas de los sesenta, el estilo y el discurso de periódicos europeos y estadounidenses –principalmente *Time* y *L'Express*- y también reprodujo la capacidad de aquellos de convertirse en un foro en donde coincidiera la economía, la política y la cultura. Adolfo Prieto (1983) indica que el aporte característico de esta publicación “consistió en un ajuste de esos ingredientes, tomando amplio partido en los campos políticos y económico, y concediendo un amplio escenario, mayor que el de los modelos, a todas las expresiones de cultura que parecieran confirmar el espíritu de los tiempos” (892). Asimismo, Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi (1984) subrayan el imperativo de modernidad que guiaba

a los artículos de la revista, en los cuales comenzó a hacerse cada vez más notable la presencia de discursos relacionados con la psicología y la sociología, así como del nuevo modelo de mujer y de la “nueva moral sexual” a la que contribuía el auge del psicoanálisis. De este modo, la sección cultural de *Primera Plana* se caracterizó por sus comentarios de novedades. Por mencionar algunos pocos ejemplos, en su primer número, publicó una nota sobre aquel nuevo medio de intervención artística y activa para el espectador que era el *happening*; en el segundo, escribió sobre la edición popular de *Martín Fierro* que realiza EUDEBA y en 1963 presentó la inauguración del Instituto Di Tella⁸⁰. En otras palabras, la revista se propuso difundir nuevas formas de experiencia estética entre un público cada vez más ávido de novedades. Graciela Montaldo señala al respecto:

La versión de arte ‘consumista’ no dejó de extenderse en la Argentina. Sobre ella es que hay que comprender la producción de ese momento porque cuando hablamos de experiencias de ruptura y anticonvencionales, nos referimos no al carácter transgresivo de toda experimentación artística, sino a la difusión en el gran público de los nuevos códigos estéticos. Estos tendieron en general al escándalo evitando las formas pacíficas de circulación (1996: 601).

Para responder a este “gusto de época”, la revista no solo actualizaba a cada instante su contenido sino que procuraba modernizar, como también lo habían hecho sus modelos extranjeros, el discurso periodístico, recurriendo a recursos específicos de la

⁸⁰ Véase el artículo “Pensar los sesenta” (1983), de María Teresa Gramuglio, en el que analiza el lugar del Instituto Di Tella – en su explícito objetivo de modernizar las diferentes disciplinas artísticas mediante la extensión de vínculos con Europa y Estados Unidos- como agente privilegiado para transformar la alta cultura, como formador de un público y una crítica determinados y como órgano de modernización cultural.

literatura⁸¹. Por otro lado, si bien alentaba a la lectura de la narrativa norteamericana, fue también la principal promotora del *boom* y de algunos autores nacionales. De este modo, fue en *Primera Plana* donde se publicó una de las primeras reseñas de *Rayuela*. Mientras que la crítica académica había rechazado en un primer momento a la nueva novela de Cortázar, mientras Juan Carlos Ghiano en la nota que realizó para *La Nación* en octubre del '63 reclamaba al Cortázar anterior, al de los cuentos, el periodista de *Primera Plana* –aunque desorientado ante tan inclasificable novela- decidió elogiarla por la cualidad de su *novedad*. Así también, será esta revista la que publique las listas de *best-sellers*, la que saque del círculo anquilosado de la academia a los escritores argentinos, la que proponga para 1965 “el año de la literatura argentina”. De hecho Sarlo y Altamirano recurren al ejemplo del papel protagonista de *Primera Plana* durante el desarrollo del *boom* para destacar el papel de la crítica en los medios de comunicación como “la que mayor peso tiene en el mercado de lectores, en la producción del éxito literario y en la definición pública de una obra y un escritor” (1983: 95)⁸².

Por otro lado, no solo los circuitos de difusión cambiaron, sino también los de producción y de circulación del libro. Las inmensas tiradas de libros *best-sellers*, a los que las editoriales más importantes apostaron para no tener riesgo de pérdida, ganaron las vidrieras y casi todos los estantes de las librerías. De este modo, aquellas *librerías de*

⁸¹ El artículo “‘Primera Plana’: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60’ de Alvarado y Rocco-Cuzzi trabaja este tema en detalle.

⁸² Con respecto al lugar de la revista *Primera Plana* en el campo intelectual argentino de los sesenta, véase también Victoria Cohen Imach. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Universidad de Tucumán, 1994. La autora, además de destacar el impulso del semanario en la construcción del boom y la modalidad de su tratamiento de los problemas políticos, sociales, económicos y culturales del período, realiza una investigación sobre el interés visible de *Primera Plana* en la literatura de las provincias, constituyéndose en una de las opciones culturales no-centralistas.

elite –las que disponían de muchos títulos en cantidad reducida– fueron reemplazadas por las *librerías de stock*, es decir, aquellas que contaban con una reducida oferta de títulos pero en grandes cantidades (Rama, 1984). Más aún, el libro de los sesenta escapó de las librerías y salió a la calle, a los kioscos. Entrar en este circuito supuso, para Jorge Rivera, establecer un vínculo con otro tipo de lectores y, al mismo tiempo, desafiar el juicio y la fidelidad del lector tradicional:

Autores hasta entonces reservados al circuito de las librerías (e inclusive a cierto tipo de librerías), como Borges o Cortázar, comparten exitosamente el efímero protagonismo del kiosco con verdaderas luminarias de la literatura masiva y del gusto popular, como Mickey Spillane o Héctor Gagliardi, alcanzando promedios de rotación razonablemente promisorios para la época. (Rivera, 1998: 141).

En este sentido, es significativa la observación de Ángel Rama sobre el cambio de valoración de las ventas que ocasiona el fenómeno del *boom*: promocionar el libro, mostrarse en los diarios, alcanzar un récord de ejemplares vendidos, reeditar las obras, comenzaron a ser actividades cada vez más corrientes y prestigiosas para el nuevo escritor de mitad de siglo: el escritor popular, es el escritor del pueblo, que abandonaba su lugar de elite:

Los quinientos ejemplares de *Prosas profanas* de Darío o del *Ariel* de Rodó, fueron vistos como normales en su tiempo y los ejemplares fueron regalados en su mayoría de acuerdo a las normas cultas del novecientos. Aun en la década del veinte, cuando irrumpen en Buenos Aires las ediciones populares de *Claridad* las grandes ventas que originaron fueron vistas desdeñosamente por los escritores y ello fue parte del descrédito de Roberto Arlt entre los ultraístas, aunque la revista de estos, *Martín Fierro*, no dejó de ser una tribuna muy popular. Borges ha evocado con precisión esta desconfianza, en una entrevista concedida a E. Gudiño Kieffer: "Yo publiqué mi primer libro, *Fervor de*

Buenos Aires, en el año 23: la edición me costó trescientos pesos. No se me ocurrió llevar un solo ejemplar a las librerías, ni tampoco a los diarios y no se hablaba de éxito ni de fracaso. Mi padre era amigo de Arturo Cancela, que publicaba libros que se vendían muchísimo, pero él creía que si los otros escritores se enteraban de esto, pensarían que sus libros estaban escritos para el vulgo y que no tendrían ningún valor. Entonces, decía: 'No, no, la gente exagera, realmente mis libros se venden muy poco'. Tenía miedo de que la gente lo viera como una especie de Martínez Zuviría o cosa así. No, él vendía sus libros y se callaba la boca; en cambio, ahora... "(Rama, 1984: 80-81).

La historia ha demostrado en qué medida la transformación en los medios de producción y los modos de circulación de la literatura inciden en el campo literario al punto de crear nuevas figuras de escritor y de lector, nuevos parámetros y códigos de valoración sobre la experiencia literaria. Hasta aquí el público del *boom* latinoamericano ha sido representado como el lector común o como el público de masas en oposición al público de elite. Es, asimismo, un lector-consumidor, lo cual implica que posee un cierto poder adquisitivo, un sujeto perteneciente a la clase alta o a la nueva clase media ampliada, y un lector moderno, atento a cada novedad que irrumpa en los medios masivos. Este lector no indaga mucho más allá de los medios que le ofrecen y termina siendo un rutinario, que se conforma con seguir las marcas editoriales; en fin, un consumidor de *best-sellers* o, en los términos críticos de David Viñas (1984), un "lector devoto", un "parroquiano" que establece una fidelidad incondicional hacia su escritor-héroe.

Más acá del *boom*: el lector en Argentina

Desde otra perspectiva, el exponente argentino del *boom* afirmaba que los jóvenes lectores latinoamericanos en búsqueda de la

toma de conciencia identidad en común⁸³ eran los que habían generado el *boom*, y no al revés. “El *boom* (...) –decía Cortázar- no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son esos lectores sino el pueblo de América Latina?” (En Rama 1984: 61). El público de los '60, con todas sus características heterogéneas y hasta contradictorias, estaba conformado principalmente por jóvenes que coincidían en haber tenido acceso a una educación de nivel secundario y hasta universitario, jóvenes de clase media y alta que habían crecido en la posguerra, jóvenes idealistas y críticos de la sociedad de las reglas de la sociedad que habían aprendido.

La posición de Cortázar, que devuelve al lector su capacidad crítica y su gusto estético, puede leerse más claramente a la luz de la recepción del lanzamiento de *Rayuela*. Antes de que la novela fuera convertida en objeto de tesis y homenajes por la academia, fue el público joven el que naturalizó los nuevos códigos estéticos sin resistencias, haciéndole llegar al escritor los elogios que aún no recibía de sus colegas. Ahora bien, en su análisis sobre la recepción de la obra, Graciela Montaldo señala que llama la atención “la posibilidad de promocionar comercialmente una novela que corta de raíz con la tradición por su misma negatividad, lo que indica la preparación del gran público para recibir este tipo de propuestas” (1996: 603-304).

En la misma dirección, en su panorama sobre la literatura argentina de los '60, Adolfo Prieto señaló dos aspectos centrales para realizar un estudio sociológico completo de la época. Por un lado, leyó al *boom* como

⁸³ Según la interpretación de Rama, la preservación de esta identidad e común es lo que motiva diversos comportamientos culturales que de otro modo no encontrarían coherencia. Así, es en función de la identidad en común que surgen escuelas como el revisionismo histórico; es por ello también que el interés de las relaciones con el exterior produce las teorías de la dependencia pero al mismo tiempo las corrientes nacionalistas; y es por ellos también que existe una demanda de producciones literarias a las que se les reclama que sean al mismo tiempo idealistas y sociales, fantásticas, concretas, urbanas y modernas (Rama, 1984: 63).

el “funcionamiento de un soberbio aparato de digresión y promoción cultural al servicio y por el servicio de una nueva clase de lectores altamente adiestrados” (1983: 879). Por el otro, advirtió que se debía examinar la literatura nacional que se desarrolló por fuera del *boom*.

¿En qué sentido, entonces, el lector argentino de los '60 era un lector preparado, adiestrado? Si en definitiva, son las instituciones como la familia y la escuela las que “imponen, desarrollan y educan en el reconocimiento de los valores estéticos y enseñan las operaciones propias de la lectura” (Sarlo y Altamirano, 1980: 80), las que actúan en el inconsciente cultural como fuerza formadora de hábitos (Bourdieu, 2003), debería analizarse este fenómeno e relación a la política educacional y del espíritu de época de los '50. No es un dato menor que, en aquellos años, Argentina contaba con “un 87% de alfabetizados sobre una población adulta de 15 millones, con unas 835 publicaciones periódicas y uno de los porcentajes más elevados en América Latina en materia de estudiantes con matrícula universitaria (7,7% frente al 1,2% de Brasil)” (Rivera, 1998: 131).

Asimismo, el proyecto de desarrollismo cultural global que se había iniciado desde la caída del peronismo condujo a un aumento de presupuesto universitario, para becas, viajes, investigaciones y, por otro lado, una política de extensión firme, dirigida a los sectores populares. Al respecto, Gustavo Bombini (2003) señala las diferentes actividades que lleva Universidad de Buenos Aires en el contexto de apertura y modernización, luego de que se creó, en el año 1956, el Departamento de Extensión Universitaria. Desde la Facultad de Filosofía y Letras, se elaboraron propuestas destinadas a generar nuevas relaciones entre la universidad y la comunidad con el objetivo principal de acercar la literatura a la vida cotidiana del lector, como por ejemplo el establecimiento de vínculos con bibliotecas populares, la realización de ferias del libro en plazas, talleres de lectura para adultos.

Pero, indudablemente, el fenómeno más destacado es el de las publicaciones de la Editorial de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA), fundada en 1958. Desde su política de extensión cultural, la Editorial buscó la divulgación el redimensionamiento del mercado lector. De sus acciones, se destacan la publicación a bajo costo de los “Cuadernos”, una serie de trabajo de divulgación científica de distintas especialidades, y la exitosa “Serie del Siglo y Medio” (1960), que puso en circulación los grandes clásicos literarios argentinos para los sectores populares (el de mayor difusión fue la edición de *Martin Fierro* ilustrada por Juan Carlos Castagnino, con más de 250 mil ejemplares vendidos).

Al mismo tiempo, entre 1962 y 1968, los sectores privados de la industria editorial nacional encontraron un segundo momento de esplendor – el primero se había producido entre 1930 y 1950- luego de recuperarse de “la crisis del libro” de 1956, resultado del aumento del precio del papel y la competencia con las publicaciones importadas.⁸⁴ Algunas medidas colaboraron en la recuperación de la industria local, como la creación del Consejo de Fomento Editorial, en 1961, el anteproyecto de Ley del Libro Argentino, en 1964 y el apoyo financiero del Banco Central para las exportaciones del libro argentino. Durante este período, si bien no dejó de circular los *best-sellers* internacionales, el catálogo de las editoriales se nacionalizó; tanto las más grandes y antiguas editoriales – como Emecé Losada, Sudamericana, Paidós, etc.- como las pequeñas y emergentes –entre las que pueden mencionarse La Mandrágora, Nueva Visión, De la Flor, Centro Editor de América Latina, Minotauro, Jorge Álvarez, entre muchas otras- compartieron el criterio de privilegiar el libro del autor nacional. De este modo, además de aquellos escritores que ya gozaban de cierto renombre en el campo,

⁸⁴ Los detalles de estos datos pueden encontrarse en el excelente trabajo de Jorge Rivera que se ha venido citando, *El escritor y la industria cultural* (1998).

hubo autores que fueron “descubiertos” (Rozenmacher, Conti, Gambaro, Walsh, Puig, etc.) y otros que fueron “redescubiertos”. Los casos más ilustrativos son los de *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal, *Bestiario* (1951) de Cortázar, la obra de Borges del '23 al '52, y *El túnel* (1948) de Sábato, que alcanzaron una popularidad con sus reediciones hacia mitad de la década extraordinariamente superior a la que habían tenido en el momento de su publicación⁸⁵.

La actitud de la industria editorial de salir en búsqueda de los lectores, a través de los ya mencionados nuevos contextos de circulación -el kiosco, los nuevos semanarios, los fascículos coleccionables- fue determinante para el incremento de las ventas. Sin embargo, para no caer en el lugar de quienes vieron en este período de auge del libro argentino solo una campaña promocional inventada por empresarios, es preciso destacar la calidad literaria de los escritores de los sesenta. Tal es la posición que asume Rivera, cuando afirma que “durante la etapa 1960-1970 la literatura argentina brindó (a favor o a pesar de los espejismos eufóricos del *boom*) un conjunto de obras ciertamente estimables, que tienen real peso propio y que no son, en modo alguno el fruto de la hábil manipulación de un grupo de editores, publicistas y periodistas sagaces, aunque algunas de ellas hayan pasado por las horcas caudinas de la publicidad y la promoción más o menos evidente”(1998: 147).

⁸⁵ Las estadísticas son ciertamente sorprendentes. *Bestiario*, que había tardado más de diez años en agotar los 3000 ejemplares, se reeditó año a año desde 1964 hasta 1970, con un récord de 23000 ejemplares en 1969. El *Adán Buenosayres*, que tampoco había agotado su tirada inicial de 3000, vendió en seis meses 10000 ejemplares en su reedición de 1966. En el mismo año, *El túnel* alcanzó los 80000 ejemplares desde el éxito de *Sobre héroes y tumbas* (1961) (Rivera, 1998).

Breves conclusiones

Esta lectura ha pretendido destacar las representaciones sobre el lector argentino de los '60, mediante la revisita a algunos de los estudios sobre el período. Hemos notado que el furor del gran suceso cultural de la década, el *boom* de la nueva narrativa latinoamericana, ha conducido a realizar generalizaciones sobre las características de los lectores del continente. En este trabajo, hemos intentado subrayar el hecho de que, si bien el *boom* ejerció una influencia notable en nuestro país, también es cierto que en Argentina se estaban reuniendo las condiciones para una década de esplendor de la literatura nacional, y que este hecho no ha sido suficientemente destacado. De este modo, encontramos una larga lista de escritores y escritoras que producen obras de gran calidad literaria, una industria nacional, un aparato mediático, una política de extensión universitaria, en fin, toda una maquinaria cultural que favorece la producción y la circulación de las obras entre los sectores populares y que actúa sobre una sociedad alfabetizada, sobre una juventud que en muchos casos alcanza los estudios universitarios, expectante de todo aquello que revolucione los viejos esquemas.

Por lo tanto, parece justo ampliar aquellas representaciones que asocian al público lector sesentista exclusivamente con un público acrítico, consumidor, devoto del *bestsellerismo*, por otras que también contemplen a un grupo lector heterogéneo, curioso en algunos casos de las novedades foráneas, e interesado, en otros, en la búsqueda de su identidad nacional y americana; lectores ejercitados en una percepción estética capaz de receptionar los nuevos códigos artísticos de la época, y lectores "populares" que habían logrado el difícil cometido de acercar la experiencia literaria a la vida cotidiana.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/ sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- . *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi, Renata. "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60". *Punto de Vista* N° 22, diciembre 1984.
- Bombini, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La Historia de la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria en la Argentina (1870-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila y Facultad de Filosofía y Letras- UBA, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Cuadrata, 2003
- Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1993
- Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad de Tucumán, 1994.
- Escarpit, Rene. *Sociología de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Mirasol, 1962.
- Gramuglio, María Teresa. "Pensar los sesenta". *Punto de vista* N°24. Agosto-octubre, 1985
- Montaldo, Graciela. "Destinos y recepción" en Ortega, Julio y Yurkievich, Saúl (coords), *Rayuela / Julio Cortázar, edición crítica*. 2ºed. Madrid. ALLCAXX, 1996 [1991].
- Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984
- Rivera, Jorge. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Prieto, Adolfo. *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatán, 1956.

---. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* N°125, octubre-diciembre 1983

Viñas, David. "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana" en Rama, Ángel (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984