Nuevas lecturas sobre marginalidad,
canon y poder en el discurso literario

Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario / Alejandra Adela González ... [et al.]; dirigido por Marcela Crespo Buiturón; Oscar Conde; Antonio Roberto Esteves. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2015.

226 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-950-592-186-7

1. Estudios Literarios. I. González, Alejandra Adela II. Crespo Buiturón, Marcela, dir. III. Conde, Oscar, dir. IV. Esteves, Antonio Roberto, dir.

CDD 807

Fecha de catalogación: 25/09/2015

Consejo Editorial
Mg. Haydée Nieto
Maura Ooms
Prof. Liliana Rega

Diseño y maquetación: Maximiliano Gayo

Hecho el depósito que indica la ley 11.723.

Impreso en la Argentina – *Printed in Argentina* – 2015

© Ediciones Universidad del Salvador, EUS
Rodríguez Peña 714 4º piso – Tel.: 4812-9344
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario

MARCELA CRESPO BUITURÓN
(Directora)

OSCAR CONDE *y* ANTONIO ROBERTO ESTEVES
(Codirectores)

Miembros del equipo de investigación:

Alejandra Adela González
Sonia Jostic
Enzo Cárcano
Luciana Belloni
Leonardo Graná
Andrés Kischner

EDICIONES UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 07

ABORDAJES TEÓRICOS

Marcela Crespo Buiturón
Reyes o mensajeros: glosas sobre la reflexión, en Argentina, acerca del canon literario. Sus proyecciones hacia los conceptos de identidad y poder 11

Alejandra Adela González
Para una genealogía política del canon 29

FIGURAS ¿CONTRACANÓNICAS? DE LAS LITERATURAS ARGENTINA Y BRASILEÑA

Oscar Conde
Ilusión y desilusión en el teatro juvenil de Enrique Santos Discépolo 51

Antonio R. Esteves
Tradición y ruptura: palimpsestos (Una lectura de Mar Paraguayo, *de Wilson Bueno)* 81

Sonia Jostic
En busca del verosímil ¿perdido? Notas para pensar un realismo en las villas literarias de este milenio 105

Enzo Cárcano
"Con los ojos en la noche": Jacobo Fijman y su poética del margen 133

Luciana Belloni
Vivir es peligrar: los discursos de resistencia en Río de las congojas, *de Libertad Demitrópulos* 155

Leonardo Graná
Le viste la cara a Dios, *de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura decimonónica* 177

Andrés Kischner
"¡Cuánto dolor que hace reír!". El grotesco en la obra de Enrique Santos Discépolo . . . 203

AUTORES 225

PRESENTACIÓN

Este volumen compendia los primeros trabajos realizados en el marco del proyecto "Políticas identitarias de los cánones literarios argentino-brasileño: ¿una forma de exclusión cultural?", con subsidio de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación Argentina, a través del programa Redes Internacionales VII.

Las universidades participantes, con sus respectivos grupos de investigación, son: la Universidad del Salvador (USAL) y la Universidad Nacional de Lanús (UNLa), por parte de Argentina, y la Universidade Estadual Paulista (UNESP) de São Paolo, Brasil.

El Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador, la institución convocante de esta red, había venido desarrollando sólidos estudios acerca del canon literario argentino, tanto del siglo XIX como del XX, poniendo especial atención en cuestionamientos surgidos desde la literatura femenina, del exilio, de los pueblos originarios y de nuevas figuras emergentes de los sectores socialmente excluidos. En este sentido, el grupo de investigación dirigido por Marcela Crespo Buiturón, a través del proyecto "Representaciones y conceptualizaciones de la relación sujeto-poder en la constitución de la figura del marginal en la narrativa argentina de las últimas décadas", no solo ha estudiado dicha temática y ha intervenido en numerosas reuniones científicas y publicaciones especializadas, sino que ha organizado, en el año 2012, entre otras actividades académicas, las III Jornadas de Literatura Argentina: "Del centro a los márgenes. Nuevos abordajes a la figura del marginal en la literatura argentina".

Por su parte, Oscar Conde, director del grupo de la UNLa, ha desarrollado amplios estudios sobre el lunfardo (no solo como investigador universitario, sino como miembro de la Academia Porteña del Lunfardo) y el tango. Su proyecto "Relevamiento y estudio de la obra completa de Enrique Santos Discépolo: teatro,

cine, charlas radiofónicas, entrevistas, tangos y canciones" ha seguido esa línea y ha pretendido indagar en el posicionamiento de este autor en el canon literario y el canon musical argentinos.

Finalmente, Antonio Roberto Esteves, junto con su equipo de investigación de la UNESP, han desarrollado estudios sobre la problemática identitaria relacionada con cuestiones de género y tránsito, elaborando un mapa de recorridos que permite entender la política cultural que define el canon de la novela brasileña contemporánea. Con un amplio conocimiento, no solo de la narrativa de su país, sino también de la argentina actual que ficcionaliza dichas cuestiones, el Dr. Esteves ha colaborado con varias universidades de nuestro país dictando conferencias y seminarios con los resultados de su investigación.

En esta red, que pone en situación de diálogo a los tres grupos y sus propuestas, participan varios investigadores de las tres universidades: Alejandra Adela González, Sonia Jostic, Enzo Cárcano, Leonardo Graná y Luciana Belloni[1] (por la USAL); H. Daniel Dei y Andrés Kischner (por la UNLa) y Cleide Rapucci (por la UNESP).

Se ha partido de la hipótesis de que la constitución de los cánones oficiales representa una puesta en marcha de fuerzas de poder político y social que establecen la legitimación (proceso en el que subyace una determinada idea de identidad cultural nacional y regional con cierta tendencia homogeneizante) de determinadas formas culturales, marginando necesariamente otras que, aun desde la exclusión, se erigen, sobre todo desde estas últimas décadas, como denuncia de una diversidad largamente silenciada —y en el presente, indiscutible— del universo cultural de cada nación y de Iberoamérica en su conjunto.

En el curso de la investigación, se han descubierto varios derroteros que podrán identificarse y transitarse a través de los distintos abordajes que componen este volumen, pero principalmente destacan: cómo el relieve de algunas temáticas, la visibilización de zonas fronterizas, espaciales y lingüísticas, y la emergencia o reelaboración de ciertas estéticas y enfoques, han determinado que los autores o sus obras hayan sido confinados a posiciones de marginalidad.

1 Los últimos dos investigadores fueron incorporados con posterioridad a la presentación del proyecto original ante el Ministerio de Educación.

PRESENTACIÓN

En selección de artículos del primer apartado: "Abordajes teóricos", se reflexiona desde la Teoría Literaria y la Filosofía sobre la hipótesis inicial de la presente investigación conjunta, y en el segundo: "Figuras ¿contracanónicas? de las literaturas argentina y brasileña", sobre el caso particular de algunos autores y obras[2] que actualmente están siendo abordados por la crítica literaria desde el concepto de marginalidad. Desde luego, no son los únicos, pero entendemos que, por una parte, resultan paradigmáticos y, por la otra, activan explícita o implícitamente una reflexión sobre la constitución de los cánones literarios y las fuerzas de poder que operan sobre los mismos.

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento, en principio, a la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación de la Nación Argentina, pero también a las tres universidades participantes de la red, sin cuyo apoyo académico y financiero, no podríamos haber emprendido esta investigación, que ya ha dados otros frutos —en forma de publicaciones científicas, reuniones, seminarios, etc.— anteriores a este libro que ahora presentamos.

Tenemos el firme propósito, debido a las complejas y productivas aristas que se han descubierto durante el trabajo realizado hasta el momento, de continuar la investigación conjunta, ampliando la nómina de autores, obras y problemáticas derivadas.

Esperamos que así sea.

2 En su mayoría argentinos, debido al mayor número de investigadores de esta procedencia en la Red.

REYES O MENSAJEROS: GLOSAS SOBRE LA REFLEXIÓN, EN ARGENTINA, ACERCA DEL CANON LITERARIO. SUS PROYECCIONES HACIA LOS CONCEPTOS DE IDENTIDAD Y PODER

Marcela Crespo Buiturón*

> *... se les ofreció la alternativa de escoger entre ser reyes o mensajeros de los dioses. Como niños, todos ellos quisieron ser mensajeros. Ésta es la razón de que no haya más que meros mensajeros. Y así corren por el mundo; y dado que no hay rey alguno, se gritan los unos a los otros sus mensajes, que entretanto, se han vuelto absurdos.*
>
> Franz Kafka, *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*

A modo de introducción

En una época en que asistimos a la *larga agonía del ángel*, la discusión sobre el canon literario parece revitalizarse. Desde la aparición en 1995 del tan polémico texto de Harold Bloom *El canon occidental* no han dejado de sucederse estudios teóricos y críticos en torno de ese concepto que Miguel Casado, no exento de cierta ironía y comicidad, ha dado en denominar OCNI (Objeto Conceptual No Identificado).

¿Qué fenómeno ha operado para que desde los estudios literarios vuelva a aparecer este renovado interés por el canon? Mucho se ha discutido sobre esto

* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España); coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador (IIFyL-USAL), e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

en las últimas décadas. Lo que queda claro, en todo caso, es que se ha producido un desplazamiento del foco de atención. Pasamos de discutir qué es el canon y qué autores u obras quedarían dentro o fuera de él a preguntarnos cuáles son los factores que intervienen en su naturaleza y constitución, qué fuerzas se disputan el poder de determinarlo y qué tipo de relaciones se proyectan entre aquel y la identidad cultural. Por eso, cuando Enric Sullà comienza su introducción a *El canon literario*, volumen en el que convoca a algunos de los principales intelectuales que han reflexionado sobre este tema, no tiene problemas en decir: "¿Qué es el canon literario? Responderé de una manera sencilla y práctica: una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas" (11). Porque el problema ya no radica en pensar qué es, sino qué implicancias tiene este fenómeno. Y cuando las consideramos, se vuelve evidente que se abren brechas en lo estrictamente literario —si es que esto existe: esta es otra puerta a grandes discusiones— y proyecta relaciones con otras estructuras que, guste o no a quienes pretenden mantener un estudio conservador en cuanto a su inmanencia, abren otras explicaciones posibles. Por eso mismo, Sullà aclara que:

> Lo que con tanta beligerancia retórica defiende Bloom es, ni más ni menos, la lectura estética de la literatura, la lectura del poema *como*[1] poema, en contra de la conversión de las obras literarias en documentos sociales, culturales e ideológicos, de la sujeción del valor estético a la lucha de clases, géneros o razas, y de la disolución en lo colectivo de lo individual en el trato con la literatura (12-13).

Curiosamente, lo que menos despertó el trabajo de Bloom fue una discusión de la literatura en términos estéticos, entre varios motivos, porque hace ya tiempo que aquella se percibe como un discurso más en permanente diálogo con otros discursos. Lo mismo se podría decir, seguramente, del canon. ¿No es acaso también una construcción discursiva?

Emergen así algunas cuestiones a considerar. En principio, el porqué de la ten-

1 La cursiva está en el original.

dencia de muchos gobiernos, a través de sus organismos educativos, de fomentar la instauración de un canon oficial. Evidentemente, una de las razones que surge de inmediato es la necesidad de asegurar la cohesión lingüística y cultural en sociedades que se perciben como peligrosamente heterogéneas. Pero el panorama se complejiza cuando se visibilizan minorías que no aceptan la imposición identitaria de la élite dominante. ¿Qué hacer, entonces? ¿Reemplazar el canon oficial por una multiplicidad de cánones que atienda dicha heterogeneidad? ¿Abrirlo e incorporar esas otras voces e identidades silenciadas, reinsertando y revalorizando grupos sociales marginados? En esta segunda alternativa, algunos críticos han visto el peligro de que, al incluir otras formas de concebir la literatura, se sacrifique la esencia misma de la diferencia, narrativizándola e insertándola en el universo simbólico de la cultura hegemónica (McGowan), realizando, sin querer (o queriendo), un movimiento colonizador (Mignolo). ¿O eliminar drásticamente cualquier posibilidad de canon, por entenderlo una tentativa de exclusión cultural en beneficio de un grupo hegemónico?

Una vuelta más de tuerca: seguir el razonamiento de la problemática "canon" en relación con el cambio de una cultura tradicional, de fundamentos y binaria hacia otra, moderna y masificada —lo cual supone desestabilizar la organización de la sociedad en estratos, en la que cada individuo se definía y desarrollaba, para catapultarlo a un proceso de desplazamiento y redefinición constante de su identidad y funciones— esconde otra problemática que se ha visto denunciada frecuentemente en el ensayo y la narrativa[2] argentinos: el temor a desoír, en esta pluralidad de voces e identidades disímiles, la verdad oculta detrás de tal diversidad, el origen o fundamento —"legado del mito monológico de la génesis del conocimiento"—, percibiendo entonces en este heterogéneo entramado la "acalorada gresca en la que cada uno de ellos intenta por todos los medios a su alcance, adjudicarse el título de rey e imponer como dictado inapelable, la transmisión, única y exclusivamente, de su propio mensaje" (López Labourdette 18): Kafka dixit. A lo que el crítico colombiano Álvaro Pineda Botero apuntaría:

2 Pienso en ensayistas—narradores como Martínez Estrada, Murena, Sábato, Girri, Gallardo, Orozco, Lojo, Martini, etc.

> El concepto de libertad ha reemplazado el de verdad en Occidente. La cultura se está estructurando alrededor de la idea de libertad, de que cada cual puede soñar, pensar y vivir como le plazca, con tal de no interferir en la vida de los demás. La verdad, por el contrario, está cada vez más lejana, y con ella, el autoritarismo. Cuando un grupo cree poseer la verdad, es capaz de llegar a los mayores extremos. [...] La libertad es permisiva y autoriza el diálogo (46).

En definitiva, aquí no solo se enfrentan estratos sociales, sino también formas de entender, adquirir y organizar el conocimiento.

López Labourdette piensa que abordar la cuestión del canon en este entorno nos lleva necesariamente a considerar, en la sabida tendencia al pensamiento binario y dicotómico que ha destacado en Occidente, la problemática de la identidad y de la diferencia como no-identidad, en la esfera de las reflexiones que se han convocado en torno de la *cultural war* acerca de las fuerzas en pugna que operan en los encuentros culturales, ya que:

> El creciente cuestionamiento de las bases teóricas de la crítica y de la historia de la literatura, que en este caso desemboca en la polémica del canon, no debe interpretarse solo como resultado de un impulso autorrenovador en el campo de la crítica literaria, o de un desarrollo de la lógica interna de la investigación y el conocimiento dentro de esta disciplina. También es una consecuencia de una crisis profunda en la relación entre cultura y sociedad que resultó de una ola de politización y "sociologización" general y continua (21).

En este sentido, uno de los aspectos —dentro de todos los posibles— y que ha merecido especial atención en la discusión sobre la problemática del canon que hemos sostenido —aunque no culminado— en este proyecto de investigación es la relación entre canon e identidad nacional.

Si consideramos la estrecha relación que han entablado siempre canon y nación, no parece extraño que se hayan revitalizado las reflexiones en torno del primero, en momentos en los que los procesos de globalización, de permanente tránsito poblacional y heterogeneidad cultural parecen haber alcanzado su punto

más acuciante. Subyace siempre el temor a la fragmentación y la valoración de la unidad: ¿el canon ayudaría a asegurar la cohesión moral en el mundo posmoderno de la diferencia, como sugiere McGowan?

La importancia del canon como transmisor y preservador de valores, así como de reflejo de la cultura sigue siendo defendida enfáticamente por intelectuales norteamericanos tales como Roger Kimball, William Bennet y Allan Bloom, entre otros, y fue lema de numerosas políticas de gobierno latinoamericanas luego de las guerras por la independencia, y europeas de posguerra.

Por eso, frente a una visión esencialista de la cultura, en la que se ubican determinados elementos centrales que aseguran la cohesión de la totalidad —la identidad cultural de una nación, por ejemplo—, algunos críticos actuales (Hughes, del Toro, López Labourdette, por citar solo algunos) quieren ver en las propuestas periféricas, marginales, fronterizas, más que una alternativa al discurso hegemónico, una posibilidad de subversión del sistema. Nuevamente, apostar por la libertad, en lugar de la verdad... Parecieran resonar así las palabras de Gadamer: "El artista libre crea sin pago de comisión. Está marcado por la total independencia de su creatividad y así adquiere la característica social de un 'outsider': aquel cuyo estilo de vida no puede ser medido por el metro de la sociedad (79). Estas ideas han inspirado, en gran medida, los trabajos de este volumen.

Reflexiones acerca del canon: la mirada argentina

¿Se debe entender como periférica la mirada argentina?[3] ¿Todavía podemos hablar de centro y periferia? Parte de los estudios que provienen de la filosofía, los estudios culturales y otras alternativas de abordajes desde las que podemos pensar este tema nos dirán que no, que esa dicotomía ya ha caído, o bien, ha sido lo suficientemente problematizada para seguir sosteniéndola en los mismos términos, pero es posible seguir preguntándose si no continúa aún operando, en algún sustrato intuido, al menos, con la suficiente fuerza como para evitar que podamos archivarla del todo,

3 Entiendo que esta pregunta también podría pensarse para la mirada brasilera, de acuerdo con lo discutido en las reuniones de trabajo de nuestra red. Yo me ceñiré al ámbito de las reflexiones argentinas, por ser mi ámbito de estudio.

meterla en ese cajón de objetos olvidados por estar supuestamente resueltos.

Abordar las reflexiones sobre el canon es una tarea, actualmente, de gran envergadura. Solo en el mencionado conjunto de artículos compilado por Enric Sullà, ya pueden verse múltiples formas de aproximación a esta cuestión. Desde el rastreo filológico del término (Harris); pasando por la discusión norteamericana acerca de la sospechosa capacidad de la literatura de postular valores universales y de que la constitución de un canon oficial pueda hablar en nombre de todos (Culler, Robinson, Gates y Bloom); se llega a la crisis no solo del concepto de canon, sino del de literatura, desplazando el análisis *vocacional* al plano *epistémico*[4] (Mignolo). Y podríamos continuar rastreando diferentes estudios —lo cual hemos hecho en los momentos iniciales de nuestra investigación— y ocupar todo este artículo en ello. Es preferible, sin embargo, proponer un recorte del corpus de reflexiones, centrándonos en cuatro autores argentinos: Noé Jitrik, Pedro Luis Barcia, Nicolás Rosa y Walter Mignolo, tratando de pensar qué proyecciones identitarias encuentran estos críticos en el fenómeno canon y cómo influye o determina dicha concepción el posicionamiento de los escritores que estudiamos en este proyecto.

Una pregunta lícita podría ser ¿cuál es el criterio de esta selección? Estos autores nos permiten explorar dos aspectos bastante interesantes en el abordaje que se ha hecho desde el pensamiento argentino sobre esta cuestión: la postura sobre el *canon* por parte de *figuras canónicas* de la crítica literaria: Jitrik y Barcia (que adoptan o no *posturas canonizantes*); y la variante teórica, por momentos de tránsito arduo para algunos, abierta al abordaje interdisciplinario y proveniente de dos pensadores que podrían considerarse *outsiders* en algún sentido: Rosa y Mignolo.

En un comienzo, nos detendremos en dos trabajos: uno, "Canónica, regulatoria y transgresiva", publicado por Noé Jitrik en 1996 en la revista *Orbis Tertius* de la Universidad Nacional de La Plata, y recogido posteriormente, en 1998, por Susana Cella, en un volumen de artículos titulado *Dominios de la Literatura. Acerca del canon*[5], editado por Losada, que incluía trabajos no solo de teóricos y críticos, sino también de escritores; y otro, de Pedro Luis Barcia, aparecido un año después, en

4 Volveré sobre esta cuestión más adelante.

5 Esta es la edición desde la que citaré el trabajo de Noé Jitrik.

1999, en la *Revista de Literaturas Modernas* de la Universidad Nacional de Cuyo: "El canon literario argentino según Borges". Como se ve, ambos pensados y publicados —al menos en su primera edición—, en ámbitos universitarios.

Desde el principio de su artículo, Noé Jitrik deja claro cuál es el eje desde el que pensará la cuestión: la relación indiscernible entre canon y marginalidad, anclada en el concepto de poder. Sostiene muy significativamente que el primero se constituye como "garantía de un sistema" (19) y que habiendo sido utilizado como metáfora del uso originalmente litúrgico y musical, ha adquirido en la literatura un carácter ideológico, sin perder por ello el aspecto normativo:

> ... el canon propiamente dicho tiene un carácter connotativo de ciertas retóricas: en realidad proviene de una decisión preliminar, en sí misma no retórica, que interpreta una retórica para ejercer, con lo que se puede hacer con ella, un dominio, para imprimir una dirección que se supone adecuada, imprescindible y segura (21).

La idea de manipulación con determinados fines de dominio queda, entonces, instalada, llevando la cuestión al terreno de ciertas fuerzas de poder que operan en la constitución del canon: "...como los códigos componentes del canon son, en su momento inicial primario, formas racionales de articulación social, su generación y su control están en manos de enunciadores de poder" (28).

Por su parte, Pedro Luis Barcia[6] encara este proyecto —como lo harán muchos otros críticos— de la mano de Jorge Luis Borges[7], y rápidamente direcciona su exposición hacia un tipo particular de esos enunciadores, que detrás de severas críticas a la postura canonizante de Bloom —generadora en Argentina de las re-

6 Me detendré solamente en algunas cuestiones que dialogan con la postura de Jitrik, sin ahondar en su recorrido por la obra borgiana y su carácter formador de canon, ya que eso demandaría un abordaje mucho más exhaustivo, que excedería ampliamente el propósito de este artículo introductorio a los trabajos sobre los autores que suponen la problematización del canon en las literaturas argentina y brasilera actuales y que se incluyen en la segunda sección de este volumen.

7 Sin duda, tanto Harold Bloom como Jorge Luis Borges han sido no solo "hacedores" de cánones sino "disparadores" de reflexiones sobre estos. Baste con pasar revista a la gran cantidad de estudios que proyectan sus planteos tomando como punto de partida alguno de estos autores.

flexiones sobre este tema, según Barcia—, adoptan actitudes semejantes, inscritas en duros dogmatismos desde sus cátedras, como jurados de concursos, etc. Este puntapié inicial le permite plantear el propio eje de su mirada: lo que Frank Kemode llamó *El control institucional de la interpretación*, que cercena la libertad —y esto recuerda las palabras de Álvaro Pineda Botero citadas anteriormente— que aquellos pretenden defender: "A la caña, hueca y recta, que en su origen fue el *canon*, se la ha convertido en garrote, y en manos de algunos críticos indígenas, en verdaderas macanas, dicho sea con alusión al arma contundente" (36).

Oponiéndose a esta fuerza reguladora, los proyectos marginalizantes son entendidos por Jitrik como un gesto político, en la medida en que constituyen una opción respecto del sistema literario regido por un canon, que se erige como fundamento "de un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder" (23) y está signado por una oficialidad que se entiende como "respuesta homogeneizadora a una necesidad de orden estructural" (26). Especialmente interesante es la pregunta que apenas esboza al comienzo: ¿qué ocurre cuando el Estado se hace cargo, apoya o favorece algunos de aquellos proyectos?, pero que, aunque no contestada por el crítico, podemos enlazar con su reflexión acerca del destino de las formulaciones contracanónicas que logran hacerse escuchar, siendo apoyadas o no por un poder (gobierno, academia, universidad, periódico...) y que son sometidas a intentos de domesticación de sus efectos. La deriva de este proceso parece culminar en la idea de que la materia del canon puede "reconstituirse incluyendo posiciones de marginalidad" (32), que vendrían a abrir nuevas "vías de respiración en cuerpos de doctrinas asfixiados (33).

El canon se percibirá, pues, como un conjunto de normas vinculado a una retórica, en el que hay que reconocer que no hay un solo canon, sino varios, ya que "no han permanecido incólumes en el transcurso histórico" (21), postura solidaria y contemporánea de la del crítico español Pozuelo Yvancos: "toda consideración sobre un esquema canónico lo es en momentos socio-históricos concretos y en contextos determinados: se configuraría así una teoría de los cánones" (38) y ambas contestatarias de los arduos intentos —sobre todo de parte de estudiosos norteamericanos— por encontrar un canon único y universal. Los cánones, sin embargo, para Jitrik tienen "la fuerza necesaria para ser seguidos; dicha fuerza

nace de una suerte de conciencia cultural, sustentada en reconocimientos implícitos vinculados, seguramente, a tradiciones pero, sobre todo, me parece, a identidades que garantizan una continuidad" (32). Barcia acota: "El canon es un producto amasado con selecciones y desprecios, con olvidos y memorias. Su fundamento va desde lo hedónico hasta lo programático ideológico. Los juegos de variados intereses —políticos, religiosos, sociales— operan en tomo a él y lo moldean" (37). Es decir, el canon es una construcción histórica, por eso mismo cambiante, que responde a intereses reñidos con el poder y que está ligado estrechamente a un proyecto identitario, en tanto garante de continuidad (Jitrik) y producto colectivo de la construcción memorialística de la identidad (Barcia).

En este sucinto recorrido por las miradas de Jitrik y Barcia a la problemática del canon, queda en evidencia que para ellos se impone un eje vertebrador importante de la cuestión, que pasa por la relación canon-marginalidad / poder / identidad, es decir, por un vínculo imperecedero entre esos dos términos que se determinan uno al otro recíprocamente y cuya alternancia será manipulada por determinadas fuerzas de poder que responderán, en cierta medida, a una necesidad de preservar un peculiar proyecto de identidad que tiende a ser homogeneizador y controlador de la interpretación.

Un gesto, por lo pronto, curioso, aunque también significativo, de Barcia es que dedica, de su extenso artículo, solo unas breves páginas a la cuestión teórica del canon, planteando básicamente lo ya expuesto, y la retoma al final con respecto al canon borgiano, destacando: "En la propuesta canónica de Borges operan razones de distinta índole: cordiales y amigables, hedónicas, de deslumbramiento y gratitud por la persona y su conversación (Macedonio), antojológicas, por filial dependencia (Carriego, Lugones), y otras" (65). Entonces, comienza su trabajo con una enfática arenga en contra de los enunciadores del canon que responden a diversos intereses en los que se vislumbra un cuestionable ejercicio de poder para —casi podría decirse— aplastar este impulso con la visión de un poeta que elabora un canon basado en amistades y placeres. Más allá de estar o no de acuerdo con esta conclusión a la que ha arribado Barcia, lo que se puede rescatar aquí es este gesto en el que parece adivinarse una cierta esperanza de abordar el canon desde una postura más libre y, por ende, menos dogmática y totalizadora de sentido.

¿Qué sucede en el ámbito argentino con las visiones esencialistas, centralizadoras y jerárquicas del canon literario, al estilo de la de Harold Bloom? Por supuesto, no hay posibilidad de generalizar "la mirada argentina". En estas mismas páginas se comprende que hay diversas posturas, pero surge, del entramado de voces que dialogan sobre esta cuestión, una arista interesante para nuestro proyecto, que tiene que ver con la revisión de la organización del conocimiento dentro de la episteme occidental y que apunta a lo que Mignolo llama "la opción descolonial".

Los segundos autores elegidos, Nicolás Rosa y Walter Mignolo, publican sus artículos en ámbitos pensados desde un enfoque sensiblemente diferente: el del primero, aparece, como la segunda edición del de Jitrik, en ese volumen compilado por Cella en 1998, en el que alternan (¿dialogan?) voces provenientes tanto de la academia como de escritores. Titulado "Liturgias y profanaciones", se inserta en un apartado que claramente enfoca la cuestión del canon desde una perspectiva teórica, precediendo a otras secciones que hablan del canon en las literaturas latinoamericana y argentina. Lúcidamente, Rosa hablará también del poder, pero direccionando su disertación hacia el terreno psicoanalítico y religioso, desembocando en una noción mucho más antigua y profunda del espíritu humano: "Toda la teoría o la pseudoteoría de la canonización literaria no es más que una ficción de la paternidad literal y de los conflictos que ella entraña" (59-60), conflictos que pretendemos ignorar, pero que subyacen en la problemática del canon literario.

Lo que plantea Rosa tiene consecuencias inagotables en cualquier literatura. Si lo canónico es bello/bueno/valioso y debe ser imitado o copiado, ¿qué espacio queda para la originalidad narcisista del poeta? ¿Cómo aceptar ser una mera copia deslucida de un original omnipresente, que paternalmente rige la estética, la ética y, podría decirse también, el proyecto identitario? En una época en la que se perciben movimientos antagónicos, como la revitalización del canon en simultáneo con procesos artísticos que defienden el feísmo, la monstruosidad o la dislocación de los criterios de normatividad estética, ¿qué es eso bello, bueno y valioso y a qué entidad puede aspirar?: "es posible que la restitución de formas canónicas sea un elemento defensivo de preservación de lo ya perdido. Si el arte es siempre una forma del pasado, es porque el registro imaginario replica el registro de lo real como forma de nostalgia" (67), sugiere Rosa.

Frente a la casi defensa de la postura de Bloom que hace Enric Sullà —no por estar de acuerdo, sino por querer precisar la naturaleza del canon propuesto por el norteamericano[8]—, Nicolás Rosa parece responder:

> Si la idea de canon se vuelve a reponer en la crítica americana, más allá de la interpretación sociológica de Bordieu como sistema de codificación, es porque en el espíritu norteamericano y más allá de las discusiones entre multiculturalismo y legislación canónica, hay siempre un aire religioso: el canon solo se constituye en forma teocrática con la misión hagiográfica de proponer los autores sacrificados por las universidades. Y aquí recordamos la hostilidad de Bloom hacia el mestizaje de las "culturas diversas" y a la negación, disolución o descuido de lo que él llama la "estética" (62).

Detrás de toda concepción de canon, subyace un impulso. La estética podrá ponerse como armadura, pero lo que ve Rosa detrás de la postura de Bloom, que no parece percibir Sullà, es ese "aire religioso" que dirige el timón del canon del crítico norteamericano.

Un caso de interés para esta cuestión lo constituye una antología de programas de literatura argentina que publicó *Exlibris (enseñanza)* en 2012, y que propone una suerte de cronología de la concepción del estudio de esta disciplina en la Universidad de Buenos Aires. En ella se señala como un momento de quiebre el año 1986:

> Los programas de este año muestran el establecimiento del paradigma de enseñanza e investigación que perdura actualmente en la Facultad. En el marco del nuevo plan de estudios, los tres programas[9] problematizan la literatura argentina y abandonan los enfoques panorámicos, cuyo último exponente claro había sido Cambours Ocampo. En todos ellos, la historia, lejos de constituir un mero pretexto de organización cronológica de temas, ingresa como herramienta e interrogación crítica (29).

8 Pido al lector que vuelva a leer la cita del crítico catalán que consigné en la segunda página de este artículo.

9 Se refiere a los de Viñas-Romano, Frugoni y Sarlo.

Es decir que se toman como ejes vertebradores de cada programa, no las posibles cronologías de la historia literaria tradicional, sino las diferentes problemáticas que ha propuesto la literatura argentina o que los estudiosos han dado en encontrar a partir de sus lecturas. Y como corolario de esta propuesta, aparece en 1993 el programa de David Viñas, que intenta "invertir una fórmula tradicional: en lugar de leer la literatura desde los clásicos, leer los clásicos (*Facundo*, *Ranqueles*, *Martín Fierro*, *Pot-pourri*) desde otros textos y series, incorporando contextos y 'lateralidades'". Viñas fundamenta su programa sobre la idea de "historizar y problematizar estos cuatro textos, recuperar sus condiciones de producción y la secuencia de lecturas contemporáneas y posteriores que van definiendo su cristalización e insularización clásica" (29).

Los clásicos, en este sentido, serían los que siguen despertando nuevas lecturas y escrituras, es decir, aquellos que se erigen como "patriarcas" de la literatura nacional. Nuevamente el sustrato que destaca Nicolás Rosa.

Para este crítico, en estas constituciones de cánones, los clásicos nacionales batallan con los internacionales, así como los territorios periféricos (como la Argentina o el Brasil) lo hacen con las naciones imperialistas. En este sentido, la propuesta de Bloom se perfila como un canon elaborado desde la mirada del imperio.

Y si el canon se compone de clásicos —esto lleva a otro de esos conceptos que Miguel Casado llamaba OCNI—, ¿qué los hace clásicos y cómo los leemos? El crítico argentino recuerda a Calvino en su definición —un tanto irónica— de un clásico como aquel que suscita un incesante polvillo de discursos críticos. De allí que una de las cuestiones que han sido de interesante tránsito en nuestra investigación haya sido ¿por qué llevar al terreno de la crítica universitaria —en gran medida, clasificadora, normativa, preceptiva— justamente a los que no podemos ubicar en el canon, a los que hablan otra lengua, a los que amenazan con el retorno a Babelia? Algunos artículos de este volumen ensayan respuestas —que intentan sacudirse el polvo— a este interrogante. Tal vez Rosa nos da una pista: "Digamos que en la literatura argentina, tal vez en la latinoamericana, el canon está enfermo. Si necesariamente debemos apelar a la nomenclatura para poder entendernos, diría que la *literatura argentina* se opone a la *literatura nacional* como el estado se opone al pueblo" (82).

El canon de Bloom, para Rosa, es un intento de territorialización literaria, que como tal, supone una forma de imperialismo "que tarde o temprano generará invasiones y nuevas colonizaciones lingüísticas y escriturarias" (80) en forma de las llamadas minorías, que son ya verdaderamente numerosas.

Habiendo llegado a este punto, resulta pertinente comentar algunas ideas propuestas por Walter Mignolo, en lo que se refiere al canon, para cerrar el camino teórico que hemos transitado en nuestra investigación y que ha abierto la búsqueda de nuestra propia escritura.

El artículo de Mignolo se publica en una sección llamada "Alternativas al debate", precedida por otras dos secciones "¿Qué es el canon literario?" y "El canon literario a debate". Desde el título de la sección se marca ya lo alternativo de la postura de Mignolo frente a la tradición de discusiones sobre el tema. También hay que destacar que la primera edición de este trabajo data de 1991[10], siendo anterior, incluso, al texto de Bloom.

Retomando lo anticipado al comienzo de este apartado, hay que destacar que Mignolo distingue para su análisis, su situación personal, a la que llama "vocacional", de la universitaria, que vendría a ser la "epistémica" y afirma que una influye en la otra, y ambas tanto en el objeto como en el sujeto de estudio. A partir de esta distinción, podemos establecer una relación con ese desplazamiento del foco de atención puntualizado en la introducción y que conecta los argumentos de ambas partes de este trabajo:

> ... propongo que los debates sobre la formación se desarrollen tanto en los planos vocacional y epistémico como a través de las fronteras culturales. A nivel vocacional, un canon debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y transforman los cánones? ¿qué grupos o clases sociales se representan mediante el canon? ¿qué esconde el canon?, etc.). A nivel de las fronteras culturales, un canon

10 Publicado en *Poetics Today* 12.1 (1991): 1-28.

> debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental... (245).

Esta distinción lo lleva a precisar su postura crítica sobre las discusiones acerca del canon. Para Mignolo, se hace necesario tener claro que hay estudios literarios en los que defendemos valores culturales, como la raza, el género, la clase, etc., a la hora de pensar el canon; y otros estudios en los que priorizamos nuestros principios cognitivos. El problema sobre el que pretende poner el foco de atención es que, generalmente, se recurre a premisas epistémicas para justificar posiciones vocacionales.

Se adopte una u otra modalidad (vocacional o epistémica), el propósito de la formación del canon en los estudios literarios "no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro" (251).

Partiendo de una cita de Jameson, en la que este autor sostiene que no "se gana nada acallando la diferencia radical de los textos no canónicos. Las novelas del tercer mundo no ofrece las satisfacciones de Proust o Joyce" (238), Mignolo da rienda suelta a lo que será una idea recurrente en sus escritos: la necesidad de puntualizar que cada vez que alguien adopta una postura semejante, aunque pretenda (o no) destacar los valores de otra cultura que se entiende como marginal y ubicarla "a la altura" de la que se considera hegemónica, lo que termina haciendo es reafirmar la mirada imperial: "la idea de tercer mundo la ha creado un sujeto de conocimiento que, en el mismo acto de crear esta noción, se colocó en el primer mundo" (238).

Centrando la cuestión en la problemática identitaria, que es la que nos ocupa en este proyecto, rescatamos una distinción que nos resulta bastante operativa: frente a la homogeneidad del canon religioso, se destaca la heterogeneidad del canon literario (debida, entre otras cosas, al acceso a la escritura, imprenta y difusión de sectores minoritarios que se habían visto silenciados) que, para este crítico, ha propiciado la transformación del canon.

Para Mignolo, entonces, las teorizaciones desde el primer, segundo o tercer mundo; desde la visión de una mujer o de un hombre; desde una raza u otra; no son solamente válidas, sino también necesarias.

¿Cómo y dónde se ubica, entonces, este crítico argentino, latinoamericanista que enseña en Estados Unidos? En un espacio de reflexión en el que entender, a través del estudio de la literatura, las diferencias culturales es más importante que incluir la literatura del tercer mundo en la del primero; y en la búsqueda epistemológica de

> ... modelos y teorías que nos ayuden a comprender las prácticas discursivas y la formación del canon más allá de las fronteras culturales, mientras que, al mismo tiempo, evitamos que los investigadores y teóricos literarios universalicen a nivel epistémico sus valores estéticos regionales y vocacionales" (260).

Conclusiones para una posible apertura

Intentando salvar una cierta contradicción que se plantea en este subtítulo final, hay que explicar que de lo que se trata es de pensar cómo este recorrido teórico que hemos elegido puede abrir: a) formas de lectura de los textos contracanónicos que hemos abordado en nuestro proyecto; y b) ensayos de escritura que sostengan y reafirmen una alternativa diferente para pensar las problemáticas identitarias que proyectan los estudios literarios referidos al canon, que suponga, entre otras cosas y como punto de partida, repensar las concepciones dicotómicas (adentro-afuera; primer y tercer mundo; etc.), homogeneizadoras (canon único y universal) y totalizadoras de sentido.

En esta sintética muestra de posturas argentinas referidas al canon que, por su misma naturaleza, solo puede aspirar a constituirse como un recorte peculiar de una esfera mucho mayor y heterogénea, podemos distinguir dos modalidades de abordaje a la cuestión, como se puntualizó al comienzo, y que han resultado motivadoras para nuestros estudios. Encontramos, por una parte, las posturas de Noé Jitrik y Pedro Luis Barcia, críticos reconocidos y que han participado activamente no solo en la discusión sobre el canon, sino también en la constitución del canon literario argentino durante décadas. Si bien con sus propias particularidades y enfoques, ambos parten de la base de que todo canon es una suerte de retórica en la que resultan determinantes ciertos grupos de poder que se constituyen como sus enunciadores y ambos apuestan, aunque de diferentes formas, por propuestas

alternativas: provenientes de ciertos sectores marginales o marginados (Jitrik) o de retóricas transgresoras, libres de corsés normativos (Barcia).

Intentando despegar de la opción vocacional, en términos de Mignolo, Nicolás Rosa propone recuperar la vinculación del fenómeno canon con ciertas concepciones religiosas y psicoanalíticas, a fin de ensayar una forma de teorizar sobre el canon que no se ancle en las fronteras locales ni en visiones estrictamente estéticas, y que no se erija en una muestra más de miradas imperialistas.

En clara consonancia, Walter Mignolo plantea la necesidad de encontrar un enfoque epistémico —no utilizado como herramienta de lucha para defender posturas vocacionales— en el campo literario, el cual entiende como propicio para agrietar la heredada homogeneidad del canon religioso, que permita el diálogo entre diferentes discursos, cambiando las premisas del pensar, del conocimiento, en pos de la definitiva derogación de esa mirada imperial. Años más tarde, en la introducción a *El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial* (2008), diría:

> Una de las tareas, en ese vasto y largo horizonte a futuro, es precisamente el proceso de destejer la trama epistémica imperial, moderno/colonial y en el proceso de ir destejiendo ir también tejiendo y labrando terrenos en cuya tarea se requiere el pensar descolonial global más que el pensar liberador y emancipador Eurocentrado (17).

Este camino nos lleva —tal vez— a la necesidad de volver a la pregunta que ha introducido las reflexiones argentinas sobre el canon: ¿Se debe entender como periférica la mirada argentina? Entendemos que la literatura argentina y las reflexiones que recogemos en este volumen sobre ella, apuntan a constituir un espacio —fronterizo, entendido como lugar de negociación de la alteridad— en el que deje de operar ese pensar eurocentrado del que habla Mignolo, que abra vasos comunicantes entre diferencias válidas que no aceptan ser incorporadas en el universo simbólico de una propuesta homogeneizadora de la cultura y que denuncian esa enfermedad canónica que visibiliza Nicolás Rosa, aquella que se resiste a pensar la literatura en términos nacionales.

Por todo ello, en este libro se han convocado voces literarias de exiliados, mujeres, locos, villeros, tangueros, "pastiches" lingüísticos (ya se sabe que una de las mayores vías de canonización ha sido históricamente la lengua... ¿qué mejor efecto contracanónico, entonces?), así como voces filosóficas, que no solo se resisten a la mirada del imperio, sino que discuten la tradición patriarcal del canon, no porque nieguen su existencia, sino porque entienden que es tiempo ya de cambiar las premisas del pensar sobre la identidad.

Dejar de ser mensajeros sin Dios, sin Rey, evitando no solo gritarse los unos a los otros mensajes absurdos, como decía Kafka, sino sobre todo, intentando no querer convertirse en aquellos, imponiendo una verdad que recupere la mirada patriarcal —que se erija en único parámetro de lo aceptable— e imperial —que todo lo incluya y excluya—, invisibilizando las diferencias necesarias.

Referencias bibliográficas

A. C. y J. L. "Antología de programas de literatura argentina (1913-1993)". *Exlibris* 1 (2012): 26-29. En: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/dossier/archivo/acercade/archivo/1/ensenanza/ensenanza3a.pdf> (19/02/2015).

Barcia, Pedro Luis. "El canon literario argentino según Borges". *Revista de Literaturas Modernas* 29 (1999): 35-72.

Casado, Miguel. "Notas para una crítica de la tradición". *El Urogallo* 116-117 (1996): 52-72.

Gadamer, Hans Georg. *Truth and Method*, New York: Crossroad, 1982.

Hughes, Robert. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". Susana Cella, comp. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.

López Labourdette, Adriana. *Esa moneda no es nunca la misma. El canon literario y Jorge Luis Borges*. Hildesheim: Georg Olms, 2008.

McGowan, Todd. *The Feminine "No"! Psycoanalisis and the New Canon*. Albany: SUNY, 2000.

Mignolo, Walter. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)". Enric Sullà, comp. *El canon literario*. Madrid: Arcos, 1998. 237-270.

Mignolo, Walter. Introducción. *El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial*. Por Emmanuel Chukwudi Eze, Paget Henry y Santiago Castro-Gómez. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008. 7-19.

Pineda Botero, Álvaro. *El reto de la crítica. Teoría y canon literario*. Bogotá: Planeta, 1995.

Pozuelo Yvancos, José María. *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme, 1995.

Sullà, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arcos, 1998.

Toro, Alfonso del. "Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: descentración-simulación del canon y estrategias posmodernas". *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim: Georg Olms, 2007. 19-40.

PARA UNA GENEALOGÍA POLÍTICA DEL CANON

Alejandra Adela González*

Si el canon resulta de la imposición hegemónica de un criterio, queda por pensar la constitución del contracanon, como resto no pensado de esas fuerzas antagónicas de sentido inverso que pretenden redefinir las fronteras de lo legible. ¿Cómo se reorganiza eso que, quedando del lado prohibido, pugna por aparecer? La batalla canon-contracanon se juega en el campo de las instituciones y los grupos de presión. ¿Luchas fratricidas, parricidios textuales, respeto por la tradición y elevación a monumento de textos eminentes, automatismo psíquico decadente o ruptura, renovación del sentido, repetición de la diferencia y heurística de valores y figuras de lo nuevo? ¿Se trata solo de juego de poderes o de ejercicio de la memoria y del olvido en una praxis de la construcción identitaria? Intentaremos pensar el canon como un instrumento para la construcción del espacio literario como campo de fuerzas retórico-políticas que delimitan el régimen de lo visible y lo invisible, lo decible y lo no decible, la forma y la monstruosidad.

Nietzsche, el gran deconstructor de la metafísica clásica, provoca una conmoción a partir del uso del método histórico bajo las formas de la disolución del origen privilegiado, en donde el mito sostendría que se hallan en potencia todos los predicados que se desplegarán más tarde. Cuando desmitifica el origen, produce una transvaloración: disuelve el objeto estudiado. Así, en el origen del conocimiento, no habría un deseo natural de saber, como sostiene Aristóteles, sino que ese saber se desenmascararía como pura voluntad de dominio. Si seguimos el método arqueológico, el canon puede descomponerse en los elementos que vela. Si no hay génesis de naturaleza noble, si no se trata del canon como repertorio de lo mejor producido

* Doctora en Filosofía por la Universidad del Salvador (USAL) y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora Asociada de Ética y de Hermenéutica en la USAL. Correo electrónico: alejandra.adela.gonzalez@gmail.com.

por la cultura en un proceso selectivo espontáneo, entonces es el resultado de un juego de fuerzas: operación espuria que debe ser velada bajo la forma de un germen prístino. Y si Nietzsche recorre filológicamente el concepto de bueno y malo, para establecer la genealogía de la moral, podemos pensar la diacronía semántica de canon para desmantelar su apariencia.

Nuestro término proviene del acádico *Knh*, que significa: caña o junco, y está referido a la vara de medir o al patrón de medida en términos más amplios. Del origen semítico pasó al griego *kanon* como medida física, que luego se transpoló al ámbito de los frágiles asuntos humanos, como lo caracteriza Arendt, donde comenzó a operar como modelo. En primer lugar, entonces, canon en el plano estético, donde se lo interpreta como lo que debe ser imitado por su excelencia; mitificación del origen que establecería las formas primigenias regidas por el ideal cosmológico, de belleza como armonía y equilibrio. Recurrencia al ideal que luego se trasladará a Homero. Un paso más y el canon será pensado como intervención de la autoridad que fija: academia estética, ciencias de la moral. Una misma medida para todas las cosas.

El canon como teología

Los hebreos no utilizaron este término, pero sí tuvieron en cuenta la idea de una regulación, a partir de la palabra divina, de lo que delimitaba el interior y el exterior del texto sagrado. Pero la letra atrae más letra, y cuando la literatura de los comentaristas abundó, fue necesario separar los textos oficiales de los apócrifos. O de otro modo, determinar lo auténtico y lo inauténtico. Para sostener tamaña frontera, era necesario poner a Dios como Regulador Canónico. Por lo tanto, el origen sagrado del canon implica que su disolución o incluso cuestionamiento conllevará siempre improntas ateas o al menos heréticas. Canon, entonces, como frontera entre oficial y apócrifo, que baliza espacios de pertenencia a la Sinagoga. Ante la proliferación de las sectas judías a partir del alzamiento de los macabeos y su posterior derrota, ese gesto fue un acto de fuerza donde lo oficial se hizo sinónimo de hegemónico. Y esa tarea la asumieron los fariseos, contra los saduceos, samaritanos, qumranitas, etc. Pero ni siquiera entre los mismos fariseos había acuerdo unánime sobre el ámbito de los libros sagrados posteriores a la colección mosaica. Los judíos de

Jerusalén y los de la diáspora definieron de modo distinto lo que permanecería dentro o fuera del ámbito de la fe. La literatura inter-testamentaria provino de un período rico en divergencias, apariciones y relegamientos de escritos de diversa índole que convivieron pacíficamente, pero la guerra de los textos establece su batalla decisiva cuando en el año 70 tuvo lugar la destrucción del templo. Una cuasi leyenda cuenta que entre los años 95 y 100 se fijó el canon israelita basado fundamentalmente en la ley mosaica y en otros escritos[1]. Así fue como el pueblo de Israel elaboró la lista de sus libros sagrados, sin utilizar para nada el vocablo canon, según narra Flavio Josefo, en el siglo I luego de la destrucción del templo. Pero en ese mismo período, convivieron al menos doce partidos político-teológicos, entre ellos fariseos, benjaminitas, esenios, etc. Cada uno planteaba una cosmovisión distinta. Esas posiciones diferenciadas expresaban una lucha de fuerzas sublimada en diversas hermenéuticas. Momento de la producción de un canon: destruidas las ciudades, el pueblo en la diáspora, las instituciones jaqueadas por el imperio, las costumbres comunes diferenciadas por la distancia, la única manera de sostener la identidad del pueblo era la relación con un conjunto de escrituras sagradas, entendidas como palabra de Dios y que, entonces, no podían ser fluctuantes, o de formas lábiles. Así, el canon asume una función nueva: fijación ante la posibilidad de dispersión. *Resistencia ante la amenaza de pérdida de la identidad comunitaria.*

Pablo de Tarso, por medio del griego *koiné* que era su lengua, introduce en su epistolario el término, produciendo un desplazamiento semántico: "Para todos los que se sometan a este canon..." (*Biblia de Jerusalén*, Gál 6, 16.). La referencia es a una vara que rompe con todo lo anterior: el Mesías. Ya no es medida, sino desmesura. Es el acontecimiento discursivo, como dice Alain Badiou, o el dispositivo mesiánico, como lo menciona Toni Negri, quienes le permiten a Pablo cambiar de rumbo, de nombre y de posición subjetiva-política. Su relación con la ley que ahora quedará sometida al amor es el resultado de su conversión en términos teológicos. Esa novedad cristiana es la que delimita un nuevo canon (*Biblia de Jerusalén*, 2

1 La ley, con los cinco libros del Pentateuco; los profetas, subdivididos en dos secciones: profetas anteriores, a saber: Jos, Jue, 1-II Sam, 1-II Re, y profetas posteriores: Is, Jer, Ez, Os, Joel, Am, Abd, Jon, Nh, Sof, Ag, Zac, Mal; hagiógrafos o escritores sagrados: Sal, Job, Pro, Rut, Cant, Ecle, Lam, Est, Dan, Es, Neh, 1-II Cro. En total, 39 libros, que fueron denominados, en terminología cristiana, protocanónicos o del primer canon.

Cor 10, 13.15.1). Allí Pablo, apóstol apócrifo que no conoció a Jesús en vida, que no forma parte del grupo de los doce, intenta legitimarse por un cambio de sentido de la frontera que delimita interior y exterior. Escribe: "Nosotros, en cambio, no nos gloriamos desmesuradamente midiéndonos a nosotros mismos por el *canon* que Dios nos ha asignado" (*Biblia de Jerusalén*, 2 Cor 10,13.15.16). Se inaugura un tiempo nuevo a partir de la llegada del mesías, una espacialidad que incluye a gentiles, esclavos y mujeres. La identidad se expande pero hacia el afuera de una Sinagoga a la que Pablo se dirige, pero a quien provoca con su novedad[2]. Toda modificación del canon, implica un cambio de posición política y un efecto de subjetividad distinto. Y siempre es un deicidio, algún dios pierde su sitio para ser suplido por otro. Mientras haya Canon, algún Dios existe. Por eso toda crítica debe ser planteada primero como ruptura de lo religioso, desligando así el discurso fundacional y soberano, y arriesgándose en las fronteras móviles de lo que todavía no está delimitado. Al Canon se le opone una dimensión de lo Real siempre irreductible a las modelizaciones. Por eso, cuando el canon paulino opera como una fuerza antagónica contra un modo de comprensión de la ley y queda por fuera del discurso hegemónico, busca su expansión en otros ámbitos, promueve un cambio de razón política. Claro que al canon paulino revulsivo del siglo I le seguirá el camino de la patrística y, en un par de siglos, se pasará del canon de la tradición al canon eclesiástico.

Desde el concilio de Nicea, las decisiones dogmático-morales de los concilios se llaman cánones. Finalmente, por Canon Bíblico se entiende la lista oficial de los libros tenidos por la Iglesia como inspirados, según el concilio de Laodicea del siglo IV, que impone una noción técnica: canon bíblico es el conjunto de los libros sagrados. Este sentido restringido y en apariencia neutro es el que oculta más eficazmente el elemento religioso autoritario o teológico político que se articula en la noción. Pero aún resta otra diferenciación, la que hace del canon una *forma de delimitar el orden de lo público respecto de lo privado*. Es el mismo concilio el que diferencia textos recomendados para leer en las liturgias públicas o canónicas de aquellos que pueden leerse en privado. Los salmos pertenecen a este último orden.

2 En el v. 15, Pablo insiste: "Esperamos, mediante el progreso de vuestra fe, engrandecernos cada vez más en vosotros conforme a nuestro *canon*".

Se *diferencian así prácticas de lectura solitarias y domésticas, de lecturas públicas, litúrgicas y canónicas*. La palabra de Dios, apoyada en la autoridad de la Iglesia, logra fijar varias características que se ligarán a cualquier canon: auténtico, verdadero, público, social, normativo pero fundamentalmente cerrado y diferenciado de otro conjunto que será apócrifo, falso, privado, solitario y sin valor de ley. Pero este gesto de delineamiento fronterizo tuvo consecuencias ligadas al carácter impositivo de tal torsión. La noción de autenticidad vira a la de normatividad. El proceso de institucionalización creció con el establecimiento de un canon. La potencia de ciertas teologías obligó a incluir varios evangelios, (¿repeticiones o diversas concepciones en pugna que no logran hegemonizar el espacio canónico?) y a desechar muchos otros. Se establecieron géneros nuevos: evangelios, apocalipsis, testamentos; algunos de ellos no entraron nunca en el espacio oficial. La noción de autoría también se articuló: la escritura consagrada es la hagiográfica. La palabra inspirada en el eterno verbo se historiza, asume los caracteres retóricos o las variantes idiomáticas e idiosincráticas de cada escritor. Se llega a posiciones extremas en el ejercicio más o menos violento de la inclusión/exclusión. El marcionismo pretende eliminar el antiguo testamento ya que la creación estaría incluida en el nuevo bajo la forma de la redención. ¿Orígenes de un antisemitismo medieval o combate contra los vestigios de paganismo que la idea de creacionismo conlleva? Pero el amo es quien tiene el poder de definir y la Iglesia acepta ambas herencias: la antigua semítica del padre eterno y la del hijo que se hace historia y carne[3]. El marcionismo herético se repliega por el momento.

No hubo cambios hasta la reforma protestante[4]. Crítica del canon es rebelión

3 Donde primero se llevó a cabo dicha selección y codificación fue en Roma, como lo atestigua el famoso Canon de Muratori, de fines del siglo II, descubierto el año 1740. Este documento divide la literatura cristiana primitiva en cuatro series: a) Libros tenidos como sagrados por todos y, como tales, leídos públicamente en las Iglesias. En esta serie, se mencionan los cuatro Evangelios, de las cartas de Pablo se excluye Hebreos, de los Católicos, solo 1-I1 Jn, Jud; probablemente las dos de Pedro y el Apoc; b) Libros no tenidos por todos como sagrados y que, en consecuencia, no deben ser leídos públicamente en las Iglesias (Apoc de San Pedro); c) Libros de lectura privada, que no es lícito leer en las Iglesias (Pastor de Hermas); d) Libros que la Iglesia no puede recibir (literatura apócrifa y gnóstica).

4 En el año 1520, Karlstad propuso el retorno al Canon breve palestinense para el AT. En cuanto a Lutero, en un principio rechazó todos los deuterocanónicos del AT (excepto quizá 1 Mac). Más tarde, aceptó la doctrina de Karlstad y, en su traducción alemana de la Biblia, incluyó los deuterocanónicos al final del AT, a modo de

contra la autoridad, parricidio textual, como dice Nicolás Rosa, que es el que realizará Lutero a la cabeza de la Reforma. De los tres conceptos: palabra de Dios, autoridad de la iglesia y canon, Lutero intentará derrumbar el de autoridad, establecerá un nuevo canon violentando el oficial y se apoyará para hacerlo en la palabra de Dios, de quien se considerará heredero legítimo. Autoridad y tradición son términos antitéticos respecto de Modernidad. Y por eso una rebelión implica la modificación canónica.

Gran crisis del canon teológico, que llevó a que se lo entendiera simplemente como la lista de libros que una institución falible (y mucho, según los reformados), no portadora de peso propio, había instituido como norma de fe. Pero, con la declinación de la autoridad eclesial, crece la crítica teológica. Es esta crítica la que asumirá en adelante, la función de delimitación, construcción e identificación de los signos esenciales que incluirían o excluirían textos de literaturas universales, nacionales, y compilaciones diversas, que como las del Antiguo y Nuevo Testamentos, resultan del juego de fuerzas que imponen su hermenéutica al conjunto. Si en el momento teológico, la crítica puede dirimir si algo es objeto dogmático de fe, o simplemente de lectura recomendable, se puede comprender cómo la crítica filosófica o literaria puede determinar si un texto pertenece a ese dominio o a qué género de tal ámbito, y luego su derecho a permanecer en él, de acuerdo con la calidad, autenticidad, etc.

El concilio de Trento (1545-1563) fija el definitivo Canon Bíblico que es, para los católicos, la lista oficial de libros de autoridad apostólica que regulan la fe[5]. De esta manera, terminaron las controversias entre católicos, pero se delimitaron las

apéndices con el título de Apócrifos. Respecto del NT, las doctrinas protestantes han sido más discordantes. Lutero excluyó del Canon el Apoc y Hb, Sant y Jud. Zwinglio solo rechazó el Apoc Ecolampadio. Los luteranos, hasta el siglo XVII adoptaron la doctrina de Chemnitz, que rechazaba todos los deuterocanónicos. Pero a partir del siglo XVIII, principalmente por la influencia del pietismo, volvieron a la praxis calvinista que aceptaba el Canon católico íntegro. En cuanto a la Iglesia rusa, desde el siglo XIX el Santo Sínodo acordó que en los seminarios se enseñara la doctrina de los protestantes respecto de los deuterocanónicos del AT. En la Iglesia Griega, los teólogos en general se acercan a la misma doctrina.

5 En la IV sesión, del día 8 de abril de 1546, estableció la lista siguiente: Son libros sagrados y canónicos: *Del AT.* 1. *Históricos:* Gn, Ex, Lv, Num, Dt, Jos, Jue, Rt, 1-II Sam, 1-II Re, I-II Cr., Es, Nh, Tb, Jdt, Est, 1-II Mac. *2. Didácticos:* Job, Sal, Pr, Eccle, Cant, Sab, Ecli. *3. Proféticos:* Is, Jer, Bar, Ez, Dan, Os, Jl, Am, Ab, Jon, Mi, Na, Hab, Sof, Ag, Za, Mal. *Del NT.* 1. *Históricos:* Mt, Mc, Lc, Jn, Act. 2. *Didácticos:* Cartas de San Pablo: Cartas Católicas. *3. Proféticos:* Apoc.

diferencias con los reformados, siempre el adentro y el afuera. Entonces, el *Canon bíblico* significa la Biblia como *regla de fe y costumbres,* y la *lista o catálogo oficial* de los libros tenidos por la Iglesia como sagrados e inspirados.

Todavía podríamos pensar desde el campo teológico otra noción de canon y es la que lo plantea como una totalidad de fe que no debe dividirse en partes, y a la comunidad de creyentes (¿críticos, lectores?) como los que deben utilizar cualquier método de lectura mientras lo hagan con un acercamiento canónico, esto es, que no ponga en duda esa totalidad. Se puede hablar así de una "exégesis canónica". El todo o conjunto tiene una génesis histórica que debe ser estudiada, pero por sobre ese sentido debe primar el teológico que lo redimensiona en los términos de la comunidad orante (¿académica?) para quien tiene un efecto de normatividad. El canon es un presupuesto hermenéutico para todo el conjunto y para cada una de sus partes, como garante de sentido. Se requeriría, para ello, sucesivos gestos de historización y deshistorización. Y en esta especie de embrague, desembrague, el canon operaría como un elemento estabilizador de sentido en tanto a veces lo universaliza, autonomizándolo de sus condiciones de enunciación, o lo incorpora al contexto de referencia. Interesante particularidad la de esta forma de lectura: las luchas de fuerza intervinientes se neutralizan por momentos, de tal manera que quedan relativizadas frente al contenido de verdad absoluta que traman los textos. Las lecturas que se hacen de los textos sagrados de otras tradiciones pierden su carácter de canonicidad para pensarse en su génesis histórica. La manera de universalizarse del canon es concebirse como una totalidad que a priori es legitimada por una autoridad que lo excede: la de Dios, fuente de todo poder.

De Dios como verdad a la Razón como Luz

Podríamos sostener entonces que el canon de fe tiene un fundamento teológico, pero el filosófico ¿se halla en el mismo caso? Se supone que su fundamento está secularizado, pero también está tramado sobre un juego de fuerzas que luchan por la hegemonía, legitiman su autoridad, establecen un adentro y un afuera, articulan una liturgia/ceremonial, diferencian lo público de lo privado, preservan la identidad de la comunidad académica y se resisten a las amenazas del afuera, se erigen como una normativa resguardando un repertorio de libros consagrados, entran en crisis

cíclicas para luego estabilizarse institucionalmente, y son un elogio de la autoridad de turno que se verá agitada periódicamente por algún intento de parricidio.

Si bien la universidad tuvo sus orígenes en las bibliotecas de las grandes abadías en el siglo XIII y conservó, glosó y guardó el saber reconocido, esta forma de organización del saber decayó junto con el poder de la Iglesia. Fue juntamente con el surgimiento del Estado moderno que surge la necesidad de proveer conocimientos que permitan administrar a las masas recientemente ingresadas en la historia como sujeto. Para eso, es necesario que se conviertan primero en el objeto de estudio de diversas ciencias que irán conformando su campo epistémico. Si las ciencias de la naturaleza parecen ya haber armado su metodología y su canon, es hora de que lo hagan las ciencias del espíritu o del hombre. Es el lingüista Wilhelm von Humboldt[6] quien organiza la Universidad de Berlín y será el modelo para todo el sistema. La concepción es clara: los Estados (cosmopolitas o nacionales) no pueden forjarse sino a partir de una pedagogía que eduque a su pueblo. Las disciplinas como saberes, pero también como formas de disciplinamiento, se organizan para establecer las relaciones de poder y saber entre la elite intelectual y la masa anárquica, que es fuente de cambio tanto como instancia de conservación de lo propiamente nacional. ¿Por qué un lingüista? Porque no hay Estado sin lengua. Y la etnicidad asociada a los Estados nacionales implicará un idioma y una literatura. Los pueblos que no la tienen no se pueden autodefinir como tales. Deberán asimilarse a otros y finalmente desaparecer. De allí la formación de los cánones literarios, ligados a las Pedagogías nacionales[7]. Lengua, literatura, geografía, historia son formas de delimitación de una identidad que será regida, defendida por el ejército del estado nacional moderno, de ahí el servicio militar obligatorio, que hará de cada ciudadano un soldado que habla la lengua, conoce las fronteras e internaliza los valores básicos de la nacionalidad. Es así que la universidad se convertirá en el proveedor de saberes y funcionarios. Los ideales antimonárquicos, el movimiento del *Sturm und Drang* alemán y el igualitarismo que implica la posibilidad de que la masa

6 Seguimos, en esta reconstrucción, a Rabossi.

7 A propósito del canon en la Argentina, está el texto ya clásico de Josefina Ludmer. *El Género Gauchesco, un tratado sobre la patria.*

adquiera los conocimientos que esa élite instruida le indicará hacen necesaria la confección de un canon general de las disciplinas y uno particular de cada una de ellas. La filosofía dejará de ser la madre de todas las ciencias, o la sirvienta de la teología y se convertirá en un saber (ya no científico, según Kant), pero que regirá racionalmente las formas de acción y la moral de los individuos en el estado cosmopolita. Pensar se transformará en escribir en alemán en infinidad de revistas o publicaciones, como culminación de una formación formal, pero pensada en términos de *bildung*. Por un lado, construcción de una identidad; por otro, pedagogía articulada institucionalmente.

Si la estructura de la universidad medieval, religiosa y articulada en torno a las corporaciones, había originado un árbol del saber cuya matriz era la teología, con el derecho canónico como tronco, la medicina había logrado un espacio privilegiado. Esas eran las facultades, junto con la de artes, en la que se estaba incluida la filosofía. Pero con el auge del racionalismo cartesiano, ésta quiso salir del encierro y reclamar su autonomía. Lo podía hacer si demostraba su capacidad para elevar la cultura moral de la nación. Y ese es el presupuesto que funda la universidad moderna y el canon de los profesores. Hay que despertar a la nación, como lo expresa Fichte en los *Discursos a la Nación Alemana*. ¿Para qué? Recordarles o inculcarles a sus ciudadanos quiénes son para que, de este saber, se derive una acción. Saber y acción política resultan ligados. Y los intelectuales sabrán lo que la masa tiene que hacer. Allí se articula el saber letrado con la acción política. Y el canon (concebido tal como la teología lo pensó) es trasladado con las mismas características al ámbito secular. Ya no se trata de Dios, se trata del Estado. Derridá dice que el idealismo inventó la universidad y que es la obra de Kant la que sienta las bases de una filosofía de la institución. Por su parte, Hegel fundará la creencia en el desarrollo positivo de la historia, donde saber y libertad se identifican en un decurso racional, donde el progreso se da de modo necesario. La filosofía ahora autónoma perderá a las ciencias que organizarán sus propios campos, pero se liberará de una teología, que la mantenía sometida y que queda confinada a las instituciones confesionales dado que no puede racionalizar su objeto. El conocimiento filosófico se volverá tributario de la ciencia, en tanto epistemología, o intentará convertirse en instrumento necesario para la conducción de las masas/multitudes/pueblos. La primera Facultad de

Filosofía se oficializa en la Universidad de Gotinga en 1737, independizándose de la facultad de los artistas. Así la filosofía se hace estatal, y el filósofo funcionario profesor, el canon se desnuda y muestra su naturaleza policíaca: nace la censura como institución. Los límites entre razón y sinrazón, entre conocimiento letrado y saber vulgar se discuten al punto que la propia noción de censura se ubica como un problema de la crítica, en tanto tiene que ser pensada racionalmente. Pero en la teología política medieval el poder viene de Dios; de él, al Rey que reina sobre el pueblo. El canon es teológico, el príncipe cristiano y el derecho eclesiástico. Marsilio de Padua será quien diga que el poder va de Dios al Pueblo y de éste, al rey. Luego se profundizará este corte cuando se cuestione si el pueblo puede rebelarse frente a un Rey contrario a las leyes divinas. Allí aparecerá el problema de la legitimación. Será con el rey muerto que comienza la política moderna y con ella los contratos y las alianzas que diferenciarán ya no una comunidad, sino una sociedad tramada trabajosamente entre fronteras lábiles que requerirán un canon que defina adentro y afuera. La cuestión canónica se vincula claramente con el poder de censurar. La censura se instala en 1788 en Berlín, con Federico II, a ley contra la libertad de imprenta. En el texto de Kant *Prólogo al Conflicto de las Facultades* se expresa que a los teólogos oficiales y titulados por el Estado les corresponde el derecho a la censura, porque son aquellos cuya razón es guiada por el único sentimiento racional que es el respeto por la ley. Crítica es el término no solo con el que se designa para Kant la nueva manera, en lugar de un modo nuevo de la filosofía, sino que es el modo en que el pensar moderno se constituye: como tribunal de la razón, un juicio donde se diferencia inocentes de culpables, canónicos y fuera de la ley. Se reduce a silencio, prohíbe o limita la manifestación del pensamiento, se determinan las políticas de investigación. Son estas las que ejercerán el policíaco deber de seleccionar los temas o no para que sean investigados.

La necesidad y legitimidad de la censura para Kant surge cuando una institución se interpone y asegura la mediación entre la razón pura y la disposición de la fuerza a favor del Estado. Pero las leyes puras de la razón práctica no deberían obligar más que en la medida en que son respetadas libremente. Las leyes de coacción de la censura obedecen a la finitud y la falibilidad de los seres humanos concretos, no a la razón trascendental. El mal radical hace lo suyo también en la universidad. Por

eso se requiere la función censuradora. Paradojalmente esa censura recae sobre el propio Kant cuando publica la segunda parte de la *Religión dentro de los límites de la mera razón*, ya que en ella da una fundamentación racional al poder teológico político, en la reunión de la solidaridad orgánica entre las instituciones eclesiales y estatales. Claro que si los hombres fueran perfectos no habría censura, ni canon. Lo ideal sería que la censura no existiera, pero lamentablemente la razón debe ejercer esa función contra los cuerpos pasionales que actúan sin pensar. El canon, que ejerce función censuradora, en la medida en que delimita pertenencias y exclusiones, implica entonces un discurso que se legitima en las instituciones, en los derechos, en expertos, evaluaciones, competencias, comisiones de especialistas, etc. En definitiva, una razón de estado que enajena los cuerpos y da reglas para el bien pensar. El canon implica la institución y la suma de todas ellas, que es el estado. La maquinaria escolar es también una forma policíaca del conocimiento. Y la universidad, su mecanismo privilegiado. La comunidad de escritores kantiana será aquella que obedeciendo, podrá razonar ante un público de iguales, pero que con su obediencia no pondrá en crisis los valores de la institución, es decir, del canon establecido. Kant buscará así en la tópica de la razón la estructura de la universidad y Hegel, en la estructura de la historia, el canon del progreso. La capacidad de juzgar con autonomía, de acuerdo con el ideal kantiano, no es más que la sujeción de la razón a las formas de la libertad burguesa, como el propio Hegel señala. Y esas formas deshistorizadas y *a priori* son las que operarán como modelo pedagógico en la universidad, fundándose así la paradoja más radical: pensar por sí mismo es argumentar a favor del canon. La omnipotencia de lo existente es elevada a nivel de razón absoluta. Esa es la labor del idealismo como furia en relación al canon.

Bien podría hablarse de la culminación de este proceso en el *Discurso del Rectorado* cuando Heidegger asume esa posición en la Universidad de Friburgo. Allí es claro que la filosofía académica redefine su propio origen fundándolo en el Estado, el *Volk*, la lengua. La preeminencia del griego, propio de esa Ur grecia que ha sido olvidada junto con el Ser (¿acaso no es el Ser mismo?), no retorna en cualquier lengua, ni siquiera en el alemán hablado en la urbe. Es el alto alemán, el de la Selva Negra, el mencionado en *Por qué habitamos en provincias*, tan duramente criticado por Adorno. La gramática alemana es la única que se homologa a

la estructura del pensamiento. Por lo tanto, su literatura debe ser pensada a la vez como particular, pero también universalizable, en tanto expresa valores eternos. Tema de las filosofías y las literaturas nacionales, algunas de las cuales expresan (muy hegelianamente) en su absoluta identidad idiosincrática el más alto grado de libertad alcanzado por el espíritu. Por lo tanto, la lengua y la literatura, la filosofía y la ciencia alemanas deberán convertirse también en patrimonio universal. De ahí que el canon de la universidad alemana termine organizando los planes de estudios de todas las universidades modernas.

Es así como se forja el canon de la universidad liberal que se convertirá en la filosofía académica. Las demás serán "filosofías nacionales" o, mejor aún, pensamiento nacional, ya que el estatuto de filosófico le está reservado a un cúmulo de textos a los que se silencia su carácter histórico material para convertirlos en expresiones de la "razón pura" o en las formas más altas del espíritu encarnadas en pueblos particulares. La filosofía canónica, entonces, no estaría atravesada por intereses materiales, por cuestiones de poder ni por presiones económicas o políticas. La filosofía no es teología ni adopta su canon dogmático, pero tampoco es ciencia, ni produce un canon debatible de modo positivo. ¿Es entonces una profesión?

> Las profesiones se rigen por ciertos cánones; preceptivas básicas que estipulan y definen el dominio, los supuestos teóricos y prácticos, las metas, los objetivos y los valores que les son propios. Los cánones de las profesiones subyacen a los requisitos formales exigidos para la práctica profesional, determinan la concepción general de la disciplina y fijan los límites de su ejercicio legítimo (Rabossi 74).

El problema es que si la razón es universal, la profesión se ubica en el ámbito de una república de las letras indiferente a los espacios nacionales. Los estados se ocupan de las políticas educativas y culturales y ellas responden a necesidades propias de la lógica de una racionalidad pública indiscutible. El canon no admite disputa alguna porque su estructura se toma como válida y formal. ¿Pero qué sucede si se cuestiona la neutralidad de un canon estatal, de una lengua imperial y de un pueblo ignorante que debe ser educado por el divino maestro o sus repre-

sentantes del Ministerio de Educación? Las disputas por pertenecer o ser excluidos del canon son mucho más sangrientas que los débiles intentos por transgredirlo. Quien se legitime como autoridad establece el canon y quien lo discuta, como en la política hobbesiana, establecerá la verdad de su posición por el simple hecho de imponerla. Fuerza y verdad se identifican una vez más. La filosofía no intenta consensos comunitarios porque sabe de su imposibilidad, pero eso no la hace confiable como ciencia. Las hermenéuticas en conflicto son producto de estas luchas intracanónicas.

El modelo de la universidad alemana estandarizó el canon, velando su dimensión política, y se afirmó en las instituciones como si las facultades del sujeto racional fueran también las partes constituyentes del saber universitario. Por lo tanto, los problemas de la autonomía de la razón se velaron también dejando a oscuras el espacio de libertad. Si ser autónomo es obedecer a la ley fundamental del Estado, esto implica que no hay racionalidad fuera del Canon. Los letrados actuarían como un cuerpo de policías que conocería la felicidad de los pueblos y los educaría, ilustrándolos en esa orientación, mal que le pese al populacho.

Es así que el estado ordena el progreso del saber a la comunidad de sabios que "desinteresadamente" es decir, sin que medien factores económicos o políticos, orienta a la masa ignorante, pasional y desobediente, atravesada por el mal radical, hacia el ideal de la obediencia racional a la ley.

Estructura topológica de una institución que legisla según el canon y hace de la universidad la forma del espacio público racional. ¿Profesores que trasmiten el canon, la doctrina, los dogmas? ¿Alumnos que aprenden a obedecer creyendo que piensan? ¿Arquitectura de la razón que en su pureza no se reconoce atravesada por la sensible materialidad de los cuerpos políticos? Extrañamente la razón se enseña, entonces, no es una forma *a priori*. ¿O es la construcción que permite organizar el todo bajo un único principio superior? El canon entonces es un sistema que en su organicidad conserva las proporciones semejantes al cuerpo de un animal. El problema es que el canon lleva al corazón de la problemática universitaria la adquisición del saber, la enseñanza, la carrera docente, la burocracia de los investigadores, los estamentos institucionales, las censuras especializadas. Estrategias de la escolarización filosófica, filosofía reducida a la burocratización erudita.

Pero ése es el modo en que se controlan las relaciones poder/saber por medio de un doble discurso en el que conviven la filosofía como empresa mundial y las mini verdades locales, que se dejan crecer como elementos folklóricos, color local para un saber como garantía de pertenencia al primer mundo filosófico. La preceptiva canónica se ha expandido con sus criterios valorativos y con ella, un elenco o repertorio filosófico literario que funda su universalidad a partir de un pensamiento apátrida, pero fuertemente anclado en ciertas instancias de poder que velan su propio origen nacional. Razón por la cual habrá filosofía en mayúsculas y filosofías periféricas. Si no se puede dar cuenta de las condiciones de enunciación, la filosofía reniega de su propia capacidad de hablar del mundo con el que se enfrenta y al que pretende comprender y modificar, y se limita a importar filosofías y a utilizarlas para explicar el *topos uranós*. La repolitización del canon implica develar las matrices de los contenidos considerados universales.

Las versiones menos canónicas toman en cuenta los elementos históricos, las tradiciones donde se aceptan ciertas verdades indiscutibles, la influencia de las convenciones, los datos empíricos que funcionan como normas de validez universal, lo apriorístico de muchas justificaciones, la rigidez de ciertas hermenéuticas que se consideran neutras. Cuanto más profesional y académica se vuelve la filosofía, más su ejercicio profesional la esteriliza y más recurre al canon como fuente de legitimación. Pero las prácticas no institucionalizadas del saber no implican el rechazo del canon que aún así puede validarse. Entonces, ¿es posible pensar dentro de las instituciones, poniendo en crisis el canon, discutiendo las metodologías aceptadas? Es necesario diferenciar además las críticas intracanónicas —que pretenden sustituir un canon por otro— de las transgresiones que pretenden romper todo canon. ¿Es posible filosofar siempre contracanónicamente? Miserias de la institucionalización. Práctica profesional de los saberes, canonización de elencos bibliográficos, de métodos o formas argumentativas, géneros académicos estandarizados y conformación de las humanidades como maneras de complementar el canon de las ciencias duras. ¿Se sigue pensando cuando el canon se mantiene incólumne?

Pensar la filosofía como puro presente, acontecimiento de la interrogación; relación con los afectos que originan esos problemas, desde los cuerpos inmersos en tradiciones de trabajo y de lengua; revisión de espacios de pensamiento no solo

universitarios, y preferentemente no dominados por las máquinas burocráticas del estado y su potencial de esterilización; capacidad de autocrítica y de construcción de espacios públicos de discusión, experimentación y ensayo; creación de nuevos géneros, trabajo con lo no dicho, escucha del silencio, de las voces que habitualmente no toman su turno de habla: ésas son posibilidades de pensar fuera del canon/institución.

Porque el pensamiento que deriva del canon engendra sobre sí los efectos letales de la institucionalización. ¿Cuál es el objeto de estudio? No hay algo así como literatura o filosofía o ciencia, incluso, que pueda mantenerse como un rasgo común a lo largo de la historia. Sostenerlo sería cabalmente antihistórico. Tampoco se podría proyectar al futuro. Pero resulta claro que la profesionalización de la filosofía o la literatura marcha de la mano de la construcción de un canon, la idea de una sistemática del saber, la aristocratización de los conocimientos, la fijación de formas de trasmisión, la organización de la investigación y del conocimiento como de un valor pecuniario o un capital a legar. El saber como mercancía y los ministerios de educación como creadores de políticas educativas y culturales de trasmisión de valores han permitido que la crítica se convierta en un canon de preceptos que fijan ejercicios legítimos, ideologías vistas como neutrales y autoridades reconocibles fácilmente; formas de publicación, editoriales y revistas que trasmiten y reproducen el saber dominante; y formas de jerarquización social entre la élite intelectual y la masa iletrada. Especialización de los saberes, que vela el poder que se ejerce a través de ellos. Finalmente el canon es la ideología que se ejerce para continuar en el poder saber. Como Edipo, se trata de entender quién quiere desestabilizarnos, pero más allá de él, comprender que ninguna identidad es segura.

¿Cómo liberar al canon o liberarse de él? ¿Mediante el dialogismo? ¿Se puede eliminar el canon? ¿Transgredirlo? ¿Las transgresiones no forman parte del propio proceso de legitimación? Se lo puede violentar por un trabajo de interpretación o por una crítica de las instituciones, por un cambio de razón. ¿Cómo acabar con la forma religiosa del canon? ¿Hay un canon sin religión? ¿No sería una utopía establecer una ciencia literaria, o una filosofía como ciencia estricta, sin un canon que implicara reglas penitenciales? Y el parricidio textual del que habla Nicolás Rosa, ¿no se tratará también de un paso necesario para pagar la deuda simbólica, ya que

no realiza el culto de los padres más que cuando están muertos? Si esta teocracia de los hagiógrafos fuera desbaratada, restaría un canon secular. La universidad liberal moderna conserva en sí el mismo espíritu de exclusión tribal que las formas políticas más primarias constituidas a partir de la delimitación adentro/afuera, o amigo/enemigo.

¿Matar a los hermanos textuales en un gesto que Caín reivindicaría, no pondría al canon del lado de la pulsión de muerte, en la exhaustivación de un movimiento defensivo de una identidad que es producto de la ficción? ¿No tendría el canon además una finalidad profética en la medida en que estableciendo un punto de partida, una esencia, un origen, definiría una forma del porvenir? El canon es imperialista por esencia. El problema es si matando al rey, terminamos con la monarquía. ¿O se tratará de los vicios del sistema de representación? Estado y canon son sinónimos, conservan el monopolio de las fuerzas, no favorecen la vida, pero evitan la muerte de quien renuncia a ejercer violencia sobre los otros. El problema ya fue descubierto por Kafka: la ley se legitima por ella misma, pierde ahí su racionalidad, en última instancia, solo exige obediencia. Y en su inaccesibilidad, solo posterga el momento del placer hasta la disipación de la creación subjetiva. Si obedeces, al final crearás, es el anzuelo canónico.

Pero, entonces, ¿se trata de renunciar al canon, al método, a la escritura académica, a la normativa?

Cuando Theodore Kuhn, en *La Estructura de las Revoluciones Científicas*, define el concepto de ciencia normal se refiere a la trasmisión de un canon, que se transfiere mediante la confirmación reiterada de un paradigma. Este proceso se da vía manuales o textos de divulgación, jornadas científicas, currículas y planificaciones escolares, revistas científicas, etc. Esa reiteración se considera progreso dentro del propio paradigma. Lo interesante es que para que se produzca, y el paradigma ejerza su función de velo, la tradición debe endurecerse y no permitir que las anomalías alteren el recto funcionamiento institucional de la divulgación de una tradición investida como verdad. Un pensar de nuevo la cosa, un gesto creativo, atenta contra el paradigma canónico. Por supuesto que esta tensión lleva al problema conflictivo entre tradición y creación que está en el núcleo cristalizado del canon. Preguntarse cómo ir más allá de la tradición, hasta las fuentes, implica también cuestionar el

recorrido del propio sujeto que se interroga. Y que al hacerlo, también se pregunta qué es pensar, qué es investigar o hacer crítica. En definitiva, la práctica de la escritura pone en cuestión el adentro y fuera del verbo. O, de lo contrario, se momifica como política escriturística de derecha que conserva la letra al precio de su muerte. Problema de regulación de las formas de transmisión, de acceso a las fuentes, de normativización del deseo. El canon vela para que la vida no llegue al estallido; no la mata, la mantiene en un encierro canónico.

Un ejemplo americano. Iltermar Chiampi plantea al Dr. Lunarejo, el escritor del *Apologético a favor de Góngora*, como el primero que intenta un proceso de revisión del canon de la poesía occidental. Litigio que comenzó en 1613 y duró 50 años a favor y en contra de las *Soledades* y que pone en cuestión la canonización clásica. ¿Por qué? Decididamente el barroco acabó con el decoro. Lo interesante de este planteo es que se suele hablar del problema del canon a partir del impacto que la posmodernidad produce en los departamentos de literatura de las universidades modernas cuando los movimientos feministas sobre todo, critican la estructura falo y logo céntrica del canon. Pero Chiampi lleva este cuestionamiento a un momento histórico muy anterior. El Dr. Lunarejo postularía una especie particular de "agencia criolla" que permitiría una defensa peculiar del gongorismo. No es que Góngora atente contra el decoro, sino que haría uso de la libertad de metaforizar, y de las diversas figuras retóricas, produciendo efectos tachados por oscuros, pero que, en realidad, son formas nuevas de expresividad. Claro, atentan contra el Orden literario.

"La descanonización puede tomarse como un desafío a todas las convenciones de autoridad, como un trabajo de desmitificación del conocimiento, que requiere la revisión del currículo y la deconstrucción generalizada de los lenguajes del poder"[8]¿Derecho de la poesía, que nunca es del todo canónica, a desfigurar las formas hasta volverlas otras? De ahí que Chiampi quiera localizar en el siglo XVII, en los comienzos de la modernidad estética, un proceso de descanonizacón mediante pautas conceptuales producidas con la crítica/crisis de la modernidad. Así, la ruptura o deslegitimación del canon de la poesía clásica ante el impacto del barroco gongorino habría correspondido a un proceso de crítica al modelo de historicidad

8 Hassan, pág. 169

vigente y al cuestionamiento mismo de representación dando lugar a una hiancia en la intersección de la literatura clásica/moderna. Claro que esto supone cuestionar la autoridad, en este caso: Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio, referentes de la poesía clásica. Si la oscuridad laberíntica que se le atribuye[9] es objeto de reprobación, el Dr. Lunarejo reclama para el poeta el uso de las figuras que le cuadren, incluso aunque trate de temas banales. Góngora no habría caído en problemas semánticos, habría mezclado lo sublime con lo vulgar, o violado las fronteras de género, sino que fundamentalmente habría roto con la relación de representación cosa/palabra o verba/res. Este oscurantismo no es un divertimento poético, ni una licencia, es la subversión de una realidad, es ruptura epistémica, insulto al canon divino, muestra de ateísmo.

Pero el Lunarejo reclama el derecho del poeta (¿y de América?) a inventar sus propios recursos. De ahí el carácter acentuado del barroco de nuestras tierras: más extravagante que nunca, haciendo de la rareza, virtud; rompiendo con la relación entre materia y espíritu, palabras y cosas, y exigiendo desciframiento. Más todavía, placer en la decodificación de una cifra imposible que da cuenta de la distancia última entre cosas y palabras. Así la novedad y no la repetición son condición estética. No se trata de imitar, sino de inventar. Transgresión del canon, conciencia del cambio histórico, construcción de un lenguaje van de la mano, más allá del gongórico ejemplo. Góngora no quiere pagar el precio de la deuda imaginaria que tenemos con nuestros ancestros, así es que renuncia al pasado del canon y se aventura en la utopía del futuro.

Eso daría cuenta de la entrada del deseo en el canon, al modo de Barthes, según Nicolás Rosa. Muy diferente del de la secuencia histórica de procedimientos según Curtius o Auerbach, o la "puesta en escena de la colegiación estadística", según Harold Bloom. Pero el propio Rosa prefiere hablar del Canon como una constitución legal, más que como un sistema de codificación, y retorna a sus orígenes religiosos bíblicos, en tanto lo piensa como literatura sapiencial y en la línea de la tradición y la profecía, es decir, en términos de la función que los grandes profetas cumplían: denuncia constante de la traición del pueblo a la Ley. Ese tesoro de imágenes y

9 Aristóteles critica la oscuridad en el capítulo XXIII de la Poética.

metáforas fundamentales para la construcción del código es pensado por Rosa como un registro imaginario que vela lo real de manera nostálgica. El canon siempre es un lamento por el paraíso perdido, por eso su inmovilidad y su tendencia a la sacralización que justifica la "cainización: actitud de aceptar la autoridad paterna y asesinar a los hermanos textuales" (Rosa 63). De ahí que sostenga que para Harold Bloom, con quien Rosa está debatiendo, la literatura occidental tenga su origen en la Biblia y no en Homero. Operación retórico-política, similar a la realizada por el idealismo que inventa una Ur Grecia para separarla de sus lazos con Oriente y ponerla en el origen del occidente cristiano. Modo de racionalizar el cristianismo que no será una religión oriental, sino la puesta en escena religiosa de la historia de los imperios: el sacro romano germánico.

Si el canon es repetición, tradición y reproducción, es comprensible que atente contra la aparición de nuevas formas de subjetivación: todo lo dicho debe volver a decirse. La excepción es kafkiana: atentar contra el nombre del padre, para inscribir el propio nombre, con toda la angustia que la *Carta al Padre* conlleva. Pero escribir implica primero orientarse en el caos de los libros para saber qué leer. Es allí donde el Canon, el Padre, circunscribe la Biblioteca de los signos, censura y hace pública y regula canónicamente las familiaridades y las extranjerías, las voces y los silencios. Porque la discusión sobre el canon es universitaria, pero la operación del canon en la cultura modela de modo inconsciente el repertorio simbólico de la lengua que todos hablamos.

Pero, además, el canon es tanto tiempo como espacio. Su imperio se extiende por categorías territoriales: cánones universales, locales, regionales. Escritores universales (premios Nobel), o regionales (premios municipales). Pero los territorios son extraídos de su historia y Macondo se vuelve ya no un pueblo imaginario de América Latina y sus repúblicas bananeras, sino un modo de pensar el tropos de lo abigarrado y el realismo mágico. Claro que la lucha por el territorio es una guerra de escritores, instituciones literarias, lenguas que se debaten como idiomas o mueren como dialectos (¿hay literatura en idisch, en spanglish, en portuñol?). ¿Tienen esos no idiomas —o la categoría política de dialecto— la capacidad intrínseca de crear literaturas y, por lo tanto, pueblos? Criterio de los estados nacionales europeos: quien no tiene una literatura, no tiene lengua y, por lo tanto, es un

paria sin estado ni constitución que los cobijen. Lenguas imperiales, o francas que permiten la comunicación al costo de trasmitir con su sintaxis, su civilización, su canon literario y su modo de ser. Pero habrá contra esas formas mayores del imperialismo canónico, resistencias y contra resistencias de toda índole. En el habla y en la escritura. Un estado plurilingüe como el boliviano es una novedad política, pero también lingüística, e implica la renuncia a un canon único, quechua, aymara o español. El terror de la dispersión babélica no justifica el monopolio de la palabra canónica. Es esa autoridad la que se infiltra en el espacio literario, anuda y teje unidad, donde la dispersión de la escritura rompe y reconfigura fronteras constantemente. Las genealogías son ficciones que tienen efecto en lo real. Así, clasifican, recortan, entronizan autores, nombres, cofradías. Pero los textos no se quedan en los géneros, ni son propiedades, trasmigran como los espíritus por diversos cuerpos y en su *metemsomatosis* no respetan los itinerarios turísticos de las academias de ciencias. Verdad es que todo escritor construye su genealogía, pero también es cierto que debe transgredir los lazos familiares para no caer en la endogamia. Y la creación de esos vínculos, si pretende una escritura, es siempre anticanónica. Por lo tanto se da una batalla donde los héroes cambian según el punto de vista, y donde las instituciones van desde ser reservorios de la memoria hasta constituirse en museos de lo muerto.

Cuando Lyottard habla de caída de los grandes relatos, supone un proceso de descanonización, dado que, en cierto sentido, el canon es una gran antología, con todas las arbitrariedades que conlleva, basada en gustos particulares elevados a máximas universales. Pero la estética es una definición del espacio y el tiempo que no coincide en todas las culturas. ¿Cómo universalizar una teoría del gusto? Fue, claro, el intento kantiano. Pero fracasó. Y el canon está herido. Por supuesto ofrece resistencias como todo moribundo y amenaza con levantarse y expulsar a quienes invadieron su templo.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodore. *El lenguaje como ideología*. Madrid: Taurus, 1982.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993.

Badiou, Alan, *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos, 1999.

Biblia de Jerusalén. 3.ª ed. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Derrida, Jacques. *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 1984.

Fichte, Johann. *Discursos a la nación alemana*. Tecnos: Madrid, 1988.

Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture.* Columbus, OH: Ohio State University Press, 1987.

Hegel, George. *Lecciones de Filosofía de la Historia.* Barcelona: Zeus, 1984.

Heidegger, Martin. *Discurso del Rectorado*. Madrid: Tecnos, 1996.

Kant, Inmanuel. *El conflicto de las interpretaciones*. Madrid: Trotta, 1999.

Kuhn, Theodore. *La estructura de las revoluciones científicas*. Mexico: FCE, 1971.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

Negri, Toni. *Job: la fuerza del esclavo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.

Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid: Tecnos, 2003.

Rabossi, Eduardo. *En el comienzo Dios creó el canon. Biblia berolinensis*. Buenos Aries: Gedisa, 2008.

Rosa, Nicolás. "Liturgias y Profanaciones". Susana Cella, comp. *Dominios de la literatura. Acerca del canon.* Buenos Aires: Losada, 1998. 59-83.

ILUSIÓN Y DESILUSIÓN EN EL TEATRO JUVENIL DE ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

Oscar Conde*

Indudablemente la figura de Enrique Santos Discépolo (1901-1951) se recorta entre los autores y compositores de tango no solo por su particular carácter expresivo sino también por su originalidad, que la vuelve —a pesar de una cuantitativamente breve producción cancionística, si se la compara con la de otros grandes letristas, como Homero Manzi o Enrique Cadícamo— única y, en más de un sentido, incomparable. El magnetismo y la originalidad de Discépolo han provocado en muchísimos estudiosos la necesidad de producir biografías (Ferrer y Sierra 1965; Galasso 1967; Barcia 1971; Pujol 1996) y variados estudios acerca de su labor como letrista (Mafud 1966; Ulla 1967; Gobello 1974; Sosa 1982; Dei 1990; Conde 2003; Dalbosco 2012, entre otros). Es, por lejos, el poeta del tango sobre el que más se ha escrito y reflexionado.

Pero su figura no solamente ha sido rescatada por los amantes e historiadores del tango, sino también por estudiosos y militantes del justicialismo, en virtud de la participación decisiva que tuvo Discépolo en la reelección de Juan Domingo Perón para su segundo período presidencial, cuando aceptó participar de un ciclo radial denominado "Pienso y digo lo que pienso". En estos microprogramas, Discépolo entabló un diálogo con un imaginario opositor al peronismo, a quien bautizó Mordisquito, y de ese modo su participación en la campaña resultó decisiva para decidir la elección. Los textos de dicho programa, que originalmente debían ser trazados por Julio Porter y Abel Santa Cruz, fueron reescritos por Discépolo y dichos al aire

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador; Profesor titular regular del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús; Profesor asociado regular de la Universidad Pedagógica Nacional, donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo y de la Academia Nacional del Tango. Correo electrónico: oscar.conde@fibertel.com.

con todo su talento actoral y una convencida vehemencia política.

De modo que hoy Enrique Santos Discépolo es básicamente reconocido como autor y compositor de tangos, por un lado, y como militante político popular, por otro[1]. Es sabido que fue mucho más que eso: actor de teatro y cine, autor y director de teatro —fue, por ejemplo, quien dirigió la primera puesta de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal en el Teatro Cervantes en 1951—, charlista, guionista de radio y guionista y director de cine. Todos estos aspectos han sido hasta hace poco bastante soslayados o, en todo caso, considerados secundarios en las biografías y trabajos periodísticos o de investigación que se le dedicaron.

Partimos de la hipótesis de que la suma de los textos producidos por Discépolo e ignorados en general hasta la actualidad, tantas décadas después de su muerte, pueden aportarnos datos esenciales para terminar de comprender su producción tanguística y para formarnos una idea acabada de este artista integral que fue, con sus ideas fuente, sus obsesiones, su *Weltangshauung*, tan trascendente para la cultura popular argentina de la primera mitad del siglo pasado. De manera puntual en este trabajo nos centraremos en su producción teatral juvenil, realizada básicamente entre 1918 y 1933. En ese período Enrique Santos Discépolo escribió las siguientes obras: *Los duendes* (1918, en colaboración con Mario Folco), *El señor cura* (1920, con Miguel Gómez Bao), *Día feriado* (1920), *El hombre solo* (1921, con Miguel Gómez Bao), *Páselo, cabo* (1922, con Mario Folco), *Mascaritas* (1924), *El organito* (1925, con Armando Discépolo), *Caramelos surtidos* (1931) y *Mis canciones 1932* (1932). A esta producción debe sumársele necesariamente la adaptación del texto *Wunder Bar* (1933, realizada por Enrique Santos Discépolo[2] sobre la pieza homónima de Géza Herczeg y Karl Farkas, que llevaba música original de Robert Katscher y había sido estrenada en Europa en 1930.

---

1 Con todo, ni siquiera se está al tanto de toda su producción cancionística —desconocida por el público en un cuarenta por ciento aproximadamente— ni de su participación en otros ciclos radiales previos al de 1951.

2 Sin duda esta afirmación tan rotunda requiere de una breve aclaración. Si bien para la puesta en escena de 1933 se supone que la adaptación estuvo conjuntamente a cargo de los dos hermanos, Armando y Enrique, en la copia mecanografiada que se conserva en Argentores, posiblemente perteneciente a otra puesta de la obra (quizás la de 1938), hay un sello de "Ricardo Hicken". Delante de este nombre se ha agregado en forma manuscrita "(Trad.)" y debajo "(Adap.) Discépolo, Enrique Santos". La aclaración —ya formulada previamente por Aisemberg (2009, 299)— es significativa, pues la mano de Enrique es evidente en el texto.

Los textos de *Los duendes* y de los cuadros actuados de la revista *Mis canciones 1932* parecen irremediablemente perdidos. Por su parte, nunca se publicaron *El señor cura*, *El hombre solo*, *Mascaritas* (que tampoco fue estrenada), *Caramelos surtidos* ni el libreto de *Wunder Bar*. Solo fueron editadas, en fecha cercana a sus respectivos estrenos, en revistas teatrales de carácter popular, *Día feriado* (*Bambalinas*, n.º 131, 9 de octubre de 1920), *Páselo, cabo* (*La escena*, n.º 219, 7 de septiembre de 1922) y *El organito* (*La escena*, n.º 407, 15 de abril de 1926), que luego conoció infinidad de ediciones en libro.

El género chico porteño a comienzos del siglo XX

La producción teatral de lo que se conoce como "teatro por secciones" fue muy numerosa en el primer tercio del siglo XX en Buenos Aires y en algunas otras ciudades argentinas. Desde los últimos años del siglo anterior comenzaban a darse las condiciones para el surgimiento en Buenos Aires de un mercado de bienes culturales accesible para más gente. Para empezar, la literatura comenzó a consumirse en otros soportes fuera del libro: folletos, diarios y revistas ilustradas expandieron el campo cultural a producciones como la poesía payadoresca, los cuadros costumbristas, los diálogos, los relatos y las novelas por entregas. Puntualmente, unos quince años después del estreno circense de *Juan Moreira*, producido en 1884, a comienzos del siglo pasado se iba constituyendo en Buenos Aires un campo teatral, cimentado sobre tres factores:

1. la apertura en la ciudad de nuevas salas —se pasó de un número de trece en 1906 a un número de cuarenta y tres en 1928 (Mazziotti, 75)—;
2. el surgimiento de un grupo de actores-empresarios, como los hermanos Podestá, Elías Alippi, Luis Arata, Roberto Casaux, Florencio Parravicini, etc.;
3. la aparición de dramaturgos que, en respuesta a la demanda de las diferentes compañías, están dispuestos a escribir por dinero y para el lucimiento de los protagonistas, esto es, los propios empresarios. Entre muchos otros, puede mencionarse a Nemesio Trejo, Pedro Pico, Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo, Roberto J. Payró, Enrique García Velloso, Vicente Martínez Cuitiño, Alberto Vacarezza, Alberto Novión y Armando Discépolo.

Según señalan Cilento y Rodríguez,

> Los dramaturgos escribían generalmente a pedido de los capocómicos y sus obras, por lo general, se hacían a la medida de las necesidades de este último y de las características de la compañía y conforme a los gustos del público, que era en definitiva el que con su concurrencia decidía el éxito o el fracaso de un espectáculo. Esta manera particular de producir "para la escena" vulneraba en muchos casos la autonomía de los autores (84).

En este sistema, la mayor parte de los actores estaban sometidos a trabajar los siete días de la semana desde el comienzo de la tarde hasta la noche, a lo que se sumaban los ensayos, dada la vertiginosa renovación de las carteleras. El teatro por horas —es decir, lo que habitualmente se denomina "género chico"—, en el cual el interés era plenamente económico y "la originalidad no era un valor por lograr" (Pelletieri, 250), impuso fundamentalmente algunos formatos exitosos, como el sainete, la comedia sentimental, el vodevil y, en menor medida, la revista. El primero de estos géneros suele poseer un eje argumental en torno a un amor no correspondido, con personajes esquemáticos en los que se destacan los rasgos caricaturescos a fin de producir la comicidad buscada. Anacrónicamente, podría pensarse que el género no tenía grandes pretensiones. Sin embargo, sus autores lograban que los espectadores se identificasen con el mundo representado: "el sainete ofrecía una imagen despectiva pero abuenada del inmigrante y mostraba al conventillo como un espacio de resolución simbólica de los conflictos sociales. El público se divertía con lo cómico y se emocionaba con lo sentimental" (Cilento y Rodríguez, 93). Mazziotti da cifras contundentes respecto de las prolíficas producciones de algunos saineteros: García Velloso en su carrera estrenó 140 obras; Vacarezza, cerca de 120; González Castillo, casi 90; Pacheco, poco más de 70 (74), para dar unos pocos ejemplos.

La característica del sainete en esta primera versión es la pura fiesta, en la que a menudo se usan los procedimientos musicales de la zarzuela española y donde la familia, la conservación de las tradiciones, la fidelidad al origen social y una economía de premios y castigos daban respuestas a los espectadores. De esta manera sabe resumirlo Aisemberg:

> Los sainetes ponían en escena una miscelánea de representaciones y de discursos que casi nunca recogían otras formas de la cultura dominante. [...] podían actuar como guías sociales para los espectadores de la época, quienes lograban comprender la estructura social de un mundo muy complejo en el que se articulaban diversas jerarquías, así como reconocer el mundo en el que estaban incluidos y su lugar en él. Estos sainetes realizados para hacer reír a partir de situaciones cómicas y personajes caricaturescos, también se encontraban cargados de un discurso sobre lo que era o debía ser la sociedad y podían movilizar entre los espectadores un saber nutrido por las maneras de percibir las representaciones sociales (2009, 205).

Siguiendo a Pelletieri, esta misma autora precisa que a partir de *Los disfrazados* (1906) de Pacheco, el sainete se desespañoliza y se vuelve tragicómico[3], adquiriendo una fisonomía propia, distintiva del sainete criollo (Aisemberg 2009, 195). Con este subgénero apareció el cuestionamiento a los finales felices, en los que se recuperan el equilibrio y la armonía. A partir de esa misma primera década del siglo XX comienzan a escribirse comedias asainetadas, híbrido en el que confluirán los procedimientos de la comedia con los del sainete[4]. En la década siguiente, por su parte, la circulación del teatro expresionista (Georg Kaiser, Henri Lenormand) y sobre todo del *grottesco* de Luigi Pirandello —con su perspectiva sobre la realidad como vana ilusión y la vida como un absurdo—, al combinarse con el sainete tragicómico, dará origen al grotesco criollo, prefigurado en *Mateo* (1923) de Armando Discépolo y llevado a su máxima expresión en *El organito* (1925), firmado por ambos hermanos, Enrique y Armando.

Por otra parte, completa el panorama un tipo de sainete al que se integra el tango-canción[5]. Esta modalidad sainetera en mixtura con el naciente género can-

3 Cf. Pelletieri (256), quien distingue tres tipos distintos de sainete criollo: el reflexivo, el inmoral y el del autoengaño.

4 En este género, "el motor de la acción es preferentemente sentimental, como en el sainete, pero su intriga desarrolla rasgos frívolos y personajes propios de la comedia como el hecho de rehuir el encuentro personal con sus adversarios de la ficción" (Pelletieri, 257).

5 Naturalmente la presencia de un tango cantado dentro de una obra fue anterior: en *Justicia criolla* (1897) de

cionístico, se inició en 1918, con el estreno de *Los dientes del perro*, de José González Castillo y Alberto Weisbach, en cuya trama se incorporó "Mi noche triste", una letra de Pascual Contursi adosada al tango instrumental "Lita" de Samuel Castriota. A partir de entonces muchos escritores de sainetes incorporarán a sus puestas la interpretación de un tango-canción, a tal punto que autores de teatro (como Vacarezza) escribirán sus propias letras de tango y letristas de tango (como Contursi) escribirán sus propios sainetes.

Es en este contexto, muy sintetizado en las líneas anteriores, en el que Enrique Santos Discépolo se iniciará como autor teatral.

Primera etapa (1918-1921)

Puede resultar llamativo que el joven Discépolo no haya iniciado su carrera como autor teatral dentro de la forma miscelánea del sainete, en la que se integraba el tango-canción, puesta de moda a partir de 1918. No lo es en absoluto pues, como escribe Pujol, en aquellos años "el tango prácticamente no existía en la vida de aquel Discépolo" (Pujol, 73). Por entonces el joven vivía en el barrio Parque de los Patricios, en la calle La Rioja 1973 junto con sus hermanos Otilia y Armando, la esposa de este, Teresa de Rosa, los padres de Teresa y su hermana, casada con Mariano Sozio (Galasso y Dimov, 134). En esa casa se respiraba teatro. Habitualmente se recibían las visitas de los dramaturgos Rafael de Rosa, Francisco Defilipis Novoa, Federico Mertens y Pedro Pico. Desde chico Enrique había compartido los estrenos de las piezas de Armando y estaba deslumbrado por ese mundo —en el que empezaban a conocerlo como Discepolín—, al que en 1917 había ingresado como comparsa en la compañía de Roberto Casaux para el estreno de *El chueco Pintos*, escrita por Rafael de Rosa y su hermano mayor.

Ezequiel Soria. Igualmente debo señalar que el tango-canción (un género en sí mismo) no refiere a lo mismo que el tango cantado o el tango con letra. Por más que en las primeras décadas de existencia el género fue básicamente instrumental, existen tangos con letra desde fines del siglo XIX, pero estos tangos primitivos no son todavía el tango-canción, género que "inventó" Pascual Contursi en Montevideo, entre 1915 y 1917, cuando les superpuso letras de su creación a músicas de tangos ya conocidos. Asimismo, la música o el baile del tango se habían incorporado en distintas obras del teatro porteño, como *Fumadas* (1902) de Enrique Buttaro, *El caburé* (1910) de Roberto Cayol, *Los escruchantes* (1911) de Alberto Vacarezza, *El tango en París* (1913) de Enrique García Velloso o *Una noche de garufa* (1913) de José Antonio Saldías.

A la vez, a una cuadra de su casa, en La Rioja 1861, vivía el pintor Guillermo Facio Hebequer, creador del grupo Artistas del Pueblo, de ideología libertaria. Enrique se sumó a las reuniones de un heterogéneo conjunto de artistas que allí se reunían para compartir su bohemia, hermanados por su simpatía hacia el anarquismo o el socialismo, por sus lecturas de Bakunin y Dostoievski. Entre ellos eran habitués el escultor Agustín Riganelli, los pintores Abraham Vigo y Benito Quinquela Martín, el músico Juan de Dios Filiberto, el poeta y sainetero José González Castillo, el historiador José Torre Revello y otros amigos queridos para Enrique que no trascendieron: Stagnaro, Sumiza, el negro Techera. La educación artística y sentimental, que había comenzado desde los trece años cuando acompañaba a Armando al café Centenario de Rivadavia y Pichincha, se completó en aquellas experiencias nocturnas y en recorridas por un barrio que mayoritariamente era por entonces de quintas, con algunas platerías y curtiembres sobrevivientes de la mudanza del antiguo matadero, en busca de linyeras y prostitutas que quisieran posar para Facio Hebequer.

Podrían establecerse cuatro etapas diferenciadas en la producción teatral de Enrique Santos Discépolo, la última de las cuales no será abordada en este trabajo. La inicial (*Los duendes*, *El señor cura*, *Día feriado* y *El hombre solo*), entre 1918 y 1921, ha sido, lógicamente, de tanteos, de búsquedas, de prueba y error. La segunda (*Páselo cabo*, *Mascaritas*, *El organito*), entre 1922 y 1925, revela un adiestramiento dramático que lo lleva del sainete al grotesco. La tercera (*Caramelos surtidos*, *Wunder Bar*), entre 1931 y 1933, después de un hiato en el que se dedica a la composición de sus primeros tangos, que resultan consagratorios, revela un autor de gran agudeza y variados matices, capaz de animar a muchos personajes a la vez para pintar frescos en los que la alegría y el espíritu carnavalesco son modos de olvidar el dolor de estar vivo. La última etapa estaría dada por la escritura (con Julio Porter), la dirección y la actuación en *Blum*, pieza teatral de un ritmo vertiginosamente chaplinesco, mediada por la experiencia de Discépolo adquirida en el ambiente cinematográfico. Pero esta obra se estrena cuando nuestro autor tiene ya 48 años y, por lo tanto, no corresponde a su producción juvenil, por lo cual no trabajaremos aquí con ella.

Centrémonos ahora otra vez en el primer período. Tres de las cuatro piezas de la etapa inicial de Enrique como autor fueron firmadas en coautoría. No obstante,

no debe interpretarse esto sino como una práctica corriente: de hecho, Armando Discépolo, en su producción anterior a *Mateo* (1923), obra con la que se inicia teatralmente el grotesco criollo, había estrenado diecisiete obras, y once de ellas habían sido escritas en colaboración con otros autores. En cualquiera de estos casos, salvo que se cuente con testimonios de los propios creadores o de allegados a ellos, se hace verdaderamente difícil determinar el aporte de cada uno al texto. En el caso de Enrique, es entendible que haya recurrido, por su juventud, a la coautoría. Así trabajó con Mario Folco (1881-1941, pseudónimo utilizado por Mariano Sozio, en virtud de su militancia anarquista), coautor a su vez de varias piezas con Armando, en *Los duendes* y con el actor español Miguel Gómez Bao en *El señor cura* y *El hombre solo*. Sin duda, la experiencia de estos fuera y dentro del escenario y su trato familiar[6] deben haber animado al joven Discépolo y deben de haberle proporcionado un soporte formal imprescindible para todo autor que se inicia en un género.

Dado que el texto de *Los duendes* está perdido, no es posible decir demasiado sobre él. No es un detalle que haya sido estrenado en el teatro Nacional, de Pascual Carcavallo, que ya era considerado en Buenos Aires "la catedral del género chico" (así lo consignaban sus propios afiches). El estreno tuvo lugar el 31 de julio de 1918. Las reseñas coinciden en que se trata de una obra dramáticamente débil y en algunos casos hasta floja como entretenimiento. Podría pensarse que los autores tampoco estaban demasiado seguros: firmaban como Mario Falco —y no Folco, como era habitual que Sozio se presentase— y Enrique Santos. Sin embargo, los periódicos resaltan el lucimiento de los protagonistas y cabezas de compañía Luis Vittone y Segundo Pomar. La crítica de *La Razón*, del 1º de agosto de 1918, disponible en la biblioteca de Argentores, resume sucintamente el argumento: "Una familia cree que hay duendes en la casa que acaba de adquirir y dos supuestos «detectives» aprovechan de esas aprensiones para comer y beber abundantemente por espacio de una hora, que es lo que dura poco más o menos la pieza". Con el devenir de la obra se revelará que tales "duendes" son una pareja de enamorados: la sirvienta y el cartero.

6 Sozio, con cuya familia convivieron un tiempo los Discépolo, era concuñado de Armando (sus esposas eran hermanas) y Gómez Bao, un actor habitual en sus elencos teatrales.

Como se ve, se trata de un simple vodevil. Este tema, el de los falsos espíritus, sería retomado por Enrique en *Fantasmas en Buenos Aires*, película que dirigió en 1942 y en la firmó el argumento junto con Manuel Meaños y Marcelo Menasché. La fuente para *Los duendes* parece haber sido la obrita *Susto tras susto o La casa encantada*, estrenada el 15 de agosto de 1895 en el teatro Rivadavia de Buenos Aires, y publicada posteriormente por Abelardo Alonso Lastra[7].

La segunda pieza también fue escrita en colaboración, esta vez con Gómez Bao, y Enrique la firmó con su apellido. *El señor cura*, drama en un acto, fue estrenada el 28 de mayo de 1920 por la compañía nacional de Félix Blanco, que fue el protagonista, en el teatro Excelsior, frente al Mercado de Abasto. Se trataba de una adaptación del cuento *"Le champ d'oliviers"* ("El olivar"), publicado por Guy de Maupassant en 1890.

A diferencia de *Los duendes*, con cuyo texto infelizmente no contamos para poder confrontarlo con *Susto tras susto*, en este caso es posible afirmar rotundamente dos cosas de la relación entre *El señor cura* y el cuento del autor francés: 1) La adaptación teatral es fiel al argumento del cuento hasta en sus mínimos detalles: el nombre del protagonista, excepto porque está traducido, es el mismo; la sucesión de escenas sigue el mismo orden; la *anagnórisis* del padre Augusto frente al desconocido que se presenta como su hijo es idéntica; el truculento final y sus consecuencias, también. 2) Desde el punto de vista del lenguaje, este resulta un español sin marcas rioplatenses, demasiado parecido al de la traducción del cuento que Gómez Bao y Enrique con seguridad manejaban[8].

El planteo de la obra se centra en un cura de pueblo (en el cuento de Maupassant, la acción se sitúa en el pueblecito costero de Garandou, ubicado entre Marseille y Toulon), que un día recibe la visita de Horacio, un joven extraño y pobremente vestido, que le comunica que es su hijo, fruto de una relación anterior al ordenamiento del sacerdote. Durante la cena, el recién llegado se revela como un individuo

7 Alonso Lastra, Abelardo (1895). *Susto tras susto* o *La casa encantada*. Buenos Aires: Librería de J. Bonmati (Hijo).

8 Existe alguna excepción a esto. Casi al final de la obra, Horacio pasa del uso de usted a un descarado voseo: "Le tenés miedo, eh? Vamos, no seas bobo, vos sos cura y me obedecerás como los otros!..." (Discépolo y Gómez Bao 1921a, 28.

violento, sanguinario, inmoral; un marginal que goza de contar su espantosa vida y ha venido a solicitar prepotentemente asilo y ayuda económica, a cambio de su silencio. El padre Augusto, sorprendido primero y aterrado después, le sirve de comer y beber a Horacio, mientras lo anima a narrar sus bajezas y sus miserias y este se va emborrachando, hasta que se llega al clímax y ocurre un hecho de sangre.

En la reseña del diario anarquista *Libre Palabra* del día posterior al del estreno se consigna:

> En este primer trabajo de los autores nombrados [recuérdese que *Los duendes* había sido firmada como Enrique Santos], hay mucha vitalidad y mucho entusiasmo: se ve que se trata de plumas jóvenes que rinden mejor culto a lo impulsivo y a lo aventurado que a la acción que fluye de una reposada meditación.

Es un ensayo que ha llenado ampliamente las exigencias del Excelsior, que por su carácter de teatro de barrio no requiere obras de tesis, ni que se desarrollen temas de importancia trascendental (AA.VV. 1920).

El crítico anónimo, al final, alentaba a los autores a seguir escribiendo. Huelga decir que, como en el caso anterior, casi no hubo repercusiones positivas.

Por primera vez en *El señor cura* aparece el dilema moral, se pone en juego la ética de las relaciones humanas, se alude a elecciones vitales relacionadas con el obrar bien y el obrar mal. En esto el joven Discépolo prefigura sus preocupaciones futuras, aquellas que aparecerán en su cancionística desde 1926 con "Qué vachaché".

Día feriado, comedia en un acto, esta vez firmada solo por Discépolo, fue estrenada en el teatro Marconi por la compañía de Blanca Podestá el 7 de septiembre de 1920. Se trata de una pintura de la bohemia que su autor conocía tan bien de las reuniones en lo de Facio Hebequer. La pieza cuenta una mañana en "un estudio de bohemios", según dice la didascalia, donde cuatro muchachos y una chica comparten su vida de jóvenes artistas. Se deja en claro que ella, Coca, se considera como una hermana de todos, y también que se preocupa por ellos como una madre. En el transcurso de la obra, donde abundan las bromas entre los cinco —se fluctúa entre el tuteo y el voseo, aparecen varias locuciones coloquiales y hasta algunos

lunfardismos que implícitamente ubican la acción en la capital argentina—, la preocupación inicial de Gastón, el protagonista, se vuelve decepción y hasta llanto, cuando se entera de que su novia se prepara a salir del país en compañía de otro hombre. El apoyo de sus amigos lo impulsa a continuar la vida con alegría, a pesar de semejante decepción. No obstante, como señala Pujol, "no hay condena para la que partió, sino más bien una mirada comprensiva" (66). Interesa destacar un parlamento del protagonista, que prefigura otro motivo de la tanguística discepoliana, el de la redención:

> ¡Ella tampoco tuvo la culpa! ¡Es una mujer, como tantas, que en [sic] fuerza de recibir de los hombres un desengaño tras otro, termina por no creer en ninguno! ¡En cuanto a mí, obsesionado por ese deseo inocente que a veces acomete, pensando regenerar su vida, llegué a quererla! ¡Ella no llegó nunca a comprender esto, o quizá descubrió que en mi cariño había una gran dosis de compasión! (Discépolo 1920, s.p.).

Una cadena de desengaños y una inocente ilusión explican el abandono. El tema de la redención de la "mujer perdida", con una larga tradición en la literatura argentina —recuérdese al Monsalvat de *Nacha Regules* (1919) de Manuel Gálvez— se vuelve explícito en el tango "¡Soy un arlequín!" (1929), cuya voz poética dice:

> Viví en tu amor una esperanza,
> la inútil ansia de tu salvación.
> ¡Perdoname si fui bueno!
> Si no sé más que sufrir...
> Si he vivido entre las risas
> por quererte redimir.

Es llamativo que el propio Gastón admita que gran parte de su amor estaba dado por la compasión que sentía. Este autodescubrimiento le sirve para sufrir menos. Contrariamente, en los versos del tango citado no se admite la compasión, y el enunciador, colocándose en un lugar insólito de burlado y sufrido, ¡pide perdón por ser bueno!

Este proyecto inconsulto de la salvación —ya no de la regeneración— de la mujer amada se volverá central en la cuarta y última obra de este período: *El hombre solo*.

Esta comedia en un acto fue estrenada por la compañía Vargas-Fernández en el teatro Olimpo de la ciudad de Rosario el 13 de julio de 1921. *El hombre solo* constituye un antecedente insoslayable del tango "Confesión" (1930), en el cual el yo enunciador no solamente se genera un destino propio, sino que además —si bien lo hace de un modo poco ortodoxo: golpeando a su mujer para hacerse odiar por ella— encarna el proyecto de la salvación de su amada, con la consecuente satisfacción de haber actuado mal con el único fin de causar un bien: preservarla de la miseria.

La obra se centra en la figura de Mario, un hombre de mediana edad que alquila un cuarto en una casa de fam=ilia de clase media. Margot, hija del dueño de casa, a punto de casarse, aparece al principio intrigada por ese hombre misterioso y discreto, pero en cuanto tiene la oportunidad ella le confiesa a Mario que no quiere a su novio y que está enamorada de él, a lo que el interpelado responde:

> Reflexione! Yo soy un hombre de pasiones cortas!... Es el final de los seres que han amado mucho y han sufrido igual. Yo he querido el verdadero amor, porque lo he dado todo y vivo una vida sin complicaciones!... No ve qué serenidad dolorosa es la mía?... Es la de los que ya no podrán amar infinitamente, de los que saben que todas sus pasiones durarán muy poco tiempo. Yo puedo brindarles un momento, no mi vida; y por eso estoy condenado a ser de las mujeres un amante, pero no un esposo! (Convencido.) Yo no soy el hombre que usted necesita!... (Discépolo y Gómez Bao 1921b, 42-43).

Lo peor de todo es que Mario comparte el mismo sentimiento, pero se debate internamente hasta decidir que debe salvar a Margot:

> He sido un torpe!... (Con mucha pena) Y ese muchacho, que la quiere tanto!... Qué hago, señor? ¡Qué hago! Yo, que había conseguido al fin sacrificar mi vida... tranquilizarme, de una vez por todas. (Se mesa los cabellos. Medita) No, yo no puedo... Yo no debo!... Sería olvidar mi propia pena!... (Discépolo y Gómez Bao 1921b, 40-41).

El modo que encuentra Mario para desencantar a la joven es encerrarse con una prostituta en su cuarto y fingir que está teniendo sexo con ella delante de toda la familia. Cuando finalmente lo echan de la casa, la mujer le reprocha que ha perdido la noche, y Mario le contesta: "No, no la has perdido, querida... [...] Quizá no hagas en toda tu vida el bien que has hecho esta noche..." (Discépolo y Gómez Bao 1921b, 59). De este modo se consuma el renunciamiento por amor.

Segunda etapa (1922-1925)

El segundo período de la producción teatral de Enrique Santos Discépolo incluye *Páselo, cabo*, *Mascaritas* y *El organito*. En estas tres obras puede observarse la progresión que va del sainete al grotesco. La primera de ellas, estrenada por la compañía Arata-Simari-Franco en el teatro San Martín el 23 de agosto de 1922, fue producto de una nueva colaboración del joven Discépolo —que otra vez firma como Enrique Santos, seguramente por el contenido ideológico de la pieza— con Mario Folco. La acción transcurre en una comisaría de la ciudad de Buenos Aires. Con el telón de fondo del movimiento cotidiano de una seccional policial y la visita fugaz de distintos personajes graciosos —lo que da pie a numerosos chistes y a la presentación de un registro verbal amplio y dinámico, que incluye cocoliche, lunfardo y barbarismos—, se presentan en paralelo dos historias. En la primera de ellas, una pareja de recién casados, ella con un ojo en compota y él también golpeado y tartamudo, junto con varios invitados van a la comisaría, luego de la pelea desatada en su fiesta de casamiento a partir del ingreso de un "colado" que se ha tomado demasiada confianza al bailar con la novia. Mientras esta discusión y el esclarecimiento de los hechos se desarrolla en primer plano, hay una segunda historia: un par de huelguistas ha denunciado a su patrón, Alejandro Ortega, dueño de una fábrica de calzados, de haber herido de un disparo al obrero Roberto Barone. El acusado es pariente del auxiliar de la comisaría y le solicita a este que convenza al oficial de modificar su informe de los hechos, en tanto el propio Ortega intenta sobornar a los dos testigos, compañeros de Barone. El texto segundo describe a Ortega como "un tipo de burgués, elegante, que a pesar de su situación escabrosa, conserva la «posse» autoritaria" (Discépolo y Folco 1922, s.p.). A la llegada del comisario, este ordena encerrar a Ortega, pero en presencia de Magdalena, la esposa de Barone, llega la

noticia de que este ha fallecido. Mientras ella llora abrazada a su hijito repitiendo "¡No se puede ser bueno!", se escucha a los huelguistas entonar un himno libertario desde la calle. Así concluye la pieza.

Bien apunta Pujol que "el contraste entre el escándalo familiar y el drama de la represión obrera dibuja sobre el final cierto efecto grotesco" (68). En 1922 todavía estaba fresco el recuerdo de la Semana Trágica, con la brutal actuación policial y el asesinato de varios obreros en huelga de la empresa Vassena. Podría pensarse que *¡Páselo, cabo!* se acerca al drama de tesis y es un texto de denuncia social, y lo es en cierta forma. Pero la lente está puesta en otra parte: en el destino inmerecido de quien ha obrado bien. La letanía "¡no se puede ser bueno!" da la idea de que asumir el bien debilita al sujeto, lo vuelve vulnerable, lo convierte en víctima de las injusticias.

Si bien todavía carece de un reconocimiento como dramaturgo, el joven Discépolo no deja de trabajar como actor y mantiene un estrecho contacto artístico con su hermano Armando, quien en 1923 estrena *Mateo*, que lleva la aclaración "grotesco en tres actos". No voy a detenerme en la ya larga polémica acerca de quién escribió *Mateo*.[9] Baste saber para los fines de este trabajo que el éxito arrasador que tuvo esta obra decidió a Enrique Santos Discépolo a aventurarse más a fondo, en sus siguientes pasos como dramaturgo, en las aguas del grotesco. De este modo nació *Mascaritas*, obra nunca estrenada ni editada, escrita exclusivamente por Enrique en mayo de 1924 durante las giras por el interior del país.

En su brevedad, *Mascaritas* preanuncia en su texto el fracaso de tantos y tantos inmigrantes, que se plasmará de manera magistral un año más tarde en *El organito*. La acción transcurre en un hogar modesto donde conviven el matrimonio de Paco y Francisca y sus hijos Isabel, Trini y Pepe. Ya han cenado y están preparándose

9 Respecto de la participación de Enrique en el proceso de escritura de *Mateo* y de su paternidad exclusiva sobre *El organito* Galasso y Dimov ofrecen varios testimonios e indicios. Más de un descendiente de Folco afirma que el joven Discépolo le llevó a este la obra casi terminada para escuchar su opinión un año antes de que la pieza se estrenara firmada por Armando. Asimismo, en un reportaje publicado en *La Nación* el 13 de julio de 1931 ante la pregunta "Se ha dicho que usted colaboró en *Mateo*. ¿Es cierto?", Enrique respondió: "En Corrientes y Esmeralda arrancamos la primera página del libro" (reproducido en Galasso y Dimov, 46). Por su parte, Raúl González Tuñón, al recordar a Discepolín afirma: "[...] además de ser un actorazo, él y su hermano Armando escribieron *Mateo*, que para mí es una joya comparable a *Los disfrazados* de Pacheco" (Salas, 84).

para acompañar a las chicas a un baile de carnaval pobremente disfrazados. La didascalia no está libre de subjetivemas ni de un lenguaje poético:

> Es esta una noche bastante mala. El traje y la media luna que trata de sostener con gran esfuerzo, muestran bien a las claras que sólo con un ansia grande de divertirse es posible salir así a la calle. Las otras dos mujeres no se la llevan de arriba tampoco: Isabel de manola y Francisca de gitana dan la misma pena. Es la pobreza que quiere divertirse (Discépolo 1924, 1).

La mujer le critica al hombre su disfraz de Lucifer, le dice que las hijas se avergonzarán de él. A partir de allí comienzan una serie de reproches que dan inicio a una discusión conyugal, interrumpida por los comentarios de Pepe acerca de las mascaritas que pasan por la puerta de calle y la preocupación de Isabel y Trini por mejorar lo más posible sus humildes disfraces. Francisca hace hincapié en el modo miserable en el que las adolescentes están condenadas a vivir, inclinadas sobre las máquinas de coser todo el día: "No hay derecho tampoco a que vivan así. Nunca una fiesta, nunca un teatro, nunca una nada" (Discépolo 1924, 9). Paco, por su parte, le reclama que nunca sonría, que nunca lo apoye:

> Sabe que una sonrisa dulcifica los males, arma de coraje a los mansos, pone un paso más a los que ya no pueden... Pero no. No quiere. Ella es así!... Nació para princesa y yo —mísero de mí— la he puesto a coser chalecos. Quien la ve de esta manera, supone que yo la he engañado; que le prometí palacios, brillantes, festines... ¡y es mentira! porque ella sabía que nuestro destino era así, triste, vivir pobres, a media hambre. Lo sabía... pero no sonríe. No. No tiene nunca una palabra de aliento. Cuando lo doy todo: no alcanza, para ella... Cuando me quedo corto, estoy perdido. Ni siquiera el alivio de que mis fracasos se me perdonen en mi casa (Discépolo 1924, 17).

El fracaso y la frustración se desnudan en escena. Como señala Aisemberg, "la situación escénica consigue una gran intensidad ya que se reduce cada vez más al monólogo del padre quien termina en un estado entre ridículo y dramático, propio

del grotesco" (2009, 292). Todos los integrantes de la familia acaban llorando en silencio por separado, mientras el globo de Pepe —lo único que ha podido comprarle su padre para festejar el carnaval— se desinfla en el aire.

Evidentemente hubo algo en *Mascaritas* que no terminó de satisfacer a su autor, ya que no existen indicios de que haya sido estrenada. Pero Discepolín seguía empeñado en escribir una verdadera obra consagratoria. Entre la segunda parte de 1924 y la primera de 1925, durante un año entero,

> Enrique concentró sus mejores energías en la elaboración de *El organito*. Se había propuesto escribir su grotesco, su propio *Mateo*, y acudió a la ayuda de Armando. Si bien con créditos compartidos, es muy probable que la pieza haya sido obra exclusiva de Enrique. Una lectura atenta de los originales, una serie de oportunos consejos y un par de correcciones habrían sido los aportes del Discépolo consagrado (Pujol, 81-82).

El organito se estrenó el 9 de octubre de 1925 en el teatro Nacional, y fue celebrada desde ese mismo día por el público y la crítica. La obra mostraba el drama de la inmigración en la miserable vida de Saverio y su familia, y lo hacía a través de un lenguaje crudo en el que se mezclaba el cocoliche con el lunfardo.

En palabras de Luis Ordaz, "es un aguafuerte violento y penetrante, ácido y cruel, en el que en un mismo personaje, Saverio, y en el desarrollo de una misma situación, se mezclan y confunden lo risible y lo dramático, y se logra así la expresión escénica de lo grotesco" (426-427). El personaje del organillero italiano registra un antecedente de 1924: *La familia de don Giacumín* de Alberto Novión, en la cual el protagonista se queja tal como lo hará Saverio en *El organito*: "Cume está la vida. Ya no se puede vivir. La gente anda triste, no quiere músicas" (reproducido en Aisemberg 2009, 232). El propio Novión volvería sobre el mismo tópico, pero esta vez con una evidente influencia de la obra de los Discépolo, en *Don Chicho*, estrenada en 1933.

El organito ya no es una obra breve. Este arquetipo del grotesco canónico duraba, en la puesta de 1925, una hora y media. A diferencia del sainete, caracterizado por un ritmo sostenido, el naciente género requería de pausas y silencios, de gestos

introspectivos y de una dicción un poco más lenta pues el lenguaje aparece complejizado. El uso del cocoliche por parte de los mayores los diferencia y separa de los jóvenes, nacidos en Buenos Aires, dando cuenta de la profunda incomprensión que reina entre todos los personajes (cf. Fisher 2007, 52).

No hay ninguna posibilidad para el optimismo dentro del microcosmos de *El organito*. Desde una realidad en la cual la miseria económica se ha ido transmutando también en miseria moral, la perspectiva es apocalíptica. El grotesco criollo muestra "una sociedad injusta, inequitativa, cuyo funcionamiento condiciona a los individuos en sus posibilidades y los lleva a un fracaso ineludible" (Fischer 2012, 119).

En un clima asfixiante y violento, Saverio, que se gana la vida mendigando con su organito, decide reemplazar a su cuñado Mama Mía, que lo acompañó dando lástima durante los últimos quince años, por un joven hombre-orquesta, Felipe, un muchacho sin luces, que baila ridículamente haciendo morisquetas ante el público y acepta esa humillación solo para estar cerca de Florinda, la hija de su nuevo patrón. Tanto esta como Anyulina, su madre, y sus dos hermanos varones viven en la mayor de las miserias, sometidos por Saverio, aunque este posee mucho dinero ahorrado. Anyulina, resignada a esa vida, atiende mal a sus hijos intencionalmente para que abandonen la casa. La obra desnuda las relaciones sórdidas, la incomunicación y la desesperanza entre siete personajes que constituyen una verdadera "corte de milagros" y cuyos destinos aparecen, en la soledad del fracaso, cruzados por la desesperación. A tal punto, que uno de los hijos de Saverio le reprocha:

> Yo no le pedí que me trajera al mundo. Estoy aquí sin invitación. Yo he venido a este velorio sin conocer al muerto; me lo presentaron después. Que si usté me dice: Che, Nicolás, nacé: haciendo el jorobado, el rengo o el ciego vas a pedir limosna toda tu vida; che, Nicolás, mirá qué linda es la luz, nacé: rotoso, mugriento, despreciao, vas a tener que dar lástima para comer y si te resistís... leña; che, Nicolás, nacé; ¿te vas a perder esto, otario?; vas a ser el hijo mayor de un limosnero, pero no importa, cuando él se muera vos vas a gozar....¿usté se cré que yo nazco? ¡Colibriyo!... ¡Me hago el sordo, me doy vuelta y ni pa Dios! (A. Discépolo y E. S. Discépolo 1926, s.p.)

Es su modo de adscribir, sin saberlo, a la sentencia que en el siglo VI a.C. escribió Teognis de Mégara: "De todas las cosas la mejor para los mortales sería no haber nacido". David Viñas acierta al decir que "nacer es torpe" y constituye "el primer tropiezo" (54). Así, vivir no es sino sobrevivir y ese desvío semántico apoyado en el prefijo *sobre-* es la clave del grotesco.

En esta segunda etapa como autor el joven corrobora con estas tres obras la tan conocida tesis de Viñas, que entiende el grotesco "como la interiorización del sainete" (11). La secuencia que se inicia en *¡Páselo, cabo!*, pasa por *Mascaritas* y culmina en *El organito* refleja la maduración del proceso creativo de Enrique: de la denuncia se pasa al desengaño y la frustración. Encuentro una lúcida conclusión de Dulce Dalbosco referida a las primeras letras de tango escritas por Discepolín a partir de 1925:

> No se construye un mundo al revés sino que el mundo real ya está invertido, se tornó siniestro por sí mismo. Porque este, con sus extremas contradicciones, se volvió grotesco. Por ende, la risa a la que incitan las composiciones discepolianas no es ambivalente como la risa renacentista: el jolgorio ya no tiene cabida. Solo queda la mueca de la desilusión, del desencanto frente a la realidad deforme y descentrada (122).

Me parece que las líneas precedentes sirven, sugestivamente, para describir el espíritu de este segundo período de Enrique como dramaturgo.

Tercera etapa (1931-1933)

Después del éxito de la pieza firmada por ambos hermanos, el menor de los Discépolo decidió volcar sus energías creativas en el tango y en los años subsiguientes escribió varias letras que bien podrían caracterizarse como grotescas: "Qué vachaché" en 1926, "Esta noche me emborracho" y "Chorra" en 1928, "Malevaje" y "Soy un arlequín" en 1929, "Victoria" en 1930. En los últimos años de la década del veinte Enrique ya se había convertido en un tanguista exitoso, aunque siguió trabajando como actor, y hasta alcanzó su consagración como tal en el papel del padre Virgilio, un anciano de setenta y siete años, cuando protagonizó *Levántate*

y anda, de Armando. En un lapso de pocos meses, siempre durante 1929, actuó además en distintas obras del circuito teatral "culto", como *Fábrica de juventud* de Leon Tolstoi y *Fin de jornada* de Robert Cedric Sherriff.

Su tercera etapa como autor teatral —sustancialmente diferente a la anterior, desde el punto de vista de la expansión visual y cinética— se inicia con *Caramelos surtidos (Escenas de la calle)*, subtitulado "tango en dos cuadros", que es en realidad un sainete musical escrito íntegramente, incluidos sus números cancionísticos —el vals "Sueño de juventud" y el tango "Qué sapa, Señor"—, en tan solo dos meses. Fue estrenada el 8 de julio de 1931 por la "compañía de sainetes, comedias y piezas musicadas" del teatro Nacional, elenco en el cual se destacaba el legendario Tito Lusiardo.

El escenario ya no es el viejo patio del conventillo o el ambiente humildísimo de una casucha miserable. En *Caramelos surtidos* todo transcurre en una esquina del barrio de San Telmo, concretamente en una encrucijada de arrabal, que es —al mismo tiempo y por eso mismo— una encrucijada de almas. Ubicada la acción en los días del carnaval, al igual que en *Mascaritas*, los típicos personajes de sainete que desfilan por el escenario ríen, lloran, aman y sufren dentro de un caleidoscopio con una incesante variación de temas, climas, situaciones y tonos. De acuerdo con el propósito expresado por su autor, *Caramelos*

> es un sainete de multitud, sainete popular, en el cual los personajes se animan, esta vez, para detallarnos individualmente su modalidad espiritual, su visión para la vida. En esas escenas de la calle, he querido, ante todo, reflejar un retazo de nuestra vida porteña, compleja, múltiple, cambiante, donde el drama de uno despierta la sonrisa del vecino; donde una pasión violenta, áspera, se resuelve al lado de una emoción fugaz o de una alegría ruidosa. Todo conducido con nerviosidad, con apremio, que es el signo de la época. Toda la falange cosmopolita que alberga Buenos Aires tiene un representante en la pieza. Desde el clásico italiano del sainete hasta el modernísimo checoslovaco. Para ello he desechado la formalidad del argumento seriamente organizado. Estos cuadros rápidos y simultáneos no obedecen al precepto clásico de construcción; aspiran a ser impresiones anotadas al correr de

> los sucesos, aunque individualmente cada personaje y cada motivo podrían tener clasificación aislada (citado en Ferrer y Sierra, 124).

¿De qué trataban estos cuadros? Son parte de una caramelera común, en la que se mezclan los colores y los sabores (lo dulce, lo amargo, lo ácido). Un grupo de estudiantes le hace una broma pesada a Felipe —arquetípico dueño italiano de una cantina—, al convencerlo de que ha matado a uno de ellos; la joven esposa de Felipe fracasa en su plan de robarle y abandonarlo por un hombre al que ha presentado como su primo y que está más interesado en el dinero que en ella; una cantante en decadencia llamada Margarita —que recuerda a la vez a la Margot de Celedonio Flores y al personaje femenino de "Esta noche me emborracho"— cuenta la triste historia de la muerte de su concubino y su regreso al cabaret y a la pobreza; los canillitas vocean noticias irreales; una pareja de novios que se aman debe separarse por un tiempo y se despiden tristes e ilusionados; un checoeslovaco que no habla castellano ha sido encerrado en paños menores después de que le han robado toda su ropa; un tornero celoso ha seguido a su mujer a la casa de su amante y la confronta después de asesinarlo; un policía busca al homicida y la madre del amante llora a su hijo; el paso de una comparsa y su alegría frustran una gresca callejera.

En cada uno de estos episodios se mezclan lo festivo, lo grotesco, lo romántico, lo violento, lo candoroso y lo dramático. Hay un contraste permanente entre elementos cómicos y trágicos, pero debajo del clima carnavalesco y barrial, de las risas y las "cachadas", aparecen en mayor o menor medida la mentira y el fracaso, el rencor y la frustración, el engaño autoinflingido y el destino implacable. El pensamiento del autor iba indudablemente en ese sentido:

> Eslabonar esos temas dispersos, que tienen como nexo la idea de reproducir un estado de alma colectivo, ha sido mi mayor preocupación. He pretendido reflejar el momento de locura universal que atravesamos. El mundo marcha a la deriva... Se han roto los diques de la cordura y de la sensatez, y la humanidad no encuentra los caminos de la dicha (citado en Ferrer y Sierra, 124).

Ese "estado de alma colectivo" del que habla Discépolo es la calle, verdadera protagonista de la pieza. En ella se plasma el mundo real, pero invertido, un mundo y una vida que deben tomarse un poco a risa, porque de lo contrario solo pueden conducir al ser humano hacia el sufrimiento y el desencanto.

A la observación minuciosa de los tipos barriales y la plasmación de sus avatares vitales se suma en Enrique una utilización apropiada del registro oral en la que no falta el cocoliche y donde los lunfardismos de la época encuentran su lugar exacto en los parlamentos de los personajes. *Caramelos surtidos* ofrece, en su mixtura con el tango y el vals, con las canciones murgueras de doble intención, con la épica batalla campal de todos contra todos del comienzo y con cada una de las situaciones entrelazadas y vueltas a entrelazar, una textualidad única en el teatro argentino, poco explorada antes de 1931, pero también muy poco vista después[10].

Lamentablemente es muy poco lo que puede decirse de *Mis canciones 1932*, estrenada en el teatro Monumental de Buenos Aires el 7 de septiembre de dicho año, ya que se ha perdido el libreto original, que incluía el "pasillo cómico" —algún crítico lo llama "grotesco"— titulado *Jarabotina* (que significaba algo así como 'embrollo', 'enredo', 'complicación', 'lío'), dividido en cuatro partes para separar un cuadro musical de otro. Según la crónica de *La Nación*, del 8 de septiembre de 1932, se trataba de un texto rápido e ingenioso, "que establece humorísticamente el concepto que merece la conquista de la mujer a los hombres". Ciertamente esta descripción no alcanza para hacerse una idea cabal del asunto. *Mis canciones* fue un espectáculo que duró poco tiempo en cartel (desde el 7 hasta el 23 de septiembre) y era eminentemente musical. En él, Discépolo estrenó su exitoso tango "Secreto" y otros temas poco recordados *a posteriori*: la marcha "Porvenir", el vals "Canto de amor", el foxtrot "¿Por qué te empeñas en amar a otro si hoy es lunes?" y "Súplica", publicitado como "ensayo para sopranos y coros", que poseía derivaciones coreográficas.

---

10 Una prueba de ello es que casi treinta años más tarde, en 1960, *Caramelos surtidos* se repondría en el Teatro Presidente Alvear con la participación de Luis Arata y Aníbal Troilo. El libreto conservado en la biblioteca de Argentores de *Caramelos surtidos* pertenece a esta puesta. En lugar de incluirse las dos canciones originales de Enrique, se indica que se cantarán dos tangos. Se trata de "Y a mí que?" y "Desencuentro", dos letras de explícito estilo discepoliano escritas por Cátulo Castillo y musicalizadas por Pichuco.

Para concluir con esta tercera etapa de la producción teatral de Enrique Santos Discépolo, es necesario referirse a la pieza musical *Wunder Bar (dos noches en un bar)*. Se trata, quizá junto con *Blum*, de la mayor apuesta teatral llevada a cabo por nuestro autor en toda su vida. Tan es así que el espectáculo sería repuesto por Enrique en años sucesivos (en 1938 y 1947 en Buenos Aires; en 1943 en Montevideo). Se trataba de la revista *Die Wunder-Bar* (1930), con música del vienés Robert Katscher (1894-1942) y texto escrito conjuntamente por el *regisseur* y artista de cabaret austríaco Karl Farkas (1893-1971) y el dramaturgo y guionista húngaro Géza Herczeg (1888-1954). Es cierto que esta obra no la escribió Enrique. Sin embargo, en la única copia disponible del texto,[11] está su mano en muchísimos parlamentos, en la mayoría de los chistes, en la introducción de personajes típicos argentinos, en el registro coloquial de los diálogos, en la perspectiva desencantada de algunas de las líneas de Wunder —reconociblemente discepolianas, y afines a la perspectiva de su cancionística— y hasta en un cambio sustancial en la trama.

La obra había sido presentada en varias ciudades del mundo con notable repercusión, y un año después, en 1934, conocería su versión cinematográfica en Hollywood con el título de *Bar Wonder*, donde el dueño del cabaret fue Al Jolson, a quien secundaron Kay Francis, Dolores del Río, Dick Powell y Ricardo Cortez.

En la versión estrenada el 17 de mayo de 1933 en el teatro Ópera de Buenos Aires por la efímera compañía de grandes espectáculos musicados de Armando y Enrique Santos Discépolo, se rompen los esquemas de la puesta en escena y se convierte a la sala en el cabaret del señor Wunder, quitándose las primeras filas de butacas y sirviéndose de algunos palcos como pequeños escenarios alternativos. De este modo, los actores, cantantes y bailarines aparecían mezclados con el público de las primeras filas y se desplazaban por los pasillos de la sala.

Cada acto tiene lugar en dos noches distintas, entre las cuales median tres meses. Como en *Caramelos* hay distintas historias que se cruzan, aunque esta vez la estructura revisteril —ensayada en *Mis canciones 1932*— exige una buena cantidad de números musicales y coreográficos —a la "Canción de Wunder Bar", verdadero *leit-motiv* del espectáculo, se le agregan números de jazz, cuplé, canciones román-

11 Cf. nota 2.

ticas y naturalmente también números de tango—. Todas las situaciones pasan por el eje de Mr. Wunder, un protagónico de Enrique que, de acuerdo con las reseñas y críticas, resultó consagratorio.

La historia principal es la de un triángulo amoroso: un bailarín seductor llamado Harry abandona a su pareja y *partenaire* Rosemarie para escaparse con Liane, la esposa de un cliente millonario, a la que le ha cambiado un collar muy costoso por otro falso. En la segunda parte, necesitados de trabajo, Harry y Liane reaparecen en el bar esta vez como atracción del *show* y la despechada Rosemarie llama por teléfono al esposo de su rival, con el fin de desencadenar una tragedia. Pero tal cosa no sucede pues, gracias a que Wunder desenmascara a Harry ante Liane, esta se da cuenta de su error y es perdonada por su marido.[12] Muchísimos personajes, entretanto, encarnan episodios menores, en los que no faltan algunos tipos clave del sainete. Distintos diálogos tienen lugar en las mesas entre clientes, bailarinas, mozos y Wunder, quien atento a todos los detalles se pasa toda la obra presentando los números, animando a la concurrencia y atendiendo a los clientes recién llegados. A su vez, en las *bataclanas* se concentran las picardías, las miradas seductoras, los amores insinuados.

La orquesta, los trajes elegantes, los brillos contribuyen a crear una alegría artificiosa, sostenida en breves escenas y en *gags* que dan lugar a la incorporación paulatina de distintos personajes: Álvarez, un vendedor de autos devenido en representante de artistas; un grupo de alemanes ebrios y felices; un cliente inglés petulante y maltratador; un joven acompañado por su madre y su hermana completamente sometido a la voluntad de estas; un cordobés que ha huido de su provincia después de una estafa y derrocha el dinero sin control; una pareja gay arquetípica (Pituco y Pirulo); una supuesta bailarina rusa —interpretada por Tania en la segunda parte—, cuyo desopilante número se denomina "La muerte del flamenco", después del cual se sienta a una mesa y no para de comer; un desconocido que se expresa con la sintaxis cambiada mediante enunciados ininteligibles.[13] Si

12 En el film norteamericano —que supongo más respetuoso del libro original, que he buscado infructuosamente hasta ahora— Inez (la Rosemarie en la versión porteña) mata a tiros a Harry cuando se entera de que este piensa huir de París a los Estados Unidos con Liane.

13 A modo de ejemplo, ofrezco uno: "Si no busco que no hay sueño y no quiero que se sepa fue a avisarle

en *Caramelos surtidos* el gran personaje era la calle en horario diurno, en *Wunder Bar* el protagonista es el cabaret con su nocturnidad.

El dueño del *dancing*, por su parte, es un personaje agudo, filoso, con una mirada omnicomprensiva de la vida y un sentido del humor finísimo. Wunder propugna el olvido de la realidad, pero nunca la ignorancia. Su conocimiento de mundo lo ha vuelto un pesimista, aunque paradójicamente obre como un optimista. El más optimista de todos los pesimistas.

El ambiente festivo constituye un espacio para olvidarse de la cruel realidad de la vida, para refugiarse de los problemas cotidianos, para escaparse del mundo. Discépolo no se priva en su adaptación de un juego de complicidades con el público: en el primer acto, Tania, su mujer, aparece con una amiga y se ubica en una mesa, haciendo de sí misma. Wunder se esfuerza en convencerla para que cante y le dice: "Me han dicho que está por estrenar un tango de Discépolo, ese muchacho flaco y narigudo..." (Farkas y Herczeg, s.f., 29). En otra situación, una bailarina comienza a cantar el desencantado estribillo de "Yira... yira..." y la canción va pasando de mesa en mesa, lo que produce un efecto contrastivo. Pero el mayor de los contrastes tiene que haber sido la inclusión en el show del tango "Tres esperanzas", en el que el enunciador, desengañado de todo, propone el suicidio como solución existencial:

> Si a un paso del adiós
> no hay un beso para mí
> cachá el bufoso...
> y chau... ¡vamo a dormir!

Como señala Aisemberg, en *Wunder Bar* "se plantea una compenetración entre lo cómico y lo dramático que juega con la fusión propia del grotesco criollo" (2009: 301). Es en ese clima de diversión forzada que se crea en la *boite* donde Wunder se pregunta ante el público a qué conduce la tristeza, y se responde al punto: "A recordar que se vive. Entonces e1 más alto deber del hombre es alegrarse" (Farkas y Herczeg, s.f., 3).

---

recién y me ha dicho que viniera si usted sabe" (Farkas y Herczeg, s.f., 28).

Conclusiones

Ha sido nuestro propósito mostrar aquí las preocupaciones que animaban a Enrique Santos Discépolo en su juventud, expuestas en su dramaturgia entre 1918 y 1933. Creemos que en ese productivo recorrido, que tuvo lugar entre los 17 y los 32 años, pueden encontrarse ideas y temas, al igual que una cierta perspectiva filosófica, que se reiterarán a lo largo de su cancionística, y también posteriormente en los guiones de sus películas y en sus ciclos radiales.

Si se leen las piezas de Enrique en forma cronológica, es posible advertir que estéticamente los textos van cambiando. Por un lado, porque el joven autor, por lógica, estaba en una búsqueda en la que iba absorviendo distintas influencias en sus lecturas, en las reuniones y tertulias de las que participaba y también como espectador de teatro y colaborador de Armando. Por otro, porque se inician en él dos procesos paralelos: la preocupación por la ética y la axiología y la convicción de que cada uno, finalmente, está solo con su destino, y si puede eludir el engaño o el autoengaño, seguramente no podrá evitar, tarde o temprano, el desengaño. De los ambientes cerrados y los dramas de pocos personajes el teatro de Enrique evolucionó hacia espectáculos "de multitud", en los que a través de una galería de la diversidad humana se propone una captación del alma colectiva.

La profunda incomunicación existente entre las dos generaciones de *El organito* da cuenta de un desajuste con la realidad. El fracaso, con frecuencia, es el resultado de una ilusión, esto es, de una visión del mundo acomodada a la ingenuidad de nuestras expectativas. Ilusos, eso somos para Discépolo. "La pobreza quiere divertirse." ¿Para qué? Para olvidar. Vista la vida con los lentes de la desilusión, la realidad se ve deformada, grotesca, inapelable. No tiene nada que ver con lo que uno ha podido desear o fantasear para su futuro. Dos versos de "Tres esperanzas" dicen: "Las cosas que he soñao. / Me cache en dié... ¡qué gil!". Porque "no se puede ser bueno". Para serlo o hay que resignar el amor o hay que arriesgarse a la desilusión. La ética del teatro de Enrique Santos Discépolo apuesta irracionalmente a la bondad, aun cuando existe la seguridad de que obrar bien será perjudicial para uno mismo. En *Wunder Bar* la idea se halla encarnada en el desconocido —así se llama en el reparto: "Desconocido"—, quien cuando habla construye oraciones agramaticales, incomprensibles, que para el resto de los personajes no significan

nada. El personal del bar y algunos clientes se acercan a él para tratar de comprenderlo y de ayudarlo. Pero se trata de un simple *punguista* que, mientras los demás se preocupan por él, los va despojando de la cartera o del reloj.

Fuentes

AA.VV. Carpeta de recortes sobre *El señor cura*. Biblioteca de Argentores, Buenos Aires, 1920.

Discépolo, Enrique Santos y Miguel Gómez Bao. *El señor cura*. Ms. Biblioteca de Argentores, Buenos Aires, 1921a. 1-30.

Discépolo, Enrique Santos. *Día feriado*. *Bambalinas*. 131, 9 de octubre de 1920.

Discépolo, Enrique Santos y Miguel Gómez Bao. *El hombre solo*. Ms. Biblioteca de Argentores, Buenos Aires, 1921b. 1-60.

Discépolo, Enrique Santos y Mario Folco. *Páselo, cabo*, *La escena*. 219, 7 de septiembre de 1922.

Discépolo, Enrique Santos. *Mascaritas*. Ms. Biblioteca de Argentores, Buenos Aires, 1924. 1-24.

Discépolo, Armando y Enrique Santos Discépolo. *La escena*. 407, 15 de abril de 1926.

Discépolo, Enrique Santos. "Soy un arlequín". 1929.

Discépolo, Enrique Santos. *Caramelos surtidos*. Ms. Biblioteca de Argentores, Buenos Aires, s.f. 1-73.

Farkas, Karl y Géza Herczeg. *Wunder Bar*. Traducción de Ricardo Hicken. Adaptación de Enrique Santos Discépolo. Ms. Biblioteca de Argentores, Buenos Aires, s.f.

Referencias bibliográficas

Aisemberg, Alicia. "Enrique Santos Discépolo, un actor de la industria cultural". Osvaldo Pelletieri, ed. *Texto y contexto teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2006. 161-166.

Aisemberg, Alicia. "El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación en el sainete criollo". María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg. *Concurso nacional de ensayos teatrales "Alfredo de la Guardia"*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2009. 191-337.

Barcia, José. *Discepolín*. Buenos Aires: CEAL, 1971.

Cilento, Laura y Martín Rodríguez. "Configuración del campo teatral (1884-1930)". Osvaldo Pelletieri, dir. *Historia del teatro argentino. La emancipación cultural. 1884-1930*. Buenos Aires: Galerna; Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2002. 77-98.

Conde, Oscar. "Enrique Santos Discépolo. La rebelión contra el mundo". Oscar Conde, comp. *Poéticas del tango*. Buenos Aires: Marcelo Oliveri Editor, 2003. 57-97.

Dalbosco, María Dulce. "Enrique Santos Discépolo o el arte de la inversión". *Journal of Arts & Humanities* 1.2 (2012): 112-124.

Dei, H. Daniel. *Discépolo: todavía la esperanza*. Buenos Aires: RundiNuskín Editor, 1990.

Ferrer, Horacio y Luis Adolfo Sierra. *Discepolín, el poeta del hombre de Corrientes y Esmeralda*. Buenos Aires: Ediciones del Tiempo, 1965.

Fischer, Patricia. "El problema de la identidad en las textualidades sancheana y discepoleana". *Actas de las III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Lorena Verzero, ed. y coord. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2012. 115-122.

Fischer, Patricia. "Las puestas del grotesco criollo y su recepción", *Teatro XXI* XIII. 24 (2007): 50-56.

Galasso, Norberto. *Discépolo y su época*. 2.ª ed. Buenos Aires: Ediciones Ayacucho, 1973.

Galasso, Norberto y Jorge Dimov. *Fratelanza*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Gobello, José. "La originalidad de Discépolo". *El lenguaje de mi pueblo*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1974. 79-106.

Mafud, Julio. "Enrique Santos Discépolo: el mundo amargo". *Sociología del tango*. Buenos Aires: Americalée, 1966. 63-83.

Mazziotti, Nora. "El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934". *Cuadernos Hispanoamericanos* 425 (nov. 1985): 73-88.

Ordaz, Luis. "Armando Discépolo o el grotesco criollo". *Historia de la literatura argentina*. Tomo 3. Buenos Aires: CEAL, 1981. 409-432.

Pelletieri, Osvaldo. "Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)". *Arrabal* 7-8 (2010): 249-258.

Pujol, Sergio. *Discépolo*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

Salas, Horacio. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1975.

Sosa, Enrique H. *Tango y religiosidad popular. Los valores religiosos de la obra de Enrique Santos Discépolo ("Discepolín")*. Buenos Aires: Cuadernos de Iglesia y Sociedad, 1982.

Ulla, Noemí. "Rebeldía de Discépolo". *Tango, rebelión y nostalgia*. 2ª ed. Buenos Aires: CEAL, 1982 [1967]. 110-120.

Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso. Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

TRADICIÓN Y RUPTURA: PALIMPSESTOS (UNA LECTURA DE MAR PARAGUAYO, DE WILSON BUENO)

Antonio R. Esteves*

1. Entrelugares

"La marafona del balneário", personaje ambiguo, una especie de entrelugar genérico, cuenta su historia, entremezclando portugués y español, un discurso además salpicado con palabras en guaraní incrustadas como en fina pieza de ebanistería. Dicho monólogo, dirigido a un interlocutor que se explicita solamente en la última página, cuenta el curso de su vida, desde el nacimiento en el interior del Paraguay, hasta el momento del relato, cuando ella vive en el balneario de Guaratuba, en la costa del estado brasileño de Paraná, en la compañía de un señor ya mayor con quien mantiene una conturbada y compleja relación, de amor y odio, a quien parece haber asesinado. Hundida en la crisis de la madurez, ella mantiene además una relación con un joven que le hace revivir su capacidad de amar y, al mismo tiempo, sentir con más intensidad la proximidad de la vejez, de la muerte, del fin. Mientras cuenta su historia, sus dedos ágiles van tejiendo una pieza de croché, ñandutí, clara alusión a la ambigüedad del texto y de lo tejido, como forma de alejar la muerte.

Superando los límites de los géneros tradicionales, la escrita impactante de Wilson Bueno (1949-2010) alcanza con *Mar Paraguayo*, cuarto libro del escritor, cronista y poeta, su punto máximo. Las poco más de setenta páginas de difícil lectura que constituyen el libro fueron publicadas por primera y única vez en

* Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de São Paulo (USP). Profesor de grado y posgrado (maestría y doctorado) en la Facultad de Ciencias y Letras de la Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis (UNESP, Brasil).

Brasil en 1992[1], no por casualidad el año de las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América.

El relato, más cartesiano de lo que podría parecer a pesar del flujo de consciencia de la narradora, está dividido en tres partes: un prólogo, bajo el título de "notícia"; el relato en sí, con el título de *Ñe'ẽ*, compuesto por cuatro partes desiguales, subdivididas, a su vez, en partes más cortas; y un epílogo, "Añaretã". El libro trae, como paratextos (Genette 2009), un prefacio titulado "Sopa paraguaia", escrito en portugués y firmado por el argentino en la época radicado en Brasil, Néstor Perlongher (1949-1992), sociólogo y escritor. Al final, viene un "elucidario" que presenta los significados de las ochenta palabras y expresiones en guaraní que aparecen a lo largo del relato. De acuerdo con el elucidario, ***Ñe'ẽ***, significa 'palabra; vocablo; lengua; idioma; voz; comunicación; comunicarse; hablar; conversar'. El monólogo, en fin. Y "Añaretã" significa 'infierno': el infierno de la duda en que vive la protagonista narradora.

La "notícia" previa, de poco más de una página que introduce al texto, empieza tratando del guaraní: "Un aviso: el guarani es tan essencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra" (Bueno 1992, 13). Ubica la acción en "las playas de Guaratuba" y presenta el elemento central del relato: la muerte de "el viejo". Ya en la segunda página, la narradora, sin más, se defiende de una posible acusación "...crean-me, hablo honesto y fundo: yo no maté a el viejo" (14). El lector se va a enterar, en la lectura, de que el monólogo es una especie de memoria (o confesión) a través de la cual la protagonista, en ese género tan común a las literaturas de lengua española, trata de demonstrar su inocencia. O de purgar su culpa.

El tercer elemento del triángulo amoroso viene en seguida: "Y después há el niño con sus duros muslos cavalo – la fuerza inventada del hombre en sus ombros y en la carne ossessiva del sexo con que ossessivo me busca y caça: yo, su presa y

1 Además de la edición brasileña, publicada en 1992, hay una edición chilena de 2001 (Santiago, Intemperie); una edición argentina de 2005 (Buenos Aires, tsé tsé) y una edición mexicana de 2006 (México, Bonobos). Tales ediciones publican el mismo texto, con excepción de los paratextos, traducidos al español.

caçador" (14). Se trata, al fin y al cabo, de una banal historia de amor con un clásico triángulo que termina trágicamente con la muerte de uno de los elementos. La narradora circula entre "el viejo" y "el niño", la presencia de la muerte y la fuerza viva de la juventud. Entre esos dos ríos navega el relato de "la marafona".

El objetivo final también ya aparece anticipado en las primeras líneas: "...talvez acabe aspirando neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión" (13). "La urdidura esencial" del relato, a la vez del afecto, los misterios del amor, están entretejidos en un zoo de signos. Zoo de signos en doble presencia: los signos del zodíaco, con sus constelaciones que representan animales. Signos del horóscopo, una vez que la profesión de la narradora es adivinar el futuro delante de una bola de cristal, de las cartas de la baraja o del mapa astral, pero también una vasta constelación de signos lingüísticos y culturales que desfilarán ante los ojos del lector a espera de ser descifrados.

Se puede decir que simbólicamente el referido escorpión sea una especie de uroboro, que al morder su propia cola cierra el círculo que remite a la totalidad del universo. La constelación que representa el octavo signo del zodiaco, escorpio, es recorrida por el sol aparentemente al mediar el otoño, que representa la madurez en cuya crisis está hundida la protagonista. Perdida entre el frígido invierno de la vejez, representado por "el viejo" y la cálida pero fugaz llama de "el niño", ella trata de escapar de la inexorabilidad de la decadencia a través de un doble y ambiguo tejido, los hilos que sus dedos mueven con destreza produciendo una malla con la intención de calentar el frío hibernal y las palabras que su boca traman con pertinacia tratando de alejar la muerte.

Así, en la frontera de los géneros literarios tradicionales, mezclando lo lírico, la narrativa y el ensayo, se teje el relato de Wilson Bueno. Se mezclan también registros lingüísticos y discursivos, la lengua culta y literaria se entrecruza con el lenguaje popular, lo escrito se amalgama con lo oral y con la representación escrita de lo oral. Aprovechándose de que la ligereza de la zona fronteriza la hace muy sensible a los vientos, como una puerta de vaivén que nunca está totalmente abierta o totalmente cerrada (Santos 50), Bueno crea una zona indefinida, borrosa y barrosa (Perlongher) a la vez, en la cual se cruzan y mezclan diversos elementos, organizado en una especie de entrelugar (Santiago).

Quizás lo que más llame la atención del lector curioso (y desocupado, ¿por qué no?) sea la mezcla de lenguas. Se crea un entrelugar lingüístico que transita entre el portugués, el español y el portuñol, con las ya referidas incrustaciones en guaraní. El mismo Bueno, en entrevista a Antônio Rodrigues Belon (2009), afirmaba que había pretendido, con la mezcla de idiomas, especialmente con la inclusión del guaraní, borrar todas las fronteras, no solo de géneros, sino también de la simetría del lenguaje. Así, partiendo de la creencia de que tanto el español como el portugués son idiomas en progreso, él decide crear una lengua asimétrica, mezclándola, además, al guaraní, lengua de resistencia, notable por su riqueza y que es hablada por casi la totalidad de los paraguayos.

En realidad, Wilson Bueno no crea una lengua nueva, el portuñol ya existe en sus múltiples variedades, tanto en las zonas fronterizas entre Brasil y sus vecinos hispanohablantes, como en la cotidianeidad de miles de inmigrantes hispanoamericanos radicados en el país. Tampoco la inserción del guaraní en dicha mezcla es novedosa, una vez que es bastante común en las regiones de frontera con Paraguay o en el lenguaje de los paraguayos radicados en Brasil. Tampoco es novedad la utilización literaria del portuñol o la mezcla de lenguas en obras literarias.

Del mismo modo no es novedoso incluir la lengua indígena en textos literarios o el intento de amalgamar la lengua indígena a la del colonizador. Varios escritores lo han hecho, en diferentes grados y con diferentes objetivos y/o resultados, a lo largo de los tiempos. Lo que sí podría considerarse nuevo es la consciencia de tal entrelugar y el trabajo estilístico llevado a cabo en la novela. El tejido narrativo de *Mar Paraguayo* mezcla hilos de variadas procedencias y colores y produce una tapicería que trabaja los dos niveles. Forma y contenido están de tal modo entrelazados que es difícil separar la urdidura.

Así, la lengua en que se teje el relato de la "marafona" es el "portuñol salvaje", una especie de "brasiguayo" sin límites temporales narrativos, de acuerdo con Manuel Ricardo Lima (2007). Una lengua que propicia el tránsito en las zonas de frontera entre Brasil y Paraguay, no solo el Paraguay que habla castellano, pero también el Paraguay que habla guaraní, lengua que se presenta como resistencia al colonialismo, al mismo tiempo en que se asocia a una primitiva fuerza telúrica, anterior al lenguaje mismo: "Isto: yo desearia alcançar todo lo que vibre e tine

abaixo, muito abaixo de la linea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem" (Bueno 1992, 13). Así ya había anunciado la voz narrador en el prólogo.

En dichas travesías desviantes del lenguaje se produce el libro transfronterizo de Wilson Bueno. Se puede decir que el núcleo que sostiene la nueva lengua es la errancia fonética de las lenguas anteriores al sobreponerse, una vez que la oralidad tiene primacía. La lengua creada no tiene reglas fijas: predomina el juego con los sonidos, aliteraciones de diversos tipos, truques de varias modalidades.

Algunas veces las palabras aparecen escritas como normalmente se escribe en portugués, otras veces como en español, pero lo más de las veces palabras en portugués aparecen transcriptas con la fonética del español o viceversa. Por ejemplo "párraro" (Bueno 1992, 13), del español "pájaro", transcripto con la fonética del portugués de Brasil. Sin embargo, "pajaritos" (17) aparece transcripto con la grafía corriente del español. "Araña" aparece tanto en español como en portugués ("aranha"). Además aparece la forma "ñandú" del guaraní. Muchos verbos en pretérito definido están registrado en la forma española con la fonética del portugués: "matê", "mirê". El " ^ " es un acento gráfico que en portugués marca el fonema cerrado, como el "é" del español. La forma verbal en portugués, similar al español, seria con un diptongo ("matei", "mirei").

No hay normas: el lector se siente en un arenal movedizo. Mejor: hundido en un barro movedizo que no le permite apoyarse en algo sólido. Tal barro, sin dudas apunta hacia el barro original de la creación. El barro del Paraná, el río cuyas aguas barrosas crea una comunidad imaginaria trasfronteriza que incluye buena parte del Cono Sur. "Paraná" que significa, de acuerdo con el "elucidario", 'río unido o ligado al mar, grande como el mar, río que hace acordar al mar'. El mar que baña la Guaratuba desde donde emite su discurso "la marafona del balneário", además, se ubica en el estado brasileño de Paraná, que tiene ese nombre gracias al río.

En dicho barro primitivo informe, disforme, del también informe portuñol, hay ocasiones en que dos formas diferentes de escrita aparecen cercanas, como en el caso "lo ibisco", "el ibisco" (Bueno 1992, 18) Es curioso observar que la primera forma difícilmente sería producida por un hispánico radicado en Brasil, una vez que el portugués el artículo es "o" y no "lo". Dicha forma es bastante común en hablantes del portugués que están aprendiendo el español y que se mueven en una

especie de interlengua que es similar en cierto grado al portuñol.

En otras ocasiones la transcripción elimina el fonema que se elide en la pronunciación de algunas variantes del español, adoptando la oralidad: "etranho" (Bueno 1992, 73), en vez de "estraño"; "eplêndido" (71) por espléndido; "equina" por "esquina" (39), etc... Hay incluso palabras que no son del portugués ni del español, como "signalados" (53). En suma: no hay normas fijas, no se siguen las del portugués, tampoco las del español, aunque en lo textual la estructura parece ser del portugués, a pesar de la sintaxis fluida, plena de yuxtaposiciones, enumeraciones muchas veces sin puntuación y total libertad de asociaciones lexicales.

Lo que la narrativa parece querer señalar es la libertad total de crear, no solamente una obra literaria, pero una lengua misma. Además de borrar todas las fronteras posibles, insiste en la libertad de creación de lenguajes en la cual el único límite es la imaginación. Ese "juego de jugar" es la única regla, regla que incluye, además el "juego de máscaras". No hay que olvidarse de que una de las acepciones de la palabra "marafona" en portugués es "muñeca sin rostro", lo que nos sugiere la representación. En el tejido de su relato, la tejedora de ñandutí, la araña urdiendo su telaraña, va produciendo "milacro: simulacro" (43). Milagros de la imaginación. Simulacros. Hacer del lenguaje siempre otra cosa, una sorpresa, un híbrido, un múltiplo, como bien lo señala Manoel Ricardo Lima (2007), es la tónica del relato y por ende, del texto.

El entrelugar, sin embargo, no se presenta solo en los niveles lingüístico y textual. Estará presente, especialmente, en la idea de reproducir una realidad caleidoscópica, en constante movimiento. En ese sentido, la narrativa de Bueno corrobora lo que había defendido Silviano Santiago (18) en su clásico texto sobre el papel de la literatura latinoamericana en la literatura occidental: destrozar los conceptos de unidad y pureza, produciendo textos impuros y plurisignificativos.

En un ensayo en que trata del entendimiento y la diseminación del concepto de entrelugar en las literaturas latinoamericanas, Nubia Hanciau (125) señala la fecundidad de dicho concepto para recodificar los difusos límites entre el centro y la periferia; entre la copia y el simulacro; autoría y procesos de textualización; literatura y una infinidad de vertientes culturales que circulan en la contemporaneidad y ultrapasan fronteras, corroyendo viejos conceptos y antiguos límites, que acaban

por transformar el mundo en una formación de entrelugares. Eso parece corroborar la novela de Wilson Bueno, entrelugar lingüístico, discursivo y textual, que señala hacia una realidad necesaria en que desaparezcan los intentos de homogenización y los discursos que tratan de imponer verdades absolutas con el objetivo de perpetuar grupos hegemónicos, sean económicos, políticos o culturales.

2. Palimpsestos

En general la literatura muestra su capacidad de mantener viva la memoria, que también es su memoria, a través del mantenimiento de una biblioteca que se va construyendo y repitiéndose a través de los tiempos. Una de las formas de mantener viva la memoria de la literatura es sin duda la intertextualidad, procedimiento formal por el cual los libros son al mismo tiempo reescritos y perpetuados (Samoyault 47). Tal procedimiento que se mantiene prácticamente desde el origen de la escrita se usa exhaustivamente en la obra de Bueno.

Aunque en la novela prácticamente no hay citas directas, una vez que los hipertextos son incorporados casi siempre a través de la alusión (Genette 2010), la red intertextual que abarca la biblioteca usada por Bueno es muy amplia y remonta a las bases de la cultura occidental hegemónica. Sin embargo, el escritor hace dialogar esos antiguos mitos griegos con mitos fundadores de la cultura guaraní ampliando el universo cultural europeo y demostrando la riqueza multicultural latinoamericana.

El mito de Penélope, la tejedora que pugna, a través de su tejido, contra el paso del tiempo, la ausencia del amado y el acercamiento de la muerte, dialoga con el mito guaraní de ñandú o del origen del ñandutí, el tejido míticamente originado de la telaraña. A ellos se enlaza otro mito griego, el de Aracne, en su pelea con Palas Atena, la Minerva de los romanos, deidad de la sabiduría. Así, a través de Aracne, se desafía la razón superior, occidental y eurocéntrica, representada por Palas Atena.

Al mover sus dedos rápidamente, enlazando el hilo con las agujas en la elaboración de un tejido de tricot, comparado al fino ñandutí, orgullo de la ancestral artesanía paraguaya, "la marafona" también va urdiendo su relato. Como tejedora de la realidad (Chevalier y Gheerbrant 71), ella es señora del destino y se asocia, además, a las artes divinatorias capaz de ver el futuro en una bola de cristal o en las cartas de la baraja. El hilo de la araña es el soporte de la realización espiritual

(Chevalier y Gheerbrant 72). Su tejido/texto del mundo se delinea sobre un fondo de sufrimiento humano, su propio sufrimiento. Hilanderas y tejedoras abren y cierran indefinidamente los ciclos individuales, históricos y cósmicos. (Chevalier y Gheerbrant 873)

Además, en dicha lucha contra el paso del tiempo, con el tejido, pero también con el relato, se entreteje otra referencia básica de la lucha de las mujeres por conseguir su espacio en la sociedad. La oriental Sherezade que aleja la muerte a través con otro tipo de tejido, el relato. No hay que olvidarse que texto y tejido son dos formas del mismo verbo latino: tejer.

> *...ñandu: ñandutimichĩ: laaaaçada trenzada: más rápida que uno solo bater del corazón: correr de dedos y laços y nós: ñanduti: telaranha casi evaporable: ñandurenimbó: mismo que el fio fio y fio por estos entardeceres modestos nunca que chegue al cerne profundo: ñanduti: tan leves su laço y nudo y todo y tudo: los grunhidos del viejo: para donde siguen después de emitidos los errores del viejo?: más leves que el ar y la montaña: ñanduti:...* (Bueno 1992, 44).

La red de diálogos, como se puede constatar, es amplia: de los griegos ancestrales al Paraguay guaraní primitivo. Dicho diálogo, sin embargo, no se hace de modo directo tampoco quiere reiterar la supremacía de las bases de la cultura occidental: parece señalar que en las bases de dicha cultura se tendían los hilos de la ruptura. Si el discurso occidental con el paso del tiempo se hizo patriarcal y falogocéntrico (Ceia) lo ha sido por no atentar para las menudencias de dicho tejido que presentaba en su cuerpo evidentes marcas de la figura femenina y otras figuras excéntricas.

En dicha red de relaciones, es imposible no ver, además, la presencia de otros textos contemporáneos, como la mujer-araña de Puig, que sale del cine para enredar con sus relatos al guerrero valiente pero también acaba enredada por él. La "marafona" de la novela de Bueno, también, al tejer su tricot y su relato, acaba por enredar y ser enredada *por "el niño"*, en un ambiguo juego en que al mismo tiempo que lo devora, también es devorada por él.

La mezcla de voces y discursos es clara. Y dicha clareza se hunde en las nieblas de la ambigüedad y se pierde entre los hilos del tejido. Sin embargo, la performan-

ce de lo híbrido es evidente. Tanto en la novela de Puig aludida como en la novela de Bueno, la presencia del tránsito entre lo femenino y lo masculino es visible. La araña de Puig, que enreda a través de los relatos de películas, al guerrero, y acaba enredad por él, es el ejemplo del tránsito entre los géneros y puede señalar hacia la ambigüedad de la protagonista del relato de Bueno, también urdida en un entrelugar genérico.

No se pretende hacer en este texto la cartografía de los textos referidos o aludidos en *Mar Paraguayo*. Arrancan de la Antigüedad y vienen hasta los contemporáneos del escritor. Abarcan clásicos de las literaturas de lengua española y portuguesa, entre otras, como Federico García Lorca (1898-1936), Pablo Neruda (1904-1973), el ya referido Manuel Puig (1932-1990), Adélia Prado (1936), José de Alencar (1829-1877), Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), João Guimarães Rosa (1908-1965), etc.

Se puede constatar, sin embargo, que el dialogo establecido con los textos canónicos avanza en doble vía. Por un lado, dialoga con el canon literario e identitario brasileño retomando los principales tópicos de esa cultura. Pero tal diálogo tiene el objetivo de socavar los monumentos literarios nacionales proponiendo, en la mayor parte de los casos, su inversión.

El primero de tales lugares comunes es la cuestión de la lengua nacional. El portugués, erigido como lengua nacional poco después de la independencia del país en el siglo xix en una sociedad que durante mucho tiempo ha sido más bien plurilingüe, es la base de la construcción discursiva de la nación. En el relato de Bueno se sustituye la lengua nacional por una mezcla de portugués y castellano, salpicados de guaraní, señalando, como ya se dijo, hacia una especie de entrelugar lingüístico que no deja de presentar, sin embargo, cierta visión idealizada de una América Latina mestiza, heterogénea y pluricultural.

En el discurso identitario de dicha América, el componente indígena, representado por el guaraní constituye no solamente el lado telúrico y primitivo, un estado anterior a la colonización y la imposición del castellano o del portugués, pero además una especie de negación de la visión colonial en que la lengua europea sería el núcleo de la cultura. Un paseo por las vanguardias literarias de la primera mitad del siglo xx realizado por la biblioteca aludida en el relato presupone traer para la

línea de frente el ancestral mundo indígena, visto críticamente en el relato. Así, están presentes en el texto referencias directas e indirectas a los primitivos mitos indígenas y su lectura realizada a lo largo de la historia de la cultura brasileña (José de Alencar, Mario de Andrade o Oswald de Andrade, por ejemplo). Sin embargo, de ellos se proyecta una imagen invertida en muchos casos, oblicua en otros.

Un ejemplo es la relectura oblicua, casi esperpéntica, que se hace del escritor romántico brasileño José de Alencar. Portador de una visión clara de la necesidad de construir una nación nueva que sustituyera a la antigua metrópolis colonizadora, Alencar defiende una nueva lengua, la lengua brasileña, que aunque fuera portuguesa, fuera capaz de representar la nueva realidad cultural mestiza. Imbuido de los principios románticos el escritor amalgama los viejos héroes medievales europeos a imágenes indígenas creando en la literatura brasileña un indianismo que sería su matriz fundadora. Hace renacer antiguos mitos y leyendas indígenas, muchas de ellas de la familia tupi-guaraní, al mismo tiempo en que hace poblar sus textos de expresiones de la lengua tupí, evidentemente restaurada, con la intención de producir el famoso color local tan caro a los románticos.

Ecos de sus novelas indianistas *O guaraní* (1857) e *Iracema* (1865) se pueden notar a lo largo del relato. Del mismo modo es visible la presencia de *Lucíola* (1862), novela en la que se traza un perfil femenino urbano, con la historia de una cortesana, en la otra punta de la epopeya de la conquista representada por la indígena Iracema protagonista de la novela homónima que trata de construir el origen del mestizaje brasileño.

Lucíola es la historia de la cortesana que se mata para dar lugar a la madre de familia, representación de la sociedad burguesa que se trataba de construir en el país en el siglo XIX: en ella Bueno busca su matriz. Sin embargo, esa cortesana aparece como "la marafona", narradora y protagonista del relato. Al contrario de la cortesana de Alencar, que se mata en defensa del ideal de familia burguesa, la cortesana de Bueno siegue activa y toma la palabra después de eliminar a "el viejo", además de mantener la relación con "el niño". Es curioso observar que uno de los sentidos de la palabra "marafona", en portugués, además de su sentido más genérico de "meretriz", es "muñeca sin rostro, construida de tela y madera". Una muñeca caricaturesca que representa un papel en la representación paródica de la vida burguesa.

El rostro que Bueno le da es, además, una lectura oblicua de la jovial Iracema, "la virgen de los labios de miel", de la novela homónima de Alencar, cuyo nombre es un anagrama de América y simboliza el origen mestizo del americano. En la novela de Bueno, la vieja "marafona" no conquista al joven blanco para dar origen a un nuevo hombre americano, lo hace sencillamente como un juego de placer. Además se puede ver la relación como una inversión de valores, en la cual el conquistado, al mismo tiempo caza y cazador, como nos advierta la narradora ya en la "noticia", es el joven blanco lleno de belleza y fuerza natural, una especie de Iracema al revés. El joven blanco es conquistado por la vieja "marafona" indígena, no solamente para la realización de su deseo, sino que también, de un modo casi vampírico, para renovar con su sangre joven la lucha contra la vejez y a muerte. Cumple decir, que el término "marafona", con el cual la protagonista se denomina suena en el portugués brasileño actual como una expresión extraña, rara y arcaica, eco quizá de la lengua del siglo XIX.

Si al romántico José de Alencar le tocó levantar los cimientos de la literatura canónica brasileña y por ende de la identidad nacional en los albores de la nueva patria, su labor se retoma en las primeras décadas del siglo XX con los vanguardistas del llamado Modernismo brasileño, que lo van a releer y rediscutir con el intento de tratar de definir el brasileño. En esa dirección es bastante significativo el trabajo de Mário de Andrade, músico, escritor, folklorista y animador cultural.

Además de importante lírica, en la que introduce en la literatura brasileña prácticas de los vanguardistas europeos, Andrade produce considerable prosa entre cuentos, novelas y sendos volúmenes de investigación folklórica y crítica artística y literaria. Su obra más importante, sin embargo, quizás sea *Macunaíma* (1928), bautizada por él como "rapsodia" pero que se incorpora al canon literario brasileño como novela. Allí se mezclan tres estilos narrativos: un estilo de leyenda, a nivel épico-lírico, solemne; un estilo coloquial, cómico, de la crónica periodística y un estilo paródico retomando textos clásicos de las literaturas brasileña y portuguesa (Bosi 397). Con ese lenguaje mezclado, con varios niveles de *collage*, el relato cuenta la historia de Macunaíma, héroe "sin ningún carácter", una especie de imagen prototípica del brasileño, sacado de las profundidades de la selva amazónica e insertado en la moderna São Paulo. En un constante deambular geográfico, histórico y

cultural, el protagonista, y también la novela, transitan entre la dicha "alta cultura" y la cultura más genuinamente popular. La mediación se produce de acuerdo con el abordaje psicoanalítico de los mitos y las marcas primitivas que las teorías del inconsciente y la mentalidad pre-lógica proporcionan (Bosi 396).

La escritura de la novela es la puesta en práctica de lo propagado por Oswald de Andrade en un importante manifiesto que se insiere en el programa de las vanguardias brasileñas: el *Manifiesto Antropofágico* (1928) en el que defiende la deglutición de la cultura europea para dar lugar a una cultura renovada que sería la cultura brasileña. Textualmente la novela *Macunaíma* es resultado de esa heteróclita mixtura. Del mismo modo, su héroe se construye en el filo del conflicto entre la agresividad del instinto y la técnica, resultando una especie de síntesis de un presunto modo de ser del brasileño.

Wilson Bueno, por su lado, retoma la novela de Mario de Andrade como superación de la construcción discursiva propuesta por el ideal romántico de Alencar y dialoga con ella también en dos niveles: forma y contenido. Textualmente "la Marafona" afirma "Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guaraní, guarânia e soledad" (Bueno 1992, 16). Macunaíma, por su vez, había nacido "No fundo do mato-virgem" (Andrade 1978, 7), en un instante de completo silencio. El diálogo es explícito. Además, hay la referencia literal a Macunaíma, obra y/o personaje: "...clamê por el, por el niño, para que yo lo possuísse más que el a mi, todas las ondas y todo el gusto marafo del sol – sêmen y água, bodas y crepúsculo, lo abraçaria hecho asi una madre grande y imensa madona macunaíma, índia, pajé, tupã..." (Bueno 1992, 66).

Al mismo tiempo que incluye la palabra "macunaíma" en una secuencia yuxtapuesta de sintagmas nominales asociados al universo indígena, se puede entrever en dicha enumeración otras referencias al universo vanguardista de los años 20 y 30 del siglo xx. La primera, sin duda, es el cuadro *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral (1886-1973), actualmente en el MALBA de Buenos Aires. El lienzo, que mezcla elementos primitivos y surrealistas, fue pintado en el mismo año en que se divulgó el *Manifesto Antropofágico* y a él se asocia directamente una vez que es la puesta en práctica en las artes visuales de la estética defendida por Oswald de Andrade, que en la época era el marido de Tarsila do Amaral. La palabra "abaporu"

significa, literalmente en tupí, "el hombre que come gente". Las dos obras se producen en el mismo año que *Macunaíma* que es el representante literario de dicha estética. La figura suele ser leída como representación del brasileño, pensativo, con la cabeza pequeña y los brazos y pies enormes, en colores primarios, exaltando la naturaleza pródiga. Es una visión muy similar a aquella que sale de las páginas de la novela de Mário de Andrade.

Usando exhaustivamente el collage, la técnica predominante en la novela de Mário de Andrade, al poner lado a lado macunaima, "una madre grande", "imensa madona", y al mismo tiempo "india", "pajé" y "tupã", Wilson Bueno señala directamente hacia el manifiesto de Oswald de Andrade. Al defender una vuelta a lo primitivo, como lectura crítica al discurso lógico linear heredado de la colonización europea, el *Manifiesto* propone, entre otras cosas, la restauración del "matriarcado de Pindorama". Pindorama era el nombre como los tupíes nombraban su tierra, es decir "tierra de las palmeras". Ese matriarcado, se retoma en la novela de Bueno, con la exaltación de la "madre grande", una "imensa madona", que sin embargo, es india, más exactamente tupí. Los dos sintagmas siguientes son "pajé", palabra con la cual los tupies designaban sus sacerdotes o chamanes, que como "la marafona del balneario", se encargaban de mantener las relaciones entre los hombres y las divinidades y con las fuerzas telúricas y naturales. Ya Tupã, de acuerdo con el "elucidário" de la novela (Bueno 1992, 78), es el "Ser Supremo", que se opone a Karai (con el cual se complementa, a la vez) por ser el dios absoluto de las aguas del mundo y del mundo mismo.

En ese sentido, las palabras finales de *Mar Paraguayo* también dialogan con el final de *Macunaíma*. Al final de sus aventuras, el héroe de Andrade prácticamente es devorado por Uiara, o Iara, en tupí literalmente "la señora de las aguas", una entidad mitad mujer mitad pez, que arrastra los hombres para el fondo de las aguas para devorarlos. Se trata de un mito similar al de las sirenas griegas que a partir de la conquista acaba por amalgamarse con éste.

La última palabra de *Mar Paraguayo*, es "*Ĩyá*". Se refiere, de acuerdo con el "elucidario", a la divinidad acuática de los guaraníes, el duende de las aguas. Es la forma guaraní, paraguaya, de la Uiara tupí, brasileña, a que se refiere Andrade en su novela y que devora a Macunaíma. En el juego performático de Wilson Bueno,

sin embargo, no aparece explícitamente el acto de devorar. Las últimas palabras de la novela son: "Mi mar? Mi mar soy yo. "*Ĩyá*" (Bueno 1992, 73). La identificación de la protagonista con el mar puede leerse como su identificación con la misma "*Ĩyá*". De este modo, sería ella misma la devoradora. No solamente de "el niño", que podría ser identificado con el protagonista de la novela de Andrade, pero de la misma cultura. Una vez más, el escritor lee la biblioteca canónica de la literatura brasileña de modo oblicuo, promoviendo su inversión.

Hay que añadir que dicha lectura está de acuerdo, además, con la ambigüedad mantenida a lo largo de la novela por la protagonista. El tránsito genérico que se puede constatar en las entrelíneas de su discurso coincide con la ambigüedad presente en el proprio mito de Uiara, que al principio es una entidad masculina, consolidando más tarde la forma mixta de mujer y pez.

En la literatura brasileña, una vez establecida la identidad cultural con la devoración crítica promovida por la vanguardia, surgen entonces los grandes escritores canónicos del siglo XX. Entre ellos, el de más prestigio, interno y externo, es con seguridad João Guimarães Rosa, cuya obra más conocida, *Grande Sertão: Veredas* (1956), puede considerarse la novela más importante de la literatura brasileña del siglo XX.

La obra de Guimarães Rosa ocupa un lugar de destaque en la biblioteca de *Mar Paraguayo*. No solamente porque el monólogo de la "marafona del balneario" tiene una estructura similar a muchos relatos del escritor de Minas Gerais, como el mismo *Grande Sertão: Veredas*, sino porque, además, Guimarães Rosa había sido un precursor en la producción de relatos en que dominan la heteroglosia. El relato *Meu tio, o Iauaretê*, publicado en la revista *Senhor*, de Rio de Janeiro en 1961 e incorporado al volumen póstumo *Estas Estórias*, de 1969, es de difícil clasificación. Entre el cuento y la novela corta, el texto cuenta la historia de un cazador de onzas que abandonará su oficio y acabará por identificarse con los animales que antes cazaba. De acuerdo con Haroldo de Campos (59), se trata de un monólogo-diálogo, una especie de diálogo presupuesto, una vez que solo el protagonista interroga y él mismo responde, en el cual el cazador, mestizo de padre blanco y madre india, desfila sin cesar su historia para un visitante blanco que quiere mantenerse despierto y que acabará por matar al protagonista, según se deduce de las en las última palabras del relato.

La técnica, bastante usual en Guimarães Rosa, es la misma utilizada en su obra máxima, *Grande Sertão: Veredas*. Lo particular de ese relato, que lo acerca de la oralidad, por la expresión espontánea de contenidos psíquicos, articulación poco lógica, fluidez sintáctica, puntuación escasa y gran libertad de asociaciones lexicales, es la mezcla de portugués y tupí. Esa forma híbrida de lenguaje puede denunciar la condición periférica y marginal de su protagonista, no integrado a lo que normalmente se considera como cultura brasileña. Su muerte al final, también puede apuntar para la necesidad de construirse una cultura mestiza que asimile los elementos de la tierra, tanto aquellos naturales como aquellos culturales.

También la lectura de *Meu tio, o Iauaretê* por Wilson Bueno se hace de modo oblicuo, especialmente en relación a las estrategias discursivas y la mezcla de lenguas. Más directo, sin embargo, es el diálogo con *Grande Sertão: Veredas,* cuya presencia se constata a modo de palimpsesto a lo largo del relato de "la marafona". Se repite la misma forma de narrar: un gran monólogo, hasta cierto punto bastante dialógico, una vez que, aunque el interlocutor no tenga la palabra directamente, se mantiene presente en el texto del narrador en primera persona por medio de alusiones o preguntas a él direccionadas. En la larga novela de Guimarães Rosa, Riobaldo, literalmente "río inútil o estancado", cuenta la historia de sus luchas en el sertón del interior de Brasil y especialmente la historia de su amor por un compañero de armas que al final del relato se descubre ser una mujer travestida de guerrero para vengar la honra familiar. Al conflicto interior causado por el hecho de estar enamorado de un compañero de armas que a sus ojos es un hombre, en una sociedad patriarcal y machista como es la sociedad rural arcaica del interior del país a principios del siglo XX, se suma un conflicto filosófico. Ribaldo, para vencer la disputa bélica, se propone a hacer un pacto con el demonio, pacto ése de que no está seguro haberse concretado. Así, su duda más fuerte, entonces es acerca de la existencia del diablo, la fuerza del mal, y por ende, también de Dios, el antagonista.

La "marafona del baneário", por su vez, también está sumergida en una crisis existencial y su pregunta principal, no contestada evidentemente, es la existencia o no del infierno. Su crisis se agudiza, además, por la consciencia de la degradación física causada por el paso del tiempo y el consecuente miedo a la muerte que ni siquiera la presencia de la carne nueva de "el niño" consigue aplacar.

De la novela de Guimarães Rosa, además del concepto de la vida como recorrido, travesía, de la constante presencia simbólica del agua en sus diversas formas, de la transexualidad en la figura de Diadorim, la mujer guerrera, también se toma la bajada del protagonista al infierno, diálogo de Guimarães con Dante, entre otros. "Bajo el infierno solamente el infierno. Esto puede decir sin medo de errar" (Bueno 1992, 20). Y si con relación a Dios hay la duda ("Añaretá que se mueve. No há Dios?" [19]), con relación al inferno parece no haberla: "el infierno, añaretâ, existe y se pone contra el mar" (21).

Textualmente, en varias ocasiones, la voz narrativa de *Mar Paraguayo* se refiere a la "rosa", lo que establece una serie que diálogos con la tradición literaria occidental, pero que también puede funcionar como un guiño al lector indicando que Rosa, el Guimarães está presente en todo el texto. Por supuesto hay también ecos de Eco, con su clásico *El nombre de la rosa*, entreverado en un laberinto de palabras y lecturas entrecruzadas muy al estilo de Borges a quien, además le encantaba ese "juego-de-jugar" (Bueno 1992, 35), incluso con diversas modalidades de "rosas".

Ese "juego-de-jugar", recorre todo el texto de Bueno. El juego de palabras, con aliteraciones constantes y trueques, es una de las técnicas más usadas. Un ejemplo con la secuencia "rosa", asociada además al "infierno": "...el infierno existe y es muy inumerable. Hasta en la rosa de la rosa de la rosa, karai" (22). El "elucidário" informa que "Karai" se refiere a los profetas que anunciaban, entre los guaraníes, la necesidad de ir al encuentro de la Tierra Sin Males. También significa "llama", "fuego solar", "renacimiento". Se opone, y se complementa a "Tupã". Como renacimiento, su sentido se acerca al de la rosa, símbolo de la primavera en la cultura occidental. Su color rubro también lo acerca a la modalidad quizás más conocida de la rosa, como símbolo del amor. Pero el guiño paródico y carnavalizado también se hace presente: por la sonoridad se puede asociar "Karai" a la interjección "¡Caray!", suspendiendo lo metafísico tanto de la rosa como de la divinidad guaraní e instaurando el bajo corporal regenerador.

Como se puede constatar, el proceso de creación de una nueva lengua, con incorporación del guaraní, llevado a cabo por Wilson Bueno, es resultado de una lectura de *Iracema*, de Alencar; de *Macunaíma*, de Mario de Andrade y de *Meu tio, o Iauaretê*, de Guimarães Rosa quienes, en diferentes niveles y en épocas distintas,

hacen la incorporación del tupí en sus obras. El tupí de Alencar o el de Guimarães Rosa, como el guaraní de Bueno, es hasta cierto punto inventado. Como apunta Haroldo de Campos analizando el proceso de construcción de *Iracema*, pero que puede aplicarse a la lectura de *Meu tio, o Iauaretê* y de *Mar Paraguayo*, dicha injertía heteroglósica, cuya técnica de construcción textual incluye "metáforas desencapsuladas a partir de semantemas aglutinados, se despliega en símiles que reproducen la presupuesta concreción del mundo primitivo" (134). Se trata de la apropiación de los elementos plásticos de la lengua guaraní, rica en sonoridades vocálicas y onomatopeyas que barbarizan la nueva lengua guaranizándola. Perfecto ejemplo de la deglutición creadora preconizada por el *Manifiesto* de Oswald de Andrade.

Así, la novela de Wilson Bueno hace un paseo por las obras más importantes del canon literario brasileño en lo que concierne a la construcción de la identidad del brasileño y el establecimiento de los pilares de la cultura nacional. Sin embargo, se fija en obras que de alguna forma retoman el elemento indígena cuya inserción en dicha cultura ha sido bastante complicada, por no decir conflictiva. Corroyendo la solidez del modelo eurocéntrico, subvierte valores considerados basilares y sugiere otra lectura del canon principalmente a través de inversiones o sustituciones de lugares comunes ya consolidados. Al traer para el centro voces antes marginadas, *Mar Paraguayo* propone una lectura de la cultura brasileña a partir de puntos de vista diversos antes considerados marginales.

3. Lecturas antropofágicas

Parece no haber dudas de que las contribuciones de Jorge Luis Borges para pensar las relaciones entre el escritor, el artista en fin, y sus precursores, es decir, la tradición, son fundamentales. Al mismo tiempo en que se replantea las formas de lectura y/o relectura también se replantea el estatuto de la autoría y de la originalidad en el ámbito de la cultura. La fuerza del artista adviene de la usurpación de los orígenes, casi siempre un proceso de inversión, o por lo menos de resistencia, que se establece incluso en los casos en que se adopta el pensamiento del precursor.

Si como diría el polémico Harold Bloom, la obra de arte es, en fin acto de lectura, no un objeto, pero un movimiento y una postura en relación a una determinada obra y a las obras anteriores, entonces también se puede ver la crítica como una obra

de arte del mismo modo como se puede ver en la obra de arte misma una forma de crítica. De ese modo el paradigma de la creación literaria pasa a ser la lectura que es el espacio en el cual se originan igualmente la obra de arte y la crítica (Netrovski 17).

Aunque el acto de lectura no imponga, en sí mismo, ninguna interpretación o juicio de valor, la lectura es la experiencia de la posibilidad de no decidir. Es decir, la lectura, como fenómeno en sí, incorpora la posibilidad del encuentro con lo singular, la apertura y la alteridad. Se trata de una apertura diferente y creativa posible gracias a la polisemia del texto literario o cultural. A través de la lectura, el canon y el texto canónico son constantemente cuestionados en su ámago. Al lector le toca el papel de desconfiar de sus presupuestos más singulares y la consecuente desacralización del texto invita a la reflexión acerca de sus elementos constitutivos y su función social (Bonnici 123).

Lo híbrido de *Mar Paraguayo*, ese discurso que se explaya en varias direcciones, ensanchando y haciendo romper las vallas homogeneizadoras, instaura una especie de moto propio que a la vez devora lo canónico y tradicional y produce, con una lectura desintegradora, nuevas posibilidades de superación de la visión casi monológica instaurada por grupos hegemónicos que en algún momento ocuparan el poder e impusieron su visión de mundo a través de discursos especialmente articulados con dicha finalidad.

En contra de dichos procesos marginalizantes, muchas veces disonantes entre sí, que a lo largo del tiempo se sucedieron, consolidando lecturas homogéneas y excludentes, la novela de Wilson Bueno instaura una serie de transgéneros, o géneros mutantes, en los cuales la performance tiene un papel fundamental y fundante:

> La ***performance*** poética es un fuera de lugar cuyo poder reside en la relación y en la conversión. Relación de compuestos disímiles, conversión de los componentes en un espacio desorientante. Si pensamos en término de sus partes el mixto de sensación llamado ***performance*** poética es la puesta en suspensión del orden de las cosas y de las predicaciones. Aquello que define la propiedad del mixto es el desplazamiento de sus componentes, la condición de volver a cada uno extranjero en el compuesto (Cangi 85-86).

En el desgastado recorte de las literaturas nacionales como paradigma modelador de formas estéticas, surgen nuevos perfiles discursivos que se cruzan y se alimentan de modo progresivo en el diálogo transdisciplinario e intercontinental. Los cruces de paradigmas críticos de variada procedencia favorecen la percepción anti-jerárquica de la historia sociocultural. Así se interroga la noción de límites, fronteras, márgenes, contornos tanto en campos disciplinarios como teórico y metodológico (Gomes 84).

En su ya clásico ensayo sobre el lugar del intelectual latinoamericano frente al canon europeo, occidental, en realidad un entrelugar, Silviano Santiago señala que "entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebeldía, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su tiempo y su lugar de clandestinidad, allí se lleva a cabo el ritual antropófago de la literatura latinoamericano" (26).

Pocas obras, en la literatura brasileña, toman tan en serio dicho principio como *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno. Más juego que sacrificio, pero también sacrificio, sacrificio de la lengua nacional, sacrifico del género puro, sacrificio de la realización del amor, sacrificio de la visión patriarcal falogocéntrica. Más transgresión que prisión, aunque la "marafona" esté ella misma enredada y aprisionada en su tejido y también en sus palabras. Poca sumisión al código y mucha agresión que hace desconstruir el código mismo, aunque que se mantenga el relato como forma posible, pleno de rebeldía, en una explosión de creatividad que se expresa de modo peculiar. Un nuevo código, un nuevo lenguaje, en fin, tejido en el entrelugar de la ambigüedad y de la hibridez cultural, tan peculiar de las culturas latinoamericanas.

Partiendo de la lista de títulos que compone la biblioteca canónica clásica a la que se podría aplicar sin muchos problemas la idea del canon del mismo Bloom y que puebla cualquier manual de enseñanza de literatura de las escuelas brasileñas, Wilson Bueno somete dichas obras a un ritual de devoración antropofágica, de acuerdo con lo pregonado por el *Manifiesto* ya referido de Oswald de Andrade. A través de lecturas oblicuas, el escritor lleva a cabo a un reordenamiento que trae para el centro lo que antes estaba circunscripto a espacios periféricos y marginales.

Así promueve una implosión de los parámetros tradicionales de la elaboración del canon impuestos por los tres agentes educacionales hegemónicos: los profeso-

res, los críticos y las editoriales. Es evidente que tal grupo selecto de obras destinadas a ser grandes y perpetuarse se restringe a dichos grupos hegemónicos. Los profesores tienden a enseñarlas, rara vez rompiendo con el dictamen de los críticos que las leen e interpretan, que a su vez las ha aprendido de esos mismos profesores, ambos grupos asociados a los editores que las editan, por seguir lo dictámenes de dichos críticos y profesores, publicando así lo que más se vende.

Romper tal ciclo, como se ve, no es nada fácil. Es contra tal sistema que avanza la lectura desintegradora que la novela promueve. Hay que señalar, sin embargo, que para esta acción de demolición, Wilson Bueno se vale, incluso de elementos de este mismo poder hegemónico: la única edición brasileña de la obra contó con los auspicios de la Secretaría de Cultura de Paraná, estado de que es originario Bueno, en el cual vivía, y en donde ocurre la acción de la novela.

Aunque en cierto sentido el canon hegemónico eurocéntrico patriarcal viene siendo erosionado desde hace ya décadas, en la literatura brasileña, con el impacto de las ideas de las vanguardias, una vez que la celebración del mestizaje, por ejemplo, se hace presente de algún modo en las obras canónicas apuntadas anteriormente, la novela reactualiza ciertas pautas y reescribe, a partir de su porosidad, varios de esos postulados. Al canon prevanguardista, quizás más eurocéntrico y conservador, sucedió un canon posvanguardista, que no por ello deja de ser también hegemónico y si no es totalmente eurocéntrico sigue fundado en la legua nacional y en valores del patriarcado, que incluyen valores burgueses, blancos y cristianos.

Como creemos haberlo demostrado en las páginas precedentes, dicha implosión se efectúa en varios niveles. El más radical de ellos es la lengua: en tiempos de globalización hay poco sentido en hablar de lenguas nacionales. El resultado es una lengua fluida e híbrida, que recoge elementos del portugués, del español, salpicados de términos en guaraní, que más que vocablos son símbolos de una concepción de mundo que, de modo paradójico, niega la sociedad posindustrial globalizada. No hay como vencer la tentación de asociar dicha opción a la búsqueda de la mítica Tierra sin Males de la cultura guaraní, ubicada, de modo simbólico en ese universo acuático al cual la novela señala.

También de modo paradójico, a través de una fina lectura, cargada de ironía y carnavalización, aunque se mantenga la letra escrita para representar una cultura

tradicionalmente ágrafa, los elementos clásicos de la escritura, por las técnicas utilizados, se someten al primado de la oralidad, en un discurso, Ñe'ẽ, a la vez voz y comunicación, hablar, conversar. Y su repetición *ad infinitum*, un ñẽñẽñẽ, destinado a rellenar el vacío, la nada, con la palabra que remite a la palabra misma. Con él, "la marafona del balneario", trata de vencer su soledad y la muerte y a través de la vasta presencia de elementos simbólicos que reiteran la circularidad del tiempo, señalan hacia una continua regeneración, un continuo renacimiento, tan usual en las cosmogonías americanas primitivas y reiteradas por los rituales antropofágicos. La palabra de la cual se origina el mundo.

Si la ideología del poder, variable, por supuesto, de acuerdo con el momento histórico y con la estructura económica, se manifiesta a través del control del saber, constructo social que incluye el lenguaje, la cultura, la escrita y la literatura, perpetuando las formas de dominación de clases hegemónicas de turno, solamente la ruptura total con dicha estructura puede llegar a erosionar tal poder y señalar hacia cambios posibles. Clases sociales, estructuras económicas, raza, etnicidad, colonización, diferencias sexuales y de género y otros factores que están por detrás de la construcción discursiva y cultural del canon, solo pueden ser dislocadas si se somete dicho canon a relecturas desconstructoras (Bonnici). Eso trata de hacer, en fin, Wilson Bueno, con su novela.

Referencias bibliográficas

Andrade, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê P. Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: SCCT-SP, 1978.

Andrade, Oswald de. *Manifiesto Antropófago*. En: <http://julitoserrano.blogspot.com/2013/05/manifiesto-antropofago-oswald-de-andrade.html> (28/02/2015).

Belon, Antônio R. "Wilson Bueno, o poeta de Curitiba: um pequeno retrato em forma de entrevista do cantor das tardes melancólicas da floresta". *Germina. revista de literatura & arte* (oct. 2009). En: <http://www.germinaliteratura.com.br/2009/pcruzadas_wilsonbueno_out2009.htm> (28/02/2015).

Bloom, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia.* Arthur Netrovski, trad. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Bonnici, Thomas. "O cânone literário e a crítica literária: o debate entre a exclusão e a inclusão". Thomas Bonnici, Alexandre Villibor Flory y Márcio Roberto do Prado, eds. *Margens instáveis. Tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Ed. UEM, 2011. 101-128.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2.ª ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

Bueno, Wilson. "Fronteiras: nos entrecéus da linguagem". *Humboldt* (s.f.). En: http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3286146.htm (28/02/2015).

Bueno, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

Campos, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. 4.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Cangi, Adrián. "Impromptu. Deseo y performance". Postfacio. *Centralasia*. Por Roberto Echavarren. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2005. 69-95.

Ceia, Carlos. "Falogocentrismo". Carlos Ceia, coord. *E-Dicionário de Termos Literários*. En: < http://www.edtl.com.pt/> (28/02/2015).

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Carlos Sussekind, trad. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Cibele Braga et al, trads. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*. Álvaro Faleiros, trad. São Paulo: Atelê, 2009.

Gomes, Heloisa Toller. "Teoria da literatura: desafios e possibilidades neste início de século". Thomas Bonnici, Alexandre Villibor Flory y Márcio Roberto do Pra-

do, eds. *Margens instáveis. Tensões entre teoria, crítica e história da literatura.* Maringá: Ed. UEM, 2011. 65-90.

Hanciau, Núncia. "Entre-lugar". Eurídice Figueiredo, ed. *Conceitos de literatura e cultura.* Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. 125-141.

Hidalgo, Rodrigo. "*Mar Paraguayo*. El ritmo híbrido del Paraná". *Intemperie Ediciones*. En: <http://www.intemperie.cl/archivos/Marpa/Rodrigo.htm> (28/02/2015).

Lima, Manoel Ricardo. "Um bolero em Curitiba. Entrevista: Wilson Bueno". *Germina. revista de literatura & arte* (jun. 2007). En: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm> (28/02/2015).

Netrovski, Arthur. "Apresentação". Bloom, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia.* Arthur Netrovski, trad. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 11-27.

Perlongher, Néstor. "Caribe transplatino. Introducción a la poesía cubana y rioplatense". *La caja* 1 (set.-oct 1992). En: <http://www.tomasabraham.com.ar/cajagraf/Caja1.pdf> (28/02/2015).

Rosa, João Guimarães. *Ficção completa*. Vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Samoyault, Tiphaine. *A intertextualidade*. Sandra Nitrini, trad. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Santiago, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 9-26.

Santos, Boaventura Souza. "Modernidade, identidade e a cultura de fronteira". *Tempo Social. Revista de sociologia* 5.1-2 (1993): 31-52, 1993. En: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0512/Modernidade.pdf> (28/02/2015).

EN BUSCA DEL VEROSÍMIL ¿PERDIDO? NOTAS PARA PENSAR UN REALISMO EN LAS VILLAS LITERARIAS DE ESTE MILENIO

Sonia Jostic*

Sintonía fina y sincronía fina: una semblanza sobre ajustes realistas

Conocida es la más reciente etapa de la "polémica sobre el realismo" en su versión vernácula. Con la publicación, en 2002, de *El imperio realista*, el sexto tomo de *Historia crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, la coordinadora del volumen, María Teresa Gramuglio, (re)colocó la categoría del realismo en una situación de visibilidad que supo ser retomada y examinada por las reflexiones elaboradas durante las Jornadas de discusión que se llevaron a cabo en Rosario, a fines de 2005, cuyo aliento crítico (cuando no beligerante) se explicita en el plural ("Realismos") inscripto en la convocatoria del encuentro. La estela del debate suscitado en aquella ocasión prolongó sus enfoques a través de algunas de sus voces, en especial mediante el trabajo de Sandra Contreras, quien (además de ocuparse largamente de un escritor de realismo por lo menos problemático, como es César Aira[1], y de haber participado en el volumen dirigido por Gramuglio) fue responsable de la introducción del *Boletín* (2005) en el que se dio cuenta de algunas de las intervenciones que habían tenido lugar a lo largo de las citadas Jornadas. La labor de

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente de las cátedras de Literatura Iberoamericana II y de Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL. Correo electrónico: sjostic@indicom.com.ar.

1 Su *Las vueltas de César Aira* se publica en 2002, el mismo año en que aparece *El imperio realista*. Creo que Contreras alcanza gran contundencia y claridad en algunas de las afirmaciones a propósito del vínculo entre Aira y el realismo en momentos posteriores a ese libro. Pienso en las referencias que realiza a su lectura *de* Aira, donde subraya la preposición y añade: "creo que nunca enfatizaré lo suficiente la importancia de esa preposición: no es el realismo *en* Aira sino el realismo *de* Aira, el realismo *según* los paradigmas que su literatura crea" (2013, 7; como se indicó, los subrayados son de la autora).

Contreras siguió, fundamentalmente, revisando y desarrollando aquellos planteos, tanto en artículos[2] como en ocasión de seminarios[3]. A su vez, fueron apareciendo enfoques críticos que, de manera directa o indirecta, promovieron la amplificación y la apertura de (y hacia) ciertas (otras) zonas del debate, como aquella en la que el realismo se desliza hacia lo (más estrictamente) real (Horne, Garramuño, Palmeiro). Finalmente, cabe mencionar "Nuevos y viejos realismos", la exposición de Elisa Calabrese que integró la Mesa Plenaria de Clausura del Celehis del año pasado[4].

Algunas afirmaciones formuladas por Gramuglio en *El imperio realista* admiten una lectura en estrecho diálogo con el momento (el presente) en el que se efectivizó la publicación. Acerca del realismo, señala la autora que "aquí, como en todas partes, la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudiza en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes" (8). Y que, por lo mismo, "las expresiones más significativas del realismo tienden a afirmarse de manera orgánica, o en otras palabras, menos esporádica, cuando las vivencias del cambio convierten la sociedad en un objeto problemático para un número significativo de personas" (26). Sin pretender, de mi parte, una transpolación (cuando, además, con el objeto de vincular "las diversas manifestaciones del realismo con las transformaciones de la Argentina que incidieron en la configuración del campo literario", el volumen presenta un recorte temporal que se extiende entre el final del siglo xix y los años treinta del xx), pienso en la posibilidad de articular esas observaciones con el momento exponencialmente conflictivo que fue diciembre de 2001. Obviamente, la fecha constituye "solo" la punta de un *iceberg* que se fue solidificando a lo largo de varias décadas; pero es innegable su contundencia simbólica (y su consecuente

2 En "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea", reescribe la introducción de las Jornadas rosarinas pero incorporando la exploración del diálogo que las ficciones argentinas y actuales son capaces de establecer con aquellas participaciones de índole fundamentalmente teórica.

3 Remito al texto de 2013, citado en la nota 1. Se trata de la reunión de aportes que son producto de seminarios de posgrado dictados por la autora entre 2009 y 2011.

4 El Congreso Internacional de Literatura española, latinoamericana y argentina de 2014 se desarrolló entre el 10 y el 12 de noviembre.

pregnancia) respecto de la percepción de la sociedad en sí misma como problema y de la cristalización del imperativo y la urgencia de un cambio, entre otras cosas, social. Se ha dicho, por ejemplo, que "2001 tiene todas las de ganar el atributo de *acontecimiento*", a lo que se agregó: "No [...] por la crisis, el terror, la furia o el hambre. Sino porque el tiempo se aceleró, y lo real advenía dejándonos mudos" (Cherri 209; el subrayado es del autor). No llego a leer con claridad la lógica excluyente que articula esta proposición; particularmente, en cambio, diría que el tiempo se aceleró, en efecto, pero empujado *por* el estallido de crisis, terror, furia, hambre durante mucho tiempo acumulados y comprimidos. Planteos de este orden tienen cierto aire de familia con aquellos en virtud de los cuales Luz Horne adjudica la actual revitalización del realismo, precisamente, a una exasperación de época:

> es casi innegable que en diversos contextos nacionales latinoamericanos, desde los años noventa en adelante, probablemente debido a cierta agudización de la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades latinoamericanas [...] comienzan a surgir de un modo mucho más constante una serie de textos y films que adoptan una estética realista para exponer una marginalidad creciente y mostrar la ciudad como un espacio degradado, sucio y ruinoso (13).

En otras palabras, estoy pensando "clásicamente" en el realismo: en tanto ocasión de una voluntad de registro (tanto reflexivo —relativo a los modos de representación— como transitivo —relativo a la oferta tópica—) del (su) propio presente; en el realismo conectado (de manera siempre oblicua, claro) con la coyuntura en la que se inscribe su manifestación. En ese sentido, entonces, el eventual "acontecimiento" condensado en torno a la cifra "2001" opera como —jamás mecánico, pero sí fértil— caldo en el que se cuece una (re)activación peculiar del "fenómeno" realista, propulsado por una retroalimentación ostensible entre la producción ficcional y el discurso crítico-teórico. Valga como muestra de esa lógica expansiva la mención del "realismo idiota" (Speranza 2005), el "realismo fantasmal" (Drucaroff 2007), el "realismo delirante" de Laiseca, el "realismo inseguro" o "incierto" (Cohen 2003); el "realismo atolondrado" o "sucio" de Cucurto; es decir: la presencia de formulacio-

nes indistintamente procedentes de la crítica y de los propios escritores de ficción.

Aunque, en alguna oportunidad, Sandra Contreras cuestiona la estricta sincronía del realismo con su tiempo[5], creo que su argumentación se traba con la sintonía (otra forma de sincronía, me atrevo a señalar) que le reconoce al vínculo. Contreras acepta que "Un problema centralísimo del realismo es su relación con el tiempo", pero se pregunta si se trata de "su relación con el tiempo representado o, como lo demostró tempranamente Jakobson, el de su relación con el tiempo de la lectura" (2013, 18). Y pienso que sendas alternativas admiten, desde ya, la opción; pero no por eso inhabilitan la posibilidad de coexistencia, su superposición, sobre todo cuando, como sucede en el caso que se examina en esta comunicación, en este tiempo (presente) se yuxtaponen los territorios de la representación y su lectura debido a la efervescente *sincronía* entre ficción y crítica/ crítica y ficción. Contreras insiste, legítimamente, en la fecundidad de ciertos planteos de Lukács (el primer Lukács) y propone extraer de su teoría "lo que nos puede hacer pensar *hoy, en nuestras coyunturas*" (2006, 11; el subrayado es mío), por lo que, estaría, en efecto, ejerciendo la opción e inclinándose hacia el tiempo de la lectura (del realismo en su versión lukacsiana). A continuación, sin embargo, sostiene que el (o un) modo de apropiación, "hoy, en nuestras coyunturas", implicaría el rescate de la lección (lukcácsiana) según la cual "a coyunturas —realidades— nuevas, formas nuevas". En este punto, creo, se priorizaría la relación del realismo con el tiempo representado y, en este sentido, el requerimiento de poner a ambas ("realidades" y "formas") en *sintonía*; es decir: de *sincronizarlas.*

5 Por ejemplo, cuando revisa la recuperación que Gramuglio hace de Bajtín al momento de sostener que el realismo es "decisivo en la formación de la literatura argentina *moderna*" (7; el subrayado es mío). Al respecto, Contreras apunta que el tiempo de la novela moderna es, según el estudioso ruso, el presente, pero "un presente inestable y efímero (distinto del pasado de la epopeya que tiene principio y final), [...] un presente que en su totalidad es imperfecto, inacabado, y que por ese mismo inacabamiento requiere de continuación y se dirige hacia el futuro. [...] a partir de esta precisión Bajtin vincula a la epopeya con la profecía y a la novela moderna con la predicción (la novela busca predecir e influenciar el futuro real). (De allí) que cierta ilegibilidad —esto es: cierta imposibilidad de leerlo en el presente inmediato— (sea) inherente al auténtico realismo [...]. Esto, creo (dice Contreras), que hay que pensarlo: si es que el realismo es solo un género del presente, o si, tratándose de realismo, de los grandes realistas, cierto anacronismo será siempre necesario" (2005, 12-13). Particularmente, no encuentro tal anacronismo imprescindible ni necesario un desfasaje, porque, aun percibido como "inestable, efímero, imperfecto, inacabado...", ese presente no abandona, en ningún momento, su condición de presente.

Pensar las operaciones a través de las cuales el realismo actual tramita la representación (la suya propia) conduce a Horne a calificar sugestivamente la narrativa latinoamericana contemporánea, no como "realista", sino como *real*. De acuerdo con la autora, ya "no se trata de analizar la tematización de lo actual, es decir, (de) que se escriba *sobre* lo actual, sino de pensar cómo se alcanza un *modo actual* (o nuevo) para nombrar lo real" (25; el subrayado es de la autora). La torsión mediante la cual se encara el análisis redunda en la postulación de una capacidad de los textos (por cierto, en todo caso, de *ciertos* textos) de mostrar, señalar y hasta incluir lo real; y de dar cuenta, así, de una modificación en el modo de percepción de la realidad, resuelta mediante una estética discontinua y actualizada. No sé, en rigor, si Horne se circunscribe a una problemática específicamente vinculada con las reformulaciones del realismo; me parece que sus hipótesis lo rebasan y acometen una indagación que pasa, más bien, por una (posible) naturaleza (o un cierto comportamiento) de *la* literatura[6] latinoamericana de estos tiempos. Lo que se examina es una transformación del ejercicio retórico: una suerte de suspensión de la índole verbal que cede ante la materialidad del encuentro entre texto y experiencia en pos de una literatura ahora habitada por formas no lingüísticas, mucho más próximas (aprehensión de las lecciones vanguardistas mediante) a un registro propio de la lógica de la imagen[7]. En *Literaturas reales*, las huellas de la realidad en

6 Dice Horne que "Para lograr una transformación de la estética realista, esta narrativa (la correspondiente a su corpus de trabajo) parece exigir que la literatura misma sufra una transformación" (15). Esta línea es heredera, de hecho, de las consideraciones que la Directora de las Tesis de Doctorado de Horne, Josefina Ludmer, ha promovido acerca de las "literaturas posautónomas" (2007) en tanto la escrituras del presente, que, aun tras presentarse como "literatura", no admiten su lectura en tal sentido debido a la ausencia de categorías que, canónicamente, le son intrínsecas al hecho literario (autor, estilo, sentido, etc.). A estas escrituras, según Ludmer, "no se las puede leer como mero 'realismo', en relaciones referenciales o verosimilizantes"; ellas "son y no son literatura al mismo tiempo, son realidad y ficción" porque constituyen un producto del fin de la autonomía literaria a la que ha dado lugar, entre otras cosas, la lógica de la producción y la circulación de la letra que dispone, hoy por hoy, el mercad(e)o literario.

7 Si bien Horne aclara que la base teórica del corpus que examina 'no se pensará en torno a lo real lacaniano sino más bien en torno a la indicialidad de lo fotográfico o a la performatividad, tal como la pensaban los situacionistas" (p. 39), su planteo no se limita a la incorporación de imágenes fotográficas al texto sino de cierta ambición de las palabras por guardar en sí mismas lo tangible. Uno de los ejemplos que provee Horne corresponde a *Los incompletos* (2004), novela de Sergio Cheifec, donde se discurre con exhaustividad a propósito de la materialidad escrituraria: "La novela reflexiona constantemente sobre la textura de los papeles y sobre las

las palabras se vinculan de manera especial con lo abyecto y lo horroroso (o sea, con lo inenarrable); instancias, estas, que no son, estrictamente hablando, patrimonio de la literatura realista. Finalmente, si bien la hipótesis y los argumentos articulados a lo largo del libro son (¿cómo negarlo?) sumamente sugerentes y provocativos, y, por otro lado, establecen un diálogo con otras lecturas con las que parecen estar tramando una filiación reflexiva y metodológica[8], activan una usina de herramientas que no parece operar en la propuesta de mi corpus.

El exceso es sagrado

Hace poco, en ocasión de un trabajo que fue la primera incursión en reflexiones de este orden, elaboré algunos apuntes sobre el procesamiento narrativo actual (y, en principio, realista) de los márgenes urbanos; en rigor: no de cualquier margen sino, estrictamente, el correspondiente a las villas miseria. Remito, entonces, a esa comunicación (Jostic 2014), algunos de cuyos planteos repondré en estas líneas. El desarrollo tenía como eje la tensión de una lógica que, por un lado, se apoya en un escenario tradicionalmente vinculado con el realismo crítico (la villa) y las asperezas de su cultura, regida por la carencia material; y, por otro lado, el desborde de lo que denominé una *poética del exceso*, cuyo andamiaje se sostiene en la saturación,

---

huellas que el trazo escrito dejan sobre la hoja en blanco [...] y vuelve, obsesivamente, sobre el aspecto gráfico, puramente significante de la letra escrita" (119). Es una suerte de reverso respecto de los planteos que Louis Marin (1993) ya planteaba, hace varios años, acerca del poder de las imágenes: transitivo (dada su capacidad de transmitir aquello representado) pero, también, reflexivo (dada su propiedad de presentarse a sí misma como representando algo). Horne estaría proponiendo algo similar en el orden de las palabras, dotadas de cierto espesor reflexivo más allá del valor transitivo.

8 Me refiero a trabajos con "aire de familia" como los de Florencia Garramuño (2009) y Cecilia Palmeiro (2010). Garramuño piensa el fenómeno (textual, sí, pero más ampliamente artístico) en términos relativamente similares, pero en relación con la experiencia táctil: "En el caso de estas prácticas, me interesa sobre todo insistir en que al pensar la experiencia como tacto *no intento simplemente señalar la predominancia de experiencias táctiles en el arte* del período [...]. De hecho, quedarse en eso sería limitarse a un puro esteticismo [...]. Más que una referencia a los materiales o recursos con los cuales se construyen estos textos y prácticas, investigar esa tactilidad apunta a *percibir la transformación radical que* con respecto a la relación entre arte y experiencia *supone esta hapticidad*" (40; los subrayados son míos). Se trata de planteos que claramente están problematizando la idea misma de representación porque "al incorporar la dimensión de la cercanía física y de la tactilidad, escapa a la distancia que sostiene a la (misma)" (35) y da lugar a "un tipo de realismo no representacional" (Horne 2011, 89). Pueden consultarse, también, los aportes de Cecilia Palmeiro (2010) sobre la incidencia de la tecnología en la escritura contemporánea.

la acumulación y la expansión. De esta manera, se establece el contraste entre "lo que falta" y "lo que sobra" en las novelas de tres autores de la generación que ronda los cuarenta años: *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), de Leonardo Oyola; *Dame pelota* (2009), de Dalia Rosetti (heterónimo de Fernanda Laguna). Propuse que una aproximación tal se ofrece como posibilidad de ejercer una mirada "horizontal", como réplica al mucho más convencional verticalismo que emplaza el negativo (del que no tiene) indefectiblemente *abajo*, e impulsa, desde allí, una lectura simplificadora.

Se me dirá que, en todo caso, lo que hace mi corpus es coquetear con tópicos salidos del espacio villero y que, como tales, se inscriben en el universo de la tradición realista[9], pero para ser resueltos mediante una poética que opera a contrapelo de los procedimientos propios de ese sistema de representación. Y, en este punto, se impone invocar uno de los pocos consensos de la crítica, a saber: la actual impracticabilidad del realismo clásicamente concebido. A su vez, me apresuro a señalar que las novelas que recorta mi análisis no responden, en rigor, al horizonte de expectativas desplegado por el patrimonio tópico del realismo, aunque tampoco lo abandonan, porque el abordaje de índole social está extrañamente inoculado de una religiosidad popular que abre la cantera de lo sagrado y de lo ominoso. Concretamente: en *La Virgen Cabeza*, Cleopatra es una travesti (de pasado prostibulario: era "Kleo" cuando se anunciaba en el rubro 59) que se comunica con la Virgen en la villa El Poso; en *Santería* y *Sacrificio*, Fátima es la poderosa médium de Puerto Apache, donde ejerce la cartomancia y vislumbra el futuro; en *Dame pelota*, Dalia es una futbolista *amateur* que se muda a Villa Fiorito, enamorada de la Catana, otra futbolista (profesional) pero, sobre todo, bruja que puede otorgar "la autoridad" de provocar temor[10]. De la mano de estos personajes se cuelan, en los textos, La

9 Basta considerar *Villa miseria también es América* (Verbitsky 1957).

10 Cleo, Fátima y la Catana encarnan las peculiares implicancias que la posición jerárquica asume en el ejercicio de la religiosidad popular, donde el privilegio siempre está muñido de reciprocidad debido a "la idea de que alguien es tal porque depende de otros, y en ese círculo de dependencias contrae obligaciones y derechos" (Míguez y Semán, 27). En este sentido, la ecuación (jerarquía-reciprocidad) se presenta sumamente potenciada y es especialmente paradójica, ya que nunca la asimetría resulta tan acentuada como en los vínculos que lo "profano" puede llegar a establecer con un orden superior y, a su vez, pocas son las ocasiones en las que (como sucede en la religiosidad popular) proliferan tanto los contactos e "intercambios" que el "más acá" y el "más allá"

Bestia, un panteón villero suscripto a la deformidad, monstruos en combate, *supays* que despiden olor a azufre, salamancas, *payés* que protegen a los delincuentes devotos de San La Muerte, estampitas protectoras con la imagen de San Jorge, el imprescindible Gauchito Gil, la música de Gilda, muertos-vivos/zombies que piden ser liberados de su condición, ritmo vudú, una Iemanjá devenida "Reina del salar (jujeño)", sectas del mal, etc.; todos ellos, componentes de prácticas devocionales que, más que triturar (al *uso* inverosímil) los contornos de la realidad (villera), los complejizan, los extienden y, en definitiva (y otra vez), los *exceden*, mediante el registro de una dimensión tan *otra* como distintiva. Los de estas villas literarias son universos fundados en una lógica que, tomada por el arrebato al que lo sagrado se entrega en su interior, es refractaria al dogma y la mesura, e impulsa la elasticidad de estéticas y peripecias recargadas.

El personaje de Cleo anima los días de El Poso: tras ser rescatada de la prostitución por la Virgen, la travesti es divinamente instruida por Esta para organizar la villa mediante la construcción de un estanque destinado a la siembra de carpas robadas del Jardín Japonés. Pescadora de hombres que intenta *rescatar* a los pibes del paco y a las pibas, de la prostitución, Cleo es, ante todo, pescadora del urgente alimento que, mediante la multiplicación (espontánea y no milagrosa) de los peces (y ya no de los panes), activa la agencia y la autogestión de la miseria[11].

---

operarían en virtud de los "dones" de mediadores, videntes y líderes de culto. La "alianza" genera, en efecto, derechos: el prestigio, el poder y los consiguientes beneficios (que las novelas formulan en términos materiales) debidos a la posesión de esas facultades; y también deberes: el imperativo de una "donación" de la propia persona por parte del médium. (Martín 2006) Esta concepción de lo sagrado sería, de algún modo, transgresora (o, al menos, problemática) en sí misma, en la medida en que se fragua por fuera del marco interpretativo provisto por la tradición católica. En otras palabras, la experiencia popular de lo religioso tiende a "naturalizar" lo "antinatural" (por ajeno a lo real-natural) excediendo la excepcionalidad mística y activando, en cambio, lo sagrado en zonas muchas veces rugosas para el registro de la "moral" católica.

11 El Poso es un Paraíso luego Perdido, tras una violenta *recuperación*, no por topicalizar el *locus amoenus* sino porque allí "algo de lo sagrado circulaba" (96). Pero no todas las villas de *La Virgen Cabeza* son —a su peculiar modo— utópicas: la Virgen protege El Poso, pero la Cóndor es un "pequeño Auschwitz" en Buenos Aires. Se trata del territorio de La Bestia, líder de una red de trata de blancas que quema viva a una chica paraguaya de dieciséis años y a quien Qüity practica la eutanasia. Junto al cuerpo carbonizado aparece un papel con la inscripción: "el olor de la carne quemada por el fuego apaciguará a Yavé", el verso del Levítico que era la marca de la Bestia. La figura de la Bestia es, obviamente, reconocida como un personaje bíblico, salido del libro del Apocalipsis (Ap 13), pero, en otro orden, me resulta interesante reparar en estudios antropológicos realizados en

De la "travesti santa" se enamora Qüity, una periodista lumpen que ingresa a la villa convencida de que allí estaba la historia que necesitaba para presentarse, con chances, al concurso que premiaba las crónicas que le interesaba publicar: "una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga les tenía que interesar" (Cabezón Cámara 31). Lejos, muy lejos, del culto a lo inmaculado de una Madre Virgen no manchada por el erotismo, ambas, Cleo y Qüity, hacen del "pecado" de la voluptuosidad un principio vital y terminan formando una heterodoxa Sagrada Familia (de amazonas) tras haber engendrado a Cleopatrita. El Poso tiene su propio panteón, exhibido durante la procesión cuyo cortejo, con mucho de *camp*, era "una marea: como en una ceremonia funeraria, como momias de colores, los santos avanzaban horizontales sobre las espaldas fornidas de las travestis, cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo" (55). Presididos por la rubísima travesti (siempre *lookeada* como Eva Perón[12]) y la estatua de la Virgen a la que "...le dicen Virgen Cabeza, por nosotros, que éramos todos cabecitas como nos decían las viejas chetas del barrio" (125), una estatua "Medio cabezona, narigona, un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra" (34), desfilan la Difunta Correa, "obra del mismo escultor que había hecho a la Virgen, [...] porque era igual de raquítica y cabezona"; el Gauchito Gil, no canonizado porque "puesta a canonizar ladrones, la Iglesia prefiere los que le roban a los pobres"; Catalina de Siena, patrona de Roma que, dedicada a chupar el pus de las llagas de los enfermos, en este caso "chupaba una pantorrilla ajena que parecía una pata de pollo"; el doctor Pantaleón, que "era una especie de monumento al torturado"; San Malverde, patrón de los narcos mexicanos, "con paquetes hasta el culo y armado tipo Rambo"; Juana de Arco, "una muñecota con armadura [...]

la zona del Amazonas y del Nordeste de Brasil, donde se ha detectado el empleo "extraño" del término, al que se lo relaciona con una "vuelta al cautiverio". Se trataría del cautiverio de *los pobres*, en general, mientras que la Bestia funcionaría como una especie de "comodín" en el que en ocasiones se acentúa la asociación con el Estado, en otras con la clase dominante, con la economía mercantil, los bancos, el dinero o los extranjeros. (Velho 2004) En cualquier caso, la figura de la Bestia debe pensarse en relación con "el enemigo", el/un diablo (que es, en definitiva, un ángel caído y, por eso, "cautivo"); por extensión, la Bestia vinculada con la simbólica del mal.

12 Aunque la *performance* de Cleopatra suele remitir a las *drag Queens*, es en la figura de Eva donde resulta sintetizada, dada la "actuación" simultáneamente distribuida en dos órdenes: el social y el mediático.

medio travesti también". Hasta que lo grotesco de la ceremonia *kitsch* deriva en una acre reflexión acerca de las formas que asume el "arte" de la pobreza: "¿Por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas? ¿Será alguna forma de realismo villero? Tal vez el escultor estaba diciendo que es en la cabeza y en ningún otro lugar donde residía el reino de los cielos, donde los primeros serán los últimos y los últimos los primeros. O que la desproporción era necesaria para expresar la esperanza de los pobres" (56).

En las novelas de Oyola, Fátima Sánchez es una prestigiosa vidente y, también, la viuda de Ray, uno de los "caciques" más *pesados* de Puerto Apache, donde administraba la posesión del territorio hasta que fue asesinado. Ray tenía su devoción:

> ...la venía juntando en pala. Y si bien era generoso con el malón, parece que se desentendió del Santito y que el Señor de la Muerte[13] no se la dejó pasar. Un pendejo del orto lo hincó en una pierna y se desangró. [...]. Lo perdí el primer viernes de diciembre del '92. El 4. Me avisó un sobrino suyo, Danielín. Él lo encontró. Pobre borrego. Lindo recuerdo se tatuó con solo trece años. [...]. Danielín me contó que cuando llegó hasta ese hueco Ray todavía estaba vivo. Y que lo último que alcanzó a pronunciar fue una advertencia. Le pidió a su sobrino que nunca le fallara al Santito (Oyola 21-22).

Y Fátima, por su parte, deposita su fe en un santo que es otro: "el Gaucho [...] para nada rencoroso, por más que digan por ahí que sí. Si vos no le cumplís al Gaucho, Antonio no te la va a cobrar. Nunca. Porque sos vos el que tiene el problema. No Él" (20-21). La exposición a la venganza es, entonces, lo que, en gran medida, marca la diferencia entre la generosidad del Gauchito[14] y el "jodido" San La Muerte. Fátima

13 San La Muerte es una figura en la que se fusionan tradiciones amerindias precolombinas (específicamente, guaraníes) con elementos de la religión católica (activados en las "reducciones" jesuíticas) que dan por resultado una entidad diferente respecto de otros integrantes del panteón popular. El culto de San La Muerte experimenta un gran impulso y expansión a partir de los años noventa, cuando reverbera a cargo de jóvenes que no conocen al santo (no averiguan su origen ni le presentan ofrendas) sino que se vinculan con él en función de su iconografía amenazante y fúnebre. (Almirón et al., 2005)

14 Orientada hacia lo señalado acerca de la Bestia de *La Virgen Cabeza*, esto es: su relación con una simbólica del mal asociada al capitalismo, remito, respecto de Antonio Gil, a las exégesis antropológicas que recuperan la

(viuda pero siempre protegida por individuos que se ubican en distintos lugares —dentro y fuera— respecto de la ley) es perseguida y obligada (sin éxito) a realizar el "amarre" que le impone Lucía[15] Fernández, su más importante clienta, oriunda de El Jabuti (una villa del Bajo Flores desbordante de brasileños), pero, sobre todo, mafiosa y asesina que en su pasado supo ser una cotizada prostituta. El desacuerdo entre ambas mujeres pronto pasa de la amenaza al brutal enfrentamiento de rivales que, en pleno combate, exhibirán la naturaleza monstruosa que comparten. Porque Lucía es, también, La Marabunta: un demonio con piernas de mujer que parece salido de una película clase B, cuya enrulada melena pelirroja se convierte en un ejército de hormigas coloradas que el monstruo vomita de su sonrisa hasta que su cabeza arde como una hoguera encendida y sus ojos se inyectan de rojo y de sangre. Y, a su vez, Fátima es la Víbora Blanca, un reptil albino que, habiendo sobrevivido a la muerte con la que su propia familia intentara ejecutarlo debido a su condición diferente (débil), logra llegar a adulto y demostrar así su extraordinaria potencia. De acuerdo con las nunca del todo coincidentes "habladurías del Jabuti", la lucha de sendos monstruos se remonta a tiempos remotos en las legendarias salinas de Ambargasta[16] o remiten a pedestres infidelidades de la villa[17]; en cualquier caso, la

identidad proletaria del santo popular. El Gauchito fue un trabajador rural injustamente perseguido y asesinado por la policía, reconocido por la autoridad tras su muerte (ante la imposibilidad de mover la cruz del sitio que la evocaba) y recordado por robar a los ricos para ayudar a los pobres. La creencia en el Gaucho representa, entonces, un acto político en la medida en que se articula con la resistencia ante situaciones de dominación cuya figura, de algún modo, revierte al constituir "la revancha simbólica de los pobres o la desnaturalización del orden social por parte de los sectores populares" (Carozzi 99). Como sucede en el caso de San La Muerte, la fama milagrosa del santo se vio exponencialmente incrementada durante la década de los noventa, entre los sectores juveniles del conurbano relacionados con la cultura del delito y de la violencia.

15 Es oportuno reparar en la procedencia bíblica de los nombres de las rivales.

16 Donde la tierra temblaba al paso de voraces hormigas antropófagas hasta que "algo se abrió [...] permitiendo la entrada al mundo de una criatura que no debería andar con nosotros, los verdaderos hijos de Dios. Sus herederos" (Oyola 76). Tras el estallido de un trueno, una anciana se sobrepone a la atmósfera apocalíptica que gana el sitio y adopta a aquella beba (la "criatura") pelirroja, pero pronto advierte el engaño porque "lo que ella protegía no era un crío sino algún demonio" (78). Intentando subsanar el error, la anciana abandona a la "niña-hormiga" y durante su huida se topa con "una lampalagua tan blanca como la sal (que) iba viboreando hacia el lado de donde ella venía" (78).

17 De acuerdo con la versión provista por Fátima-La Víbora Blanca, en cambio, ella también había nacido en El Jabuti, fruto de una infidelidad en la que habría incurrido su hermosa madre negra, y cuya delación estaría

presencia de Fati entre los "brasileños supersticiosos" convoca el conjuro ineludible: *"¡A Víbora Branca, Senhora do Rey, o poder de Cristo te aparta!"* Las embestidas del duelo se libran entre bandas que incluyen patovicas, policías y pibes de vida no demasiado *sancta* pero consecuentes con la lealtad. Todos ellos creen en la eficacia de los *payés*[18], y se entregan a plegarias y consagraciones que, al fin y al cabo, poco saben de la piedad y de los escrúpulos[19].

La Catana no detenta, estrictamente, el rol protagónico de *Dame pelota*, pero, de algún modo, es (como Cleo y como Fati) el personaje que mueve los hilos de una trama novelesca enloquecida; es la pieza secreta de una superficie textual cuya densidad se modifica tras la revelación de su (verdadera) identidad. Dalia, la protagonista, es una joven jujeña que trabaja en Musimundo, pero, sobre todo, ama jugar al fútbol, y lo hace en Independiente. La novela comienza el día en que, con Dalia en el arco, su equipo debe enfrentarse contra Boca, donde La Catana es estrella. La previa al partido ya incorpora una ritualidad que remite a cultos afrobrasileños[20]:

> Y aparece por la puerta una Bahiana vestida de blanco con una gran pollera de tres vuelos. [...]. Ella que nos habla en portugués: "Oi... mininas. Aquí trazeu a pata du carao para ter uma boa performance no roll du partidao. Eu vou fazer a mandinga potenchi du carallo para evitar ou dedenzou du team"

---

inscripta en el color claro de la piel de la niña. Esto la convirtió en objeto de las supercherías de la villa y dio cauce a su abandono, con miras a una muerte segura.

18 San La Muerte libra de la muerte a quien lo lleva tatuado e "incorporado" bajo la piel, tallado en una bala o en una falange humana; es decir: como un amuleto o *payé*.

19 Como sucede en *La Virgen Cabeza*, *Santería* también transita el motivo de la villa recuperada. Lo que Juan Sasturain, en su prólogo a la novela, ha leído en términos de combate entre las fuerzas del Bien y del Mal también acepta, en virtud de la estructura de cajas chinas que organiza la novela de Oyola, una lectura comprometida con el presente: sin saberlo, Fátima condena a muerte a Puerto Apache al negarse a satisfacer los apetitos del Mal encarnado en Lucía y la villa termina arrasada por las topadoras como en un *Poltergeist* de cabotaje.

20 Cultos que, de hecho, acaban de mencionarse a propósito de la novela de Oyola, sin olvidar lo señalado en la nota 11 acerca de una posible interpretación de la Bestia de *La Virgen Cabeza*. Es evidente este aspecto que, en rigor, se incorpora al corpus solo lateralmente y corresponde a la cuestión de los procesos (in)migratorios y la consiguiente vernaculización de variables culturales que la literatura sabe capturar. Aunque el fenómeno no se limita a Brasil (pienso, por ejemplo, en la conflictiva *Bolivia construcciones*, de Bruno Morales; o en *La Boliviana*, de Ricardo Strafacce), es evidente la atracción que los cutlos afrobrasileños ejercen sobre el neófito y, en un sentido próximo, la productividad literaria que reportan.

> [...]. Y nos bendice en la frente con un beso y una patita de animal pequeña con el pelo corto (Rosetti 6-7)[21].

La Catana vive en Villa Fiorito y, enamorada de Dalia, la invita a mudarse con ella. Aunque los amores de Dalia no son precisamente estables, sostiene un vínculo especial con "la mejor jugadora del país". Tras su ingreso en la villa, Dalia parece haber accedido, también, a una especie de dimensión diversa, donde tiempo, espacio, actos y hechos mutan, se flexibilizan o se alteran. Dalia va "cayendo en el enamoramiento físico (de La Catana, pero) no s(ab)e cuán real es" (20); "no recuerda bien por dónde vin(o)" (31) a Fiorito; es interceptada por una fuerza sobre la que asegura no saber "qué son, qué forma tienen... Si son un ellos, un ellas o un 'esos'" (31); se pierde en el radio de unas pocas cuadras: "Sigo caminando. Mis pasos se hacen lentos y esa fracción de terreno que me queda por recorrer se alarga como un falo erecto" (35); compra materiales para construir su casilla a alguien que "nunca se muestra (y) que nadie conoce" (74); transita situaciones "por arte de magia" y tiene la experiencia del *dejà vu*. Dalia se siente atraída, entre otros, por La Capa, líder de la secta "las Miltonisas", que tiene en vilo a Fiorito pero, más aún, a la villa de al lado, cuyos pasillos miden apenas 60 cm. y donde La Capa asegura tener su "gran santuario"; es la villa "Tripi Chapa", así bautizada por sus moradores, los únicos que conocen el sitio

> porque los que no viven allí no saben ni que existe ese lugar. [...]. Allí las Miltonistas son reinas de largas cabelleras rollingas. (Y) A medida que vamos avanzando, las casas comienzan a apagar sus lucecitas. Como un mini mundo navideño después de otra gran fiesta infeliz sin la venida de Jesucristo. La gente entra muda en sus casillas y cierran sus puertas con un pudor que me acongoja, como si estuviera pasando el Papa por la calle con su Papamóvil (78).

21 Y la ceremonia continúa en el entretiempo: "La Bahiana está todavía ahí, bendiciendo una medallita de Olodúm, el dios de la guerra. [...] La Bahiana se nos acerca y nos pone las medallitas en el pecho. Luego hace un ritual misterioso de humo, flores y jabones. Nos hace tomar agua bendita y nos asegura que vamos a ganar. ¿Cuánto le habrá costado al club contratar a esta mujer?" (8-9). La maniobra devocional es, al parecer, efectiva ya que el partido culmina con el triunfo de Independiente.

La Capa somete a Dalia a un estado de confusión que no es cualquiera: "La Capa me hizo una lobotomía cerebral, vaginal y cardíaca. El estado de mi confusión es de confusión. La confusión confundida con los cinco sentidos conectados con una realidad muy confusa" (84). Así se promueve en el personaje la angustiosa convicción de que "La realidad es cruda, crudísima y horrible. La realidad o esto que me pasa que no sé qué es" (86). Pero las cosas cambian cuando La Catana decide hacer su revelación: si hay alguien que detenta el poder en la villa y, además, lo administra, es ella. Así se sabe que La Capa y sus compañeras pertenecen a la secta del mal Uma Caruba, que, en rigor, necesita recibir la "autoridad" de la que La "bruja" Catana es fuente: "Yo les doy autoridad y la autoridad no es lo que las hace matar. Matar mata cualquiera. La autoridad es ese polvo de miedo que se levanta a su alrededor cuando ellas caminan por la calle" (89). Y Dalia intenta decodificar: "Ella (la Catana) es... *Ella*. La Todopoderosa. Puede darle autoridad a la gente para que pueda mandar a otra gente que no tiene ese poder. Los poseídos. Como el pueblito de al lado" (90; el subrayado es de la autora). La Catana, heredera de los dones de su madre, no es vidente ni sabe leer los pensamientos, pero ejerció su poder para conquistar a Dalia y, a pedido de esta, interviene infundiendo autoridad a Pamela, la oveja que es la mascota de Independiente, para que ella, a su vez, les dé autoridad a las jugadoras sobre la pelota y asegure así el triunfo del equipo. La relación entre Dalia y La Catana no prospera debido a los deseos no compartidos de maternidad; el desacuerdo determina el regreso de Dalia a su Jujuy natal, donde intentará el favor de la Iemanjá del Salar que, a diferencia de la Diosa brasileña del Mar, "es blanca y usa zapatos para poder caminar sobre él (el Salar) sin que se le estropeen tanto los pies" (53). La Iemanjá vernácula[22] es "la Diosa del amor en Jujuy salado" (95), pero su sequedad entrampa la fertilidad de la *Magna Mater* africana y da lugar a una catástrofe de la cual Dalia y la pequeña hija "fubolishta" (que habría concebido con la rata Ramir) solo emergerán a fuerza de olvido.

22 Que es una suerte de vuelta a la religiosidad del comienzo de la novela (¿y un guiño a la redondez de una pelota de fútbol?).

En busca del verosímil ¿perdido?

Retomando el punto de partida de la sección anterior, propongo que la ficción argentina "joven" de estos últimos años está tramitando sus villas literarias mediante el ejercicio de una estética recargada, proliferante y vertiginosa que, en el caso específico del corpus, se encuentra narrativamente propulsada por la presencia de lo sagrado y sus pliegues (desde lo venerable hasta lo monstruoso; desde lo ominoso hasta una "tangible" religiosidad popular). Ello redunda, en principio, en que, de geografía de la *imposibilidad* y de la privación (en tanto enclave de la exclusión social y perspectiva priorizada por el realismo crítico), la actual villa literaria (y su *poética del exceso*) se resuelve como universo donde *todo* resulta admisible y *posible*.

Sobreviene, por consiguiente, la vacilación del verosímil: su tambaleo y su crisis. Entonces se impone una revisión de la categoría como punto a la vez organizador, sustentador y condensador de la estética realista, clásicamente concebida, la cual, tal como se desprende del desarrollo previo, resulta, por lo menos, problematizada. Las reflexiones que la crítica provee en este sentido abren tres posiciones, a saber: la que, para hablar de realismo, rehúsa categóricamente la interrupción de la causalidad en pos de la fábula inverosímil (Speranza 2005); la que desnaturaliza la remisión automática del verosímil al sistema de representación realista cuando las exigencias estéticas así lo imponen (Contreras 2006, 2013); la que se rinde ante la institucionalidad del término pero habilita el salto inverosímil para las producciones actuales, de discursos leídos en fuga y al cruce de lo real (Horne 2011). Particularmente, defiendo el estatuto del verosímil. De un verosímil rugoso, claro está, conforme a las eventuales transformaciones de un realismo en continuo movimiento. Realismo, agregaría, pocas veces tan conmocionado e inestable como en el presente. Creo que, aunque extrañado, el verosímil no abandonó su condición de tal; que sigue siendo la zona de clivaje del realismo, incluso en su versión *aggiornada*; y que lo que las novelas del corpus exponen es, entonces, una mutación (que no es abandono) del verosímil realista. *A priori*, pienso en una dirección afín a la encarada por Contreras, cuyos planteos incluyen referencias a la posibilidad de que la narrativa realista abra, en términos formales, "una superación, una turbación, un alejamiento del verosímil" (2006,

9), pero, de este modo, no termina de aclarar la flexibilización, la suspensión o la cancelación del término.

Para abordar los pliegues de un concepto "clásico", es pertinente comenzar recurriendo a los "clásicos". En su insoslayable "Introducción" a *Lo verosímil*, T. Todorov revisa, brevemente, la polisemia de la categoría y se detiene en el empleo, a su decir, "actual", en tanto "ley discursiva" que disimula sus dispositivos retóricos con vistas a producir lo que, por esos mismos años, R. Barthes denomina "efecto de realidad" (1968). J. Kristeva es taxativa en cuanto al carácter específicamente retórico del verosímil:

> El sentido de lo verosímil no tiene sentido fuera del discurso, la conexión entre objeto-lenguaje no le concierne (...). El sentido verosímil *simula* preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que 'simular-ser-una-verdad-objetiva' es reconocido, admitido, institucionalizado (Kristeva 65; el subrayado es de la autora).

Ahora bien: por muy "ilusoria" que sea la transparencia del vínculo entre signo y referente (y, por eso, falaz el lamento borgeano ante "la mera verosimilitud sin invención"), el texto debe tratar "de hacernos creer que *se conforma a lo real*" (Todorov 13[23]; el subrayado es mío). Por muy apoltronado en el discurso que se encuentre el verosímil, debe "*simula(r)* preocuparse por la realidad objetiva" (Kristeva) para construir dicha "ilusión" a fuerza del escamoteo de los procedimientos. Quiero decir: el texto verosímil no es absolutamente "libre"; debe contemplar ciertas restricciones encaminadas a ejecutar un esfuerzo, digamos, *extra*, que le pide *conformidad* con lo real, un trabajo de *simulación* (que puede no ser más que eso: una simulación, pero tampoco menos). Lo verosímil se yergue, entonces, como cualidad, como principio que articula una "estructura de conjunto referencial resultante de (la) mezcla de elementos referenciales y elementos *semejantes* a aquellos" (Rodríguez Pequeño 133; el subrayado es mío), que es más verosímil cuanto más saturada de

23 El propio Todorov lo reformula: "...dicho de otro modo: lo verosímil es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por *una relación con la realidad*" (Todorov 13; el subrayado es mío).

referencialidad o apariencia referencial se halle. Creo necesario, en este punto, enfatizar lo que percibo como naturaleza bifronte de lo verosímil (su desempeño en la creación y su sumisión al mundo real), debido, sobre todo, a la falta de absoluto consenso al respecto. Con el ancla tan rigurosa como heterodoxamente tendida en el dogmatismo de Lukács, Contreras avanza sobre la existencia y la necesidad de habilitar la consideración de un realismo "que postula la *captación* de las fuerzas latentes de una sociedad y su *expresión* a través de la *invención de una forma* que *crea* sus propios paradigmas" (2006, 9; los subrayados son de la autora). E inmediatamente agrega: "Que esa forma suponga, en su composición, una *superación, una turbación, un alejamiento del verosímil* no es más que la *consecuencia formal* de la exigencia artística de desenvolver, al máximo, las *posibilidades de la expresión*" (2006, 9-10; los subrayados son míos). Hasta aquí parecería tratarse, fundamentalmente, de un problema "formal", de la incursión en un verosímil enrarecido en pos del respeto a las potencialidades expresivas del relato. Pero Contreras sostiene, un poco más adelante, que de lo que se trata es de "dar cuenta no solo de nuevas formas de representación de la realidad [...] sino antes bien de la transformación, en las nuevas coyunturas históricas, de *la noción misma de 'real'*". (2006, 13; el subrayado es de la autora) A su vez, Horne parece tomar la posta de esos planteos y, yendo un paso más allá, señala:

> si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, *y si cambia lo que consideramos como verosímil*, los modos de representación de la realidad y *las pautas que definen la verosimilitud también deberían cambiar*. [...] cada época tiene su propio modo de representación y una de las características del realismo es la de querer representar el propio presente (14; el subrayado es mío).

Ambas líneas de reflexión atienden, por lo tanto, cierta relatividad del verosímil, verificable en: (a) la evidencia (y la exigencia) de una mutación en la superficie formal de los textos realistas contemporáneos, y (b) la idea de una realidad (en el sentido de "lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla") asimismo mutada. Se trataría, en definitiva, de una suerte de acompañamiento (esto es: de

una sintonización y una sincronización) entre los dos procesos, lo cual, ciertamente, tiene mucho sentido al momento de pensar mi corpus. Esto sucede en dos órdenes: por un lado, reconociendo la intervención determinante de los estudios culturales y el diálogo, tan fértil como exitoso, que la literatura ha entablado, a lo largo de las últimas décadas, con las ciencias sociales[24] dedicadas al estudio del espacio villero. Y, por otro lado, concibiendo un verosímil elástico, que estira sus cabos hacia una dimensión "fantástica" sin por ello abandonar el territorio realista.

Los materiales investigados por las disciplinas sociales contribuyeron a adensar el espesor de las villas literarias, que siguen siendo enclaves de la precariedad, la miseria y la exclusión, pero han complejizado su lógica en el orden de "lo que se entiende por el mundo villero y los modos de percibirlo". La ficción de estos días se permite, incluso, incurrir en un oblicuo ejercicio de la etnografía urbana[25], pero no para acomodar esos materiales en un "escenario a representar" (Sarlo 2), sino para inocularlos con una voluntad disruptora. La producción reciente no está animada, como antaño, por un filón sociológico ni antropológico ni ideológico. No la mueve

24 Creo que cabe, en este punto, recordar las consideraciones de Julia Kristeva acerca de las implicancias de la *semejanza* en lo verosímil: "Habiendo reservado a la ciencia el campo de lo verídico, este saber [...] secreta un terreno de ambigüedad, [...] en el que la verdad es un recuerdo presente (una presencia secundaria pero infaltable), fantasmal y originaria: es el terreno extra-verídico del sentido como verosimilitud. [...] ser verosímil no es sino tener un sentido. Ahora bien, dado que el sentido (más allá de la verdad objetiva) es un efecto interdiscursivo, el efecto verosímil es una cuestión de relación entre discursos [...]. Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de reflejo, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos [...] dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él [...]. El espejo al que lo verosímil remite el discurso literario es el discurso llamado natural. Este 'principio natural' que no es sino el buen sentido, lo socialmente aceptado, la ley, la norma, define la historicidad de lo verosímil. La semántica de lo verosímil postula una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico" (66). En el caso que se analiza aquí, habría, incluso, un segmento discursivo más, ya que se trata de la relación que sostienen las novelas con los discursos que producen las ciencias sociales y, además, de la que estos entablan con el "discurso natural". En cualquier caso, habría una derivación de la literatura hacia una instancia otra, aun cuando esta sea de índole (igualmente) discursiva.

25 Sea recurriendo al testimonio de los puesteros de la Costanera, como en alguna ocasión señaló Leonardo Oyola; sea echando mano de la biblioteca *non-fiction*, según comentó Gabriela Cabezón durante la entrevista abierta realizada por Silvia Hopenhayn como parte del ciclo "La ficción y sus hacedores", el 19 de octubre de 2011, en la "Casa de la Cultura". En esa oportunidad, Cabezón reveló lo inspiradores que resultaron ser los pasillos de los libros de Cristian Alarcón (*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Sí me querés, quereme transa*) al momento de modelar El Poso de *La Virgen Cabeza.*

una vocación reivindicativa, concebida esta como postulación de la dignidad del pobre o en términos de denuncia de injusticia. Tampoco se manifiesta en ella la promoción de "un realismo pedagógico" (Horne 153) de viso naturalista, dedicado a exotizar estereotipos para reproducir la exclusión[26]. Se trata, en cambio, de textos que se sitúan en el revés de la corrección política, administran la provocación, la conciencia de la rentabilidad irónicamente dramática y la pérdida de la inocencia[27]:

> Les había empezado a gustar (a los villeros) la vida, [...] salir en la tele cuando venían a hacer notas sobre nuestro emprendimiento ictícola, coger con las chicas de la facultad que venían porque les servíamos para sus papers y los miraban como héroes [...]. Los pibes empezaron a estar bien: la villa se llenó de gente, estudiantes, fotógrafos, militantes de ONG que administraban el diezmo de la culpa, antropólogos, periodistas. Los villeros empezaron a ir a las universidades para contar su experiencia autogestiva, a ser entrevistados como ejemplos de que en "este país el que se esfuerza recibe su recompensa", a viajar a las provincias para conocer los emprendimientos de otros grupos de carenciados. La prensa empezó a hablar del "sueño argentino" para referirse a nosotros (Cabezón 89-90).

Entre el frenesí de la cumbia, los códigos delictivos, el *aguante* de la hinchada y la captura del *slang*, las villas literarias destilan, sobre todo, una devoción religiosa que materializa lo trascendente en la experiencia cotidiana y abre los poros de la realidad (empírica) a lo "'completamente diferente', una realidad que no pertenece a nuestro mundo" (Eliade 19) y que, de acuerdo con la etimología de lo *sacer*, puede revestir un carácter festivo, venerante, santo; pero también infernal, maldito y

26 Tal como sostiene Gabriela Nouzeilles (2000) a propósito del naturalismo argentino: "Con el programa experimental de Zola, la novela argentina devino principalmente una máquina policial con la cual clasificar lo diferente. [...] el efecto pragmático de la ficción paranoica naturalista no sería curar, sino excluir y aislar" (131-132).

27 Si, en los años setenta, Kristeva sostenía que lo verosímil literario remite al discurso natural consistente en "lo socialmente aceptado" (remito a la nota 24), podría decirse que lo verosímil de las novelas del corpus interpela y tiende a desautorizar eso "aceptado" en beneficio de lo que, no siéndolo, aparece como exploración y revelación de (una) cultura(s) otra(s) por parte de las ciencias sociales.

execrable (*Diccionario SPES*). Se trata, por lo tanto, de novelas que tensan el borde de lo decible y de lo inefable, y que admiten la presencia ominosa del tabú. En definitiva: un corpus ficcional de trance y en trance que suscribe, cuanto menos, el cuestionamiento de "la noción misma de 'real'" y, en ese mismo gesto, el de un verosímil que debe adaptarse a una lógica expansiva, dilatada.

De acuerdo con Rodríguez Pequeño, "los textos ficcionales no miméticos no necesariamente han de ser inverosímiles" (137). Echando mano de la instancia pragmática, el autor ejemplifica su afirmación mediante el recurso a géneros[28] que, podría decirse, se encuentran en las antípodas del realismo. En ellos reconoce, a nivel de la labor escrituraria, la presencia de "un esfuerzo añadido con la finalidad de que el receptor crea posibles unos hechos que en realidad son imposibles; [...] un esfuerzo por lograr la *verosimilitud interna* de esa obra en tanto objeto artístico; (porque) solo así conseguirá (el autor) su objetivo, que está relacionado con el *persuadere* retórico" (137; el subrayado es mío). Del aporte de Rodríguez Pequeño (esto es: la promoción de un verosímil no mimético, propia de escrituras ajenas al realismo) se desprenden dos cuestiones: en primer lugar, que su perspectiva no admite lo que, más arriba, mencioné como naturaleza bifronte del verosímil[29], aunque la opción pragmática sí impone cierto envío hacia fuera de lo estrictamente textual; y en segundo lugar, que su propuesta debe ser, mínimamente, cotejada con afirmaciones según las cuales solo el realismo clásico "construye una verosimilitud" (Horne 55) y, por ende, el realismo actual es inverosímil. Entonces: una suerte de fantástico verosímil[30] y un realismo inverosímil pueden, creo, resultar útiles para

28 Hace referencia a (un espacio más o menos amplio dentro de) la literatura gótica o de terror y a la literatura de ciencia ficción, "en las cuales la consecuencia de (la) apariencia de verdad (ya que, al decir del autor, lo verosímil no es solo semejante a lo verdadero sino *apariencia de verdad*) es imprescindible para que el lector perciba exactamente el efecto que pretende conseguir el productor" (137), como, por ejemplo, la facultad de suscitar temor. Es por eso que, señala R. Pequeño, la adaptación de *La Guerra de los mundos* que hizo Orson Wells para un programa de radio aterrorizó a los ciudadanos o que el protagonista de *Drácula* es, a veces e incluso hoy, considerado real.

29 Se señala, específicamente: "Nosotros creemos que *la verosimilitud no viene dada por la realidad* sino por la relación que esta tiene con el texto, con el autor y con el receptor" (134; el subrayado es mío).

30 Al que, en rigor, Rodríguez Pequeño se refiere, en ocasión de su estudio sobre los "mundos posibles", en términos de "lo ficcional no mimético verosímil" (138).

pensar una zona de yuxtaposición, donde el verosímil (siempre verosímil) se (re) tuerce (¿fantásticamente?), alterado por una *poética del exceso* de muy largo alcance aunque, finalmente, limitado.

Para seguir pensando: corpus y consideraciones finales

El exceso de los textos que me ocupan despliega personajes y vuelve a plegarlos para que, en esa maniobra, sigan y no sigan siendo los mismos: son mujeres y son monstruos, vinculad@s por acumulación y no por opción (*Santería* y *Sacrificio*). El exceso tritura, rumia y vomita textos ajenos y propios, en un trabajo barroquista con la lengua y con los discursos (*La Virgen Cabeza*). Acopia y satura y se desenfrena en la orgía del reggaetón, el vino y las pastillas; grita y discute y aúlla desde un lugar de enunciación personalísimo (Cleo, Qüity, Fati, Dalia); reniega de la mesura y de la proporción para entregarse al *camp*, sus destellos y su fosforescencia perforadores; bloquea sentidos para que, aturdidos, proliferen boyando en la turbación de una eventual *Alt Lit* (*Dame pelota*); se arrastra entre posesiones de sucedáneo éxtasis, supersticiones y sucesos fabulosos, agüeros funestos y legendarios, fuerzas malignas y plegarias. Hasta que el exceso no puede ser contenido ni en El Poso, ni en Puerto Apache, ni en Fiorito, y se derrama por encima y más allá de muros o de olores o de músicas. Y sea en Jujuy, donde vuelve Dalia para recibir la fuerza del amor que expide la Iemanjá del Salar; en un departamento de Retiro, donde se refugia Fátima para evitar los propósitos siniestros de La Marabunta; o en Miami, donde el éxito de la ópera-cumbia aburguesa a Cleo y a Qüity, cualquier sitio reedita aquellos excesos que supo verter la villa: aquellos que se habían fraguado en su interior y que, al desparramarse, burlaron los intentos de encierro, de aislamiento o de *recuperación* (inmobiliaria).

Ahora bien: la *poética del exceso* también conoce un sesgo, que no es reverso ni deflación (dado que el exceso no desaparece) sino anzuelo y traba. Las novelas distribuyen, en efecto, artificios que habilitan (pero no imponen) la reescritura, la opción de dar marcha atrás en el texto para —por igual— cambiar el rumbo del sentido y/o recorrer el mismo sendero de sentido. Lejos de desactivar el exceso, esa negación de lo descartable lo alimenta, pero, sobre todo, abre la revisión del

verosímil desde un lugar incómodo y de carácter tirante[31]. *La Virgen Cabeza*, por ejemplo, recurre a la elisión cuando Cleo conversa con la Virgen, ya que la voz de Esta nunca se deja escuchar ni leer:

> —¿Qué? ¿Qué dices, Madre Santa?
> — .....
> —No, no os entiendo bien. Que sembremos, ¿pero dónde vamos a sembrar? Acá mucha tierra no tenemos, salvo que nos mudemos, claro. Explícame, madre de Dios.
> — .....
> —¡Pero agua tampoco tenemos, por la Virgen Santa!
> — .....
> —Perdón, perdón, bondadosa y clemente vencedora de la serpiente, voy a callarme la boca, os lo juro.
> — .....
> —Ay, no, no juraré más en vano, por favor habladme, madre mía.
> — .....
> —Sí, creo que entiendo, oh divina genia. Pescados, claro.
> — .....
> —Claro, pescados no. Peces, en El Poso. Seremos pescadores, ¿más o menos como los apóstoles, madre mía?
> .....
> —Seré vuestra Pedra, llevaré sobre mi espalda el peso de tu iglesia. Dios te salve, María, llena eres de gracia, el señor es contigo...
> [...].
> —Yo os lo agradezco, madre, ¿pero eso cómo se hace?
> — .....

31 Pienso los textos recortados por mi corpus en una posición intermedia, diversa respecto de la que proponen novelas más próximas al realismo tradicional como *Puerto Apache* (Juan Martini 2005), de un lado, y también del de las más consecuentes con la ciencia ficción como *Impureza* (Marcelo Cohen 2007), del otro.

> —Ah... sí, tenéis razón, si seré boluda, perdón, gilipollas, tenemos que llamar a un ingeniero. Gracias, Virgencita, qué buena que sos, ¡encima pensáis en todo (62-63).

Encargada de ejercer una especie de ventriloquia cuya práctica vuelve audible y legible la palabra divina, la "travesti santa" se mueve en una cornisa lo suficientemente lábil como para admitir la intervención milagrosa y, a la vez, el escepticismo impotente ante una villa que finalmente es arrasada por las topadoras[32]. Por su parte, en *Dame pelota*, Dalia suele estar drogada y/o borracha, razón por la cual nunca termina de haber certeza respecto de la realidad distorsionada ("No sé si la cerveza me ha enamorado", 20; "creo que estoy drogada", 33; "me invita a tomar cocaína. Yo acepto e inhalamos las dos", 36; "Estoy un poco dura", 37; entre otros ejemplos). No obstante, los preciosos dones de La Catana, "que no solo es buena porque hace goles sino porque los hace con *imaginación y locura*" (19; el subrayado es mío), procuran imágenes que, construidas a través de una sensibilidad y derivadas de un modo de percibir y de reaccionar ante esa (misma) realidad[33], están henchidas de potencia creativa. Son imágenes que no necesariamente fomentan la droga o el alcohol sino, por ejemplo, el ocio, tal como lo explica Dalia: "No sólo en Buenos Aires la gente es sofisticada y excéntrica. Allí (en el altiplano) la gente tiene mucha más imaginación porque por el desempleo no tiene otra cosa que hacer que imaginar. Cada mes por ejemplo invocan al arcoiris gay nevado y sin lluvia. Es muy hermoso aunque no existe" (54). En el caso de la estriada trama de *Santería*, el texto explicita la lógica acumulativa de su engranaje, el cual, como un palimpsesto, superpone versiones divergentes y, a la vez, solidarias entre sí, excluyentes y complementarias, múltiples y concomitantes: "Hay dos historias [...]. Una debe

32 Es significativo el momento de confusión de la propia Cleo: "Yo a veces pienso que ellos (la policía) le habían rezado más (a la Virgen) que nosotros (los villeros) la noche antes de la masacre y por eso ella no nos avisó, pero ella dice que no, que no sabía y jura y jura y una vez me lloró y todo porque no le creía, no sé, debe ser verdad, no puede mentir la Virgen María, me parece a mí" (124).

33 En su condición de artista plástica, Rosetti-Laguna señaló en ocasión de una entrevista: "Justamente la experiencia artística es la naturalidad imaginativa. Para mí *la imaginación es tan real como una puerta*" (Katzenstein 2013; el subrayado es mío).

ser verdadera y la otra falsa. Pero, ¿quién te dice? Las dos pueden ser falsas. O lo que sería mucho peor: ¿y si las dos son verdaderas?" (67). La narración procede a descargarlas y, más aún, a fomentar en(tre) ellas una congestión de digresiones y entreveros; pero lo funcional aquí es la ausencia de compromiso con alguna de las opciones: las historias pueden ser verdaderas, pero también falsas y, también, de carácter diverso. Entonces: los monstruos pueden existir o pueden tener una existencia aleatoria. Pero puede ocurrir, asimismo, que no existan en absoluto. Y que, al fin y al cabo, un verosímil extraviado y recargado logre frenar la condena a lo inverosímil.

Referencias bibliográficas

Almirón, Iván, et al. *Una voz extraña. San La Muerte.* Buenos Aires: Colección Arte Brujo, 2005.

Barthes, Roland "El efecto de realidad". Roland Barthes et al. *Lo Verosímil.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.

Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Carozzi, María Julia. "Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en l década del 90". Míguez, Daniel, y Pablo Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente.* Buenos Aires: Biblos, 2006. 97-110.

Cohen, Marcelo. "Como si empezáramos de nuevo. Apuntes por un realismo inseguro". ¡Realmente fantástico! y otros ensayos. Buenos Aires: Norma, 2003. 129-155.

Cohen, Marcelo. *Impureza.* Buenos Aires: Norma, 2007.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Contreras, Sandra. "Realismos, jornadas de discusión". *Boletín* 12 (dic. 2005): 7-13.

Contreras, Sandra. "Realismos, cuestiones críticas". *Cuadernos del Seminario* 2 (2013): 5-25.

Contreras, Sandra. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* xi.12 (2006): 1-15. En: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf> (3/3/14).

Cherri, Carlos Leonel. "Lo real y las sirenas del presente: Cucurto, posautonomía e imperio". *Realismos, cuestiones críticas. Cuadernos del Seminario* 2 (2013): 209-236.

Drucaroff, Elsa. "Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven". *Boletín de reseñas bibliográficas (Número dedicado a la narrativa latinoamericana actual)* 9-10 (2007): 129-151.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Madrid: Guadarrama, 1967.

Garramuño, Florencia. "Los restos de lo real". *La experiencia opaca. Literatura y desencanto.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 15-47.

Gramuglio, María Teresa, ed. *El imperio realista.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2002. Vol. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina.* Noé Jitrik, ed.

Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

Jostic, Sonia. "Nuevamente, cuando la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada". *Gramma* xxv.52 (2014): 39-60.

Katzenstein, Inés. "Entrevista. Fernanda Laguna central desde los márgenes". *Otra parte* 28 (otoño-inv. 2013). En <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-m%C3%A1rgenes> (15/11/2013).

Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto". Roland Barthes et al. *Lo Verosímil.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93.

Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 17 (jul. 2007). En: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (7/5/2012).

Marin, Louis. "Introduction. L´être de l´image et son efficace". *Des pouvoirs de l'image. Gloses.* París: Seuil, 1993. 9-22.

Martín, Eloísa. "La doble de Gilda, o cómo, cantando cumbias, se hace una santa popular". Míguez, Daniel, y Pablo Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente.* Buenos Aires: Biblos, 2006. 75-96.

Martini, Juan. *Puerto Apache*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Míguez, Daniel, y Pablo Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente.* Buenos Aires: Biblos, 2006.

Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910).* Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Oyola, Leonardo. *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina, 2010.

Oyola, Leonardo. *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.

Palmeiro, Cecilia. "Escrituras complementarias: tecnología y subjetividad". *Viso. Cuadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética* 8 (ene.-jun. 2010). En: <http://www.revistaviso.com.br/> (4/6/2012).

Rosetti, Dalia. *Dame pelota.* Buenos Aires: Mansalva, 2009.

Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de vista* 86 (dic. 2006): 1-6.

Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota". *Boletín* 12 (dic. 2005): 14-23.

Torodov, Tzvetan. "Introducción". Roland Barthes et al. *Lo Verosímil.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15.

Velho, Otávio. "El cautiverio de la Bestia". *La antropología brasileña y contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano.* Grimson, Alejando, Gustavo Lins Ribeiro y Pablo Semán, comps. Buenos Aires: Prometeo, 2004. 409-442.

Verbitsky, Bernardo. *Villa miseria también es América.* Buenos Aires: Eudeba, 1966.

"CON LOS OJOS EN LA NOCHE": JACOBO FIJMAN Y SU POÉTICA DEL MARGEN

Enzo Cárcano*

Introducción

Aunque muchas veces es difícil definir el concepto de "marginalidad", la figura de Jacobo Fijman parece ser una de las que mejor lo ilustra: su condición de inmigrante, de judío converso y de psicótico —según el diagnóstico que lo llevó a pasar sus últimos 28 años en una institución de salud mental— así lo sugiere. En sus más de setenta años de vida, Fijman publicó, además de poemas dispersos en revistas, solo tres libros: *Molino rojo* (1926), *Hecho de estampas* (1929) y *Estrella de la mañana* (1931). En ocasiones, los lectores —críticos o no— de la obra fijmaniana se han visto seducidos por la desdichada vida de su autor y han intentado leer en ella el producto de una mente perturbada o la confesión de un místico. Sin embargo, lo cierto es que la lírica de Fijman parece impugnar por sí misma tan curiosas apreciaciones. La poesía fijmaniana es marginal, sí, pero no porque sea el reflejo de la vida de un marginal, sino porque responde a un proyecto artístico que solo puede llevarse a cabo desde el margen, que solo desde allí puede postularse. Las ideas de Fijman respecto de la naturaleza y del sentido de la poesía signan el lugar de producción de su obra: para él, no es posible crear desde los principios estéticos de su tiempo, ni pensar que el lenguaje es, de por sí, impotente para decir las realidades últimas; por eso se instala en el margen. En el presente trabajo, abordaré estos dos aspectos, íntimamente relacionados, de la lírica fijmaniana de madurez —a mi juicio, *Hecho de estampas* y, sobre todo, *Estrella de la mañana*—, el alejamiento de las estéticas

* Becario de posgrado del CONICET. Máster en Lengua española y literaturas hispánicas por la Universitat de Barcelona. Licenciado y Profesor en Letras y Corrector literario por la Universidad del Salvador (USAL). Profesor auxiliar de Teoría literaria y de Seminario de literatura argentina en la USAL. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar.

que imperaban en su época y la adopción del símbolo, elemento creador y revelador a la vez, para ver cómo estructuran esta poesía del margen.

Lo marginal

Así como es difícil decir con precisión qué entendemos hoy por canon, cuál es su constitución y qué fuerzas intervienen decisivamente en su formación, otro tanto sucede con el concepto de marginalidad. Aunque hoy estos conceptos resultan difícilmente abarcables, a principios de siglo, el canon parecía gozar de vigor y consenso en la Argentina: notablemente imbricado con la noción de identidad nacional y de Estado, el canon fue uno de los pilares sobre los que se intentó definir la "cultura argentina", "lo propio y auténtico" frente a lo "ajeno, foráneo y falso". En este sentido, los trabajos de Lugones en torno al *Martín Fierro* y a la poesía gauchesca reunidos en *El Payador* son paradigmáticos. El canon entonces no era, como hoy lo estudian algunos críticos y movimientos actuales (por ejemplo, Lilian S. Robinson desde el feminismo o Henry Louis Gates Jr. desde la tradición aforamericana), descriptivo, sino fuertemente prescriptivo y regulador. En un artículo titulado "Canon y vanguardia", David Lagmanovich concluye que al menos cuatro rasgos son fundamentales para comprender la constitución del canon de la literatura argentina, ocurrida alrededor del Centenario:

> Los autores representados en el canon son hombres; son de la metrópoli y no del interior; y se integran de alguna manera con las líneas tradicionalistas de la cultura argentina: la veneración de la pampa, el conservadurismo político, el hispanismo formal. [... Asimismo], los autores que entran en el canon son aquellos que mantienen una actitud de respeto hacia las formas heredadas de la lengua, o que vuelven a ella después de un inicial apartamiento. La experimentación lingüística parece ser un claro obstáculo para la canonicidad (101-102).

Puede que, como señala Lagmanovich, estos factores no continúen —al menos no todos y no con la rigidez de los primeros años— vigentes hoy en día. Sin embargo, sí sirven para figurarse cuáles eran algunos de los pilares sobre los que se sustentaba

el canon literario y, en mayor medida, la imagen de la "cultura argentina". Frente a un panorama tal, con un centro muy marcado, institucionalizado y notablemente excluyente, resultan particularmente iluminadoras las reflexiones de Jitrik:

> ...por marginal puede entenderse, en principio, una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; en el primer caso, eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar; en el segundo, por un desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones (22).

Aunque suele pensarse en Fijman como un personaje mentalmente perturbado que mantuvo tenues y problemáticos lazos con la realidad que lo llevaron forzosamente a producir al margen de las estéticas de su tiempo —el segundo de los casos que expone Jitrik—, la situación, como intentaré demostrar a continuación, parece ser bien distinta.

El proyecto del margen

En un reciente texto sobre la poética de Leónidas Lamborghini, Francine Masiello, al abordar "Diez escenas del paciente", señala, entre paréntesis: "y, por supuesto, la escena nos recuerda a Jacobo Fijman, el más loco y más tierno de los poetas argentinos" (42). Esta apreciación, un tanto desafortunada por su liviandad, revela hasta qué punto la psicosis que le fue diagnosticada a Fijman en 1942 signó su lugar en el panorama crítico argentino. La locura y la ternura de las que habla Masiello apuntan en un mismo sentido: la inocuidad de la lírica fijmaniana. No obstante, tanto el poeta como su obra fueron, en alguna medida, reaccionarios: el primero se apartó voluntariamente de la vanguardia —en cuyos órganos de difusión había participado— y de los grupos de avanzada católica hasta que fue recluido en el hospicio; su poesía, entretanto, única e inclasificable, se alejó cada vez más de los principios estéticos más difundidos de su tiempo hasta constituir un proyecto artístico consciente y cabalmente ajeno a ellos.

Al margen de las estéticas de su tiempo

En el número 32 de la revista *Martín Fierro*, de agosto de 1926, Raúl Scalabrini Ortiz da la bienvenida a Fijman, un mes antes de la aparición de *Molino rojo*, con palabras un tanto ambiguas:

> Fijman fue en un tiempo un navegador del lago. Se recreaba colgando imágenes en las ramas de los árboles, ya bastante abatidos y esforzándose en teñir el cielo con el color del mar. A tiempo vio la puerilidad de su labor. Entonces, quizá excesivamente confiado en su energía quiso agigantarse. El envión quebró su feble barca y Fijman se hundió en el fondo inexplorado. Cuando emergió, estaba pringado de fango por fuera, embebido de imágenes por dentro. En sus pupilas brillaba un chispazo nuevo.
>
> Ahora, con figuras directas, enérgicas, casi violentas viene a decirnos el color del sol desde la sima, el olor de la vida percibido desde el fango, viene a decirnos las sensaciones que las sombras reservan a los que amando la luz son olvidados por ella.

Fijman, está usted presentado, demuéstrenos la extraordinaria comprensibilidad de las emociones (235).

El texto, que precede a dos composiciones de Fijman incluidas luego en su primer poemario ("Mediodía" y "Toque de rebato"), por una parte, alude, con evidente desdén, a una etapa inicial de la actividad creativa del poeta—solo cuatro poemas se habían publicado antes de agosto de 1926[1], aunque puede que Scalabrini Ortiz conociera más de la obra temprana—; por otra parte, se refiere a la lírica fijmaniana como el resultado de una transformación, como el producto de la emergencia de "la sima", "el fango" y "la sombra". De este modo, parece que, para Scalabrini Ortiz, la novedad de la poesía de Fijman radica justamente en la visión periférica que transmite: el color del sol *desde la sima*; el olor de la vida *desde el fango*, las sensaciones que las *sombras* reservan a los que, *amando la luz*, *son olvidados por*

1 "Resurrección", "Hermana luz", "Impresión" y "Lamento indio", publicados en Vida Nuestra VII.II (agosto de 1923).

ella. Si bien puede pensarse que el "chispazo nuevo" y el hecho de estar "embebido de imágenes por dentro" son formas ponderativas, como señala Arancet Ruda, "la presentación, en verdad, sigue dejándolo en un margen" (2007, 23).

Dos meses más tarde (5 de octubre de 1926), en el número 34 de *Martín Fierro*, Antonio Vallejo publica "Verificación de un gran poeta", artículo en el que sopesa las virtudes de *Molino rojo*. Si bien le achaca la "imperfección de sus realizaciones", producto de una "vitalidad excesiva"; el abuso de la "metagoge directa" y de "la preposición **de**", Vallejo destaca tres virtudes que, según dice, son suficientes para demostrar "el lugar que le corresponde" a Fijman y a su primer libro: el "movimiento", el "don de contrastes" y la "espacialidad". Pero lo más interesante de esta nota, mucho más sustanciosa que la de Scalabrini Ortiz, es la referencia al lugar peculiar en el que se halla la lírica fijmaniana:

> Precisamente por ser poeta, Fijman no es un "poeta nuestro", —hablando desde el mapa o desde el plano—.
>
> En cuanto a la época, su modernidad no arguye la abominación de los viejos preceptos, tampoco la adquisición de otra retórica, menos aun la elección de los temas. Le viene de su vitalidad excesiva —condición creadora— y de una sensibilidad extra-lúcida —condición constructora— (264).

Un poeta que no puede ser reivindicado como propio, y cuya paradójica modernidad, que no rechaza lo antiguo, se adivina solo en su "vitalidad" y su "sensibilidad", como si estas fueran patrimonio exclusivo de los "modernos". Si en el artículo de Scalabrini Ortiz se nos presenta un Fijman marginado, en el de Vallejo, aparece uno *marginal*; ya no se trata solo del lugar en el que los miembros de la vanguardia ubican al poeta y su producción, sino más importante aún, del lugar en que ellos mismos (autor y obra) se posicionan: no desconocen la modernidad, sino que la rechazan. A propósito, si bien no comparte todas las características que Antoine Compagnon señala para tal categoría —"contrarrevolución, anti-ilustración, pesimismo, pecado original, lo sublime, la vituperación" (25)—, Fijman se acerca bastante a los "antimodernos", algunos cuyos más célebres representantes había leído (por ejemplo, Rimbaud, Baudelaire) o es probable que hubiera leído (por ejemplo, Jacques Maritain):

> Entre la flaqueza de las tentaciones, he aquí cómo esta resurrección, venida o no venida de la penitencia, pero nunca sacada de la corrupción de la naturaleza del hombre, nos enseña que el apetito de originalidad es un sacrilegio de románticos, de desamparados que ignoran o repudian los instrumentos de nuestra justificación, como en la voluntad desalmada de los hombres del Renacimiento que convirtieron al hombre en el centro del Universo, tomando así a los pechos amargos del mundo como espectáculo y único fin de su existencia. Pero el que usa de la belleza, usa la maternidad del Espíritu Santo. Los hombres del Renacimiento prepararon el camino de la inversión de valores, quitando de esta manera al hombre y al conocimiento su fin último; dividiéndolo en una nueva desobediencia (1931a, 10).

Significativamente, un artículo a propósito de la aparición de *Hecho de estampas* firmado por Ignacio B. Anzoátegui y publicado en enero de 1930, en el primer número de la revista homónima —en la que Fijman colaboraría y con cuyos integrantes compartiría un lugar en la luego llamada "vanguardia católica"—, traduce, aunque en un registro mucho más celebratorio, el mismo desconcierto que los martinfierristas ante la poesía fijmaniana:

> Fijman no se ha arrimado —como tantos otros— a la nueva poesía por el gusto de ser un poeta nuevo. La manera de Fijman es nueva porque es nueva su revelación...
>
> El libro de Fijman [...] no es la visión del mundo rehecha en su interior y vuelta al mundo, sino directamente la visión de un mundo interior —sospechado apenas por el mismo poeta— [...]. Fijman ha ubicado su mundo interior entre nosotros. De aquí que él sea un revelador de misterios insospechados. Quehacer de poeta el de Fijman en la creación de motivos de poesía: y no motivos del mundo, sino de *su mundo*, nuevo para nosotros (7).

Aquí la incomodidad ante el segundo libro de Fijman parece responder a la difícil inteligibilidad de un universo poético que *revela* un mundo íntimo nuevo hasta entonces en el panorama lírico. En numerosas ocasiones, esta poesía —algunas piezas

de *Molino rojo* y la producción posterior a él— ha sido catalogada de "mística". Si bien convendría hacer una serie de aclaraciones que, sin embargo, no son objeto del presente trabajo, adhiero en principio a tal mote, que en parte da cuenta de la incomprensión de la que fue objeto la lírica fijmaniana. Precisamente "un libro de entonación mística" llama, en julio de 1930, Andrés Caro a *Hecho de estampas* en una recensión publicada en el número 38 de *Síntesis*. Nuevamente, el énfasis está puesto en la atipicidad de los versos fijmanianos, que el reseñista interpreta como expresión de un proceso espiritual de su autor: "...Fijman se revela con una voz insólita, potente y solitaria. Nada más lejano que su acento, de las rutas cuotidianas. Su voz vernácula, forjada en el desierto, en el páramo, cobra la austeridad de la contricción [*sic*], de la penitencia" (149). Con todo, en ese temprano artículo, Caro acierta a señalar el apartamiento de la poesía fijmaniana de los cánones imperantes y la imposibilidad de leerla desde las categorías estéticas que ellos cultivan e imponen:

> ...no es por las sendas del intelecto o del sensitivismo literarios por donde hay que buscarlo a Fijman. Recién se nos aparece íntegramente en las expresiones numinosas. En ellas logra la plenitud de su enfervorizado lirismo, se hace más insólita su expresión, ajena ya a todo canon artificial. Su verdadero, profundo acento, es penitente, severo, ascético. Como su postura espiritual, que él mismo confiesa... (152).

En 1969, Vicente Zito Lema le realizó una entrevista a Fijman para la revista *Talismán*. En ella, a la pregunta por sus influencias literarias, el poeta respondía: "Ya de grande, ningún escritor ha tenido en mí una influencia decisiva. Aunque he leído muchísimo; especialmente a Santo Tomás de Aquino, y a todos los maestros de la patrística latina y de la patrística griega" (10). Y a la pregunta por la posible identificación de su obra con alguna corriente poética, Fijman decía que esta "Está fuera de cualquier corriente literaria. Nunca seguí a nadie. Aunque espontáneamente me considero un surrealista. Los surrealistas son auténticos poetas[2]; pero

2 A propósito de poetas auténticos, es interesante destacar que en su artículo "Mallarmé lector de símbolos", Fijman considera la posibilidad de que la obra de un poeta como el autor de "Igitur" —quien creía que la palabra y

blasfeman y son satánicos. [...]. Un poeta tiene que estar al servicio de Dios" (11). Si bien la crítica ha buscado y formulado de diversos modos las posibles filiaciones estéticas (ultraísmo, surrealismo, modernismo, entre otras) de la obra fijmaniana —principalmente, de *Molino rojo*—, siempre ha acabado por aceptar que, a fin de cuentas, aun cuando se acerque a los principios o procedimientos de corrientes como, por ejemplo, el surrealismo, no puede ser incluida allí: Carlos Riccardo dice que "Fijman es surrealista sin conocer —tal vez— el surrealismo" (7); Juan Jacobo Bajarlía habla de un "surrealismo que no practicaron sus coetáneos" (154), y Joaquín Roses, de un "surrealismo peculiar" (312) más parecido al modernismo. Probablemente sea Arancet Ruda quien mejor sintetiza la cuestión cuando señala que Fijman, a pesar de su contacto con los grupos poéticos de su época, nunca se integró totalmente en ellos, no solo por sus circunstancias biográficas, sino también por "su línea poética. Esta fue transgresora de la forma más cabal en cuanto a romper la norma; además refiere un proceso existencial totalmente volcado a lo interior, condición que en sí misma implica marginalidad. De algún modo su obra constituye el estricto sondeo de lo vivido" (2001, 21). Aunque creo que esta última afirmación debería ser matizada, Arancet Ruda acierta en señalar que la marginalidad de la lírica de Fijman debe ser explicada, inicialmente, no —al menos, no solo— atendiendo a las circunstancias biográficas del autor, sino a sus propias particularidades; en especial, a su lenguaje.

Un lenguaje del margen

En una serie de ensayos que publicó, entre 1930 y 1931, en la revista *Número*, los únicos textos metapoéticos de los que se tiene noticia, Fijman señala que la poesía es "entendimiento del misterio", es creación y revelación de lo trascendente. El poeta, en esta misma línea de razonamiento, es un creador similar a Dios, aunque "a modo menor". En "Tres voces" dice respecto de Paul Claudel que es un "artista real" porque "No separa el bien de la belleza. Cree. Por eso habla y canta; y a ese fin se ordena su obra. No es mero espectador, o artista moderno, es el *primer* actor del Universo; pues, como buen artista cristiano, sabe que el Hombre, corona y razón

no Dios era el eje (principio y fin) de su producción— participe de la sabiduría divina (aunque su creador lo ignore).

de ser de la tierra, es también coheredero del reino" (1931b, 45). Pero ¿de qué se vale el hombre para tan ambiciosa labor? Del símbolo. Esta es la clave del lenguaje poético para Fijman. Como expresa en "El mundo del artesano" y en "Mallarmé lector de símbolos", el arte no debe detenerse en lo "episódico", en lo referencial, ni siquiera en lo humano[3]; debe aspirar al "mundo de lo absoluto" (1930a, 62) y, para lograr asirlo, debe apelar al símbolo: "Toda fecundidad poética es fecundidad divina. El poeta toma a la naturaleza como ejemplo, no como madre, y saca a la luz sus versos delante de los símbolos. Su *cielo y tierra* descubren el *cielo y tierra* de todas las cosas criadas del universo" (1931a, 10).

Aun para el momento en el que escribe, y en el contexto en el que lo hace, las ideas de Fijman respecto del poder del lenguaje, resultan atípicas y pre- (o anti-) modernas. A propósito, en su libro *La fábula mística*, en el que aborda el surgimiento y la formalización de la mística, en los albores de la modernidad, como práctica del lenguaje, el historiador francés Michel de Certeau señala que esta *ciencia nueva* se recorta como disciplina autónoma cuando el lenguaje se divorcia de lo real:

> ...mientras que en la ontología medieval todo tratamiento del lenguaje era por sí mismo una experiencia o una manipulación de lo real, a partir de ahora tiene enfrente lo que se «manifestaba» en él: está separado de eso real a lo que aspira, que pinta y que está frente a él. *La experiencia*, en el sentido moderno del término, nace con la desontologización del lenguaje [...]. Esta escisión entre una lengua deíctica (muestra y/u organiza) y una experiencia referencial (escapa y/o garantiza) estructura la ciencia moderna, incluida la «ciencia mística» (126).

3 En "El mundo del artesano", a propósito de una exposición del pintor Héctor Basaldúa, Fijman señala: "El artesano del mundo de lo absoluto tiene la conciencia limpiada y sus ojos puestos en la noche obscura de su alma; y de lo uno como a lo otro, lo precioso a sus ojos no es ese mirar y buscar las tinieblas exteriores. [...]. A su baile, a su rueda, a su vals, a sus niños, hombres y mujeres, a sus patios y a su claro de luna, les ha quitado hasta donde ha podido la carne, la sensualidad, lo que menos se corresponde a su crecimiento interior o a sus condiciones espirituales" (1930a, 62).

El símbolo fijmaniano, su eficacia esencial, parece desconocer esta ruptura, la fragmentación del lenguaje. En tiempos en los que se comenzaba a cuestionar la capacidad de la lengua para representar la realidad, presupuesto clave de la modernidad, Fijman postula que el símbolo no representa la realidad, sino que la crea; pero no se trata de la realidad cotidiana, del mundo empírico, sino de las esencias últimas, de lo absoluto; se trata, dice el poeta, del "descubrimiento del cielo y la tierra del universo, de cómo es y ha sido *en el principio*" (1931a, 10). De origen judío, aunque se convirtiera al catolicismo en 1930, Fijman se acerca en esta idea particular del símbolo a la cábala, cuya "interpretación exaltadamente positiva de la lengua como el «secreto revelado» de todos los seres —según Scholem— se habría de mostrar como el paradigma más interesante entre las teorías místicas del lenguaje" (16). Como señala el cabalista alemán, para la mística judía, "la naturaleza infinita de la divinidad" se puede expresar en la lengua finita del hombre—"el lenguaje es la esencia del mundo"—, pero solo "en símbolos". Es cierto que, como señala Arancet Ruda, "no hay dudas de que la cábala integraba [... la] competencia cultural [de Fijman], al menos de un modo periférico" (2001, 632). Sin embargo, no es posible saber con certeza hasta qué punto la tradición de la mística judía influyó en el lenguaje poético fijmaniano de madurez. Con todo, las ideas de Fijman respecto del lenguaje recuerdan a las de su contemporáneo —judío de origen y amigo de Scholem— Walter Benjamin. En algunos escritos tempranos que no publicó en vida —principalmente en "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", de 1916, y en "Sobre la percepción", de 1917—, Benjamin sostiene que es en el lenguaje donde se establece el contacto con lo divino; un lenguaje distinto "de la concepción burguesa" que sostiene que "el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano. Por el contrario, la otra concepción del lenguaje no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica a Dios* (2007, 148. Los destacados son del autor). Según Benjamin, en ese "lenguaje en cuanto tal", previo a la caída del hombre en el pecado, la relación entre el nombre y la cosa era perfecta, esencial. El lenguaje no operaba como mero medio de comunicación, sino que se decía a sí mismo, y el hablante se disolvía en él. En estos escritos, el filósofo alemán, como Fijman en sus ensayos,

vuelve, en los años del imperio de la razón, a la idea del lenguaje adánico caído pero latente en ciertas prácticas —para Benjamin, serán la traducción, la relación no científica con la naturaleza, la percepción infantil, entre otras; para Fijman, la única práctica capaz de recuperar ese lenguaje primigenio es la poesía *profética*—.

Poco tiempo más tarde, en "El origen del *Trauerspiel* alemán" ("Proyectado en 1919. Redactado en 1925" [2006, 217]), Benjamin carga contra el Romanticismo y el Clasicismo por haber "instituido" y extendido un "un concepto de símbolo que no tiene en común con el auténtico más que su nombre" (375), "derroche romántico y contrario a la vida" (376). Contra el desprecio clásico y romántico por la alegoría, Benjamin la reivindica y radica su diferencia con el símbolo no en el carácter más o menos transparente (designativo) de una u otra figura, sino en la temporalidad. Apoyándose en Friedrich Creuzer y en Johann Joseph von Görres[4], el autor de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* identifica al símbolo con "el instante místico" en el que se revela lo eterno y a la alegoría con la fugacidad y lo transitorio de la circunstancia del hombre: "Bajo la decisiva categoría de tiempo [...], se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como el paisaje primordial petrificado" (382). La idea benjaminiana del símbolo como presente eterno —deudora, al menos en algo, de la cábala— es, como queda dicho, similar a la que Fijman sostiene en sus artículos. En "Mallarmé lector de símbolos", por ejemplo, afirma: "El hombre no inventa los símbolos: solo se meten por clavos por esta misma *Causa* [la potencia divina], como imagen de lo incorruptible" (1931a, 10). Si en Benjamin la naturaleza caída —temporal, fragmentaria— se identifica con la alegoría barroca y la eternidad con el símbolo, otro tanto sucede en los escritos

4 Benjamin toma de una carta de Görres la siguiente cita: la "suposición del símbolo como ser, de la alegoría como significado no me gusta nada... Podemos perfectamente contentarnos con la explicación que toma al uno como signo, cerrado en sí, comprimido y persistente constantemente en sí, de las ideas, reconociendo a ésta como una copia de ellas progresiva en la sucesión introducida en el flujo con el tiempo, torrencial y dramáticamente móvil. Así, es el uno a la otra [el símbolo a la alegoría] lo que la naturaleza muda, grande y poderosa de las montañas y las plantas a la historia humana, que progresa con la vida" (citado en Benjamin, 2006, 382).

metapoéticos de Fijman, para quien este, de carácter divino, es incorruptible. El poeta contempla la posibilidad de que un ignorante de la ley divina como Mallarmé pueda sufrir el *padecimiento de los símbolos* y decir, gracias a este fenómeno, el mismo símbolo que Dante, "enseñado por la Suma Teológica de Santo Tomás sobre los bienes de los símbolos universales" (1931a, 9), pero rechaza, en el mismo movimiento, la posibilidad de intervenir en o de crear un símbolo:

> Mallarmé, ciudadano del siglo xix, ciudadano que felicitaba al cretino de Emilio Zola, cantaba lo mismo que Dante, ignorándolo [...]. El estilo de uno y otro es [...] el estilo que resucita de muerte a vida, y responde al arrebatamiento del *estado profético*, el estilo teologal. Porque los símbolos no los ha inventado el hombre. Solo existe el artesano que los envuelve con sus manos, aunque los ignore, y el otro, que los espera y conoce. Nadie puede venir a la Belleza si la Belleza no le trae. Lo que entreviene en toda verdadera obra como la de Mallarmé es la potencia divina (1931a, 9-10).

Para Fijman, en definitiva, el significado de los símbolos es ni más ni menos que la verdad de las cosas, que se le revelan al poeta por voluntad divina.

Al rechazar los principios de la modernidad y sus supuestos logros, Fijman rechaza también las estéticas que se nutren de ellos, de lo urbano, de la técnica, de la razón. Quizá por ello se sintiera más atraído al surrealismo, que —al menos programáticamente— abogaba por una vuelta a lo irracional o *transracional*, por una *suspensión* —*supeditación* en el caso de Fijman— de la voluntad, del juicio crítico, con miras a *captar* la verdad. No obstante, el imaginario surrealista le resultaba al autor de *Molino rojo* incompatible con sus principios; para él, Dios —y no el inconsciente— es, en última instancia, el artífice —la causa— de los símbolos. Por ello, la lengua poética que ya se intuía en su primer libro, que se cristaliza en *Hecho de estampas* y que se consolida en *Estrella de la mañana*, marca el alejamiento decisivo de Fijman de las estéticas líricas de su tiempo. Su percepción de la poesía como revelación del misterio y del poeta como profeta se plasma en sus últimos dos poemarios, ya instituidos en el margen, y la centralidad del símbolo hace de ellos obras de un hermetismo inusual en la literatura argentina; hermetismo que

responde, justamente, a una vuelta al lenguaje anterior a la modernidad. Como sostiene Julia Kristeva en "Del símbolo al signo":

> El modelo del símbolo caracteriza la sociedad europea hasta los alrededores del siglo XIII y se manifiesta de un modo claro en su literatura y su pintura. Se trata de una práctica semiótica cosmogónica: sus elementos (los símbolos) remiten a una (de las) trascendencia(s) universal(es), irrepresentable(s) e incognoscible(s); conexiones unívocas ligan estas trascendencias a las unidades que las evocan; el símbolo no «se parece» al objeto que simboliza; ambos espacios (simbolizado-simbolizante), separados e incomunicados (35).

Roque Raúl Aragón, en *La poesía religiosa en Argentina*, ubica a Fijman junto con poetas como Antonio Vallejo —quien se convertiría en monje franciscano—, Eduardo Keller Sarmiento y Francisco Luis Bernárdez, entre los más conocidos (39-70). Es cierto que compartieron las reuniones de los Grupos de Cultura Católica y que, como ha estudiado Arancet Ruda a propósito de *Poemas para el ángel* (2001, 337-363), existen relaciones entre la poesía fijmaniana de madurez y la obra de aquellos escritores. No obstante, estas no van más allá de lo temático, que podríamos calificar grosso modo de "religioso". Pero el lenguaje poético al que apela Fijman es, en comparación, más radical: la poesía fijmaniana aparece como una propuesta de volver al lenguaje previo a la modernidad, previo a ese "ideologema fundamental del pensamiento moderno" que, para Kristeva, es el signo (47). El margen ya no estará señalado por imágenes de lo marginal, sino por un corrimiento, por un lenguaje que se aparta voluntariamente de los estándares, por una poesía cuya "autenticidad", de acuerdo con Fijman, solo es posible fuera de la norma: ni con el modernismo, que hasta los años treinta constituía la línea poética celebrada y premiada por la academia, ni con la vanguardia, que con el tiempo devendría en pilar del canon. Esto no implica que Fijman haya llegado efectivamente a captar las realidades últimas —o primeras— en los símbolos que pueblan su obra de madurez; sería arriesgado afirmar tal cosa. Pero ese objetivo al que, de acuerdo con los metatextos que en este trabajo considero, se encamina su obra, y el consecuente gesto de optar por un lenguaje poético propio, distinto a los de su época, conforman un auténtico proyecto del margen.

"CON LOS OJOS EN LA NOCHE"

Si en *Molino rojo* lo marginal estaba tematizado en ciertas imágenes de la locura, el hospicio y el sufrimiento, a partir de *Hecho de estampas*, la determinación del hablante lírico irá desvaneciéndose y alejándose de cualquier referencia identificable. Aquello que Fijman llama "episódico" es omitido en favor de un lenguaje en el que, como bien señala Arancet Ruda, puede leerse un proceso interior del hablante lírico incardinado en el símbolo de la noche hasta llegar al anuncio de un nacimiento, de un amanecer. La pieza inaugural de *Molino rojo*, "Canto del cisne" —casi una sinécdoque de la poesía fijmaniana si nos dejamos llevar por la insistencia con que a ella se refieren los estudios críticos y ensayos sobre su autor—, reza:

Demencia:
el camino más alto y más desierto.
Oficio de las máscaras absurdas; pero tan humanas.
Roncan los extravíos;
tosen las muecas
y descargan sus golpes
afónicas lamentaciones.
Semblantes inflamados;
dilatación vidriosa de los ojos
en el camino más alto y más desierto.
Se erizan los cabellos del espanto.
La mucha luz alaba su inocencia.
El patio del hospicio es como un banco
a lo largo del muro.
Cuerdas de los silencios más eternos.
Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío.
¿A quién llamar?
¿A quién llamar desde el camino
tan alto y tan desierto?
Se acerca Dios en pilchas de loquero,
y ahorca mi gañote
con sus enormes manos sarmentosas;

y mi canto enrosca en el desierto.
¡Piedad! (2005, 61-62)

Versos como estos sirven todavía a estudiosos empeñados en señalar las correspondencias entre la obra fijmaniana y la circunstancia biográfica del autor. Así, Juan Carlos Foix afirma en un breve texto titulado "Primera aproximación a Jacobo Fijman", incluido en *Creación y locura* (1975): "Si nosotros no hubiéramos sabido que Jacobo Fijman, al menos intermitentemente, padeció ráfagas de locura, ahí tendríamos, de todos modos, para sospecharlo, sus libros y dibujos, aunque es cierto que en el terreno de sus disturbios mentales hay que andar con pie de plomo" (11). La advertencia de Foix, que él mismo parece no seguir, y la idea que desarrolla a continuación —que los "eclipses" y "ocasos" en la "lucidez" del poeta respondían a su "honda disconformidad con las normas sociales de su tiempo y a su vigoroso y radical anhelo de liberación" (12)— no evitan que esa "primera aproximación" abone el campo de los trabajos que buscan en la poesía de Fijman indicios de su condición mental o de su misticismo —campo que alcanza su nota más radical en el libro de Ruth Fernández *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra*—. No obstante, poemas del tenor de "Canto del cisne", que tematizan la locura y el encierro, y en los que es posible identificar elementos que remiten al yo del poeta, son solo un grupo —más bien reducido— dentro de la producción poética fijmaniana. Ya en *Hecho de estampas*, el hablante lírico quedará identificado como sujeto deseante que busca, oscilante, a través de la noche y el desasimiento material, el encuentro con la divinidad. El «Poema vi» es quizá el ejemplo más claro de este tránsito:

Poema VI
Ha caído mi voz, mi última voz, que aún guarda mi nombre.
Mi voz:
pequeña línea, pequeña canción que nos separa de las cosas.
Estamos lejos de mi voz y el mundo, vestidos de humedades blancas.
Estamos en el mundo y con los ojos en la noche.
Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos (2005, 126).

Aquí el hablante lírico —que oscila, como en tantos otros poemas de Fijman, entre el *yo* y el *nosotros*— reconoce, en su voz, los últimos resabios de humanidad e individualidad ("que aún guarda *mi nombre*") que le impiden conocer lo real ("pequeña línea, pequeña canción *que nos separa de las cosas*"). Podría pensarse que todavía se halla en el trance ("lejos de mi voz y el mundo") de purificación ("vestidos de *humedades blancas*"[5]) que le permita liberarse de su humanidad —percibida como una carga indeseable o un obstáculo ("Mi voz es *fría* y *sucia* como la piel de los muertos")— para acceder a lo ultraterreno, expectativa que se refuerza en el penúltimo verso. Este poema señala el punto medio del libro, entre la noche —la purgación— y el amanecer, el nacimiento, que se anuncia en la última pieza, "Canción de cuna que no ha agradado a nadie", cuya última estrofa reza:

> Van a cantar
> por el nacer
> el varón, la mujer.
> Empiezan a cantar
> amanecer... (2005, 136 [vv. 34-38])

Pero sin lugar a dudas, donde mejor se plasma el lenguaje simbólico fijmaniano es en *Estrella de la mañana.* En él, ya desde el comienzo es posible advertir la rotundidad del proyecto:

> **I**
> Los ojos mueren en la alegría de la visión desnuda de carne y de palabras,
> en la tierra desnuda y en el cielo desnudo,
> en el día desnudo y en la noche desnuda bajo los cielos todo crecidos.
> Es demasiado bella la noche de oro de muros y banderas luminosas.
> Corremos en la noche de plata bajo la noche de oro.
> Tierra desnuda, tierra perfecta, cielo desnudo, cielo perfecto.

5 El agua y el color blanco son dos símbolos que aparecen repetidamente en la Escritura como señales de purgación (véase Rivas 2012).

Voces desnudas de la voz eterna.
En la noche de oro nos llaman las campanas,
y oímos el vuelo de las palomas desde la noche de plata bajo la noche de oro (2005, 141).

Aquí todo lo humano ("ojos", "carne", "palabras") es abandonado ("los ojos mueren", "visión desnuda de carne y de palabras") en pos de la iluminación, de esa "noche de oro", símbolo cardinal que condensa la muerte de lo sensible como acceso a lo trascendente. Las estructuras paralelas "tierra desnuda, tierra perfecta" y "cielo desnudo, cielo perfecto" acentúan la identificación de la desnudez, el despojamiento, con lo perfecto, lo esencial. El *nosotros* aparece en tránsito ("corremos"), en una instancia inferior ("en la noche de plata") pero con rumbo a una superior ("*bajo* la noche de oro"), que es su meta. Las otras acciones del *nosotros* están en relación con dos símbolos que señalan la cercanía de lo trascendente (*es llamado* por las *campanas* y *oye* el vuelo de las *palomas*). Ese *nosotros* alterna, en algunos poemas, con un *yo* también carente de rasgos distintivos, únicamente definido en su relación con lo trascendente:

XXIII
Besa mi voz la luz en mediodía en mediodía santo,
el regocijo que floreció de espanto
sobre los montes santos donde las voces que hablan en su voz cantaron en su canto.
Sobre los montes santos asiremos el vuelo de las estrellas.
Señor, Señor, Señor,
canto mío eres tú, y Eternidad.
Sacudamos las ataduras de toda muerte
y asistidos de gracia sobre los montes santos cantemos su mediodía.
Tuve profundo canto, voz de mi muerte bajo los vuelos,
voz de mi gracia sobre los vuelos.
Tuve profundo canto:
nombré los días, nombré las noches con su nombre.

> Tu voz levanta la carne de mi muerte
> y los ángeles rezan el Nacimiento.
> Todos los días de mi vida rezan la muerte;
> y han reído mis noches donde suben los ríos luminosos del regocijo y del espanto (2005, 162).

En este poema, de tono celebratorio y a la vez invocativo, el *profundo canto* del hablante lírico, *voz* de la *muerte* y la *gracia*, le permite *nombrar los días* y *las noches* con *su nombre*, lo que nos remite al poder atribuido por Fijman a la palabra simbólica. Del mismo modo, la *voz* divina *levanta la carne* del hablante, cuya existencia terrena toda (*Todos los días de mi vida*) espera (*rezan*) la muerte, que es resurrección. Ese deseo de la muerte aparecerá a lo largo de todo el libro como el símbolo del encuentro con el Otro, motivo que alcanzará su epítome en la última pieza, la letanía "Canción de los ángeles de la muerte", compuesta de trece estrofas de estructura casi idéntica. Cito las dos últimas:

> Ángeles de la muerte
> besan las albas albas
> por la vida y la muerte
> Ángeles de la muerte.
> Ángeles de la muerte
> del amor y la muerte
> de la vida y la muerte
> Ángeles de la muerte (2005, 188 [vv. 45-52]).

Los ángeles, como en la tradición judeo-cristiana, aparecen como intermediarios, mensajeros que llegan para anunciar el fin del tiempo del hombre y el comienzo de una nueva vida, que es también una muerte. Los "ángeles de la muerte" son, en sí mismos, símbolos de la cercanía de la iluminación cuyo deseo, por parte del hablante lírico, aparece a lo largo de todo el poemario.

Conclusión

Parte de la crítica ha hablado de Fijman como un místico y de su obra como prueba de este estado (Fernández, 42 y ss.; Bajarlía, 159 y ss.; Piña, 137-139; Maturo, 99-111), otros han preferido señalar las similitudes entre la obra de los poetas místicos consagrados por la tradición y la del autor de *Estrella de la mañana* (por ejemplo, Arancet Ruda 2001, 68-69). Creo que, más allá de las ideas de Fijman sobre la poesía en sí, sobre su obra particular y sobre sí mismo (a Zito Lema le dijo que no solo se consideraba un santo sino que, en efecto, era uno), es posible hablar de "mística" —evidentemente, en un sentido traslaticio— si se emplea el término para referirse a la peculiar lengua lírica a la que el poeta llega en su obra de madurez. Como señala Michel de Certeau al estudiar el recorte de la mística como disciplina en el siglo xvi, esta "se perfila como un lenguaje. Es, ante todo, una práctica de la lengua. [...]. Respondiendo a lo que tiene enfrente y de lo que se distingue —la «teo-logía», discurso sobre/de Dios—, la mística es una «manera de hablar»" (117). La poesía de Fijman también es una manera de hablar; es un *modus loquendi* estructurado por el deseo de un Otro al que el hablante lírico canta deshaciéndose de todo lo mundano, de lo "episódico" y de lo "humano", en favor del símbolo. Análogamente, para Fijman, su proyecto artístico solo podía realizarse siendo ajeno a todo reconocimiento, premio, tertulia o estética de moda. En síntesis, podría decirse que el de Fijman es un proyecto del margen y que su resultado —o causa; es difícil saber qué es primero— es una "mística", una "práctica de la lengua".

Referencias bibliográficas

Anzoátegui, Ignacio Braulio. "Las imágenes de un nacimiento". *Número* 1 (1930): 7.

Aragón, Roque Raúl. *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

Arancet Ruda, María Amelia. *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas.* Buenos Aires: Corregidor, 2001.

Arancet Ruda, María Amelia. "Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura". *Cuadernos FHyCS-UNJu* 33 (2007): 21-42.

Bajarlía, Juan Jacobo. *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.

Benjamin, Walter. "El origen del *Trauerspiel* alemán". *Obras*. Libro I, vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 217-459.

Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". *Obras*. Libro II, vol. 1. Madrid: Abada, 2007. 144-162.

Caro, Andrés L. "Un libro de entonación mística en la nueva literatura argentina". *Síntesis* 38 (1930): 149-158.

Certeau, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVI*. Madrid: Siruela, 2006.

Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.

Fernández, Ruth. *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra.* Buenos Aires: Tekne, 1985.

Fijman, Jacobo. "El mundo del artesano". *Número* 7 (jul. 1930a): 62.

Fijman, Jacobo. "Misterio de la poesía". *Número* 10 (oct. 1930b): 97.

Fijman, Jacobo. "Mallarmé lector de símbolos". *Número* 14 (feb. 1931a): 9-10.

Fijman, Jacobo. "Tres voces". *Número* 18-19 (abr. 1931b): 45.

Fijman, Jacobo. *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Buenos Aires: Araucaria, 2005.

Jacobo Fijman, poeta en hospicio. Número especial de *Talismán* I.1 (1969): 1-27.

Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". Susana Cella, comp. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.

Kristeva, Julia. "Del símbolo al signo". *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974. 33-47.

Lagmanovich, David. "Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana". *Canon y poder en América Latina*. Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine, eds.

Colonia: Universidad de Colonia, 2000. 78-103.

Masiello, Francine. "Las poéticas de la voz (Leónidas Lamborghini). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura*). Rosario: Beatriz Viterbo, 2013. 21-52.

Maturo, Graciela. "Jacobo Fijman, un poeta místico". *La poesía. Un pensamiento auroral*. Córdoba: Alción Editora, 2014. 99-111.

Piña, Cristina. "Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades". *Gramma* 51 (2013): 136-150.

Riccardo, Carlos. "Nota preliminar". *Obra poética*. Por Jacobo Fijman. Buenos Aires: La Torre Abolida, 1983. 5-10.

Rivas, Luis Heriberto. *Diccionario de símbolos y figuras de la Biblia*. Buenos Aires: Amico, 2012.

Roses Lozano, Joaquín. "Jacobo Fijman y las vanguardias". Manuel Fuentes Vázquez y Francisco Tovar Blanco, coords. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2011. 307-320.

Scalabrini Ortiz, Raúl. "Jacobo Fijman". *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995. 235.

Scholem, Gershom. *Lenguajes y cábala*. Madrid: Siruela, 2006.

Vallejo, Antonio "Verificación de un gran poeta". *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995. 264.

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA EN RÍO DE LAS CONGOJAS, DE LIBERTAD DEMITRÓPULOS

Luciana Belloni*

En su estudio "El canon argentino", Tomás Eloy Martínez sostiene que la idea del poder en la literatura argentina fue y continúa siendo siempre una y la misma: "Buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado" (149). Dicha afirmación convoca dos conceptos que siempre circulan necesariamente implicados: canon, como lugar epistémico de enunciación desde donde se describen y se legitiman los aparatos de poder; y marginalidad, como aquel excedente que escapa a tales sistemas, pero que, cuando se vuelve programa, asedia fundadamente las exigencias canónicas en su afán de fracturar la autoridad del canon, lograr su modificación y construir un espacio de pertenencia dentro de él (Jitrik 23).

Nuestra presente investigación tiene como objeto de estudio *Río de las congojas* (1981)[1], una de las novelas más interesantes de la escritora jujeña Libertad Demitrópulos, quien ha sido posicionada fuera de las fronteras de lo visible y lo legible. Desarrollaremos, en primer lugar, las principales constantes del panorama literario de su época de producción, con el objeto de dilucidar cuáles fueron las preceptivas canónicas a las que se enfrentó la autora. En segundo lugar y a partir de ello, indagaremos sobre sus afinidades y distanciamientos con respecto al sistema literario hegemónico, concentrándonos en su "proyecto marginalizante" (Jitrik 23): los resquicios que este pretende crear en un discurso que percibe como fuerza auto-

* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y maestranda en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente en la Escuela de Letras y en la Escuela de Lenguas Modernas de la USAL. Correo electrónico: lucianambelloni@gmail.com.

1 Este artículo se presentará como trabajo parcial destinado a la producción de tesis de maestría en Literatura Española y Latinoamericana (UBA).

ritaria y opresiva y, sobre todo, el cuerpo que este adquiere en su ficción literaria, entendida aquí como campo de resistencia y re-existencia (Albán-Achinte 292).[2]

Hacia finales de los setenta y durante las décadas siguientes, la novela histórica es el género que logra instalarse como modo dominante de la narrativa[3]. María Cristina Pons (2000) encuentra como causas de lo que llama "el regreso de la novela histórica" una serie de aspectos vinculados tanto a las transformaciones culturales ideológicas como a movimientos intraliterarios de las últimas décadas del siglo xx. El género retorna, sostiene la autora, pero transformado: ya no en su forma clásica y afirmativa de los valores de la modernidad, tal como lo era en el siglo xix, sino con nuevas especificidades. Uno de los rasgos fundamentales que define esta clase de novelas consiste en la reivindicación de las voces pertenecientes a las figuras marginales, entendidas aquellas como bases desde las cuales fundar los términos de la identidad nacional (105). Cabe destacar que la referida recuperación no solo busca incorporar lo reprimido en la historia, sino que realiza este movimiento desde los márgenes mismos, es por ello que Pons establece que el objetivo de estas novelas reside en "recoger la historia 'de abajo', si se piensa en lo representado y 'desde abajo', si se piensa en el punto de vista desde donde se narra" (108). Esto último constituye un gesto absolutamente político ya que "implica una derogación de lo que está en el centro y arriba" (113). Consecuentemente, los textos impugnan o acotan el autoritarismo en sus diversas formas —político, de orden patriarcal, de relaciones jerárquicas—, desacralizan los personajes históricos que ocupan en el imaginario social posiciones de privilegio —más bien estos son utilizados, por lo general, como marco principal de las narraciones— y exhiben el costado antiheróico o antiépico de hechos pasados —que pueden ser tanto históricamente verificables como creados a partir de elementos imaginados (107-113)—. ¿Cuál es

2 Albán-Achinte define a las estéticas de re-existencia en los siguientes términos: "Las estéticas de re-existencias son las del descentramiento, la de los puntos de fuga, que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta coaptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente" (292).

3 Debido a la extensión del presente artículo y el objetivo que lo rige comentaremos solo algunos de los vastos trabajos críticos que el género novela histórica ha suscitado.

la razón última de adoptar la marginalidad como estética e ideología? Esta estratagema se halla al servicio del cuestionamiento de la Historia oficial, concebida como texto encubridor de los verdaderos principios identitarios americanos (Aínsa 82-5). En consecuencia, el género "responde al discurso legitimador de la historia con un contradiscurso, que rompe el discurso hegemónico y pone en tela de juicio la verdad de la interpretación histórica, para revisar polémicamente el pasado y reinterpretarlo" (Rama 247).

En Argentina, en particular, el interés por la novela histórica encuentra su fundamento en una reacción contra la mitificación maniquea que la perspectiva liberal ha otorgado a la versión canonizada del discurso histórico clásico (Pons 102). En contraposición, los textos proponen una pluralidad de versiones alternativas que permitan develar hechos ocultos, de forma tal que no exista una única verdad garantizada, sino que esta es producto de luchas y tensiones discursivas (Kohan 250). La Historia nacional es considerada, por tanto, como un espacio de competencia entre diversas interpretaciones (Avellaneda 18).

En conclusión, a partir de los últimos años de los setenta y durante la década del ochenta, el uso del margen se canoniza, se vuelve centro ya que "transforma la oposición binaria de dominadores y oprimidos, con el propósito de fragmentar cualquier discurso unificado que pueda apoyar al estado autoritario" (Masiello 31).

La perspectiva dialógica, propia de la literatura del período, es considerada, en sus orígenes, como un acto de resistencia frente al monólogo homogeneizador que el régimen militar comprendido entre 1976-1983 pretende imponer a nivel social. Existe un resquebrajamiento del canon mimético: los textos se valen de nuevas estrategias que les permiten, por un lado, remitirse a la experiencia reciente evadiendo la censura que opera en la época; y por otro, representar la atrocidad de los hechos ocurridos (Avellaneda 23). Las dedicatorias, los epígrafes, los nombres diseminados por la obra, la alegoría, la metaforización y el código cifrado componen posibles modos para narrar lo irrepresentable y volver oblicua y figurada la relación texto/referencia (Sarlo 87). No obstante, Fernando Reati sostiene que la reacción contra la estética realista surge en años previos a los del llamado "Proceso de organización nacional". Es el discurso propio del realismo aquel que se percibe

como unívoco y autoritario ya que pretende instituirse como representación única e irrebatible del referente:

> Una narrativa mimética parte de una profunda certeza: la confianza en la capacidad reproductora, reflejante, de la obra literaria. La novela argentina del período, en su apertura a formas narrativas y códigos representacionales, parte de la premisa contraria, que dice que todo intento es válido ya que el realismo no es más que una versión entre muchas aproximaciones al referente. Plantear la ambigüedad y la duda, elaborar paradigmas del fracaso, enfatizar lo vacilante, negarse a certezas, es en la literatura argentina el equivalente al cuestionamiento del maniqueísmo en todo discurso político y cultural de la sociedad (58).

Río de las congojas, presenta, en sus formas particulares, las características de la narrativa que hemos expuesto en las líneas anteriores, hecho que quedará justificado en el segundo apartado del presente artículo[4]. Si la obra de Demitrópulos coincide en sus preceptivas con el canon de su tiempo, ¿a qué motivos responde que pertenezca a los espacios marginales?, ¿cuáles son los aspectos de su literatura que se distancian del "arte oficial" (Jitrik 23)? "Pasos nuevos en espacios habituales" (2000), de María Rosa Lojo, recoge un conjunto de narraciones escritas por mujeres cuya *novedad*, explica la autora, no tiene demasiado que ver con la ruptura de formas o la invención de otras matrices genéricas. Lojo explicita el modo de intervención de estos textos:

> Su operatoria consiste, antes bien, en "ocupar" los causes tradicionales de la gran novela de Occidente para invadirla, penetrarla, contaminarla, con una visión que se declara "femenina", y por ende, diferente de la visión masculina hasta entonces predominante. Las innovaciones son básicamente de *trama* [...] hacen interrumpir una temática antes ausente, construyen personajes

4 Gran parte de la crítica ha vinculado a *Río de las congojas* con la novela histórica: Elisa Calabrese (1994), María Alejandra Nallim (2011), Ricardo Mónaco (1999), Martín Kohan (2000), María Cristina Pons (2000).

> femeninos más libres de los estereotipos en que suelen caer los escritores varones, despliegan valoraciones del mundo desde el punto de vista de género, con matices específicos (21)[5].

Río de las congojas articula, para usar una expresión de Lojo, "desde adentro y desde el centro" (43) las demandas y las necesidades de la mujer[6]. Nos cuestionamos, ¿es este tipo de "novedad" de Demitrópulos aquello que ha marcado su exclusión?

Revisemos el corpus literario que integra el canon oficial desde finales de los setenta hasta la década del ochenta.[7] Los nombres que poseen mayor visibilidad, según la crítica especializada[8], son: David Viñas (*Cuerpo a Cuerpo*, 1979), Ricardo Piglia ,(*Respiración artificial*, 1980), Saer (*Nadie nada nunca*, 1980), Osvaldo Soriano (*No habrá más penas ni olvido*, 1980), Daniel Moyano (*Libro de navíos y borrascas*, 1983), Humberto Constantini (*La larga noche de Francisco Sanctis*, 1984), Martín Caparrós (*Ansay o los infortunios de la gloria*, 1984), Andrés Rivera (*La revolución es un sueño eterno*, 1987). Otras figuras recorren las pasarelas canónicas: Tomás Eloy Martínez, Héctor Tizón, Jorge Asís, Miguel Bonasso, Luis Guzmán, Carlos Dámaso Martínez, Juan Carlos Martini, Antonio Dal Masetto, entre otros. Los textos que hemos presentado no son solo obras de hombres, sino, lo que aquí resuelta más interesante, son obras, en su mayoría, con protagonistas masculinos. ¿Qué sucede con la literatura de escritores del período cuya temática tiene como centro a la mujer?

---

5 Lojo se ocupa principalmente de novelas publicadas en mediados del xx, con algunas menciones de textos que se extienden hasta fin de siglo.

6 Ahondaremos sobre ello en el apartado "El ser femenino como espacio de denuncia".

7 En primer lugar, no pretendemos establecer que las obras mencionadas son novelas históricas por definición, sino que al ser publicadas durante la hegemonía del género mantienen relaciones de distancia/proximidad, armonía/tensión con respecto a este. En segundo lugar, si bien puede trazarse una línea estética divisoria entre las obras producidas durante la dictadura militar y las que la suceden hemos decidido incluir ambos períodos en virtud de la intención común que conservan: "En ambas épocas [...] se manifiesta un propósito soterrado por subvertir las páginas en blanco de una Historia de discurso canonizado, cuyo silencio disimulaba coyunturas inapropiadas para la maquinaria represiva de un gobierno totalitario, o proponerse remover el pasado inmediato y todavía demasiado cercano, para querer o poder darle un perfil de bordes nítidos a nivel oficial" (Gimbernat González 24) .

8 Apunta Jitrik: "La crítica fue pasando de su papel de vigilante del cumplimiento del canon a productor de canon ella misma" (28).

En el prólogo a *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (2014), Avellaneda elogia la labor de uno de los autores del texto, David Foster, gracias a la cual, explica, el canon del volumen resulta innovador: entre los aportes más valiosos del autor se encuentra aquel que gira en torno a la producción de Enrique Medina:

> Una de las características más notables de Medina es cómo amplía el radio de típico novelista argentino, cuyo foco de interés raras veces abarca a la mujer, y cuando la incluye es para que sirva como punto de referencia para la construcción masculina (véase el caso de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, o La Maga en *Rayuela* de Cortázar). De ahí que novelas como *Perros de la noche* y *Con el trapo en la boca* y cuentos como "Los asesinos" centran la perspectiva del discurso narrativo en la conciencia femenina, para aproximarse a una suerte de compromiso feminista con la problemática de la mujer marginada como la última de todos en la larga cadena del jodido que a su vez jode al prójimo más débil (Foster 144).

Curiosamente un escritor que deconstruye los modelos femeninos de pasividad y anonimato ha resultado infrecuente en la crítica sobre la narrativa nacional. Foster propone, además, escuchar las voces de las narradoras argentinas, cuyas obras de ficción se centran en la mujer, para examinar sus versiones sobre los acontecimientos. Substancialmente menor es la lista femenina: las principales apariciones corresponden a Marta Lynch (*La penúltima versión de la Colorada Villanueva*, 1978), Marta Mercader (*Juanamanuela mucha mujer*, 1980), Marta Traba (*Conversación al sur*, 1981), y algunas otras menciones aisladas: Ana María Shúa, Luisa Valenzuela, Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson, Liliana Heker, Reina Roffé, entre otras.

Habiendo desarrollado estas cuestiones, resulta pertinente esclarecer el concepto de canon que orienta a esta investigación. Para ello, haremos propias las reflexiones sobre las exigencias canónicas que establece Lillian Robinson en *Traicionado nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario* (1998), las cuales si bien se refieren a la literatura en lengua inglesa sirven de apoyatura, dado los hechos mencionados, al canon literario argentino de la época que nos compete:

> Un caballero es ineludiblemente, es decir, por definición, un miembro de una clase privilegiada y de sexo masculino. Desde esta perspectiva, es probablemente bastante acertado pensar en el canon como un artefacto totalmente caballeroso, considerando las escasas obras de miembros que no pertenecen a esta clase y sexo que consiguen formar parte de la acumulación informal de programas de cursos, antologías y de lo que consideramos «autores estándar», es decir, todo lo que constituye el canon, tal y como se entiende en general (116-17).

En líneas abarcativas, como se deduce de lo anteriormente comentado, el canon así entendido es un concepto aplicable tanto a los autores de las obras como a las creaturas de su ficción.

Demitrópulos hizo manifiesta su aversión contra un aparato canónico de tal carácter ante el cual no ve reflejados sus intereses. En una entrevista realizada por Alicia Poderti señala:

> A las escritoras actuales les toca desarmar y volver a dar forma desde su palabra propia, lavar en el papel donde otros han escrito sobre ellas y ocupar esos espacios que quedan en blanco en el discurso masculino, borrar ese discurso prestado, revisar el propio yo, hacer oír su palabra propia(1996) [9].

Si bien existen otras causas que delimitan la posición marginal de Demitrópulos y su producción literaria —su inscripción en el peronismo, su situación "extraterritorial" por escribir desde de la provincia de Jujuy (Calabrese 2007, 215)—, hemos optado por ocuparnos de su condición femenina, debido a que constituye, a nuestro entender, la razón que emerge con mayor vigor desde el texto mismo.

9 Cabe destacar la recreación sin precedentes que realiza la autora sobre la lengua, por ejemplo a través de la sustantivación de adverbios —"los despueses fueron los sucedidos de la venida" (2009, 13)—, cuyo objetivo supera el efecto estético y se halla al servicio de la narración (Calabrese 1994, 69).

El ser femenino como espacio de denuncia

> En los después se aprende que las fragilidades de lo distinto se sientan en ese cofre interno que no reconoce señor
> Libertad Demitrópulos, *Río de las congojas*

Río de las congojas, novela cuyo marco histórico corresponde a un lapso total de cien años, comienza en 1650 durante el traslado de lo que se conoce como "Santa Fe la vieja" hacia al sur. Desde las barrancas que bordean el Paraná, Blas de Acuña, mestizo llegado de la Asunción para participar en la fundación de Santa Fe (1573), narra retrospectivamente los acontecimientos de la empresa dirigida por Juan de Garay: los vínculos entre esta y la segunda fundación de Buenos Aires (1580), la Rebelión de los Siete Jefes del mismo año y los desabrimientos que entraña una guerra entre mestizos e indígenas. Además de ello y por sobre todo, Blas recuerda a dos mujeres: María Muratore, la criolla a quien ama y que se ve involucrada en las batallas fundacionales e Isabel Descalzo, la mestiza con quien contrae matrimonio, a su pesar, y establece una familia. Ambas comparten con Blas los espacios narrativos.

En lo sucesivo nos dedicaremos al estudio, principalmente, de aquellos relatos, pertenecientes a los tres personajes, que se centran tanto en las hazañas de Muratore como en las diversas formas en que esta encuentra el final de sus días. El cuerpo de María se presenta, en consecuencia, como texto palimpséstico en el que convergen una superposición de escrituras e inscripciones, las cuales, a pesar de componer diferentes versiones sobre los hechos, poseen un rasgo en común: la muerte de Muratore actúa como fundadora de su maternidad, pero no entendida en términos biológicos, sino, como se verá a continuación, en términos míticos. Analizaremos con especial interés el rol destacado que posee el discurso femenino en la referida construcción de la protagonista.

En principio, Demitrópulos ficcionaliza aquel movimiento que pasará a la historia como la primera de las revoluciones criollas: la Rebelión de los Siete Jefes, en la cual mestizos y criollos se enfrentan a los vecinos españoles en el entonces pueblo de Santa Fe de la Vera Cruz. María no forma parte de los conspiradores de esta revolución, de hecho, Blas busca que ella se refugie en su propio sótano junto

con Ana Rodríguez, su madre, donde le ordena: "*quédate acurrucada al lado de Ana. Ahí, en el rincón, las dos*" (2009, 39). De acuerdo con Bachelard, el rincón representa un espacio determinado por el ocultamiento de la vida y la negación del universo, opera como metáfora del silencio y la inmovilidad del sujeto inserto en él; establece el autor: "El ser se revela en el instante mismo en que sale de su rincón" (128). María desobedece los imperativos de Blas, fractura los márgenes del rincón y se prepara entonces para el enfrentamiento armado porque confía en que maneja el arcabuz "mejor que muchos hombrecitos" (2009, 39). Luego de participar en un tiroteo, resulta herida: una bala penetra el interior de su vientre.

Este suceso es narrado por Blas de Acuña, quien somete a la protagonista a una suerte de operación quirúrgica en la cual saja y cauteriza su cuerpo sangrante. El cuchillo mestizo escarba con desesperación el vientre de María, proceso que la lleva, en su estado semiinconsciente, a evocar la imagen de un recuerdo: aquel en el que, por primera vez, se rindió al placer sexual. Dicha rememoración se construye a contrapunto de su presente, cuando percibe su cuerpo como espacio mutilado y esterilizado bajo el poder de un verdugo a quien no logra identificar. El lector accede a la interioridad de María:

> Ahora me están hurgando mi cachuchita con un fierro caliente, me escarban con un cuchillo adentro del vientre, y me queman con fuego justo en el lugar donde se asienta el placer. ALGUIEN ME ESTÁ CASTRANDO. Alguien que seguramente odia el amor me está castrando para que jamás lo sienta. Alguien en este vendaval de cosas que me sucedieron deslava la tentación: me vuelve estatua. Me aparta de quien quiero; me quita la voluntad. Alguien confina mi cáliz. Me arranca el espíritu. ¿Qué queda de mí? Opacidad. Vacío. Medioencanto. Mediocelo. Medialuna. Mediobeso (2009, 50).

Desde la perspectiva de Blas, Muratore excede sus límites corporales, se derrama y se proyecta hacia el exterior: "En cuerpo entero era para mí; día y noche la tenía para mí. Pero ella no estaba: perdida vagando. Ella: desalmada, fuera de su mismidad" (2009, 45). María no solo escapa a la fuerza masculina que se propone poseerla, sino que también transgrede las fronteras de su intimidad. Esto último

conduce a Blas a relacionar el estado agónico de Muratore con la maternidad: "aquello era como el parir de una mujer: ronco ronquido del ánima hacia afuera de sus interioridades" (2009, 44). El cuerpo femenino, ahora castrado y deshabitado, es entendido por María en términos de entrega y sacrificio. La maternidad se torna estéril a nivel físico, pero comienza aquí a construirse en un plano espiritual.

El segundo relato que nos compete es aquel en que Demitrópulos representa efectivamente la primera muerte de María. Para ello, recupera el discurso de las crónicas. Los hechos son presentados por Blas de Acuña, a diferencia del episodio anterior, mediante un lenguaje sintético y llano: "Cuando corrió la noticia del triste sucedido en Punta Gorda donde fueron muertos Garay y María Muratore y otros, se hizo patente mi viudez" (2009, 84)[10].

El discurso historiográfico inteligible y racional (Barthes 177), características asociadas a lo masculino (Lamas 32), omite por completo la voz de María. No obstante, existe un rasgo estructural del texto que, creemos, induce al lector a desconfiar de dicho discurso: inmediatamente finalizado el referido pasaje, es Muratore quien ocupa el lugar del narrador; por tanto, la protagonista pareciera no someterse a aquella muerte cosificadora por la cual asumiría la forma de mera prenda de Juan de Garay. Se revela así la ineficacia del discurso historiográfico: este no tiene la capacidad suficiente de ejercer sobre la mujer el poder del silenciamiento.

Bajo esta clave interpretamos una de las primeras frases que exclama Muratore: "Algún día sabrán que la María Muratore no es una mujer como tantas que conocieron en la calle del Pecado. Sabrán que es la mujer que han querido matar y no han podido. Y que la tendrán que respetar" (2009, 29). Si bien María se refiere a una sobrevivencia física —dada su habilidad con las armas—, creemos que se puede hacer extensivo a lo discursivo, lo cual se revela en la versión de los sucesos que instala Muratore. En ella, María vuelve a hacer uso de su arma principal, aquella por medio de la cual afianza su presencia y poderío: la lengua poética. Las lesiones en su cuerpo narradas por los relatos hasta aquí desarrollados son subvertidas

10 La crónica de Martín del Barco Centenera señala que Juan de Garay muere navegando corriente arriba en Punta Gorda en 1583, a manos de mañua o minuanes. La versión oficial sostiene que su cuerpo fue encontrado junto con doce soldados, un franciscano y una mujer.

por medio de la reescritura de la poesía; ella es, en *Río de las congojas*, la raíz y el fundamento del contradiscurso masculino. Mujer y poesía encuentran en el texto un lazo íntimo: ambas son asociadas a lo naturalmente procreativo, por oposición a lo instrumental o artificial, propio del ámbito del hombre (Lamas 32).

En virtud del desplazamiento de la narración masculina hacia la femenina, la obra crea una atmósfera donde lo fantasmagórico y los espacios de ensueños se van convirtiendo en los elementos predominantes. Esto último alcanza su máxima expresión en las descripciones de María sobre el río:

> Por varios días miré el río negrorojorosadoamarillo en los juncales del orillar; le oí silbar ráfagas de esperanzas en su lengua de ébano y oro [...]. Arriba de su mordiente lomo las barquillas sumidas en sueño y las canoas quejumbrosas me llaman. Por el río vine a esta tierra. Por el río, ¿a dónde iré? (2009, 88-89).

Este río personificado constituye tanto el origen como el destino de Muratore (Palermo, 15)[11]. Él es el protagonista del tercer episodio que aquí nos interesa, aquel en el que María refiere las circunstancias de su desaparición: gracias a la venta del anillo regalado por Juan de Garay, contrata una canoa al negro, Antonio Cabrera para huir rápidamente de Buenos Aires. Durante la travesía, la muerte y la maternidad vuelven a entrar en comunión. En primer lugar, el viaje construye un campo semántico en torno a lo mortífero y al despojamiento: la canoa está desvencijada, el cuerpo del negro, "desharrapado, esquelético y enfermo" (2009, 130), la trayectoria tiene lugar "sin equipaje, sin despedidas" (2009, 130). Además, el hecho de adentrarse en las aguas permite, siguiendo el relato de Blas, conocer la historia y la muerte de los antepasados "comidos por los yacarés" (2009, 17). En segundo lugar, la protagonista rema por la corriente hacia un punto incierto en las

11 Zulma Palermo explica que "el símbolo de remontar la corriente es de antigua data y refleja la búsqueda del origen, entendido este como el reconocimiento de sí mismo en el encuentro con el principio". Además, la autora menciona que, en dicho asenso, el sujeto debe enfrentarse a varias pruebas. El obstáculo principal de Muratore es el yacaré, el cual, de acuerdo con Palermo, constituye una presencia también simbólica: "representa la Muerte guardiana de la Puerta de acceso al origen". Por último, la barca completa el sentido del viaje "en tanto medio de tránsito por el río de la vida o de la muerte" (16).

alturas, más arriba que La Asunción, se dirige "Hasta el nacimiento del río" (2009, 139). María se fusiona con este espacio sagrado, "persona de lomo divino, o fuerza que se le ha escapado de las manos a Tupasy, madre de Dios" (2009, 152), se funde en sus aguas de manera tal que se configura en su discurso como madre y como origen. Asimismo, en la versión de los acontecimientos narrada por Muratore, la destrucción del modelo de mujer propuesto por el imaginario hegemónico —propio tanto del contexto histórico recreado como del presente de la escritura de Demitrópulos— arriba a su punto cúlmine. Previamente a su desaparición en el río, María se enfrenta a dos servidores de Juan de Garay que buscan devolverla a los brazos desubjetivizadores del conquistador:

> ¡Bestias! ¿Qué creen que es una mujer? ¿Un armatoste? ¿Una bolsa de mandioca? ¿Una mujer se alza sólo para satisfacer el capricho de un hombre? ¿No tiene alma, verdad? ¿Cuántas letras se precisan para decir no? Tantas como para sí. Pues no. No. No quiero ir. ¡Hala! Infame turba de lacayos. Si les queda algún hueso sano, díganle que María Muratore manda contestar que no (2009, 127).

El texto de la protagonista se ve sustentado por el relato de Cabrera, a quien María llama "amigo". El personaje pareciera ser el único hombre solidarizado con las mujeres, en un pasaje aconseja a Blas sobre Isabel: "*No la malquistes. Blas, compréndela. Son los hombres lo que le hicieron mal*" (2009, 85). El hecho de que su lenguaje sea el que sufre el contagio del discurso femenino no resulta arbitrario, el negro y la mujer se hermanan en virtud de una empresa común: ambos se encuentran en la conquista de su anhelada libertad. En contrapunto con Cabrera, el resto de los protagonistas masculinos desdeñan en distintos niveles a la mujer: María no es más que una mera obstinación para el Hombre del Brazo Fuerte (2009, 153), y Blas Acuña no la ama en su totalidad más bien la idealiza: rechaza a aquella que conoce el dominio de los arcabuces y sueña con la que, intuye, necesita su cuidado y protección. Como consecuencia, el mestizo se autodenomina machista (2009, 70) y Muratore establece que él la quiso "aunque con amor de hombre por la hembra y no con todos los amores" (2009, 149).

La última muerte mencionada en la novela es presentada por un narrador en tercera persona focalizado, principalmente, en Blas de Acuña. Sucede en 1583, en El Brete —pueblo fronterizo con Brasil—, donde Blas resiste la invasión indígena. María pelea a su lado quebrando no solo las reglas impuestas a la mujer —desdibuja su sexo tras vestiduras masculinas—, sino también aquellas impuestas al hombre: en batalla ella "Era un indisciplinado" (2009, 145).

El reconocimiento por parte de Blas del verdadero sexo de su supuesto compañero tiene lugar luego de que Muratore es herida de muerte. Al desnudarla para socorrer su vida, Acuña descubre, en primer término, aquella parte del cuerpo femenino que guarda un vínculo más íntimo con la maternidad: "Sí, dos pechos de hembra, tibios y saltarines, bañándose de sangre" (2009, 148). En esta ocasión, Muratore es identificada con otro elemento de la naturaleza: "Fernán Gómez: mujer, hembra. Como quien dice: tierra" (2009, 148). La cultura oficial de Occidente ha nombrado a la mujer mediante el referente tierra, término que, dentro de los discursos que le son propios, connota la fertilidad y lo material pasivo (Guerra 23). Mediante esta descripción, Demitrópulos resemantiza en su texto dicha imagen, la cual, mantiene el sentido de fertilidad, pero vinculada aquí a la actividad y el dinamismo. Además, María es asociada a la figura Crística: "A los 33 años [...] sin ánimo para defender las convicciones de los hombres, se dejó matar por las flechas de los indios" (2009, 153). El tratamiento de varios elementos de la obra es análogo al de ciertos pasajes bíblicos. El más destacado es aquel que concierne al número tres, cuya importancia se expresa principalmente en la conformación del triángulo integrado por Blas-María-Isabel:

> El concepto patriarcal de familia es desafiado en *Río de las congojas* porque la familia central de la novela es un triángulo formado por dos mujeres y un hombre, todos ellos mestizos [...]. Blas tiene dos mujeres, con las cuales mantiene relaciones muy diferentes. Una de ellas lo ama, la otra lo rechaza [...]. Sin embargo, el triángulo funciona, aunque sólo si están presentes los tres elementos [...]. Isabel y Blas nunca son felices como pareja [...]. La relación entre Isabel y Blas sólo se armoniza cuando María, el tercer componente, cierra el triángulo. De esta forma, los tres elemen-

> tos de este triángulo son esenciales, si uno de ellos falta, está incompleto (Favoretto 80-1).

Dicha relación es semejante a la imagen de la cuerda triple mencionada en el Eclesiastés, que opera como metáfora de la unión más perfecta entre los hombres: "Y si alguien pudiera subyugar a uno solo, dos podrían mantenerse firmes contra él. Y una cuerda triple no puede ser rota en dos tan pronto" (Eclesiastés 4- 12). El triángulo aquí evocado es hombre-Dios Padre-mujer. En la obra literaria, esa tercera fuerza —María— es la que mantiene la unión de la pareja Blas-Isabel. De esta manera, Muratore se presenta como Madre y también como Padre: su figura pertenece a espacios intersticiales que desvanecen las fronteras entre lo femenino y lo masculino.

En las sucesivas metamorfosis de su protagonista —María fuera de su mismidad, María-Río, María-Tierra/Figura Crística—, Demitrópulos sitúa el cuerpo femenino en esferas transgresoras de los límites de lo corpóreo. Por un lado, este hecho derroca las consideraciones que entienden al cuerpo como representación eficaz para la demarcación de diferencias identitarias y genéricas entre los sexos (Jara 16). Por otro, estas transformaciones, asociadas a la muerte, se hallan al servicio de la creación de una María espectral cuya maternidad no es de tipo biológica, sino mítica. *Río de las congojas* se edifica, por tanto, sobre la base de yuxtaposiciones discursivas a través de las cuales el cuerpo de María se constituye como espacio textual portador de constantes inscripciones y lecturas. La principal ejecutora de este proceso de escritura sobre el cuerpo femenino es otra mujer: Isabel Descalzo.

Mientras que María forma parte del proceso de fundación de ciudades, Isabel, esposa no deseada y madre de los hijos de Blas, tiene otra misión: fundar una familia (Domínguez, 215): "Donde fuera Isabel Descalzo allí iba la casa, donde ella se instalaba allí estaba la familia" (2009, 161). En esta tarea, la mujer también ocupa los espacios de poder y se asocia a lo enérgico y activo, tal como denota la acumulación de verbos que sirven a su descripción: "Sacó las fuerzas que aún le quedaban en los brazos, arremangó sus mangas, tomó el timón de la barca con mayor fuerza que en su juventud, época en que todo lo hacía sin esfuerzo. Ordenó, mandó, se ubicó a la cabecera de la mesa; repartió" (2009, 162). En su afán de concederle un origen

común a su descendencia, Isabel, costurera de oficio, no solo trenza el vestido de novia de María sino también los hilos de los discursos que tejen su figura mítica. Existe una equivalencia entre el código de las vestiduras y el código narrativo:

> Allá se decía que yo colocaba el cinturón como un suspiro detenido; los volados como caminos que surcaban el cuerpo; los moños como conversaciones anhelantes; los entredoses como invitaciones a soñar; las alforzas como promesas. ¿Quién se atrevía a contradecirme cuando medía las costuras de hilván flojo y efectuaba las correcciones a ojo, de un solo golpe de vista, rehaciendo el modelo que yo me había dibujado en el interior de mi cabeza [...] cuando disponía y desplegaba las telas a mi capricho sobre el cuerpo de la clienta, haciéndolas rendir ante mi tijera aquello que mi gusto ordenaba? (2009, 135-6).

Mediante las armas femeninas, las tijeras, los dedales como símbolos del poder de la palabra, Isabel amplia el campo visual: da forma y voz a aquello que estaría condenado a ser sombra desnuda. De esta manera, crea en la mente de su familia el mito de María como protectora absoluta: "Cuando les preguntaron en dónde vives, respondían: en lo de Muratore; cuáles son tus bienes: una tumba; tu origen: una mujer heroica; tu patrimonio: el amor; tu postrimería: un recuerdo" (2009, 155). Existe en la cita una alternación entre la tercera persona del plural y la segunda del singular. Demitrópulos pareciera revelar que aquellos que comparten el recuerdo de un mismo origen forman parte del "uno del común" (1972, 11), los hijos de Muratore representarían este pueblo anónimo que para la autora es siempre colectivo y uno.

El discurso creado por Isabel parte desde aquello que en el imaginario social pertenece a lo íntimo y lo cerrado —la domesticidad, lo familiar, el cuerpo, la afectividad— y logra extenderse hasta lo considerado universal y abierto —la Historia, la sociedad (Richard 96)—. Esta repercusión que tiene lo particular sobre lo general, el adentro sobre el afuera, permite desmontar la dicotomía jerárquica público/privado —en la que masculino equivale al primer término y femenino al segundo (Richard 96)— al proponer al espacio tradicionalmente otorgado a la mujer como

el foco de poder desde donde la verdad se crea y se expande[12], hecho que ratifica la clásica tesis que sostiene que "lo personal es *también* político" (Richard 97). Tal como sostiene Ludmer sobre la literatura femenina:

> Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se construyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ese es uno de los resueltos posibles de las tretas del débil (54).

En el pasaje que hemos citado anteriormente sobre el oficio de Descalzo se lee, además, una invitación a soñar, propuesta que recorre la totalidad del texto. Los espacios marginales, por tanto, no estarían dados solamente como posición desde la cual se narra, sino también desde la cual se organiza un sistema de lectura (Domínguez 217). Este tipo de hermenéutica es encarnado por Blas, quien repite constantemente que "leer son puras figuraciones" (2009, 16). El hecho de interpretar imaginaciones no implica un saber menor sino un saber distinto. Demitrópulos apela a una lectura no oficial, a otro tipo de recepción que permite recuperar las subjetividades olvidadas las cuales construyen nuevos saberes.

El narrador explica la reacción de los hijos de Isabel al verla trabajar:

> No la sacaban de los hilvanes, más bien se llegaban a ella con ese respeto mezclado del temor de no entorpecer una obra llena de misterio y fantasía. Suponían que estaba realizando una obra que alcanzaba la vida del hombre [...] —y tal vez más allá— (2009, 157).

12 En términos de Foucault (1968), la verdad no constituye una categoría epistemológica, sino más bien una categoría del poder: la verdad no es descubierta, sino construida a través de los dispositivos de aquel. En la obra, el discurso femenino tiene el poder suficiente para producir efectos de verdad e imponer en la sociedad su propia interpretación de esta.

¿Cuál es esta obra que transciende la mortalidad del hombre? Al igual que María, Isabel Descalzo también elige su propio destino: ella es la constructora de la memoria familiar.

Cabe suponer que los sucesos ocurridos tanto en la época fundacional como durante "la guerra sucia" resultan, dado su aberración, inaccesibles desde un tipo de lenguaje lógico-racional. Pareciera que estos solo pueden ser abordados mediante la memoria, es decir, mediante un acto creativo que demanda poner en funcionamiento la imaginación. Sostiene Elisa Calabrese:

> Isabel Descalzo [...] tiene como función mantener su memoria [la de María] transmitir su historia a la comunidad; una historia heroica que deviene así mito, porque la verdad del mito instaura un sentido para lo que históricamente es un absurdo monstruoso (2007, 217).

Demitrópulos denuncia el espacio que ocupa el subalterno en dichos acontecimientos mediante un lenguaje mitológico y de ensueños capaz de eludir la Razón clasificadora que opera en la absoluta vigilia. Este tipo de estrategia, que no puede ser decodificada por el poder censor masculino, ha permitido a la autora, posiblemente, eludir la censura de su contexto de producción. El carácter combativo y la crítica social de Demitrópulos se encuentran entre los ropajes del sueño y la metáfora, emergiendo ante aquel que logra comprender el sentido de las figuraciones[13].

La función de Isabel Descalzo cesa en un punto determinado, aquel en el que el mito es capaz de contarse por sí solo. *Río de las congojas* revela que mientras hayan hombres y mujeres que defiendan el recuerdo la vida puede seguir su curso ya que, enseña Demitrópulos, revivir la memoria y transmitirla es siempre un gesto de soberanía y triunfo sobre la muerte. En la construcción de este nuevo tipo de verdad,

13 La relación del texto con su referencialidad es, tal como sostiene Sarlo para la literatura de este período, de ningún modo hipersignificada (Sarlo 80). El adelgazado vínculo entre ambos se plasma, principalmente, mediante la inclusión del poema de Yannis Ritsos que sirve a la obra de epígrafe —para su análisis ver Palermo (1982), Garrote (2001), Tieffermberg (1996)—, el tratamiento de dos personajes que pueden relacionarse con la figura del desaparecido: el hijo de Isabel muerto en el río —Kohan (2000)—, María Muratore —Domínguez (1991)— y la creación de la tumba de María por parte de Isabel, a la cual adorna con las flores "siemprevivas", como disparador que "permite al familiar inmortalizar al ausente a través del rito de la memoria" (Reati 28).

el sexo femenino juega el rol protagónico. María anuncia "Vivir es peligrar" (2009, 134): en *Río de las congojas* vivir implica para la mujer un acto mismo de subversión, el cual destruye la posición de mujer-víctima y sugiere otra: aquella en la que ella se alza como espacio de resistencia constituyéndose en narradora de la Historia y preservadora de la memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

Aínsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos americanos* IV. 12 (1991): 13-31.

Albán-Achinte, Adolfo. "Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?". Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez Moreno, eds. *Estéticas y opción decolonial.* Colombia: Editorial De La Universidad Distrital De Bogotá, 2012. 281-295.

Avellaneda, Andrés. Prólogo. *Ficción y política*. Por Saítta, Sylvia y De Diego, José Luis, dirs. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 11-24.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.

Calabrese, Elisa. "Historias versiones y contramemorias en la novela argentina actual". Calabrese, Elisa, ed. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Trandiscursividad en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1994. 53-73.

Calabrese, Elisa. "Una memoria del linaje y de la historia. Sabotaje en el álbum familiar de Libertad Demitrópulos". *Arrabal* 5-6 (2007): 213-219.

Demitrópulos, Libertad. *Poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Huemul, 1972.

Demitrópulos, Libertad. *Río de las congojas*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2009.

Domínguez, Nora. "Un mapa hecho de espacios y mujeres". Spiller, Roland. ed. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991. 211- 227.

Favoretto, Mara. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. En: <http://hdl.handle.net/11343/35302 2009> (27/2/15).

Foster, David. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'". Saítta, Sylvia y De Diego, José Luis, dir. *Ficción y política*. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 137-152.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI, 1968.

Garrote, Jorgelina. "Resignificación del extratexto en *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos". González, Nora, ed. *Transculturación verbal y resignificación de discursos.* Argentina: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 2001. 69-76.

Gimbernat González, Ester. *Aventuras del desacuerdo, novelistas argentinas de los 80.* Buenos Aires: Danilo Alberó Vergara, 1992.

Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada historias de un signo*. Chile: Editorial cuarto propio, 2006.

Jara, Sandra. "Escribir(se) fuera de los límites (sobre En estado de memoria de Tununa Mercado)". *Cuadernos del CILHA* 7.7-8 (2005): 157-167.

Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". Cella, Susana, comp. *Dominios de la literatura. Acerca del canon.* Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.

Kohan, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración". *La narración gana la partida*. Drucafoff, Elsa, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina.* Jitrik, Noé, comp. 245-259.

Lamas, Marta, ed. *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Lojo, María Rosa. "Pasos nuevos en espacios habituales". *La narración gana la partida*. Drucafoff, Elsa, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina.* Jitrik, Noé, comp. 19-48.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". González, Patricia y Ortega, Eliana, eds. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas.* Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985. 47-54.

Martínez, Tomás Eloy. "El canon argentino". Cella, Susana, comp. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 145-153.

Masiello, Francine. "La argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura". Saítta, Sylvia y De Diego, José Luis, dirs. *Ficción y política*. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 29-52.

Mónaco, Rodolfo. "Río de las congojas, de Libertad Demitrópulos: cuestiones de textualidad y género". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 27 (2002): 411-416.

Nallin, María Alejandra. "Ecos de la Memoria en la narrativa de Libertad Demitrópulos". *Revista de Literatura História e Memória* 7.9 (2011): 171-184.

Palermo, Zulma. *Río de las congojas de Libertad Demitrópulos: de la historia al símbolo*. Buenos Aires: Centro de estudios latinoamericanos, 1982.

Poderti, Alicia. "Libertad Demitrópulos. Mujer, identidad y escritura". *Revista Claves* 5. 54 (1996).

Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica".

La narración gana la partida. Drucafoff, Elsa, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé, comp. 97-116.

Rama, A. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1992.

Reati, F. *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.

Richard, Nelly. "Género". Altamirano, Carlos, dir. *Términos críticos en sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1992. 95-100.

Robinson, Lilian. "Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario". Sullá, Enric, comp. *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998. 115-137.

Sarlo, Beatriz. "Política ideología y figuración literaria". Saítta, Sylvia y De Diego, José Luis, dirs. *Ficción y política* Buenos Aires: Eudeba, 2014. 53-89.

Tieffemberg, Silvia. "Libertad Demitrópulos, la escritura de la historia". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 2.6-7-8 (1996): 611-617.

LE VISTE LA CARA A DIOS, DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA, CON Y CONTRA EL CANON UNA VUELTA POR LA LITERATURA DECIMONÓNICA

Leonardo Graná*

Un libro violento debe sonar a burla para quien enfrenta realmente la tortura y la muerte.
León Rozitchner, *Freud y los límites del individualismo burgués*

Propuesta: Cabezón Cámara y el canon

Desde que la escritora y periodista argentina Gabriela Cabezón Cámara (Buenos Aires, 1968) publicó en 2009 su primera novela, *La Virgen Cabeza* (Eterna Cadencia), su presencia en el campo literario actual no pasa inadvertida. Con un proyecto basado en argumentos potentes y descarados, una prosa exigente y un tono ambiguo (que va de lo desopilante a lo trágico en pocas zancadas), cada una de sus publicaciones, hasta el momento configuradas en torno de la marginalidad (Jostic 2014, 44), permite reconocer la construcción de una obra que, aunque aún breve, probablemente sea una de las más sólidas entre las nuevas producciones de la última década. *La Virgen Cabeza* fue la primera novela de una trilogía, que la autora considera "oscura": en 2011 publicó en una editorial electrónica española *Le viste la cara a Dios* (sigueleyendo.es; en papel, La Isla de la Luna, 2012), y en 2014, *Romance de la negra rubia* (Eterna Cadencia). En 2013, junto con el dibujante Iñaki Echeverría, Cabezón Cámara presentó la novela gráfica *Beya* (Eterna Cadencia), transposición de *Le viste la cara a Dios*. La oscuridad que reúne a estas tres novelas,

* Magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Profesor adjunto de Seminario de Literatura Argentina en la USAL. Correo electrónico: leonardograna@yahoo.com.

según la autora, se debe a un impulso furioso que orientó la escritura (Boullosa 2014). En las tres, la violencia en todas sus perspectivas ni irrumpe ni se instala, sino que ahí está, sólida, desbordada, perturbadora e imperturbable.

Le viste la cara a Dios, nouvelle que convoca estas reflexiones, presenta como imagen casi exclusiva la de una mujer obligada a prostituirse en un cabaret de provincia. Las siguientes páginas intentarán ubicar la múltiple marginalidad presente (de los personajes, del territorio, de las experiencias) en relación contrastante con una aureola tan ubicua como invisible (es decir, estructural): esta violencia no puede pensarse como exclusivamente marginal, sino que, gracias a esa aureola o fondo persistente (el margen del margen, que, en un giro en retroceso, se vuelve centro), Cabezón Cámara la trata como un rasgo constitutivo de todo su universo narrativo. Este fondear inquietante se ve propiciado por una estrategia que será el eje de este artículo. *Le viste la cara a Dios* presenta una trama que se enreda explícitamente con algunos textos clásicos de nuestra literatura nacional del siglo XIX. La pregunta por la intención será nuestra guía. En principio, se puede reflexionar sobre la perspectiva que este gesto organiza: entablar una negociación, desde el mismo texto, con obras canónicas ("El matadero", "La refalosa", *Martín Fierro*) parece promover, primero, el reconocimiento de dicho canon y, segundo, la puesta en discusión de cómo este corpus, dado su estatuto, perfila modos de entender histórica y —quizá— actualmente la configuración cultural. El coeficiente entre estos textos consagrados y *Le viste la cara a Dios* representa una distancia, un espacio que se percibe como aquella frontera a la que todo texto recién ingresado en el campo literario debe enfrentarse asaltándola, dinamitándola, reforzándola, ignorándola, replicándola...[1]

Estas reflexiones podrían tener múltiples entradas. Se podría investigar cómo la literatura gauchesca configura las tensiones y la violencia en la *nouvelle*, y qué negocia este texto según la tradición de la voz subalterna en el género (Ludmer 36 y ss.). También sería pertinente ver el modo como *Le viste la cara a Dios* se posiciona en relación con las obras de la literatura de cautiverio previas al Centenario, y qué diálogo entabla con las novelas de cautiverio de estas últimas décadas. Valdría

1 En Grimson 2011, se recuperan con amplitud las discusiones sobre la frontera. Además, el antropólogo ofrece observaciones valiosas sobre su constitución y su interpretación.

la pena, además, pensar qué recupera esta *nouvelle* de la experiencia y estrategia políticas de los usos paratextuales de algunos textos considerados canónicos (estamos pensando, por ejemplo, en *Martín Fierro* y *Operación Masacre*). Nosotros elegiremos las dos transtextualidades más evidentes, que son las del cuento de Esteban Echeverría y la del poema de Hilario Ascasubi presentes en la novela de Cabezón Cámara. Confiamos en que cualquiera de estas investigaciones, amén de sus particularidades, encontraría tácticas y soluciones convergentes. En el caso elegido, analizaremos cómo la presencia de estas obras se usan como cuñas que abren resquicios en medio de una textualidad densa y abigarrada para, primero, evitar lecturas ofuscadas, es decir, encandiladas, debido a la demasiada fuerza con que el texto se arroja contra el lector; y, segundo, para proponer, desde estos mismos resquicios, una posible revuelta contra los perfiles que el canon insiste en encontrar en la configuración cultural que lo sostiene y que, a la vez, se mantiene en pie en parte gracias a aquel.

Le viste la cara a Dios mira el presente y el pasado

Le viste la cara a Dios presenta un argumento escueto. Luego de ser secuestrada, una mujer joven, a quien sus captores llaman "Beya Durmiente" (10), debe prostituirse forzadamente en un cabaret de Pituil (¿en La Rioja? ¿O es Villa Pituil, en San Juan? Las referencias topográficas son inciertas). Ante el abuso y la violación sistemática, que ocupa insistentemente casi toda la *nouvelle*, la joven, privada de libertad, encuentra refugio en la exaltación mística, gracias a que su consciencia se separa del cuerpo. Un comisario, cliente del lugar, se enamora de la muchacha y le obsequia un arma con la que ella, finalmente, mata a sus captores y a algún cliente (también mueren otras mujeres secuestradas) y parte al exilio a España, porque la muerte de un juez le habría costado la transparencia en el juicio al que debería haberse enfrentado.

Esta *nouvelle* de pocas páginas, enmarcada en el tema de trata de personas y explotación sexual, presenta dos epígrafes en la edición de 2012 (la que trabajaremos en este artículo). Uno, ya aparecido en la edición electrónica, pero no en la novela gráfica, es un extracto de *La escritura o la vida* (1995), del escritor español Jorge

Semprún. Mediante este epígrafe[2], la novela queda instalada en los perímetros concentracionarios que Cabezón Cámara sostiene de modo explícito, por ejemplo, al recuperar la figura del musulmán, corporización máxima de la muerte en vida en la que la protagonista mal llamada "Beya" lucha por no caer (Cabezón Cámara 2012, 33; para la figura del musulmán, ver Agamben). El segundo epígrafe, que no está presente en la edición electrónica, exige la "[a]parición con vida de Marita Verón y de todas las nenas, adolescentes y mujeres esclavas de las redes de prostitución" (3). En la novela gráfica, el epígrafe cambia: "Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables" (7). Nora Domínguez recuerda el linaje de esta serie en las consignas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, lo que refuerza el continuo interpretativo que encuentra en los cautiverios contemporáneos una genealogía local de la violencia (2013). En una entrevista, se le preguntó a la autora si la novela gráfica *Beya*, que no es una biografía novelada de Marita Verón, tomó su impulso, al menos, en su figura. "No, de ninguna manera: este libro no se inspira en el caso de Marita Verón. Lo que sí usé para entender mejor el tema fueron las declaraciones de las chicas que su mamá, Susana Trimarco, logró rescatar", fue la respuesta (Amaya). Es claro este hecho al leer el texto, pero la presencia del epígrafe (aunque no nombre expresamente a Marita Verón) no puede menos que sostener un horizonte no solo de expectativa, sino también de resonancias culturales y políticas, con las que el texto mismo se mide y se resignifica ante la ambivalente defraudación y el persistente recuerdo colectivo[3].

Apenas se abre la novela de Gabriela Cabezón Cámara, nos encontramos con que el horizonte intertextual que convocan sus primeras páginas son "El matadero" (ca. 1839), de Esteban Echeverría, y "La refalosa" (1843), de Hilario Ascasubi. La imagen que inaugura *Le viste la cara a Dios* es omnipresente a lo largo de la obra: el

2 "Durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos se empeñaban en revivir —oscuramente, con una esperanza tenaz y carnal que la razón desmentía en cuanto había amanecido—" (Cabezón Cámara 5).

3 Dice Cabezón Cámara sobre las experiencias concentracionarias y abusivas que se narran en *Le víste la cara a Dios*: "[L]a representación que hice de eso [...] me parece que es [...] bastante verosímil en un punto, y que podría ser así, pero afortunadamente no lo sé. Esas cosas solo se saben [por experiencia personal]". Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9v8p5vhdH5U> (17/03/2015).

cuerpo femenino violentado. Leemos: "[E]l objetivo del torturado es tomarse el palo, irse de ahí, partir del cuerpo que pierde aliento en manos de otro, amatambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y arde" (Cabezón Cámara 2012, 9). Aquí se repiten textualmente las palabras del texto de Echeverría (135) y con ligeras variantes las del poema de Ascasubi: "... y lo sabemos parar / para verlo *refalar* / ¡en la sangre!" (155).

Estas presencias transtextuales organizan nuestro análisis. Mediante esta apertura de la *nouvelle*, Cabezón Cámara no expone solamente una denuncia contra la violencia de género, denuncia que, por supuesto, se sostiene a lo largo de la obra, sino que también propone una discusión con textos considerados canónicos en nuestra literatura. Abordaremos en el siguiente apartado dos inquietudes que surgen ante dicha estrategia. Primera cuestión, a la que responderemos afirmativamente: ¿estas marcas inter- e hipertextuales tienen un auténtico valor más allá de un rasgo estilístico? Segunda cuestión: entonces, ¿qué discusión propone la autora mediante este cruce de literaturas? Luego, en otro apartado, ahondaremos de manera detenida los efectos de la presencia y el uso de los textos de Echeverría y de Ascasubi en la novela.

Ficción y cuerpos

Le viste la cara a Dios es una *nouvelle* sobre la trata de personas, la esclavitud y la prostitución forzada; ¿qué tienen que ver en tales cuestiones estos autores decimonónicos? Una primera aproximación, deficiente y superficial, es suponer que Cabezón Cámara tiene una escritura que promueve lúdicamente el entrecruzamiento de tramas y enunciados previos, y que solo es un juego textual como consecuencia de que, como se dijo en un tiempo quizá ya demasiado lejano, los grandes relatos perdieron su estatus, y ahora solo nos queda usar la tradición como cita cómplice entre autores y lectores. Así, este supuesto posmodernismo juguetón no se permitiría, según cierta *doxa*, la inocencia ante palabras tan cargadas de historia (Eco 28), con lo que, en un pase no del todo consecuente ni necesario, aunque sí productivo, tenderíamos a crear discursos densos pero livianos, olvidadizos y olvidables.

La apropiación de Cabezón Cámara, en cuanto procedimiento, puede tener infinidad de intenciones. Según entendemos, su literatura en general y *Le viste la cara a Dios* en particular evitan aquellas que no pasan de un gesto lúdico. Sin embargo, hay posiciones que ven en el proyecto de la autora algunas trazas criticables. Juan Terranova, en un artículo sobre *Beya*, apunta a cierta falta de sustento y de fuerza en la incorporación de aquellas marcas literarias decimonónicas. Por ejemplo, escribe el crítico que "son apenas referencias telúricas al cruce entre poesía y violencia. Poco más". Y más adelante afirma que "[p]or momentos, y pese a que el trabajo formal y el diálogo con la tradición están presentes, parecería que lo que ofrecen Cabezón Cámara [... e Iñaki] Echeverría no debe ser leído y tenido en cuenta por mérito propio sino por 'lo que denuncia" (2014). Es comprensible la evaluación que ofrece: *Beya* (el crítico no recuerda en ningún momento la *nouvelle*) toma el camino quizá fácil de nombrar una violencia por otra con estatus literario. Sostiene Terranova que el valor y el proyecto de la novela gráfica o bien es superficial ("poesía" y "telurismo" en sus connotaciones más peyorativas), o bien poco vale porque, al fin y al cabo, lo que importa es el gesto esforzado. La crítica es pertinente e interesante; a pesar de esto, nuestra perspectiva se esfuerza en leer *Le viste la cara a Dios*[4] como la búsqueda de desarticular el mecanismo simple que observa Terranova, en el que se resuelven las prácticas transtextuales solo como mera complicidad complaciente.

Aunque la literatura de Cabezón Cámara, pensamos, se presente con otros bríos, es verdad que una lectura rápida puede encandilarse con el exceso de referencias culturales y no ver más allá de una prosa engarzada y llena de guiños. En una entrevista televisiva, la autora misma reconoce este procedimiento y lo describe así: "Hago un barroco. Lo que yo intento hacer es apropiarme de toda la literatura del mundo [...]. A mí me parece que Homero es tan mío como la banda de cumbia villera

4 Nuestro objeto de estudio no es en este caso específicamente *Beya*, aunque el razonamiento, en principio, podría ser adecuado para todo el entramado editorial en torno a *Le viste la cara a Dios* (2011, 2012, 2013). La crítica de Terranova se concentra en *Beya*, pero, creemos, apunta a cuestiones que exceden el texto y aluden al proyecto intelectual de Cabezón Cámara; por eso, podría pensarse como disparador reflexivo para toda la serie de textos. De ser así, se vería que *Le viste la cara a Dios* en extenso promueve una interpretación más compleja y sistemática; la crítica de Terranova, así, nos será útil para iluminar esas estrategias que en *Beya* pueden haber perdido algo de fuerza.

de la esquina [...]. Trato de tratar a todos esos materiales con el mismo estatus"[5]. Quedémonos aquí con las tensiones de la cita: primero, el eje barroco-neobarroco-neobarroso (Perlongher 93-102; Gamerro 2010, 11-35), del que Cabezón Cámara se siente heredera[6]. Segundo, un aire de familia, aunque distorsionado y desclasado, con el proyecto borgiano de "El escritor argentino y la tradición" (Borges 272-273). Tercero, una relativa convergencia entre este procedimiento nombrado quizá fenomenológicamente como "barroco" y el manierismo transhistórico que comenta Umberto Eco a propósito del posmodernismo (27).

Lo primero que podríamos preguntar es sobre la écriture (Barthes) en la que Cabezón Cámara se inserta, una escritura que tiene, dijimos, como uno de sus precursores a Borges y su enciclopedismo vital —y, por qué no, la lógica siempre tropezante de Macedonio Fernández y la libertad violenta de Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini y de Copi—, y que transita cómodamente la práctica del abigarramiento indisciplinado (podríamos, dialogando con la reflexión de Sonia Jostic en este volumen, relacionarla con una escritura del exceso [también Jostic 2014, 57]). Sin circunscribir la genealogía de esta escritura, podemos nombrar la marca histórica de *Babel* (Drucaroff 57 y ss.) y, entre algunos exponentes de nuestra literatura actual, a César Aira y a Washington Cucurto. Las obras de Cabezón Cámara proponen una tensión entre lo digerible de la escritura (ya no hay verdadera novedad o sorpresa ni en el ritmo, ni en las figuras de amplificación y acumulación, ni en léxico, ni en la focalización, etc.) y el avance de una veta política que lucha por no quedar bajo los efectos de una mirada que todo lo domestica puesto que ya está domesticada. Contra un barroco (término usado por la autora) traducible en una posible deflación del valor, ante la cual cualquier cosa vale por la otra, en *Le viste la cara a Dios* hay varios puntos de anclaje, y estos son precisos y estratégicos. En su exposición personal del conflicto de los dos linajes (Homero versus la cumbia de la esquina), Cabezón Cámara decide alear la marginalidad del segundo con la canonización del primero. En el caso de *Le viste la cara a Dios*, organiza una

5 Programa Los siete locos, emisión del 26 de abril de 2014. En: <https://www.youtube.com/watch?v=2PXMb9GMm1g> (16/02/2015).

6 Según afirma en una entrevista realizada el 2 de julio de 2013, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zKu3retcR3w> (17/03/2015).

novela que se construye en torno a inter- e hipertextos canónico del siglo XIX que no están exentos de violencia, pero a los que la *nouvelle* de Cabezón Cámara pone en tensión a partir de un corrimiento hacia otro tipo de violencia, históricamente más invisible, aunque no menos presente. Aquí creemos que hay una clave de lectura: la pregunta por la canonización de aquellas violencias imaginables versus aquellas otras que hoy apremian posicionarse en el campo de lo público. Este giro lo vemos en las palabras citadas con que se abre la *nouvelle*: de la tradicional sangre derramada (la del joven en "El matadero", la del degollado en "La refalosa"), que organiza un espacio de reflexión política, aquí encontramos el semen como fluido en discusión, resaltando el eje de género latente en "El matadero" y que, ahora, se nombra como campo de intervención intelectual[7].

La crítica de Terranova ve *Beya* atravesada, inevitablemente, por la fagocitación y la rutinización de la semiosis cultural. Nuestra perspectiva, por el contrario, buscar atrapar la lectura en el lapso previo, cuando pueden mantenerse aún en pie algunas estrategias distanciadoras. Allí, desde esa instancia, leemos la estrategia de la autora ni como un simple fuego artificial ni como una patriada[8]. Por el contrario, a pesar de la delgada línea que divide los acercamientos, pensamos que esta elección complejiza lo que de otro modo habría quedado más expuesto a una interpretación miserabilista, que se congracia en lo políticamente correcto de aborrecer el sufrimiento de la protagonista. Si estamos dispuestos a leer a la distancia, es posible abrir una brecha entre una escritura reconocible, que tiene sus adeptos y sus resonancias, y un uso efectivo de dicha escritura, por el cual no se privilegia en principio ni que el tema sensibilice, ni que el léxico altere, ni que la prosa entretenga. Estamos ante un texto sofocante, que podría haberse sostenido gracias a un estilo atractivo o a una temática pertinente, y que, sin embargo, se densifica mediante marcas transtextuales difícilmente inertes.

Aquí encontramos justamente un efecto de distanciamiento. La novela exige ser leída dentro de un campo textual, al imponer ante todo una ficción de los

7 María Rosa Lojo reflexiona sobre la sexualidad en el texto de Echeverría (117-118).

8 En una entrevista, Cabezón Cámara le dice a Nora Domínguez: "En mis textos no hay patria, no hay un todo que dominar ni un todo que contenga, no hay una idea de pertenencia a una Nación" (Domínguez 2014, 3).

cuerpos, es decir, un tejido narrativo que alude a otros cuerpos violentados en la historia de la literatura: el joven que se desangra en la mesa de la casilla del Juez, replicado en el otro degollado que resbala. *Le viste la cara a Dios* parece confirmar que la reflexión es desde y hacia la literatura. Por lo tanto, la tensión se engarza entre, primero, el epígrafe que, al nombrar a Marita Verón, propone un horizonte de expectativas referencial y, segundo, una narración inteligentemente empobrecida, puesto que solo hay lugar para la violación y el abuso. Y allí el planteo de una relación con la literatura decimonónica provoca un efecto de apaciguamiento, de ralentí extrañado. Por eso creemos que es adecuado hablar de una distancia provocada, de un distanciamiento al modo brechtiano (Mumford 60) que, mediante estas citas reunidas al comienzo de *Le viste la cara a Dios*, exigen una lectura divergente del mero sentimiento.

Sin embargo, la novela de Cabezón Cámara inmediatamente busca provocar una segunda distancia. La protagonista llamada "Beya", de quien ante todo conocemos su cuerpo violado, forma parte de una serie de personajes instalados en la obra aún abierta de la autora: la adolescente prendida fuego y el bebé muerto de un tiro en *La Virgen Cabeza*; la mujer también prendida fuego, esta vez a lo bonzo, de *Romance de la negra rubia*; y también en *Le viste la cara a Dios*, la joven agonizante que muere del balazo que los criminales del antro obligan a la protagonista a disparar. Ahora el recorrido es inverso: en vez de ficciones sobre cuerpos en las novelas de Cabezón Cámara, un mecanismo estratégico y eficiente de lo verosímil (que habría que estudiar) ofrece una abundancia de cuerpos que se abultan, que expresan su vulnerabilidad en la ficción. Esta cadena de existencias marcadas y obliteradas desde su materialidad impide volcarnos de lleno en un campo puramente textual; podríamos decir que hay un relieve formado por estos cuerpos, un intento de que las palabras modulen y moldeen algo imposiblemente físico. De alguna manera, la obra de Cabezón Cámara presenta esta instancia que afirma que, ante todo, no se está hablando de literatura. En este abuso de la vulnerabilidad material, bien fijo en lo social y no en lo textual, parece anclarse la estrategia de Cabezón Cámara para destacarse de aquel modo de construir la literatura con el que, sin embargo, se identifica en la écriture. Si bien estuvimos pensando este concepto barthesiano, en esta marca física que refiere a una realidad (de ahí el epígrafe de este artículo,

que piensa la relación entre cuerpos y textos), Cabezón Cámara recupera la bandera sartreana del compromiso de nombrar el mundo, y la hunde en el seno de una práctica literaria que desconfía de tales asunciones al recordarnos un modo de leer gracias al cual hay textos antes que cuerpos. Por este motivo es sugerente el primer epígrafe de la *nouvelle*: "Aparición con vida de Marita Verón y de todas las nenas, adolescentes y mujeres esclavas de las redes de prostitución" (3). Aquí parece recuperar el impulso de lo inmediato (haya sido efectivo o no) con que se escribieron los textos de Echeverría y de Ascasubi.

La presencia del segundo epígrafe de la novela, el de *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún, propone justamente esta dicotomía que *Le viste la cara a Dios* organiza en la tensión entre écriture, cuerpos canónicos, activismo, verosimilitud y referencialidad. Pendulando desde la idea de una escritura "utilitaria por excelencia" (Sartre 54) y hacia la de otra, que "no es en modo alguno un instrumento de comunicación" (Barthes 21), *Le viste la cara a Dios* se juega su proyecto equilibrado por lo ambivalente.

Violencia y cuerpos

El encadenamiento de "El matadero" y "La refalosa" nos permite recuperar una serie de textos. Recordemos que un verso del poema de Ascasubi ("Aquí empieza su aflición") hace de epígrafe en "La fiesta del monstruo" (1947), de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Carlos Gamerro encuentra en este cuento un renacimiento del de Echeverría, continuado luego por "El niño proletario" (1973), de Osvaldo Lamborghini (Gamerro 2006, 30-45). Nora Domínguez, al analizar *Le viste la cara a Dios / Beya*, despliega un interesante "imaginario nacional de escritura de la violencia" con estos textos y la adición de otros: *Martín Fierro* (1872 y 1879), de José Hernández, presente transtextualmente en la *nouvelle*; *El fiord* (1969), de Osvaldo Lamborghini (del que Domínguez también encuentra huellas en el texto), y "Cadáveres" (1987), de Néstor Perlongher (Domínguez 2014, 3).

Si nos detenemos en la serie formada por los textos de Echeverría, Ascasubi, Borges / Bioy Casares y Lamborghini, y la comparamos con la novela de Cabezón Cámara, encontramos en todos ellos un personaje abusado y finalmente muerto. Se puede afirmar que la mujer nombrada como "Beya" muere a pesar de no morir:

su nueva vida luego de la violencia, delirante y en el exilio, no es una consecuencia biográfica que la protagonista, sin nombre hasta el final, haya considerado como opción de vida posible. Esta muerte, biológica o simbólica, se produce, en casi toda la serie, en medio de un cruce entre facciones y entre espacios: unitarios y federales en "El matadero", peronistas y no peronistas en "La fiesta del monstruo", y burguesía y proletariado en "El niño proletario". Lo interesante es que en *Le viste la cara a Dios* no es posible tal construcción polar: aunque la cuestión de género se plantea en términos de oposición y opresión, la escritura de Cabezón Cámara no da indicios de un directo pensamiento dicotómico. En una entrevista, Cabezón Cámara reconoce que "[e]l hecho de que el personaje [de *Le viste la cara a Dios*] sea mujer no me parece que cambie demasiado las cosas: puestos en situación de sometimiento y violación, el género da lo mismo, inmediatamente se transforma en femenino; todo violado es mujer, en un sentido" (Domínguez 2014, 4). La configuración cultural enmarca prácticas y experiencias violentas distribuidas según el eje de género, pero en esta cita Cabezón Cámara se resiste a asignar de modo unívoco actos a grupos específicos. Estas ideas parecen reflejar algunos argumentos de la antropóloga Rita Laura Segato, quien, al abordar un estudio sobre hombres violadores en Brasil, se pregunta por el "enigma [... d]el impulso agresivo propio y característico del *sujeto masculino* hacia quien muestra los *signos y gestos de la femineidad*" (23; cursivas de la autora). A continuación, afirma la investigadora que usa este vocabulario perifrástico porque "la violación [...] no es una práctica exclusiva de los hombres ni son siempre las mujeres quienes la padecen" (23). Creemos que una resistencia equivalente también se encuentra en la *nouvelle* que estamos trabajando.

Antes de avanzar con estos argumentos, definamos de modo sucinto los conceptos de violencia específica que son pertinentes para abordar *Le viste la cara a Dios*. La violencia contra las mujeres es cualquier acto violento, basado en el eje del género, que tiene como consecuencia un daño (incluso potencial), ya sea físico o psicológico, en una mujer (Terry y Hoare xiv-xv). Por lo dicho, este tipo de violencia se inscribe en el marco general de la violencia de género, definida como aquel acto violento contra un individuo basado en la identidad o en la expresión de género (Wies y Haldane 2-4). La violencia contra las mujeres debe considerarse como una práctica consolidada y recurrente en nuestra sociedad: en el año 2013 hubo 295

casos de femicidios (D'Atri 25)[9]. Por supuesto, la trata de personas y la prostitución forzada son dos expresiones activas en que la violencia contra las mujeres muestra su grave despliegue en la Argentina.

Es claro que la violencia presente en la novela es contra las mujeres, aunque la cuestión parecería no ser la de oponer grupos ontológicos (que no lo son [Butler 49], sino que se construyen correlativamente respecto de la violencia), sino que la base es el concepto mismo de género. *Le viste la cara a Dios* exige al lector soportar ser testigos por fuera del eufemismo de la violación sistemática de la joven protagonista, de la privación de la libertad, de los golpes. La casi ausencia de espacios y tiempos por fuera de esta narración reiterada es asfixiante y significativa. Sin embargo, en esa totalidad homogénea hay algunos resquicios, algunas fisuras que muestran un fondo difuminado. Y este segundo plano no es mucho mejor, porque encontramos que la violencia de género participa de una cadena de violencias (Auyero y Berti 76 y ss.): contra la mujer, contra la infancia, contra los ciudadanos... Por eso creemos que la violencia de género en *Le viste la cara a Dios* justamente se destaca sobre este segundo nivel, más profundo, que es el de la violencia estructural.

El ataque sistemático contra las mujeres cautivas en el cabaret no se sostiene en un vacío ni es exclusivo de personajes masculinos (que, por supuesto, son la mayoría). De ser así, la novela de Cabezón Cámara habría organizado una trama maniquea que, al recorrer la obra general de la autora, se reconocería como inconsecuente. Quienes atacan a "Beya" y al resto de las mujeres raptadas no se desgajan de lo social, porque la violencia es fluida en *Le viste la cara a Dios*. Lo vemos en los personajes con movimiento, los clientes, que tienen una doble participación espacial en la novela, puesto que son quienes en el interior del cabaret representan el exterior. Leemos: "La cuestión es que te garchan el Cuervo Rata y amigos, más el juez, los policías, el cerdo gobernador y muchos clientes civiles van pasando de a uno en fondo" (32). La novela gráfica *Beya* agrega a la lista anterior el personaje del cura (95, 97). Es decir, no solo el cabaret necesita del exterior, sino que este es el sostén ofrecido por una variedad de grupos (incluido el inespecífico de los civiles), que bien puede representar a toda la sociedad.

9 Solo están considerados aquellos crímenes que terminaron en la muerte de la víctima.

Además, la violencia del cautiverio es parte de una cadena que es anterior al secuestro y propia de la configuración cultural: "Estocolmo empieza en casa y si no hubo madre o padre, habrá habido algún tutor, adoptante o encargado que cumpliera esas funciones, y no parece nada hoy, pero la tortura lleva a la primera trompada, la del origen te digo, el síndrome del origen" (14-15); más adelante se habla del "chico re apaleado por quien le da de comer, el que lo lleva a colegio [sic] y si hace frío le pone una frazada en la cama" (15). Este "síndrome del origen", apenas entrevisto entre la casi total ausencia del mundo exterior, propone establecer la violación sistemática a un pasado abstracto, no estrictamente del personaje llamado "Beya", sino de una biografía impersonal, adjudicable a cualquiera; con esta referencia a la infancia y sus abusos, se forman posibles cadenas de prácticas y experiencias violentas que exceden el campo narrativo.

También esto se observa al final de la novela. Para escapar, la mujer llamada "Beya" debe matar a los secuestradores; por no saber usar bien el arma con la que logra huir del lugar, mueren algunas de sus compañeras de cautiverio. Sin enjuiciar las acciones, aquí *Le viste la cara a Dios* construye eslabones violentos que son consecuentes con el resto de la narración. Por eso, Cabezón Cámara reflexiona así en una entrevista: "[E]n el caso de *Beya* [y *Le viste la cara a Dios*] es también una salida amarga, una condena: en un punto, de la violencia extrema no se sale" (Domínguez 2014, 4).

Por último, uno de los enemigos de "Beya" es "la vieja bruja Medina" (17), que es quien suministra droga a las mujeres. De ella se dice que es una "bruja chupapijas reciclada en regenta hija de puta" (19); en esta cita parece emerger no solo la idea de reproducción de la violencia de género, sino que también recuerda a las palabras apuntadas arriba de Segato, que afirmaban la dificultad de distribuir taxativamente algunas prácticas y experiencias a "hombres" y a "mujeres". Por el contrario, encontramos alianzas de lo masculino para violentar lo femenino. Este personaje, apenas esbozado, ofrece entre muchas sombras una fluidez con la que la violencia se vuelve más inasible en sus adjudicaciones reificables: en el último capítulo de la *nouvelle*, si "Beya" hubiese aceptado pactar y negociar con sus captores, habría visto allanado su camino para aliarse a la violencia masculina convirtiéndose, a su vez, en otra Medina.

Como podemos apreciar, la estructura general que propone Cabezón Cámara tiene dos niveles o planos. En el primero, más superficial aunque no por eso el menos importante, se representa la violencia contra "Beya" y las demás mujeres, lo que conforma un gesto de denuncia. En este sentido, el texto de Cabezón Cámara reafirma la perspectiva sexual y en sombras al final de "El matadero": un ser humano desnudo y amarrado en cruz sobre una mesa, a punto de morir de una hemorragia espontánea[10]. Más allá de la política, está lo político de los géneros y las sexualidades, y *Le viste la cara a Dios* se asienta sobre esto para pensar un tipo de matadero del que hoy día damos cuenta, pero cuya vigencia no se limita a un tiempo corto. En el segundo nivel, la violencia cobra una dimensión más amplia e invade toda la sociedad. Por eso, *Le viste la cara a Dios* busca atisbar la emergencia de una violencia por debajo de la violencia, aquella que, a pesar de ser omnipresente, exige una exposición que atente contra lo implícito.

Creemos que hay en la *nouvelle* de Cabezón Cámara otro argumento más que parece reforzar estos dos planos recién expuestos, aunque en este caso parecería cambiar el tono de ese fondo que soporta la violencia de género. Ahora, el segundo plano no preguntará por la estructura de la violencia en la configuración cultural, sino que se abrirá a un planteo ontológico, sobre el porqué mismo de la violencia. Esto lo observamos en la insistencia de la imagen del matadero y de la carne. Sin agotar todos los momentos en que *Le viste la cara a Dios* tiende puentes hacia el texto de Echeverría y su imaginario, podemos citar los siguientes: "[A]hí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne" (11); "[una de las regentes del antro] no te mata porque sos su hacienda y le rendís viva, le rinde tu kilo en pie o mejor dicho en cuatro patas" (18); "el degüello se viene poco más tarde o temprano, cuando no les des más guita, pero [...] te siguen queriendo por todos tus quilos vivos de carne suave y latiente y ahí te podés parar para irte con alma y cuerpo de ese matadero infecto" (21); "te fornican y te aplastan para que

10 Nora Domínguez también encuentra en la serie textual que ella organiza (en este punto, ella destaca "El matadero" y *El fiord*) la presencia de "violencias sexuales", aunque el planteo principal es una disputa "sobre 'la patria'" (3); por el contrario, la novela de Cabezón Cámara descarta un planteo en el que la patria se resuelve en una dicotomía donde se asientan justamente las facciones, y permite la imposición de una discusión históricamente clausurada, al menos de modo hegemónico en el canon literario al que se enfrenta.

no te quede más ninguna interioridad, [...] hasta dejarte hecha solo carne calentita y plañidera" (32); "la viste a la chica con tus ojos terrenales echada sobre la cama como un puñado de carne picada en una bandeja de Coto" (48); etc. Finalmente, presentemos tres citas en las que la asociación con la carne tiene como sujeto a los secuestradores y sus cómplices: "[A]ntes del primer minuto estaban todos trozados como pollo en cacerola" (59); "los viste también llegar derechito al asador del lago de fuego eterno" (60); "el fiambre, la mortadela picada, que hiciste del juez que protegía al Rata Cuervo" (61).

En *Beya*, el dibujante Iñaki Echeverría presenta en la página 41 el cuerpo desnudo de la mujer secuestrada. Cada parte de su cuerpo está nombrado según los cortes de carne vacuna: "tapa de asado", "matambre", vacío", etc. Juan Terranova, en su crítica a la novela gráfica, alude a esta imagen y reflexiona: "[E]l cuerpo convertido en ganado [... es un lugar común] que podría haber conmocionado a la sociedad biempensante de la década del 50, y ni siquiera" (2014). Es verdad que podríamos cuestionar tanto el impacto de Iñaki Echeverría en su trazo como la originalidad en la elección simbólica de Cabezón Cámara. Pero también es verdad que al leer *Le viste la cara a Dios* la referencia anecdótica e ineficientemente *épatante* de *Beya* deja de ser un mero signo y comienza a ser un sistema.

El cuerpo de la mujer como carne (la imagen principal y la más compleja, pero no exclusiva) trabaja sobre el posible clisé de la animalización que objetiva y vacía de subjetividad a los personajes secuestrados y explotados. Insistir en este lugar común tiene un fuerte carácter de denuncia, y también se advierte riesgoso porque baja quizá demasiado la vara estética; sin embargo, el marco impuesto de "El matadero" genera una adecuación de las perspectivas. Vemos en *Le viste la cara a Dios* que la víctima no se interpreta exclusivamente en relación con el joven del cuento de Echeverría, sino que también se explota la estrategia echeverriana del paralelismo y la anticipación del toro fugado (Lojo 114-116). La mujer nombrada como "Beya" es, principalmente, ligada una y otra vez a los animales (para Echeverría, ver Lojo 113), es decir, se asocia con el campo de una violencia generalizada (recordemos la matanza de los animales en "El matadero", la persecución del toro, la muerte del niño, la lucha de los niños y los perros por pedazos de carne).

Como dijimos, el eje del género no forma grupos tajantes en *Le viste la cara a Dios*; Cabezón Cámara no plantea una narración en la que mujeres y hombres participan de una polaridad discernible, a pesar de que el género sí es un factor de violencia distribuida. Sin esta división, interpretar la "historia de animales", como llama Lojo a la estrategia de Echeverría, se vuelve más confuso: aunque continúa activa la decodificación que asocia lo animal con la idea de sentido común de que un grupo deshumaniza a los otros o que un grupo se deshumaniza por sus acciones (o alguna variación similar, presentes en las estrategias de "El matadero" y también discernibles en la *nouvelle*), los fragmentos citados de la novela muestran que, además, en *Le viste la cara a Dios* cualquier acto de violencia hace del otro una figura del animal carneado, no importa en qué cuerpo recaiga el acto violento.

Veamos cómo se articulan los dos niveles, el de la violencia a partir del género y el de la violencia de fondo. Para pensar el primer nivel, acordemos que, en todas las citas anteriores que cubren el campo semántico de la carne, el eje de diferencia está entre lo vivo y lo muerto. La protagonista es asociada a los animales con vida, y la muerte es la amenaza ante la falta de ganancia en la explotación sexual. Por eso, aquí está presente la animalización en cuanto denuncia de una violencia específica de género que atenta contra la vida de las mujeres. Por el contrario, las referencias asociadas a los captores siempre son de animales muertos y fragmentados (pollo trozado, carne al asador, mortadela picada). Y si "el degüello se viene poco más tarde o temprano, cuando no les des más guita" (21), la muerte de los captores, que se adelanta a dicho degüello, tiene el valor múltiple de salvación y venganza por mano propia. Esta idea de castigo se asienta y refuerza en que "Beya" ve, en medio de su éxtasis místico, que el destino de sus captores es el "asador del lago de fuego eterno que les tiene preparados a los malos el infierno" (60), mientras que a las compañeras muertas durante la escapatoria las ve "llegar al Cielo" (62).

Por lo tanto, encontramos en este primer nivel principalmente la degradación en la equiparación de la mujer con lo animal con la ausencia de lo específicamente humano y con la conversión de una existencia en un valor mercantil. La carne muerta sería el final de esa existencia, y así se presenta el final de quienes regenteaban el cabaret. Luego, en un segundo plano más incierto, no se percibe tanto la diferencia sino aquello que es compartido. Este segundo nivel, más que denuncia

política, podemos considerarlo como el de la reflexión metafísica. Aquí parecería estar actuando una pregunta sobre la materialidad vulnerable de lo humano. El comienzo de *Le viste la cara a Dios* propone que en un acto de violencia (en el caso de la novela, un acto de tortura), quien ataca busca "la presencia absoluta del que tiene atado", mientras que el individuo violentado busca "partir del cuerpo que pierde el aliento" (9). Aquí encontramos la relación entre cuerpo y violencia. Lo material es la base de la existencia y también el eje con el que se entiende la violencia[11]. En este terreno metafísico, la pregunta que surge en *Le viste la cara a Dios*, aunque no tiene un desarrollo extenso, es sobre el porqué de la violencia. La protagonista "Beya", en un trance místico, crea una imagen de Dios: "[T]e unís a Dios, el amado, aunque si Él fuera, sería la causa motora de cadenas y trompadas y de cada violación, pero estos no son trances para hacer filosofía y aun si tuvieras cabeza para algo más que sufrir, aun así, hoy lo querrías a tu Dios con síndrome de Estocolmo" (14). Ante una posible construcción del origen metafísico del ser humano y del ser en general, el foco está puesto en que allí, en el origen, inevitablemente tendría que estar la razón por la cual hay violencia. Aquí hay mucho más que el argumento clásico por el cual la existencia de Dios se pone en duda ante la realidad del mal; por el contrario, se comprende que el mal, por existir, inevitablemente tiene que ser parte de la explicación del fondo del ser. En la novela, no hay más desarrollo que lo dicho: la urgencia de sobrevivir hace que no haya ni reflexión ni respuesta, porque "escapar es más urgente que ahondar en la metafísica" (31).

Aunque en *Le viste la cara a Dios* esta idea es incipiente y está apenas desarrollada, si pensáramos este texto dentro del conjunto de novelas de Cabezón Cámara, podría definirse un sistema: la materialidad (lo animal, la carne) en Cabezón Cámara, en este segundo nivel, no es meramente un fondo sobre el que sucede la narración, sino que es además la razón de ser del actuar violento en general. Cuando el escritor argentino Walter Lezcano le pregunta, en una entrevista para la revista *Ni a palos*, sobre la violencia, Cabezón Cámara responde: "Tengo un tema

11 La novela anterior de Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza*, comienza con las siguientes palabras: "Pura materia enloquecida de azar, eso, pensaba, es la vida" (9). Y luego, al pensar en un bebé neonato, la narradora dice que está "tan herido de muerte como cualquiera, tan pequeña aventura de la materia como cada cosa" (13).

con la violencia a todo nivel, no solo de la violencia de género. En estas novelas [*La Virgen Cabeza* y *Le viste la cara a Dios*] tuvo que ver más con el género pero me interesa, qué sé yo. [... H]ay violencia de muchas clases pero la violencia física las junta todas" (Lezcano 2013).

En este sentido, la novela de Cabezón Cámara se presta a un efecto de lectura que permite reorganizar las continuidades de la violencia en la literatura nacional, ahora pensada desde perspectivas que abandonan la dicotomía excluyente consagrada desde una escritura política, y, justamente por esto, se legitima a partir de aquello que la diferencia de la serie tratada. Así, la lectura de *Le viste la cara a Dios* puede asumir la pregunta por los modos de entender la posición violenta del hombre en el cosmos en un doble sentido: primero, la posición violenta de lo masculino sobre lo femenino; segundo, la posición del ser humano como agente de violencia.

Dos observaciones finales. Primero: una pregunta que puede emerger es si ambos planos deben pensarse unidos, en una larga historia que enlaza sociedad, violencia y género (Ortner 21-42 y 173-180; Rosaldo y Lamphere 17-42; Segato 55-84); sin embargo, *Le viste la cara a Dios* no parece llegar tan lejos ni puede centrarse en algún tipo de respuesta. Lo que sí vemos es que el jugar en este doble plano (la violencia contra otros seres humanos específicos que sostiene lo social, por supuesto, pero también la violencia bajo la violencia, aquella que sostiene lo humano mismo) cuestiona la serie de textos aquí organizada —Echeverría, Ascasubi, etc.— ya no en tanto una opresión que se ve superada por la siguiente, sino como la constitución de la violencia, articulada en *Le viste la cara a Dios* interdependientemente como figura y como fondo.

Segundo: la relación entre ambos planos no lleva a un equilibrio entre los personajes de la novela. Si bien el campo semántico de la carne parecería incorporar a todos, puesto que todos son cuerpos vulnerables en su materialidad, no hay en la novela una perspectiva no situada desde la cual elaborar los destinos de los personajes solo como entidades abstractas y vaciadas de biografía. Recordemos el final del texto: la protagonista, desde su desdoblamiento místico (observando todo desde un plano superior), ve cómo los captores van al infierno y las otras mujeres raptadas al cielo. En este sentido, esta mirada desde lo alto es muy diferente de aquellos puntos de vista divinos de Borges, desde los cuales los personajes se confundían

y sus vidas comenzaban a equivaler entre sí[12]. En la misma entrevista a Lezcano, Cabezón Cámara rechaza este tipo de posición: "Uno podría decir universales: matar está mal. ¡Las pelotas!" (Lezcano 2013). En el último capítulo de la novela *La Virgen Cabeza*, leemos que Qüity, la narradora, concluye que "a la fuerza solo se le puede oponer la fuerza. Y que evitar la venganza es condenarse a sufrir más violencia" (151).

Por eso, estas dos instancias de reflexión conviven y obligan a un doble distanciamiento, tal como sucedió en nuestra primera reflexión sobre la ficción y el cuerpo. Cuando la presencia constante de la violencia contra las mujeres parece volcarse hacia una lectura maniquea, el lector encuentra la pregunta por la violencia en general. Y cuando esta idea puede ocultar las formas locales de la violencia, las rugosidades diferenciales, el texto se resiste a igualar las biografías y los actos de sus personajes.

Propuesta: Cabezón Cámara contra el canon

El periodista pregunta: "¿Te causa temor terminar siendo canon?". Contesta Gabriela Cabezón Cámara: "No creo. No es algo por lo que corra algún riesgo en este momento. Hay pocas mujeres en el canon" (Grazioli 2014). Este intercambio se publicó cuando la trilogía oscura de la autora ya estaba completa. Antes que nada, hay que reconocer que no es costumbre periodística andar suponiendo que el autor entrevistado tiene una posición consciente y activa en relación con el canon y que aquella se está capitalizando para penetrar en este y reorganizarlo.

La respuesta de Cabezón Cámara se construye desde la ironía y los sentidos cruzados. Su primera proposición no apunta al temor del que habla el periodista (en referencia a la mitificación de escritores que la autora había mencionado antes en la entrevista), sino a la posibilidad de entrar en el canon. Las causas de esta falta de "riesgo", según Cabezón Cámara, es que el canon es reacio a incorporar escritoras. Es decir, la autora no responde desde argumentos literarios, sino socioculturales,

12 En *La Virgen Cabeza*, una adolescente, cuya biografía es similar a la de "Beya", es incinerada como castigo por querer escaparse del cabaret en el que se encontraba secuestrada y forzada a prostituirse. La narradora reflexiona así: "Todas las historias terminan con la muerte, pero a esa chica se la habían garchado todos los días, todo el día y hasta por las orejas..." (48).

respetando el modo de preguntar del periodista, quien indagó por su persona y no por sus obras. Con esta estrategia, Cabezón Cámara pone el eje en la cuestión del género, que, como vimos, es central en *Le viste la cara a Dios* y en su obra general. Y más que una aceptación resignada, desde los efectos de lectura de sus novelas es posible reconocer una solapada ironía combativa, que da por hecho el canon existente mientras tantea cuán firmes continúan siendo sus bases.

A lo largo de las páginas anteriores reflexionamos sobre la presencia y el uso de marcas inter- e hipertextuales de ciertos hitos canónicos de la literatura nacional: "El matadero", de Esteban Echeverría, y "La refalosa", de Hilario Ascasubi. Observamos cómo producen un efecto de distanciamiento y adensamiento de una trama que, dados el tema, la focalización y el estilo, podría potencialmente haber exigido una decodificación e interpretación más inmediata y visceral. Alinear expresa y estratégicamente la *nouvelle* en relación con una serie literaria permite, así, sacar provecho del extrañamiento (aquí anudamos los conceptos de *Verfremdung* y de *ostranénie*). Al mismo tiempo, vimos que estas marcas provocaban una ampliación del enfoque dirigido a la violencia. *Le viste la cara a Dios* es, principalmente, un texto sobre la violencia de género y, de modo específico, de la violencia contra las mujeres; sin embargo, reconocimos que podría sentirse latiendo desde un fondo difuso preguntas sobre los modos estructurales de dicha violencia, así como también la cuestión de la existencia material y violenta del ser humano.

Quisiéramos cerrar este artículo reforzando una idea que se presentó esporádicamente en las páginas previas. El distanciamiento y el adensamiento recién nombrados podrían haber surgido mediante cualquier otra estrategia; sin el uso y la presencia de estas marcas decimonónicas el texto de Cabezón Cámara podría haber logrado el mismo efecto y se habría sostenido eficazmente. Pero el texto producido y publicado presenta estas marcas, y creemos que la elección no es gratuita. El nombrar el canon es —de manera inevitable y voluntaria— enfrentarse, en todo sentido, a él. La característica necesaria de los textos canónicos es la imposibilidad de ser inertes; su valor canónico necesita reproducirse en el constante uso que se hace del texto en la trama semiótica de la configuración cultural. Por lo tanto, *Le viste la cara a Dios* explota este rasgo fundamental del canon y exige de sí elaborar una posición respecto de aquel.

Buscar en la tradición literaria las huellas de la violencia obliga a pensar la historicidad de la configuración cultural y también preguntarse por cuáles expresiones de violencia son las privilegiadas en el decurso del canon. Si la configuración cultural y el canon literario no pueden pensarse uno sin el otro, en una compleja trama de producción y reproducción, *Le viste la cara a Dios* parecería abrirse a un proyecto de torsión de los modos culturales con que la tradición entiende los diferentes tipos de violencia. Lo que parece haber es un acto consciente de oponer, a la violencia política que potencia una identidad nacional, una reflexión por fuera de dicha configuración, que establece la violencia de género como la pertinente para las comunidades imaginadas actuales. Esta estrategia, forzada mediante la imagen de un nuevo matadero y nuevas formas de degüello, se amplía ante la pregunta sobre los sostenes de esta violencia en el ser humano como existente y como integrante de lo social. La alineación con el canon bien puede pretender una realineación del mismo mediante la pregunta de por qué la configuración cultural debería continuar imaginándose fundada en modos de pensar lo político y lo cultural que no perciben (y quizá, fomentan) otras violencias hoy día sentidas también como políticas y necesarias de discutirse públicamente. Es, finalmente, preguntarse por la existencia misma del canon y su valor inevitablemente mudable. De ser así, y de ser interpretada según esta estrategia, se puede reconocer la ambición de *Le viste la cara a Dios* de posicionarse no solo en la tradición de "El matadero", sino en instalarse como "El matadero" del siglo XXI.

Lo dicho debe matizarse. Cabezón Cámara es insistente en sus intervenciones públicas en desconfiar del valor transformativo de la literatura. Dos citas: "Por momentos, cuando escribís algo que tiene una impronta política fuerte, te interpelan como si fueras Sartre, cómo si supieras qué hacer. Es medio raro y muy incómodo" (Domínguez 2014, 3). "[Concibo la literatura como una herramienta de cambio p] ersonal, no a nivel social. Hubo grandes libros como *El capital* que no lograron demasiado. Cambio social no me parece. Acá seremos diez mil lectores. Salvo que nos diera a todos por hacer una guerrilla o una especie de quilombo..." (Grazioli 2014). En muchas otras ocasiones, afirma que la literatura la salvó (por ejemplo, en el encuentro "Cómo escriben los escritores", organizado el 22 de octubre de 2014 en la Biblioteca Nacional). Por lo tanto, habría que pensar cómo se conjugan

una fuerte intervención en el campo literario y una mirada desconfiada de los campos de acción por fuera de interpelaciones individuales. Se podría reflexionar, así, en la posición del escritor ante el campo intelectual y la sociedad actuales. Del mismo modo en que, luego de la Revolución, hubo al menos una corriente, el Romanticismo, que consideraba que la independencia cultural tenía que acompañar a la política mediante un nuevo tipo de literatura (Altamirano y Sarlo 22 y ss.), y en otro tiempo, el del Centenario, una corriente entre otras, intelectual y de izquierda, que consideraba que había que educar al pueblo en la esperanza de un futuro revolucionario (Sarlo 100), podríamos preguntarnos hoy día, entre ambos bicentenarios, qué concepción del intelectual y de la literatura está formándose en escritores como Gabriela Cabezón Cámara.

Vimos arriba que la autora contrapone cambio social y personal. Sin embargo, no habría una verdadera contradicción, ya que la agencia y la configuración cultural son dos espacios articulados entre sí (Hall 85). Hay una imagen que nos persigue. Nos preguntamos qué pasaría, qué efectos de lectura y qué reflexiones se dispararían —más allá de esos abstractos diez mil lectores— cuando una joven o un joven de 16 años leyera —por qué no como consigna escolar— una edición conjunta del texto de Echeverría y el de Cabezón Cámara. ¿Qué tipo de impronta disruptiva, aun fuera la más leve, el canon —esta vez, pedagógico (Fowler 96 y ss.)— provocaría en las nuevas generaciones, atrapadas como todos en una configuración cultural de múltiples violencias?[13] Incluso desconfiando de algún supuesto poder transformador de la literatura, podríamos apostar a que esta "especie de quilombo" sería mucho mejor que continuar con lo mismo.

13 Claro que aquí deberíamos reflexionar sobre quién interviene como mediador entre la lectura y el texto.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. Nueva York: Zone Books, 1999.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia.* Buenos Aires: Ariel, 1997.

Amaya, Sol. Entrevista. "Lectura recomendada: *Beya, Le viste la cara a Dios*" (2013). En: <http://blogs.lanacion.com.ar/cronicas-del-crimen/libros/lectura-recomendada-beya-le-viste-la-cara-a-dios/> (13/03/2015).

Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero*. Buenos Aires: Estrada, 1945.

Auyero, Javier y María Fernanda Berti. *La violencia en los márgenes. Una maestra y un sociólogo en el conurbano bonaerense.* Buenos Aires: Katz, 2012.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1977.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas I. 1923-1949.* Buenos Aires: Emecé, 1996.

Boullosa, Cecilia. "'Hoy escribo desde la alegría'" (2014). En: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/34281> (14/03/2015).

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós, 2007.

Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios.* s. .l: sigueleyendo.es, 2011.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: La Isla de la Luna, 2012.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Beya. (Le viste la cara a Dios).* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

D'Atri, Andrea. "El mandato patriarcal se escribe con sangre". *Ideas de Izquierda* 16 (dic. 2014): 25- 27.

Domínguez, Nora. "Capturas" (2013). En: <http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html> (13/03/2015).

Domínguez, Nora. "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara". *Cuadernos LIRICO* 10 (2014). En: <http://lirico.revues.org/1653> (/02/01/2015).

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura.* Buenos Aires: Emecé, 2011.

Echeverría, Eesteban. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Colihue, 2000.

Eco, Umberto. "Apostilla a *El nombre de la rosa*". *Anàlisi* 9 (1984): 5-32.

Fowler, Alastair (1988). "Géneros y canon literario". Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed. *Teoría de los géneros literarios.* Madrid: Arcos/Libros, 1988. 95-127.

Gamerro, Carlos. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006.

Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Grazioli, Gustavo. "'Hay pocas mujeres en el canon'" (2014). En: <http://lanan.com.ar/2014/10/cabezon-camara/> (12/03/2015).

Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Hall, Stuart. *Sin garantías.* Popayán: Envión Editores, 2010.

Jostic, Sonia. "Sexto encuentro: 'Velas y balas; rubias y cumbias: Inflexiones de una escritura corrosiva". *Gramma* xxiii.49 (2012): 277-281.

Jostic, Sonia. "Nuevamente, la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada". *Gramma* xxv.52 (2014): 39-60.

Lezcano, Walter. "Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría" (2013). En: <http://www.niapalos.org/?p=10871> (12/03/2015).

Lojo, María Rosa. *La "barbarie" en la narrativa argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Mumford, Meg. *Bertolt Brecht*. Londres: Routledge, 2009.

Ortner, Sherry B. *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture.* Boston: Beacon Press, 1996.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Rosaldo, Michelle Zimbalist y Lamphere, Louise. *Woman, Culture, and Society*. Standford: Standford University Press, 1974.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1990.

Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos.* Buenos Aires, UNQUI Editorial, 2003.

Terranova, Juan. "Sobre *Beya*" (2014). En: <https://revistapaco.com/2014/04/21/sobre-beya/> (11/03/2015).

Terry, Geraldine y Joanna Hoare, eds. *Gender-Based Violence*. Oxford: Oxfam, 2007.

Wies, Jennifer R. y Hillary J. Haldane, eds. *Anthropology at the Front Lines of Gender-Based Violence.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2011.

"¡CUÁNTO DOLOR QUE HACE REÍR!" EL GROTESCO EN LA OBRA DE ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

Andrés Kischner*

a Takeshi Ozawa, in memoriam.

Es necesario que usted tenga fe en todos y en todo...
Recuerde que de otra manera no podrán estafarlo.
Enrique Santos Discépolo, *Cómo nacieron mis canciones* (1947)

I

Un recorrido por las 55 letras que conforman el corpus poético de las canciones de Enrique Santos Discépolo nos ofrece un dato significativo: en 105 ocasiones aparecen términos pertenecientes al campo semántico de la esperanza. Esto nos advierte sobre la centralidad de un tópico que atraviesa también sus obras teatrales, sus guiones cinematográficos y radiales; y que a su vez se hace presente en distintas entrevistas que Discépolo brindó a la prensa gráfica.

Junto al tema de la esperanza, y en íntima relación, se erige en su obra una punzante estética del desencanto. De ella emerge la consagrada mirada escéptica que muchas veces incluso su propio nombre llegó a expresar. A esta línea pertenecerían especialmente los "tangos de denuncia" y las obras que —conforme a la lectura de Norberto Galasso— se adelantaron y, al tiempo, testimoniaron los años de la Década Infame. Aun sin negar la pertinencia histórica —y política— de esta

* Investigador de la Universidad Nacional de Lanús. Docente de Filosofía (Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires). Desde 2009 se encuentra compilando la obra de Enrique Santos Discépolo. Correo electrónico: tallerfilosofia@yahoo.com.ar.

interpretación, creemos que el escepticismo discepoliano supo conservar su vigencia en otras producciones posteriores, ya sea como consecuencia del desengaño amoroso, fraterno, y también del desencuentro existencial.

Nos proponemos emprender un recorrido por su obra sin pretensión de resolver la presunta contradicción, sino de habitarla y reconocer así lo que de ella se desprende. La clave metodológica la encontramos en el grotesco, complejo magma en el que se funden la esperanza y el escepticismo. El grotesco no admite respuestas dicotómicas ni soluciones dialécticas. No es comedia; no es tragedia; pero tampoco parecería resolverse anulando los términos por ejercicio de superación. En todo caso, se compone ya desde el inicio como un fenómeno paradójico y abierto, que lleva inscripto en sí el signo de una tensión. Abordaremos aquí los alcances del grotesco en distintos fragmentos de la obra —y de la vida— de Enrique Santos Discépolo.

II

No resulta sencillo, ciertamente, aventurarse a interpretar el sentido del humor en la obra de alguien que murió de tristeza, que a los 9 años, huérfano de padre y madre, cubrió con un paño negro al pequeño globo terráqueo de sus útiles escolares, porque pensaba que el mundo debía quedar así... para siempre vestido de luto. Dice que no lo volvió a destapar, que su timidez se volvió miedo y su tristeza, desventura.

No es sencilla la tarea, si tenemos en cuenta además, amén de estos aspectos biográficos, los títulos de algunos de sus tangos: "Martirio", "Condena", "Infamia", "Desencanto", "Tormenta", "Canción desesperada". Y todavía se podría extender la cadena semántica adentrándonos en los versos de otros títulos aparentemente más neutrales. Es cierto, también compuso una canción llamada "Y fueron todos muy felices", pero este foxtrot —quizás como un guiño del destino— se encuentra perdido.

Algunos datos mínimos, biográficos, temporales, espaciales, que vale la pena tener presente. Enrique Santos Discépolo fue actor, dramaturgo, letrista y compositor, libretista, charlista de radio y director de cine. Nació en Buenos Aires en 1901. A propósito de ello, justo él, "el profeta del tango", el poeta intempestivo quien como nadie definió al siglo con su "Cambalache", sostuvo: "camino por la vida un paso atrás de nuestro siglo. Yo quisiera ir adelante, pero le tengo miedo al

papel de precursor... Pienso que a la vida se viene para aprender y no para enseñar" (Muñoz 1940, 302).

Murió joven, tempranamente, a los 50 años, la noche del 23 de diciembre de 1951. Para ese entonces Discépolo ya era un personaje mítico de Buenos Aires. Las crónicas reseñan que una multitud se reunió en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música para despedirlo. Entre aquella multitud se destacaban las coperas de los cabarets, quienes esa noche, en señal de duelo, decidieron no asistir a sus trabajos. ¿Qué mejor despedida que la mueca herida del maquillaje desvanecido por el llanto? Un número muy a la altura del adjetivo discepoliano.

"¡Cuánto dolor que hace reír!"... Posiblemente sea un buen título para este trabajo. Son los últimos versos del tango "Soy un arlequín" de 1929. Tienen la virtud de ponernos en clima del universo simbólico del grotesco. Conviene señalar, ya desde el inicio, que el grotesco en la obra de Discépolo excede el drama de la integración del inmigrante en su terrible esfuerzo por adaptarse a una realidad recia a sus ilusiones; sobrepasa así la escenografía de la "habitación" del "grotesco criollo". El grotesco discepoliano toma la calle, el barrio, la ciudad, descifra al hombre y su universo. Podemos comenzar a transitarlo a partir de tres semblanzas realizadas por poetas contemporáneos del autor.

La primera es de Carlos de la Púa:

> Discépolo es el gran buceador de almas, cachador, Schopenhauer porteño. Supo sumergirse a fondo en cada tipo y volver a la superficie con una imagen feliz que lo catalogaba definitivamente... Este gran dramaturgo del tango supo sacar tajada de todas las miserias familiares que pasan a nuestro lado vestidas con sus trajes de colores, los berretines inconfesables, las consumaciones baratas, las reinas del capuchino, las fiacas del café cortado, todos los vareadores y todas las milonguitas han estado suspendidos del lápiz prodigioso de este gran fotógrafo de almas, que luego deforma sus placas en caricaturas para atenuar un poco el dolor" (Muñoz y Pérez).

Nicolás Olivari lo recordó en un artículo a poco más de un año de su muerte en los siguientes términos: "Discépolo era el perno del humorismo porteño engrasado

por la angustia" (Olivari) . Por último, Julián Centeya, a propósito del estreno de *Cuatro Corazones* —película que Discépolo protagoniza, escribe y dirige—, sostuvo:

> Yo te vi un algo raro, nunca visto aquí; no sabía cómo calificarlo... Me mordía... Estaba nervioso... y al final: primero yo. ¿Sabés lo que era? Te lo digo sinceramente y salvando la distancia y la calidad del que te voy a nombrar: tenés un corte chaplinesco...sin grupo... Trabajás a lo Carlitos. Hacés reír con cosas serias. Más que serias, graves; más que graves, trágicas. Cuando el alma se tiene que venir al suelo, porque sí, porque lo dice todo el dolor que sabés pintar en la cinta, la gente se manda una carcajada que no la termina más" (citado en Pujol 283).

Con el beneficio de estos testimonios, iniciemos entonces el recorrido por algunas de las obras de Discépolo. Dentro del universo poético de sus canciones, Oscar Conde distingue al menos cuatro líneas temáticas (ver Conde 2003, 57-58): la amorosa (que la conformarían canciones como "Uno", "Secreto", "Sin palabras", "En la luz de una estrella"); la de denuncia ("¿Qué vachaché?", "Yira... yira...", ¿Qué sapa señor?, "Cambalache"); la grotesca ("Esta noche me emborracho", "Chorra", "Malevaje", "Victoria"); y la descriptiva ("Carillón de la Merced", "Alma de bandoneón", "Melodía Porteña", "Cafetín de Buenos Aires").

Sin embargo, para nuestros fines, antes que en el orden temático, conviene poner el acento en el espíritu grotesco que atraviesa las distintas líneas —la amorosa, la descriptiva, la de denuncia, y por supuesto la grotesca— y que recorre de modo explícito o implícito —por ejemplo en su génesis, como veremos en el tango "Secreto", o en su situación enunciativa, como en el caso de "Tormenta"— gran parte de una obra cuya materia es la vida. Escuchemos a Discépolo:

> El modelo que seguí en mis obras fue la vida. ¿Qué mejor modelo? ¿Hay algo más teatral, más diverso, más humano, más complejo, más pintoresco, más serio y más cómico que la vida? Lo que sucede es que en el arte y en la vida, lo cómico y lo trágico no se contraponen siempre. Por el contrario, muchas veces van juntos, se mezclan. Yo tengo algunos tangos de forma cómica, pero

> de fondo serio. Son de ese género que hemos convenido en llamar "grotesco" ("Victoria", "Chorra", "¿Qué vachaché?" y algunos otros). Esos sí que suelen pegarla. Y es que reflejan un aspecto de nuestro modo de ser. El criollo, y sobre todo el porteño, tienen como pocos el pudor de sus emociones y de sus sentimientos. Por eso no los exterioriza. Trata de despistar cuando habla. Es el temor de la cachada. Y para que no lo cachen los demás, se cacha él mismo. ¡La cachada!... ¡Qué tema para un ensayista desocupado!...En ella reside nuestra debilidad y nuestra fuerza. Por temor a ella, cada vez que emprendemos algo, ponemos en juego las catorce antenas de nuestra radio interior. Todas las potencias de nuestro espíritu entran en acción. Y si a pesar de todos fracasamos, nos burlamos a gritos de nuestro fracaso, para evitar que se burlen los demás. (Muñoz 1940, 307-308).

Discépolo ofrece aquí su definición más acabada sobre el grotesco: *obras de forma cómica pero de fondo serio*. Su interés se encuentra entonces en las obras en las que lo cómico y lo trágico se entremezclan, se superponen. Y en ellas emerge la "auto-chachada" como un interesante recurso humorístico que no solo explica en su aspecto psicológico o sociológico, sino que también despliega en sus distintas producciones, y naturalmente en algunos de sus tangos.

En "Victoria", por ejemplo, en lugar de dolerse por el abandono de su mujer (lo que sería esperable en la liturgia tanguera), el protagonista celebra alegremente mientras se compadece del "chicato inocente / que se la llevó... / ¡cuando desate el paquete —la mujer— / y manye que se ensartó!" (1930a [vv. 34-37]). En su alborotado festejo, no duda en aclamar con complacencia —a resguardo de toda interpretación psicoanalítica— su buen sino por volver a "vivir con mama otra vez" (ver Conde 2003, 63; y Ulla). El abandonado se burla a sí mismo, *primereando* las posibles bromas de otros, y expone una máscara que no logra disimular lo que oculta. Del mismo modo, se puede reconocer en "Justo el 31", en la idea del movimiento del carrusel, los saltos arlequinescos del protagonista que anuncia su júbilo por haber anticipado a su mujer en abandonarlo. La descripción de la mujer no está exenta de mordacidad: "La aguanté de pena / casi cuatro meses / entre la cachada de todo el café... / le tiraban nueces / mientras me gritaban / ahí va Sarrasani / con su chim-

pancé" (1930b [vv. 35-41]). En uno y otro tango, la doctrina del "amuro" se invierte y los textos despiertan una risa ambigua.

La aparición de lunfardismos contribuye a componer un clima de comicidad. Basta como ejemplo si "tradujéramos" los versos citados de "Victoria" prescindiendo del lunfardo: "Me da tristeza el tonto, / corto de vista inocente / que se la llevó... ¡cuando comprenda que se equivocó!". El efecto es notoriamente diferente, y la pérdida evidente. En el uso del lunfardo, de acuerdo con Oscar Conde, se percibe una gran expresividad, rebeldía e inconformidad, pero también una alta cuota de componentes lúdicos (ver Conde 2011, 21). Decía Discépolo en su defensa:

> No entiendo por qué es más propio "robar" que "afanar". ¿Por el hábito? ¡Bah!... Lo que hay son palabras feas y palabras lindas, tanto de la Academia como del lunfardo... yo utilizo de ambos las que me gustan por su sabor rotundo, a pictórico, a dulce. Las hay amplias, curvas, melosas, dolientes. Y si mi país cosmopolita y babilónico, manoseándolas a diario las entiende y las precisa, las enlazo lleno de alegría. Nuestro lunfardo tiene aciertos de fonética estupendos... Observe que los vocablos lunfardos son siempre más gráficos que los que sustituye; más poderosos y más nuestros. Por eso los utilizo" (A. CH).

"Chorra" es un tango que también plantea de manera novedosa el tradicional tópico del abandono. En este caso, la mujer no se va con otro. Es otro tipo de estafa la cometida. Aquí se trata de una ladrona que junto a sus padres, "la viuda y el guerrero", le "afanan" hasta el color —es decir, no solo los bienes materiales sino sus mejores ilusiones— a un ingenuo feriante cuyo pecado fue ser bueno y haberse enamorado integralmente de la mujer (ver Pujol 119). Ante el siniestro consumado, el personaje del tango —el relato está en primera persona— enseña sin ningún tipo de reserva su bronca por "haber sido tan gil". Hay alusiones irónicas, que se mantienen a lo largo de todo el texto, que funcionan como dispositivos para evidenciar las máscaras. Así, sobre el desenlace, el narrador continúa refiriéndose a los farsantes con sus nombres de oficio: "se tragaron, vos, *la viuda y el guerrero* / lo que me costó diez años de paciencia y de yugar" (1928b [vv. 31-32]. El destacado es nuestro).

Cierto mediodía de 1929, un hombre alto y fornido con atuendo de carnicero interpeló a Discépolo en las inmediaciones del Mercado del Plata: "¿Quién le contó a usted lo que me ha ocurrido con la sinvergüenza de mi mujer para que lo haga cantar por toda la ciudad?". Asombrado por la coincidencia, y temeroso ante el cuchillo descuartizador que el comerciante portaba en la cintura, Discépolo buscaba la manera de aclarar el malentendido. Sin embargo, el hombre interrumpió sus cavilaciones: "Usted me ha vengado, amigo, ha dicho la verdad. Ahora todos saben lo perversa que ha sido ella conmigo" (De la Fuente).

Vida y obra son dos universos casi indiscernibles al tratarse de Discepolín. Quizás su mejor personaje fue "Discepolín", ese personaje de sí mismo. Así, por ejemplo, su excesiva delgadez, su inmensa nariz, y su contextura de muñeco pálido y tembloroso, le propiciaron motivos suficientes para mofarse con recurrencia. Valga el siguiente texto como ejemplo. Como número de presentación de un concierto de su pareja Tania, Discépolo conversaba en el escenario junto a una compañera de elenco:

> —Discépolo: Para el público sería más grato, si en vez de estar yo aquí, se hubiese asomado en mi lugar uno de esos muchachos con cuerpo de atleta, cabello ondulado, ese cabello que chorrea brillantina, esos galanes vistosos que llenan Buenos Aires y que no sé por qué casi siempre se llaman Juan Carlos... ¡Un galán alto!
> —Mujer: Pero usted es un perfume fino en frasco chico.
> —Discépolo: No me consuele. Yo vendría a ser, apenas, una muestra, gratuita... Y lo peor es que no me queda ni el recurso de decir que cuando era chico era lindo... No.... Dicen que cuando yo era chico era más feo que ahora. Cuando nací, mi madre me miraba con unos ojos de asombro inenarrable y musitaba con esa ternura que solamente las madres saben tener: "¡Quién lo hubiera dicho!". Y al destaparme para que me vieran los vecinos, les dirigía una mirada dulcísima y les decía: "Disculpen...". Ustedes saben, por supuesto, que eso de la cigüeña es un cuento. En su lugar vino una señora con una valijita que cuando terminó su labor se fue enojada y protestando: "¿Y qué puedo cobrar por 'eso'?" (Archivo ESD).

El mismo recurso se utiliza en la obra de teatro *Blum* de 1949, donde también hay lugar para la burla auto-referencial: "Yo en cambio pienso con espanto en el orgullo depravado con que los padres dicen: ¡Mirá, tiene toda mi cara! Y me pongo a temblar de sólo imaginarlo" (1966, 27).

Existen, a su vez, repetidas anécdotas que reúnen comentarios sobre su extrema flacura: "Los que me conocen saben que tengo más tangos que kilos" o la versión "Tengo más años que glóbulos rojos" (Galasso 1981, 14); "Yo sólo quiero alegrar, ¡así estoy de flaco!" (Discépolo 1947, 3). Y ya sobre el final de su vida, desgarrada por los colmillos de "Mordisquito", su delgadez creció proporcionalmente a la ironía con que la registraba: "Aunque parezca imposible, he rebajado tres kilos... voy a parecer una de esas fotografías óseas sacadas con rayos X"; "Estoy tan flaco que las próximas inyecciones me las van a tener que dar en el sobretodo"; "Todos los médicos juntos no pueden conmigo. Esta es la lucha entre Karadagián y la pulga" (Galasso 1967, 174).

Cualquier frustración parecería campo fértil para el recurso de la "auto-cachada", para la mueca de una sonrisa por donde asoma el dolor. Veamos así el relato retrospectivo que realizó Discépolo sobre el estreno de su primer tango, "Qué vachaché", canción amarga, desesperanzada, en la cual una mujer lanza a su marido, "el gilito embanderado", "el disfrazao sin carnaval", una serie de reprimendas porque este es un idealista que todavía cree en la moral y no se dio cuenta de que ya "no hay ninguna verdad que se resista / frente a dos pesos moneda nacional" (1926 [vv. 20-21]). Si el espíritu del tango no es para nada ajeno al del grotesco, menos aún lo es el relato de su estreno. Así lo rememoraba Discépolo años después:

> Mi primer tango fue "Qué vachaché", lo que equivale a decir que fue mi primer disgusto. Fue en el transcurso de una turbulenta y azarosa gira teatral de una compañía cuyo elenco integraba y que encabezaban dos grandes actores cómicos a los que debo el haber llorado las lágrimas más amargas de mi vida... A los ocho días de salir empezó el drama. ¡Las que pasamos! ¡Qué manera de comer salteado! Comíamos por riguroso turno: martes, jueves y sábados; las mujeres. Miércoles, viernes y domingos: los hombres. El lunes ayunábamos todos de prepotencia... Yo he asistido a verdaderos campeona-

tos de salto en largo, peor como aquellos jamás. Ríanse... El record lo batió la actriz más vieja de la compañía... La pobre saltó de un café con leche de un martes a la mañana y sin tocar el suelo, fue a parar a un té con leche de un viernes por la noche. ¡Este salto yo no lo he visto dar ni con garrocha!... Debo aclarar además que la distancia fue cubierta en excelente estilo y sin rozar en el trayecto un solo bife...

¡Las que pasé!... Recuerdo que mi hermano, ignorante de mi situación, respondiendo a una de mis cartas, me observaba: "Te envío de vuelta tu esquela para que repares en la caligrafía. Es vergonzoso que ya no sepas escribir. ¿Qué te pasa?". Cuando la miré, me dio risa... Era muy simple: al escribir, ¡las mayúsculas se desmayaban de hambre sobre las minúsculas!

¡Qué temporada!... Yo había llegado a un punto de flacura tal que si me tapa un ojo quedaba disfrazado de aguja... Por fin dimos la función. Adelante. Se levanta el telón. Pasan varias escenas y sale la hermana del apuntador convertida por azar en cancionista. De salida da un tropezón, se hace un lío con la cola del vestido... y plaf... cae así para adelante y se queda en el suelo en cuatro patas. Era realmente una posición que no debía haber abandonado nunca. Yo pedía a gritos un revólver para matarme, pero siempre y cuando me dejaran matar antes a la cancionista... El pianista, un honrado padre de familia hacía arpegios tan violentos sobre el teclado que parecía más bien un tirabuzón enloquecido que jugaba a la mancha sobre el piano. A su lado, el violinista rascaba el instrumento con un optimismo y una cara de pambazo irritante. Sonreía a todo. Era feliz. Era feliz porque desafinaba. Se había propuesto desde muy chico serruchar el violín de parte a parte valiéndose sólo de su arco y cada vez que yo lo miraba, enloquecido desde bastidores, él respondía con un gesto como queriendo decir: "ya va a estar". Y seguí rascando. El flautista era asmático y la flauta rencorosa. Había no sé que viejos resentimientos personales entre ellos y para ventilarlos aprovechaban mi tango. A todo esto el público —una abigarrada muchedumbre de cuatro personas— se revolvía en la platea como si le hubiera caído el techo en la cabeza. A la cancionista, que seguía en cuatro patas, no se le entendía una palabra y parecía que cantaba en árabe. En ese momento, alguien gritó:

> ¿Quién arrastra los muebles? ... Me quedé frío. Yo había ya notado un ruido persistente y ronco... ¿Qué podría ser? Presté atención. Era el contrabajo. Corrí al foso. Era él. Repetía siempre la misma nota rascando con toda gravedad. ¿Qué hace? —le grité. Aquí andamos —me contestó. ¿Qué nota hace? —le digo. Ah, una —Sí, claro, ¿no son siete las notas? Bueno, por aquí tiene que pasar... Así estrené "Qué vachaché", mi primer tango y mi primer disgusto (Galasso 1981, 67-69).

Comparemos el relato con la versión del crítico uruguayo Blixten Ramírez, presente en el estreno:

> Acompañó a la canción la más fría y desconcertante de las indiferencias. No hubo aplausos y sí gritos exigiendo que Mecha Delgado interpretara de inmediato los tangos más populares de la época. Cuando entramos al escenario encontramos al autor visiblemente descorazonado, maltrecho, después de la batalla perdida. Y sin ánimo siquiera para la defensa de su producción, aceptando con triste conformidad los hechos consumados. Al retirarnos, no sin antes dejar caer las banales y consabidas frases de consuelo, me atreví a decirles a mis acompañantes: -Lo que me animo a asegurarles es que este pobre muchacho no vuelve a escribir un tango en el resto de sus días. Peligroso afán ese de tratar de descubrir el porvenir (Soliño).

Posiblemente el tiempo permita que algunos signos trágicos devengan cómicos. Ahora bien, resulta también un recurso de gran comicidad, digno de ser destacado, la exageración expresionista con la que Discépolo traduce no tan fielmente —y decididamente no importa— "la más fría de las indiferencias". El relato, generoso de ocurrencias y atravesado por el tamiz del grotesco, se compone así como una mirada burlona que, como muchas de sus canciones, se nutre de la distorsión exacerbada por lo patético.

Esto sucede, por ejemplo, en "Malevaje", un tango que cuenta la metamorfosis de un guapo que pierde el horizonte al ser atravesado por el amor de una mujer: "Decí, por Dios, qué me has dao / que estoy tan cambiao... / ¡no sé más quién soy!..."

(1929a [vv. 1-3]). El culto al coraje, anacrónico ya por ese entonces, resulta ridiculizado en una desesperada confesión, que convierte al grotesco en una estética de la fragilidad y la piedad (ver Pujol 360-361; y Conde 2003, 62-63): "No me has dejao ni el pucho en la oreja / de aquel pasao malevo y feroz / Ya no me falta pa´ completar / más que ir a misa e hincarme a rezar" (1929a [vv. 16-19]).

"Esta noche me emborracho" relata un encuentro casual, pasados diez años, del protagonista con una exnovia. La encuentra a la salida del cabaret "sola, fané, descangayada", semejante a "un gallo desplumao / mostrando al compadrear / el cuero picoteo" (1928a [vv. 10-12]). Los efectos son devastadores: "Nunca soñé que la vería / en un 'requiscat in pace' / tan cruel como el de hoy: / ¡Mire, si no es pa´ suicidarse, / que por ese cachivache / sea lo que soy..." (1928a [vv. 31-36]). ¿Qué es lo que resulta tan terrible? Quizás sea aquello que el narrador solo insinúa... que él también está solo, *fané* (arruinado) y *descangayado* (deteriorado). Y, precisamente, es la mirada de la mujer, en un juego de espejos identitario, lo que evidencia su desnudez. La moraleja supone una tesis filosófica, una mirada melancólica sobre el paso del tiempo, que todo lo destruye, y que ninguna borrachera lúcida puede ignorar: "Fiera venganza la del tiempo, / que le hace ver desecho / lo que uno amó..." (1928a [vv. 37-39]). Asimismo adelanta otra característica de la vida grotesca: no hay culpables. Ni el hombre, ni la mujer. Las únicas culpables son las ilusiones, las principales protagonistas del grotesco.

Aquello insinuado en "Esta noche me emborracho" aparece explícito en los últimos versos del tango "Quien más, quien menos". Esta vez, dentro del cabaret, el narrador descubre a su antiguo amor borracha, mostrando muerta de risa su desnudez: "¡Reconocerte / fue enloquecer! / caricatura / de la novia / que adoré" (1934 [vv. 8-12]). Sin embargo aquí hay lugar para un "nosotros": "Novia querida / novia de ayer / ¡qué ganas tengo / de llorar nuestra niñez! / Quien más... quien menos... / pa´ mal comer / somos la mueca / de lo que soñamos ser" (1934 [vv. 29-36]). La mueca aquí como expresión colectiva de soledad, desilusión y desesperanza.

En "Secreto", el efecto grotesco, sin duda, no se encuentra en la letra, sino en el relato de la anécdota que sirvió de inspiración a este tango sombrío que atraviesa la culpa, la tentación, la traición y el suicidio: "Quién sos, que no puedo salvarme, / muñeca maldita, castigo de Dios... / Ventarrón que desgaja en su furia un ayer /

de ternuras, de hogar y de fe... / Por vos he cambiado mi vida / —sagrada y sencilla como una oración— / en un bárbaro horror de problemas / que atora mis venas y enturbia mi honor" (1932 [vv. 1-8]). De este modo contó Discépolo la génesis del tango:

> Yo he conocido muchas personas que viven con el reloj atrasado. Pero en mi amigo fue terrible. Maduro ya, se encontraba en esa edad en que los hombres llevamos por la calle los paquetes más absurdo y en que, por las noches, sacamos el perrito a caminar por la cuadra. Y fue entonces, inexplicablemente, cuando conoció y se enamoró de la otra mujer. Su vida "sangrada y sencilla como una oración" se transformó en "bárbaro horror de problemas". Sobre todo porque él no estaba preparado para entenderlo ni para superarlo. Y como todo lo profundamente dramático está casi apoyado o rozando lo cómico, el aspecto ridículo lo daba su mujer, la auténtica, porque ella —pobre ángel— ignorante de la tremenda tormenta en que él se debatía, intentaba curarlo creyéndolo enfermo. Lo suponía embrujado, quemaba polvos y cosas raras. Le dejaba la camiseta colgada al sereno por la madrugada. Le decía palabras absurdas... la única satisfacción —si así puede llamarse— la única satisfacción de mi pobre amigo fue que durante ese terrible período su mujer no llegó a sospechar nunca, ni por acaso, la razón de su mal (Galasso 1981, 33).

Como sugiere Sergio Pujol, no debería asombrarnos que la tragedia tortuosa e inconclusa de "Secreto" tuviera como medio de transmisión el alegre marco de un lujoso teatro de revista, en medio de plumas, galeras y números cómicos —la canción se estrenó en el Cine Monumental en el espectáculo *Mis canciones 1932* (ver Pujol 217) —.

Lo mismo puede decirse sobre "Tormenta", grito piadoso y desesperado que eleva su lamento a Dios: "!Aullando entre relámpagos... / perdido en la tormenta / de mi noche interminable, Dios! / busco tu nombre..." (1939a [vv. 1-4]). Desde los márgenes de un mundo que lo ha expulsado, y a punto de perder la fe, el protagonista cuestiona —ya sin mordacidad— un orden nefasto, injusto e impune, que no puede comprender: "Enséñame una flor / que haya nacido / del esfuerzo de seguirte, Dios / para no odiar / al mundo que me desprecia / porque no aprendo a robar..." (1939a [vv. 28-33]).

El tango se presentó en la película *Cuatro corazones*. "Cuatro corazones" es el nombre de una *boite* que dirige el vertiginoso Sr. Barbet —personaje que interpreta Discépolo—. Durante un ensayo, Tania canta "Tormenta" en una secuencia con influencias del cine expresionista alemán. Pero el director de la ficción pide una versión más alegre —"¡Es matar de tristeza a la gente! ¡Alegría, el patrón lo pide!" (Discépolo 1939b)—. Ya en la noche, durante la función, Tania interpreta el tema vestida de marinerito con pasos de can-can. Mientras el público baila haciendo la ronda, algunos aprovechan para arrojarle serpentinas, que Tania esquiva como puede. Así, el intento de mitigar el dolor, de "edulcorarlo", acaba en grotesco.

Para Discépolo, la alegría del avestruz, lo cómico por lo cómico, no va muy lejos. Tal vez por ello, a propósito de su trabajo en *Wunder Bar* —obra teatral que adapta, dirige e interpreta— sostuvo:

> Wunder y yo hemos sintonizado. Él me entiende a mí y yo lo entiendo a él. Si mi Wunder escribiera tangos, los haría muy parecidos a los míos, sobre todo a los "grotescos", en que la risa y la mueca se confunden; y si yo fuese dueño de un "dancing" lo manejaría de acuerdo con su filosofía. Porque Mister Wunder tiene una filosofía. Es una filosofía pesimista, que adquiere, sin embargo una expresión optimista y alegre. Wunder no es ningún tonto de circo, de esos que quieren hacer reír vaciándose el cerebro para que suene bien a hueco. Tampoco es un avestruz, que esconde la cabeza para no ver el peligro, creyendo así eludirlo. Es un hombre inteligente que quiere curar la tristeza con conocimiento de causa. El sabe que la vida es horrible y trata de superar esa realidad volviéndola alegre; pero sin ignorarla. Recomienda el olvido, pero no la ignorancia... Yo preconizo la misma terapéutica que la de Wunder, que, por cierto, coincide también con la de aquel intendente que aconsejaba "sembrar alegría". Pero esta siembra no sólo hay que hacerla en carnaval, sino en cualquier época del año. La alegría con careta ya no nos basta. Ese era un recurso de los tiempos idos, ingenuos y mistificadores. Hoy todos nos conocemos y no adelantamos nada con disfrazarnos. Justamente, no pocos males que sufre el mundo moderno se deben a la persistencia de algunos disfrazados anacrónicos... (Muñoz 1948, 22).

En busca de precisar la situación enunciativa de esta última noción de "alegría consciente", resulta tentador volver sobre la figura arquetípica del "desayunado" y proponer así cierta familiaridad entre el estafado de "Chorra" y "el gilito embanderado" de "Qué vachaché". Asimismo es tentador aproximarlos a la desencantada "alma otaria" de "Tres esperanzas": "Me he vuelto pa' mirar / y el pasao me ha hecho reír... / ¡Las cosas que he soñao, / me cache en dié, qué gil!" (1933 [vv. 27-30]). Y, naturalmente, emparentarlos también con el protagonista de "Yira... yira...", aquel "otario / que un día, cansado, / se puso a ladrar" (1930c, 22 [vv. 34-36]).

A propósito de "Yira... yira...", reproduzco un diálogo entre Discépolo y Gardel de un cortometraje del director Eduardo Morera estrenado en 1931:

> —Gardel: Decime, Enrique... ¿Qué has querido hacer con el tango "Yira... yira..."?
> —Discépolo: ¿Con "Yira... yira..."?
> —Gardel: Eso es.
> —Discépolo: Una canción de soledad y desesperanza...
> —Gardel: ¡Hombre! Así lo he comprendido yo.
> —Discépolo: Por eso es que la cantás de una manera admirable.
> —Gardel: Pero el personaje es un hombre bueno, ¿verdad?
> —Discépolo: Sí; es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante cuarenta años. Y, de pronto, un día, a los cuarenta años, se desayuna con que los hombres son unas fieras.
> —Gardel: Pero... ¡dice cosas amargas!
> —Discépolo: Carlos, no pretenderás que diga cosas divertidas un hombre que ha esperado cuarenta años para "desayunarse" (Morera).

Posiblemente se trate siempre del mismo "gil", que ahora se "avivó", y que con su ladrido le advierte al prójimo que algún día comprenderá, como él, que "todo es mentira" y "que nada es amor" (1930c [vv. 15-16]). Lo sabe ya, porque en definitiva, a fuerza de rayones, golpes y abismos, entendió finalmente —como reza "Qué sapa, Señor"— que "La tierra está maldita / y el amor con gripe, en cama..." (1931 [vv. 1-2]). Y anegado en medio del "Cambalache" aprendió a reconocer algo más terri-

ble todavía: que "el mundo fue y *será* una porquería" (1935 [v. 1]. El destacado es nuestro), es decir, un terreno poco propicio, no muy fértil, para sembrar ilusiones.

No sorprende, entonces, que en ocasión de compartir "un instante de su vida" con los lectores de una publicación periodística, Discépolo haya optado por el relato de una temprana desilusión, un recuerdo infantil, un recuerdo volvedor, que se convirtió —a su juicio— en un estado de su espíritu. Escuchémoslo:

> Desandemos un montón de años. Imagíneme en mis siete años, un pibe un poco triste y lleno de sueños. No grandes sueños: sueños de pibe, nada más, con forma de triciclos, de barriletes, o de bicicletas. Uno de esos sueños tenía forma de traje de payaso. Se estaba acercando el Carnaval y yo acariciaba la esperanza de verme con alguno de aquellos bonetes chillones y con la cara enharinada y los cachetes pintados de rojo. No sé cómo algún día se atrevió mi timidez a expresar mi deseo ante mi madre. Pero el resultado fue que el primer día de carnaval, ella me dijo: `Enrique... Aquí tienes tu traje de payaso´. Era un traje maravilloso, amigo mío. Amarillo en el fondo, tenía pintados en los más diversos colores, pájaros, payasos, bailarinas, chanchitos, elefantes, y otras figuras llenas de gracia. Me puse el traje loco de alegría. Mientras me enharinaban la cara, mientras me pintaban de rojo los cachetes, el corazón se me saltaba del pecho. Soñaba con el instante de salir a la calle luciendo aquel atavío multicolor, de verme admirado por mis compañeros del barrio, que no esperaban que yo fuera capaz de tener un traje de payaso tan hermoso... Y por fin estuve listo y me eché a correr a la vereda. Allí comencé a caminar como levantado del suelo por alas invisibles. Me miraba el traje y me deleitaba con aquel elefante verde y rojo, con aquel chanchito azul, con aquellos pájaros negros y marrones. Tan distraído estaba con la vistosa policromía de mi traje que no vi cómo un muchacho se acercaba a mí, levantando en alto un balde lleno de agua. Cuando me tuvo cerca, sin cuidado alguno para mi flamante traje de payaso, sin respeto por mi máscara de harina, me arrojó el contenido de su balde. Con el frío del agua corrió por mi cuerpo un sentimiento de terror... ¿Qué le pasaría a mi flamante traje de payaso? Mis ojos temerosos buscaron los dibujos maravillosos. Algo terrible ocurría sobre el

> género pintado. Confundidos en el agua que corría por mi traje, bailarinas, pájaros, chanchitos y elefantes, se deshacían velozmente, perdían su forma, mezclaban sus colores, y chorreaban en un líquido rojiazul sobre la vereda. Apreté el trajecito de payaso con mis manos, como tratando de contener aquella huída desesperada. Pero ya no quedaba, de todo aquel mundo de maravilla, nada más que unas manchas sin sentido. Y el trajecito, empapado, se me pegaba al cuerpo, y el bonete de cartón caía deshecho al suelo, y la cara enharinada sumaba su líquido viscoso al agua de mi traje desteñido... No sé cuánto tiempo me quedé allí, como un pájaro mojado, triste, callado! El chico del balde había echado un chubasco de muerte sobre un hermoso sueño que comenzaba a realizarse. Y es notable, amigo mío. Han pasado muchos años, pero ahora me acontece con frecuencia encontrarme con aquel recuerdo. ¿No le ha ocurrido a usted, por ejemplo, proponerse una cosa hermosa, ver que está muy cerca de su mano el realizarla, y encontrar que, al final, la indiferencia de una funcionario torpe, o bien la incomprensión de quien creía comprensivo, deshace su ilusión? ¿No le ha pasado ir algún día a ver a un viejo amigo a quien han hecho ministro o funcionario importante y encontrarlo a éste en burócrata, infatuado, tratándole con solemnidad tonta? Pues bien, en estos casos y en otros semejantes, me siento como aquella tarde de carnaval: me veo mojado y triste en medio de la acera, con mi trajecito de payaso en el que se van muriendo bajo el agua los colores brillantes de mis ilusiones..." (Alba 15-16).

El triste recuerdo de las ilusiones ahogadas de este payasito da paso a una de las figuras predilectas de Discépolo: la del arlequín. Como sugiere Pujol, si el arlequín nace en la Comedia del Arte como un personaje lleno de gracia y frescura, la versión discepoliana, en cambio, deviene una figura un poco más ambigua que entretiene a pesar suyo (ver Pujol 153). Así, en el tango "Soy un arlequín", por debajo del salto "alegre" del protagonista, se manifiesta subrepticio un "corazón lleno de pena", que alcanza el extremo de pedir perdón por su bondad: "¡Perdoname si fui bueno! / Si no sé más que sufrir... / Si he vivido entre las risas / por quererte redimir. / ¡Cuánto dolor / que hace reír!" (1929b [vv. 15-20])

III

Que el recorrido que emprendimos nos haya llevado de regreso al inicio, indica que es un momento oportuno para comenzar a terminar este texto. Vimos que para Discépolo el mundo se presenta como un terreno poco fértil para sembrar ilusiones. Sin embargo, sin ellas —advierte— "seríamos un pedazo de carne al ras del suelo. No importa que no se realicen, lo esencia es tenerlas" y en el mismo sentido agrega: "hay una miseria más grande que la del pan, es la de no creer en nada... no hay nada tan horrendo como no creer" (Galasso 1981, 42-43) —con estas imágenes, Discépolo explicaba el origen de su tango "Uno" de 1943—. Parafraseando a Sartre con su concepción del hombre como pasión inútil, podemos pensar que para Discépolo el hombre es una "ilusión inútil".

La vida se presenta así como un juego de ilusiones y desilusiones. La respuesta de los héroes discepolianos, estafados, desterrados, sensibles a la *cicatriz ajena* —"uno se salva del dolor ajeno cuando no escucha", afirma el Sr. Barbet en *Cuatro corazones* (Discépolo 1939b)— es la rebeldía, que se manifiesta, como tuvimos oportunidad de apreciar, a través de la risa, la crítica irónica, el sarcasmo, la provocación, el ladrido y hasta del aullido (ver Cordero 45-46). En un universo fatalmente adverso como el que nos ilustra, sembrar alegría es signo de rebeldía. Supone apostar porfiadamente a una ilusión que conoce la desilusión y que por saberse *absurda* se torna necesaria.

En este sentido, el valor de la ilusión no va a estar dado aquí por lo que logra —porque es *inútil*—; sino por asumirse frente a ello como inevitable, como un encuentro con una imposibilidad que posibilita; es decir, por ser apertura —ventana o alcantarilla— que nos arroja al mundo, y que se aventura, aun con todos las de perder —y quizás por ello— a una entrega total, a un dar(se) que no mide, que es "des-medido". "Mi lema es entregarse por entero a las cosas, no mezquinar energía. La vida sabrá con qué compensarnos... yo aconsejo una capacidad de amor que alcance para la guía telefónica" sostenía Discépolo en una de sus últimas entrevistas (*Crítica* 1951). Y este mismo espíritu recorre la película *En la luz de una estrella* cuando la inocente protagonista —Ana María Lynch—, a punto de obtener finalmente el tan anhelado beso de la estrella —Hugo del Carril—, murmura: "no me quite la dicha de darlo todo sin esperar nada a cambio" (Discépolo 1941). Y lo encontramos

también en un célebre parlamento que el mismo Discépolo pronuncia en el film *El hincha*: "¿qué sería de un club sin el hincha? ¡Una bolsa vacía! ¡El hincha es el alma de los colores! ¡Es el que no se ve. ¡Es el que se da todo sin esperar nada! ¡Ese es el hincha, ese soy yo!" (Romero 1951)[1].

Por lo visto, responder a la cuestión sobre la clase de *filosofía que campea* en la obra discepoliana (si la de un escéptico o la un hombre de esperanza); tal vez no sea una tarea que pueda dirimirse escogiendo entre uno de los dos términos de la disyuntiva. El problema no reside en la falta de razones para decidir —de hecho, según donde se ponga la lupa, no faltarán elementos para suscribir a cualquiera de las dos interpretaciones—, sino en las exigencias de un planteo dicotómico que esquiva la riqueza que subyace en el fondo de la cuestión.

El escepticismo discepoliano, por otra parte, no supone necesariamente una negación de la esperanza. Es cierto que el desencanto implica, sí, una caída de la esperanza. Pero esta caída *desde* la esperanza, no significa que aquello que caiga *sea* la esperanza —lo que caen son las ilusiones (ver Dei 44)[2]—. De hecho, ella crece aquí —paradójicamente— en el terreno del escepticismo. Porque no se trata de una esperanza ingenua, sino de una que se sostiene —y alcanza su sentido más pleno— ante las más terribles decepciones, y constataciones.

No parece conveniente, entonces, presentar la convivencia de la mirada escéptica y la mirada de la esperanza en la obra de Discépolo como la mera alternancia entre dos soluciones posibles para un mismo problema. Quizás resulte mejor pensarla como una única mirada frente a dos horizontes: uno retrospectivo —un horizonte de diagnóstico, que coincide con el momento en el que el personaje se suele "de-

1 Se trata de un *ethos* que encontramos incluso en otros personajes un tanto más ambiguos de su producción. Los ya mencionados Blum, Mr. Wunder y el Señor Barbet (las cercanías y puntos de contacto entre ellos merece un estudio aparte) son, en algún sentido, personajes incapaces de amar, extraños a esa entrega sin cálculo que va a predicar el personaje de *El hincha*. Pero lo son solo superficialmente. En la exageración de sus rasgos despiadados (exageración que los dota de gracia y, por qué no, de estima); en esa exaltación de la máscara con la que se presentan sus apariencias mezquinas; se agazapa esperando su turno la nobleza de un alma buena, que solo podrá revelarse tardíamente, y sin testigos presentes.

2 Siguiendo a Otto Friedrich Bollnow, Dei distingue entre una "esperanza absoluta" y una "esperanza relativa"; y afirma: "Sólo 'la espera' o 'esperanza relativa' , de contenido determinado, se podrá manifestar luego como engañadora —con el aspecto de la 'desilusión'— y podrá ser rebatida por la experiencia. En cambio, la esperanza universal trasciende a toda corroboración o comprobación empírica".

sayunar" *de la eterna porquería del mundo*—; y otro prospectivo —un horizonte terapéutico, que se expresa como un deber de cara al reconocimiento anterior: el deber de darse integralmente, sin especulación alguna, ajeno incluso a toda *espera* (cara profana de la esperanza)—.

Discépolo propone, como vimos, tres figuras arquetípicas para ilustrar esta *dichosa* apuesta de aquel que lo *da todo sin esperar nada a cambio*: el hincha, el enamorado, y el artista —o mejor, todo aquel que concibe su vida como una obra de arte—. Son los festejantes de lo gratuito; los que atentan contra el cálculo, contra la medida, contra cualquier plan de ahorro. Posiblemente sea en ellos, en la experiencia y en las paradojas de esta singular subjetividad que encarnan, donde resida una de las más notables e intempestivas enseñanzas de Enrique Santos Discépolo.

Referencias bibliográficas

A. CH. "El tango tiene en Enrique Santos Discépolo un cultor inteligente y sabiamente expresivo". *Comedia* (Buenos Aires, jul. 1929).

Alba, Manuel. "Un instante en mi vida: Enrique Santos Discépolo". *Maribel* (Buenos Aires, 10 jul. 1951): 15-16.

Archivo ESD. Biblioteca de Norberto Galasso, Buenos Aires.

Conde, Oscar. "Enrique Santos Discépolo. La rebelión contra el mundo". Oscar Conde, comp. *Poéticas del tango*. Buenos Aires: Marcelo Oliveri Editor, 2003. 57-96.

Conde, Oscar. *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus, 2011.

Cordero, Néstor. "Cuando Discépolo se puso a ladrar. Elementos de la filosofía cínica en algunas letras de Enrique Santos Discépolo". *Veinte siglos no es nada*, Buenos Aires: Biblos, 2011. 37-47.

De la Fuente, Ernesto. "Los reyes del tango". *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 09 mar. 1929).

Dei, H. Daniel. *Discépolo: Todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas*. Colección Humanidades y Artes. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa, 2012.

Discépolo, Enrique Santos. "Qué vachaché". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1926. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Esta noche me emborracho". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1928a. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Chorra". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1928b. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Malevaje" (música de Juan de Dios Filiberto). Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1929a. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Soy un arlequín". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1929b. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Victoria". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1930a. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Justo el 31". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1930b. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Yira... yira...". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1930c. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Qué sapa, señor". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1931. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Secreto". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1932. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Tres esperanzas". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1933. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Quien más, quien menos". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1934. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Cambalache". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1935. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. "Tormenta". Buenos Aires: Editorial Julio Korn, 1939a. Tango.

Discépolo, Enrique Santos. dir. *Cuatro corazones*. Argumento de Enrique Santos Discépolo y Miguel Gómez Bao. Estudios Cinematográficos S.I.D.E. 1939b. Film.

Discépolo, Enrique Santos. dir. *En la luz de una estrella*. Argumento de Armando y Enrique Santos Discépolo. Establecimientos Filmadores Argentinos. 1941. Film.

Discépolo, Enrique Santos. Adapt. *Wunder Bar*. Libreto Mecanografiado. Biblioteca Argentores, 1947. Obra teatral.

Discépolo, Enrique Santos, y Julio Porter. *Blum*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1966. Obra teatral.

Galasso, Norberto. *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.

Galasso, Norberto. *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1981.

Morera, Eduardo. dir. *Yira... yira...* Guion de Enrique Santos Discépolo. Cinematográfica Valle. 1931. Cortometraje.

Muñoz, Andrés. "Enrique Santos Discépolo". *30 vidas de Artistas Argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1940. 300-310.

Muñoz Andrés. "El otro yo de Enrique Santos Discépolo se llama Mister Wunder". *¡Aquí está!* (Buenos Aires, 2 abr. 1948): 22-23.

Muñoz y Pérez, Carlos [Carlos de la Púa]. "Esta noche me emborracho". *Crítica* (Buenos Aires, 11 dic. 1934).

Olivari, Nicolás. "Perfil a contraluz de Enrique Santos Discépolo". *La prensa* (Buenos Aires, 9 ago. 1953).

Pujol, Sergio. *Discépolo. Una biografía argentina*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

Romero, Manuel. dir. *El hincha*. Argumento de Enrique Santos Discépolo y Julio Porter. Argentina Sono Film. 1951. Film.

Sin Firma. "Son la expresión de un Ciclo Artístico y Popular Porteño los 50 Años de Enrique Santos Discépolo". *Crítica* (Buenos Aires, 1 abr. 1951).

Soliño, Víctor. "Enrique Santos Discépolo". *Comunicación Académica de la Academia Porteña del Lunfardo 953* (1982).

Ulla, Noemí. "Discépolo o el juego de las máscaras". En: <http://www.matices.de/13/13sdisce.htm> (20/08/2011).

AUTORES

Luciana Belloni es correctora literaria, licenciada y profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Se desempeña, en esta institución, como investigadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) y como docente auxilar en la Escuela de Letras y Lenguas Modernas. Además, es maestranda en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Enzo Cárcano es becario de posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doctorando en Letras en la Universidad del Salvador (USAL), máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (con un trabajo sobre la poesía de Jacobo Fijman), corrector literario, profesor y licenciado en Letras por la USAL. Actualmente, trabaja, en esta misma institución, como investigador del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) y como profesor auxiliar de Seminario de Literatura Argentina y de Teoría Literaria. Es asistente de redacción de la revista *Gramma* (Escuela de Letras, USAL) y miembro del Comité Ejecutivo de la Colección La Vida en las Pampas, que dirige la Dra. María Rosa Lojo en Editorial Corregidor.

Oscar Conde es poeta, ensayista y profesor universitario. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde enseñó griego clásico entre 1983 y 2006, y se doctoró en la Universidad del Salvador. Actualmente es profesor titular regular en el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y profesor asociado ordinario en el área de Literatura Argentina en la Universidad Pedagógica (UNIPE), donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Ha publicado artículos y ofrecido conferencias, ponencias y seminarios sobre literatura griega clásica, tango, lunfardo, rock y poesía argentina y española. Es miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Ha compilado los libros *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002,

en colaboración), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock* (2007, volumen I) y *Poéticas del rock* (2008, volumen II) y *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (2014). Es autor del *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998; 2.ª edición: 2004) y de *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* (2011), y responsable de la edición, estudio preliminar y notas de *La muerte del Pibe Oscar* de Luis C. Villamayor (2015). Sus libros de poesía son *Cáncer de conciencia* (2007) y *Gramática personal* (2012).

Marcela Crespo Buiturón es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España); coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador (IIFyL-USAL), e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Tiene un Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la UBA. Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas y españolas. Es docente del Doctorado en Letras, profesora titular de Teoría literaria y editora de la revista *Gramma* de la Escuela de Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008), *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009), *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013).

Antonio Roberto Esteves es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de São Paulo (USP) y profesor de la Facultad de Ciencias y Letras de la UNESP-Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, Estado de São Paulo, en la carrera de grado y en el posgrado (maestría y doctorado). Además de profesor y crítico, ha traducido varias obras al portugués, entre las cuales se puede citar el *Lazarillo de Tormes*, en colaboración con Heloisa Costa Milton (2005). Estudioso de la novela histórica contemporánea y de literatura comparada, especialmente de las relaciones entre literatura e historia, literatura y cinema, y género y frontera. Tiene varios trabajos publicados: libros, capítulos de libros y artículos, de los cuales se destaca

O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000 (2010). Se desempeñó como profesor visitante en el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, España, en el año lectivo 2002-2003. Es miembro de varias asociaciones, como la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), y fue presidente de la Asociación Brasileña de Hispanistas (ABH) en el bienio 2008-2010.

Alejandra Adela González es doctora en Filosofía por la Universidad del Salvador (USAL) y magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente e investigadora en la USAL, en la UBA y la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Ha publicado numerosos artículos y los libros *Simone Weil y Etienne de La Boétie: Ensayos sobre el deseo de libertad y la voluntad de servidumbre* (Ediciones del Signo, 2011,) que recibió el Tercer Premio Nacional de Ensayo Filosófico (2012); *La Virgen Roja y el filósofo italiano en Roberto Espósito, tres ensayos sobre una teoría impolítica* (Ediciones del Signo 2009); y en colaboración, *De poetas, niños y criminalidades. A propósito de Jean Genet* (Ediciones del Signo, 2003), *Globalización. La frontera de lo político* (Ediciones del Signo, 1997), *El fin de la historia. Nuevo nombre del liberalismo* (Ediciones del signo, 1991). Ha participado como expositora y o profesora invitada en diversas universidades extranjeras, como la Universidad de Murcia, la Universidad Iberoamericana de México, la Universidad Andrés Bello (Chile), la Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil), la Universidad de Puebla (México), entre otras, y universidades nacionales (Universidad del Salvador, Universidad Nacional de Cuyo, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Salta, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Católica Argentina, Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos [ISEDET]). Es coordinadora académica de la Maestría en Estéticas Latinoamericanas Contemporáneas de la UNDAV.

Leonardo Graná es corrector literario, licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Actualmente se desempeña en la misma institución como investigador en el Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, y como profesor adjunto de Seminario de Literatura Argentina, Taller de Normativa y Corrección, Lengua Española y Normativa del Español. Es magíster en Sociología de la Cultura

y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES, UNSAM). **Sonia Jostic** es licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), donde se desempeña como docente e investigadora. Se encuentra a cargo de las cátedras de Literatura Iberoamericana ii y de Seminario de Literatura Iberoamericana. Tiene en curso su tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (Universidad Nacional de San Martín), dirigida por el Dr. Pablo Alabarces. Sus artículos aparecen en publicaciones especializadas del ámbito nacional e internacional. Asimismo, participa activamente en congresos de proyección nacional e internacional.

Andrés Kischner estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y concluyó su licenciatura en la Universidad del Salvador. Actualmente es docente de Filosofía del Ciclo Básico Común (CBC) de la Universidad de Buenos Aires e investigador en la Universidad Nacional de Lanús. Desde el año 2009, se encuentra trabajando en un proyecto de investigación y compilación de la obra completa de Enrique Santos Discépolo. Es autor del *Cuaderno violeta*, poemario publicado por Ediciones de La Eterna (San Miguel de Tucumán, 2014).