SUSPENDER TODA CERTEZA

ANTOLOGÍA CRÍTICA (1959-1976)
ESTUDIOS SOBRE CAMBACERES, JOSÉ HERNÁNDEZ, ECHEVERRÍA, MACEDONIO FERNÁNDEZ, GARCÍA MÁRQUEZ, ROA BASTOS, DONOSO, CORTÁZAR Y OTROS

NOÉ JITRIK

Selección y prólogo:
Gonzalo Aguilar
y Gustavo Lespada

Editorial Biblos

NOÉ JITRIK

Selección y prólogo:
Gonzalo Aguilar
y Gustavo Lespada

SUSPENDER TODA CERTEZA

ANTOLOGÍA CRÍTICA (1959-1976)
ESTUDIOS SOBRE CAMBACERES, JOSÉ HERNÁNDEZ, ECHEVERRÍA, MACEDONIO FERNÁNDEZ, GARCÍA MÁRQUEZ, ROA BASTOS, DONOSO, CORTÁZAR Y OTROS

Editorial Biblos

82.09 Jitrik, Noé
JIT Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976). -
1a. ed. - Buenos Aires: Biblos, 1997.
224 pp.; 20x14 cm - (Estudios literarios)

ISBN 950-786-144-0

I. Título - 1. Crítica Literaria

Diseño de tapa: *Horacio Ossani.*
Coordinación: *Mónica Urrestarazu.*

© Editorial Biblos, 1997.
Pasaje José M. Giuffra 318, 1064 Buenos Aires.
Hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.
Este libro no puede reproducirse total o parcialmente, por ningún método gráfico, electrónico o mecánico, incluyendo los sistemas de fotocopia, registro magnetofónico o de almacenamiento y alimentación de datos sin expreso consentimiento del editor.
Impreso en la Argentina.

ÍNDICE

Prólogo, por *Gonzalo Aguilar* y *Gustavo Lespada* 9

Cambaceres: adentro y afuera 17

El tema del canto en el *Martín Fierro* 33

Forma y significación en *El matadero* de Esteban Echeverría 65

La "novela futura" de Macedonio Fernández 97

Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales: "el autocuestionamiento" en el origen de los cambios 125

La perifrástica productiva en *Cien años de soledad* 157

Yo, el Supremo en novela histórica 179

José Donoso: parodia y pornografía 195

Bibliografía de Noé Jitrik: textos críticos 219

PRÓLOGO

I

En un ensayo de 1969, Noé Jitrik destacaba la productividad generadora del "autocuestionamiento" en la literatura latinoamericana y el profundo compromiso residente en "las preguntas originarias, aun en aquellas en que la identidad misma es puesta en tela de juicio". Si hay un factor común, un gesto constante en su producción crítica, es esta disposición incisiva, búsqueda insomne y permanente puesta a prueba de las categorías analíticas que descarta teóricos de moda, estereotipos académicos o sistemas establecidos. Esto puede percibirse desde aquel relevamiento que comienza señalando la conmoción de "ciertas certezas" en la poética vallejiana, hasta postular, en un trabajo más reciente, que "no hay realmente lectura cuando la relación con un texto no provoca una *suspensión de las garantías de certeza*".[1] Hemos creído percibir aquí algo condensador, característico y definitorio de esta forma de leer.

El programa de *Contorno* de revisar críticamente nuestra historia literaria encuentra en la obra de Noé Jitrik un cumplimiento singular que se anuncia en la década del 50 y se consolida a principios de los años 70.[2] Ya en su trabajo sobre *Adán Buenosayres* de

1. Véase "*Yo, el Supremo* en novela histórica", inédito, recogido en esta edición.

2. La continuidad y extensión del trabajo de Noé Jitrik no pretenden ser

Leopoldo Marechal, Jitrik sostiene que "cuando se considera una obra según su contenido ideológico se hace crítica de otra cosa, no de literatura, sobre todo cuando se valora ese contenido".[3] Esta afirmación, que sólo en una lectura superficial puede ser considerada extraña a la revista, gravita sobre el hecho de que las relaciones entre política y literatura no pueden ser un a priori sino consecuencia de una elaboración teórica y crítica, elaboración que cada uno de los integrantes del grupo hará de diferente manera. En el caso de Noé Jitrik, la observación del artículo sobre Marechal se precisa en *Procedimiento y mensaje en la novela:* encontrar en la autonomía del hecho literario los puntos de contacto con una realidad viviente, exigente y anunciadora.[4] En un contexto en el que predominaban las consideraciones de Georg Lukács alrededor del realismo y de la función heterónoma de la literatura, el cuestionamiento de la representación permitirá a Noé Jitrik abrirse hacia una consideración de la escritura y de los procedimientos que impugna una ilusión realista todavía demasiado asentada. Esta insatisfacción con el realismo (y sus derivados: representación, verosimilitud, totalidad, reflejo) se verifica en el abandono de las perspectivas sociológicas que lo consideraban el modo privilegiado de la literatura de dar cuenta de la realidad.

Ensayos y estudios de literatura argentina, que recopila artículos escritos entre 1959 y 1969, exhibe este desplazamiento que, si en el plano anecdótico cumple con el tópico del viaje a Europa como ini-

---

abarcados en este volumen. Hemos hecho la selección de los siguientes libros: *Ensayos y estudios de literatura argentina* (Buenos Aires, Galerna, 1970), *El fuego de la especie (ensayos sobre seis escritores argentinos)* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1970) y *Producción literaria y producción social* (Buenos Aires, Sudamericana, 1975).

3. Noé Jitrik, "*Adán Buenosayres*, la novela de Leopoldo Marechal", en *Contorno*, 5-6, Buenos Aires, setiembre de 1955.

4. Este libro, producto de su trabajo en la Universidad de Córdoba, fue editado en 1962 (Córdoba, UNC), p. 13, nota. En esta misma nota, Noé Jitrik engloba, dentro de este programa, los trabajos críticos de sus compañeros de *Contorno*: "David Viñas, Ismael Viñas, León Rozitchner, Oscar Masotta, Adolfo Prieto y otros". Creemos que la modernización y la autonomización de la crítica literaria (con una correlativa politización) es el signo más notable de esa revista, aunque sus integrantes opten posteriormente por la crítica textual o la sociocrítica.

ciación (su estadía en Francia entre 1967 y 1970), tiene su punto de inflexión al defender la *inmanencia* del texto literario, al jerarquizar los *procedimientos* en tanto productores de significación y al conquistar una *autonomía* para el discurso crítico. Esta concepción de *inmanencia* que subyace en toda la obra de Noé Jitrik puede resumirse en una frase de su trabajo en torno de la pornografía y la parodia en una novela de Donoso: "La única posibilidad de sostener la vida de los textos y no sofocarlos sobreponiéndoles una sabiduría articulada en otra parte consiste en construir una sabiduría en relación con la solicitud que todo texto formula".[5]

Se trata, en definitiva, del "abandono de la etapa sociológica" que si en *Ensayos y estudios de literatura argentina* es vacilante, será total en *El fuego de la especie*. Esto no equivale a ostracismo ni a falta de compromiso; por el contrario, al desprenderse de mecanismos referenciales saturados y obsoletos, sus reflexiones se moverán con soltura en conexiones amplias con registros de diversos ámbitos, articulando la problemática socio-coyuntural a la especificidad de su trabajo crítico; como prueba de esto nos remitimos a *Producción literaria y producción social*.

Jitrik opondrá a la *crítica literaria* su concepto de *trabajo crítico*, nominación que implica también un gesto constitutivo. Esta amalgama fusiona el concepto de actividad productiva (la cualidad diferencial del hombre, según Marx) con el adjetivo desplegando su paradigma de crisis y de cuestionamiento (contra la subordinación de la *crítica* al biografismo o al comentario). El trabajo crítico fundamenta su pertinencia en la relación con el texto literario que deviene *objeto*, la *metodología* de un relevamiento tendiente a sustentar hipótesis de lecturas (la propia *letra* del texto literario proporciona elementos reflexivos, constituye soportes teóricos), y la *finalidad* de producir algo nuevo como conocimiento y como modificación de lo establecido.[6] En fin, un método que se retroalimenta del cuestionamiento de sus propias adquisiciones.

5. Este planteamiento está en consonancia con los de Roland Barthes, quien sostenía que "el crítico sólo puede continuar las metáforas de la obra", que la crítica nunca debe ser una traducción sino una perífrasis. Véase *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1985, p. 75 (edic. en francés de 1966).

6. Una elaboración más acabada de este concepto se encuentra en *Temas de teoría crítica literaria y trabajo crítico* (México, Premiá, 1987).

II

La reivindicación del trabajo crítico se abre paso en polémica con el ensayo como género de opiniones más o menos afortunadas, con el aséptico "comentario de texto" y con el rol subalterno o ancilar que se le atribuía a la crítica literaria. Jitrik rechaza estas tendencias, no sin antes aprovechar lo que pueda ser salvado; rescatando el lugar preeminente del ensayo[7] y los intentos de construir un método, pero no en el sentido de molde a ser aplicado mecánicamente sino como un artefacto que produzca significaciones, con una terminología ligada al estructuralismo francés así como al lenguaje de Maurice Blanchot.

"Cambaceres: adentro y afuera", el ensayo más antiguo de esta antología, todavía sostiene una concepción autoral y dicotómica del texto (binarismo que se atribuye al material), y los resultados a los que arriba tal vez no sean muy distintos de los que pudiera haber obtenido con un buen análisis sociológico. Sin embargo, en este texto, el punto de partida no es el autor ni las elaboraciones contextuales sino lo que denominaremos *reinscripción*, procedimiento que se constituye como una de las premisas metodológicas de su trabajo. En apariencia, la reinscripción es sólo una cita, una "transcripción"; sin embargo, lo decisivo es el lugar que se le asigna a ese fragmento: *materia* irreductible en tanto condensación de dispositivos generadores y en la que se recupera el cuerpo social y la tradición literaria. Recorte textual, jerarquización de ese fragmento, diferentes procesos de sentido que puede desencadenar: eso es la reinscripción, un reconocimiento del texto como disparador de saberes. Resulta ejemplar la caracterización de la frase verbal *perifrástica de futuro* como núcleo generativo ("hace surgir, nacer y avanzar el relato") y concentración de los mecanismos narrativos en *Cien años de soledad*.

7. La presencia del ensayo aparece indicada en el título *Ensayos y estudios de literatura argentina*, aunque posteriormente —en la etapa en la que el *trabajo crítico* se presenta como una contraseña— el autor sostiene que el ensayo "está atacado, incluso en su noción" (p. 18, *Producción literaria y producción social*). Posteriormente, en *El balcón barroco* (México, UNAM, 1988) el concepto vuelve con más beneplácito, tal vez como resultado de dos experiencias de lectura incluidas en ese libro: Alfonso Reyes y José Vasconcelos.

Para este enfoque textual, el *estructuralismo* (que, según un título de la revista *Primera Plana*, había invadido Buenos Aires) aparece como una referencia importante, pero nunca pasiva para la crítica más rigurosa e interesante de ese entonces. Después del trabajo pionero de Ana María Barrenechea, lo que estos críticos (Jitrik, Josefina Ludmer, Oscar Masotta, Nicolás Rosa) buscaban en el "estructuralismo" era la instancia de la *mediación* que les permitiera eludir el sociologismo y arribar a un conocimiento que encontrara su especificidad y su poder en la literatura. Y si bien Noé Jitrik constantemente está forjando categorías que parten del trato con los textos literarios sin recurrir a modelos prefijados (de ahí su crítica al estructuralismo académico), los interlocutores críticos que reconoce pertenecen generalmente al estructuralismo francés (Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, J.A. Greimas, Jacques Derrida y los integrantes de *Communications*), predominando los enfoques narratológicos que se organizan en *Procedimiento y mensaje en la novela* y que son redefinidos en polémica y diálogo con los aportes estructuralistas en *El no existente caballero (La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana)*.

La politización del estructuralismo, que es —como señala Adolfo Prieto— una de las características que éste adquiere en la crítica literaria argentina,[8] encuentra su explicitación en los prólogos y actúa en sordina en cada lectura. En "El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández", Jitrik trata de superar dos líneas que siempre se han percibido en oposición: la lectura *metafísica* que hizo Ezequiel Martínez Estrada, y la *populista*, representada aquí, entre otros, por Fermín Chávez. Al mostrar las coincidencias de Sarmiento y Hernández se trata de superar esas dicotomías, tomando distancia desde el principio de ambas lecturas. Al contrario de lo que entiende el populismo, ni Martín Fierro es un héroe inmediato ni José Hernández el cantor espontáneo de una raza: hay en ese poema un "proceso creador", una "construcción" y un "artificio" antes que una naturalidad y un reflejo. Hay "niveles genéticos" y un "tema" (el del canto), que no deben entenderse como motivos cerrados sino como ejes de sentido en todos los niveles de lectura posible (y ellos mismos

8. Adolfo Prieto: "Estructuralismo y después", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, julio-setiembre de 1989.

generadores de niveles).[9] Antes que percibir la obra literaria como simple derivación y continuidad de la cultura (instancia terminada, naturaleza concluida), se trata de relevar la especificidad y la heterogeneidad de un proceso que sólo puede observarse en un exhaustivo trabajo textual: el contexto histórico no explica mejor la diferencia entre la *Ida* y la *Vuelta* que los cambios de funciones entre una y otra parte.

El adversario, que a partir del prólogo de *Producción literaria y producción social* será reconocido como "un engendro que se autodesigna como *populismo*" (p. 9), podría ser definido a partir del escrito sobre *Martín Fierro* como *la negación de la negación*. Éste parece ser el destino del populismo, en la medida en que sus preceptos están extraídos de aquello que niega, con más vehemencia que reflexión (en este esquema, la "traición" no sería abandonar el sistema sino simplemente reafirmarlo). El signo de la *improductividad* caracteriza esta tendencia, incapaz de construir algo a partir de la singularidad y materialidad de los textos.

Con resolución, Noé Jitrik se apoya en el texto como generador de sentidos y prueba de sus argumentaciones. Es en esta zona donde se asume la madurez de una literatura a partir de la proliferación de técnicas narrativas modernas, afirmando —en relación con *Rayuela* de Julio Cortázar— que "lo nuevo es la libertad de los procedimientos", y esta libertad ensancha el horizonte, introduce aportes significativos que modifican la percepción y la construcción de una cultura, de una sociedad. Los trastocamientos en la linealidad temporal (retrocesos, racontos, *flash-back*, extrapolaciones) y la fragmentación narrativa rompen una manera de contar porque lo que se quiere transmitir es *la manera rota en que en realidad se los vive*, apelando a una praxis que complete las figuras, una lectura activa que participe del llenado de los huecos o blancos. Mientras irrumpen en nuestra literatura *otros* sistemas de conocimientos y creencias humanas, la nueva narrativa realiza su propia desmitificación: "El verdadero héroe de la novela burguesa, el autor, es despojado de su aureola y se le ofrece, en cambio, el gran campo de la experiencia".[10]

9. La tematización, definida en "La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*" (reproducido en esta edición), puede ser el canto, la casa, el adentro/afuera, la imagen (en el trabajo sobre Pablo Neruda), etcétera.

10. Véase "Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El *autocuestionamiento* en el origen de los cambios", reproducido en esta edición.

La incorporación de la literatura latinoamericana al corpus de Jitrik se produjo en medio de un fenómeno que conocemos bajo el desafortunado nombre de *boom*, y que designó tanto al crecimiento del mercado literario y cultural como a un tipo de literatura renovadora que superaba la representación realista —a la vez que se nutría de ella— poniéndola en tensión con el imaginario latinoamericano (Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso) o que fundaba su legitimidad en la innovación de las técnicas reactualizando el legado de las vanguardias (Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante). El fenómeno modificó las condiciones de circulación y recepción, las relaciones entre literatura y política, y produjo efectos colaterales como el reconocimiento masivo de narradores del pasado y el acceso a públicos amplios de escritores que practicaban géneros de circulación restringida (Octavio Paz, Nicanor Parra o José Lezama Lima). Entre estos géneros la crítica literaria encontró un espacio que nunca había tenido antes (y que apenas llegó a tener después) y que le permitió decir a Ángel Rama que "la crítica no hace las obras, pero en cambio construye la literatura". En este contexto la elección de *Cien años de soledad* de García Márquez (tanto en *Producción literaria y producción social* como en *La memoria compartida*) es crucial: la novela ha sido el objeto *mimado* en el que las diversas corrientes (la crítica textual, la hermenéutica, la sociocrítica y otras tendencias) creyeron encontrar la piedra de toque, la corroboración de sus posiciones (aunque, en realidad, la novela funcionó como un campo de lucha): la lectura que lograra descifrar este texto daría con la fundación de nuestra literatura.

En "La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*", la reinscripción se orienta en dos sentidos: por un lado, el trabajo con las citas es apabullante (como parece reconocerlo el autor); por otro, se trata de probar la eficacia del trabajo crítico con un objeto, la literatura latinoamericana, que excede el campo delimitado en libros anteriores. Jitrik reacciona contra una nueva versión de *populismo* que circulaba con el nombre de *mito* (una concepción restringida y tautológica que nada tiene en común con los aportes de Lévi-Strauss), cuyo lenguaje ("primordial", "origen", "retorno", "arquetipo", etc.) se dejaba atrapar demasiado fácilmente por su objeto (la crítica se vuelve "satélite") y por un imaginario en el que la supuesta diferencia latinoamericana residía en *lo mítico*. La fuerza innegable de esta palabra aparece fugazmente en este ensayo en un momento

clave para desaparecer enseguida: asistimos al forcejeo entre el mito y la escritura. En tanto producción e invención, la escritura desplaza al *mito* entendido como retorno y modelo congelado. El *mito* no es un arquetipo ni una esencia: el mito —en la sociedad moderna— se escribe y se construye.

III

En el ámbito de la crítica literaria, asistimos en estos ensayos a la posibilidad de reformular una política del texto desde su inmanencia y su especificidad. *El fuego de la especie* es también un fuego que se quiere "perturbación, búsqueda, erotismo del riesgo, erotismo de la revolución" (p. 12). En el nexo entre saber literario y práctica social se construye la teoría del trabajo crítico que, en la década del 60, se articulaba con una praxis política optimista que proclamaba la urgencia de una salida social conjunta. Hoy estos escritos, además del valor de documentar un modo de acercarse a los textos, mantienen abiertos los siguientes problemas: la viabilidad de la crítica textual, la discusión sobre autonomía e inmanencia, la reflexión sobre las relaciones entre literatura y política. En un entorno en el que la investigación académica y sus protocolos (de método y escritura) condicionan el trabajo intelectual parcializándolo y desvinculándolo de las prácticas sociales, la producción de Noé Jitrik constituye un aporte insoslayable para la crítica que pretenda construir nuevos objetos y nuevos sujetos.

Gonzalo Aguilar
Gustavo Lespada

CAMBACERES: ADENTRO Y AFUERA*

Sin rumbo es, seguramente, la novela más conocida de Eugenio Cambaceres. Es posible que su perduración —restringida sin embargo a los medios escolares o de investigaciones literarias— provenga de la suerte que ha tenido un pequeño núcleo de anécdotas de corte realista o naturalista sobre las cuales el autor ha puesto los focos: el suicidio final, con el macabro arrancamiento de las entrañas, el paso de un río, el incendio de la estancia, etc. A todo esto se agrega una aceptable estructura novelística y, esencialmente, el tratamiento exhaustivo del tema del "hastío", el mal del siglo de la época naturalista y sobre el cual la palabra de Cambaceres tiene un relativo interés y un fundamento algo contradictorio. Ya veremos cómo funciona ese elemento dentro de la ideología de Cambaceres.

El personaje central de *Sin rumbo*, Andrés, es un estanciero cuyos días y noches son totalmente blancos ("Insensible y como muerto, encerrado dentro de las paredes mudas de su casa, días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie, arrebatado en la corriente destructora de su siglo"). Desde la perspectiva de su hastío puede ver las torpezas ajenas y ser elegantemente cínico respecto de la condición humana. ("A su contacto, el gato ofuscado dio vuelta y le metió las uñas. —¡Canalla! —exclamó Andrés—. ¿Ésas son las gracias que me das? ¿Es así como me pagás? ¡Pareces hombre, tú!") Para Andrés el hastío es casi constitucional ("Vanos los esfuerzos, la reacción intentada, los proyectos, los cambios vislumbrados a la luz de la razón, pasajero rayo de sol entre dos nubes") pero también se sugiere que sea una consecuencia del ocio y del poder ("y en un momento de empalago, de cansancio, de repugnancia profunda, los viajes, la Rusia, el Oriente, la China, el mundo y siempre en todas partes, bajo formas

* Publicado en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970. Anteriormente, había sido editado en *Boletín de Literatura Hispánica*, 2, 1960, Universidad de Rosario.

varias y diversas, el mismo fondo de barro"). Y este tema le permite ejemplificar, o por lo menos expresar, sin grandes precisiones, las dos vertientes del naturalismo, la de los males que vienen con la sangre y la de la influencia del medio sobre la conducta individual. En Émile Zola la distinción se da con mayor nitidez teórica y a través de diversas obras. Aquí, da la impresión de que faltara reflexión, lo cual, paradójicamente, constituye un motivo de interés porque en la ambigüedad que se crea desaparece un poco el prurito científico-naturalista que ahora molesta un tanto. No obstante, hay ingenuas recaídas en la manía demostrativa, como por ejemplo las lecturas de Arthur Schopenhauer mediante las cuales parece como si se pretendiera llegar al fondo irrebatible de una situación.

La idea del hastío como consustancial a la naturaleza del hombre es una vieja posición filosófica y literaria. En este aspecto, comienza a expresarse con el romanticismo. Los "descubrimientos" científicos sobre los que se apoya el naturalismo ("la herencia") robustecen esta veta y al encontrarle nuevas explicaciones le permiten formalizar algunas variantes expresivas. La segunda interpretación del hastío, algo más dialéctica, deja de lado el campo de los mecanismos y recursos naturalistas y permite seguir al autor en sus gestos precisos, en su ejercicio particular de las exigencias de la escuela.

Nos interesa más, por el momento, esta segunda vertiente de explicación causal. En cuanto a la primera, superficial y no muy clara en *Sin rumbo*, cambiará tendenciosamente de significación en *En la sangre*, sin llegar sin embargo a ser una expresión ortodoxa y consciente de la aplicación de las teorías científicas francesas a la novela.

Pero no es el "hastío" lo que más me impresiona (sólo me sirve para entrar en materia) sino otro aspecto de *Sin rumbo* a partir del cual es posible que podamos releer con alguna inflexión al propio Cambaceres así como a posteriores escritores argentinos que son o pueden ser considerados como continuadores.

Quiero hacer notar, antes de pasar al análisis concreto, que el elemento que predomina en esta novela es el personaje en quien recae, por consecuencia, el mayor caudal de significaciones. Dicho esto, vemos que Andrés es tan destacado por sobre los restantes elementos y personajes que supera la mera noción de protagonista, ocupa la estructura narrativa misma que palidece en su favor, domina la economía total del relato y aniquila todo otro personaje que de este modo no consigue presentarse con el mínimo relieve. Es a An-

drés a quien le pasa todo, no sólo en cuanto a una acción sino también en el interior de una subjetividad que cubre las diversas alternativas del mundo, mientras que los demás no pasan de ser sombras que al adecuarse a sus necesidades hacen el *analogon* imaginario de los siervos que por naturaleza y sin ninguna inquietud espiritual responden al menor estímulo del señor feudal. Sólo un personaje adquiere cierta grandeza negativa: es un peón que se resiste al amo, crece como personaje, como símbolo mejor dicho, en la traición que comete, pero la imagen no ha tenido al parecer valor para el autor pues no se desarrolla, no cuenta humanamente, no tiene conflicto, ni siquiera el de su traición.

En esta historia del personaje central hay distintos momentos pero como rasgo esencial una conciencia de poder que se actualiza en toda ocasión. De este modo, Andrés decide disponer de Donata, una chinita que no le importa ni poco ni mucho. Aburrido, hastiado, sin poder soportar sus propios nervios "gastados", a la Huysmans, se vuelve a Buenos Aires dejándola embarazada al mismo tiempo que verifica en él cierta molestia tal vez porque siente que en ella había algo humanamente interesante que no se atreve a reconocer ni a definir y menos aún a aceptar. La trajinada vida de Buenos Aires le depara esos precarios triunfos que siguen marcando su vida de *blasé*. Por ver qué pasa, se liga con una soprano italiana, según lo exige la moda de la gente bien de los años 1870 y 1880 y repite con ella situaciones vividas ya muchas veces. Al decidir que harán el amor, Andrés la invita a concurrir a un lugar del que dispone para tales efectos. La descripción del sitio es rica en consecuencias. Vamos a detenernos en ella:

> En la calle de Caseros, frente al zanjeado de una quinta, había un casucho de tejas medio en ruinas.
>
> Sobre la madera apolillada de sus ventanas toscas y chicas, se distinguían aún los restos solapados de la pintura colorada del tiempo de Rosas.
>
> Sin salida a la calle, un portón contiguo daba acceso al terreno cercado todo de pared y comunicando con el cual tenía la casa una puerta sola.
>
> Por ella, se entraba a una de las dos únicas habitaciones del frente, cuyo interior hacía contraste con el aspecto miserable que de afuera el edificio presentaba.
>
> Era una sala cuadrada grande, de un lujo fantástico opulento, un lujo a la vez de mundano refinado y de artista caprichoso.

El pie se hundía en una espesa alfombra de Esmirna.

Alrededor, contra las paredes, cubiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de la China, varios divanes se veían de un antiguo tejido turco.

Había en medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronces obscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de lámparas *vieil or*, la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda.

Al lado, el cuarto de baño al que una puerta secreta practicada junto a la alcoba conducía, era tapizado de negro todo, como para que resaltara más la blancura de la piel.

Sobre uno de los frentes, un gran tocador de ébano mostraba mil pequeños objetos de *toilettes*: tijeras, pinzas, peines, frascos, filas de cepillos de marfil.

Nótese que en el sistema de frases cortas usado por Cambaceres, hay sólo tres, tajantes pero de contenido un tanto genérico, destinadas al exterior deleznable, y siete, de contenido muy concreto, al exquisito interior. Al llegar la amante se produce este diálogo:

—¿Por qué tan lindo aquí y tan feo afuera?

—Porque es inútil que afuera sepan lo que hay adentro.

Por el tono de seguridad con que responde a la pregunta azorada de su amante puede pensarse con algún derecho que la oposición tan neta entre el exterior y el interior no es producto de la casualidad sino que ha sido elaborada por Andrés en virtud de un criterio estético que, si se tienen en cuenta otros elementos, se convierte rápidamente en vital. Puede argüirse que el pasaje transcripto es incidental y por eso no compromete totalmente al personaje y menos al autor. Creo, por el contrario, que si se lo toma como un signo y no se silencian sus implicaciones, se puede llegar a un núcleo significativo que reaparece casi como una constante en la tradición literaria posterior.

¿Cuál es la consecuencia, si no el propósito, de presentar esta oposición tan neta entre el exterior y lo interior? En primer lugar, mediante esta sorpresa estetizante, el personaje consigue asombrar a los demás con un contraste inesperado entre la suciedad y la ri-

queza; el contraste es prueba de imaginación literaria por lo cual el asombro debe transmitirse a los lectores. La segunda consecuencia es más compleja: un sitio lleno de objetos exquisitos es presentado como el lugar adecuado para la intimidad y, por extensión, para los sentimientos exquisitos igualmente; en cambio, lo que se ve afuera, la fachada, lo que no puede ser resguardado porque está al alcance de cualquiera, es presentado como viejo, feo, despreciable, impropio para que se depositen allí las bellas cosas del alma. En el plano de la personalidad, todo esto indica que lo que se siente como lo mejor de uno mismo, lo más realzado y noble, se aloja en una interioridad, donde nadie, si no es uno mismo, puede verlo y tener conciencia de su existencia y valor.

En lo que respecta al protagonista, la ocurrencia favorece un paralelismo que nos permite significarlo más. De este modo, el frío exterior del cínico y fatigado Andrés, despótico, arbitrario e inhumano inclusive con los otros, es la capa que recubre una rica interioridad que terminará finalmente por revelarse: Andrés actúa de manera censurable en cualquier campo y circunstancia pero en definitiva se transformará en un padre tan tierno y entregado como muy pocos hombres son capaces de serlo. Eso estaba adentro, dormido o anestesiado tal vez, pero existía y los demás no llegaban a verlo a causa de ese exterior tan rugoso y asocial con el que siempre se había aparecido.

Literariamente, este recurso de los contrastes proviene del romanticismo pero se transforma cuando pasa por el tamiz naturalista. El naturalismo suele practicar oposiciones muy coloridas pero que suelen darse entre elementos explícitos y otros que actúan desde afuera, en forma de conceptos genéricos sobre la vida, o bien como actitudes éticas sobre las que se recorta más nítidamente lo que se ha querido expresar. Ya no es el bien contra el mal, el hombre contra la sociedad, sino el mal que es tal porque no deja de estar constantemente referido a un "bien" que se conoce desde antes y que no se menciona ni se hace actuar; es un hombre que hace lo que puede en un medio cuyas características se conocen, regido por leyes que, precediendo la acción relatada porque son "científicas", muestran no sólo cómo puede condicionar ese medio sino también qué modelo negativo presenta. Casi todos los clásicos del naturalismo, sea cual fuere el esquema estilístico que siguen, aprecian los contrastes que vienen a resultar la "forma" característica de las contradictorias necesidades de la filosofía naturalista: por un lado, de-

mostraciones científicas y sueños utópicos; por otro, flagrantes desdichas humanas de origen social, sin contar con los conflictos entre lo individual y lo social. Como sistema coherente en todos sus niveles busca la conciliación de los contrarios, sea en la filosofía, sea en la expresión, pero sin duda que su nerviosidad depende de su búsqueda y ésta es una fuente de tensión: cuando Zola se hace socialista y Huysmans católico, es decir, cuando encuentra cada uno su unidad, el naturalismo entra en disolución, se convierte en una retórica de la "verdad" que quería inicialmente reformar el mundo.

En Cambaceres, el sistema de contrastes sale rápidamente del nivel expresivo y formula algo así como una táctica: preservar la intimidad del protagonista ligándola a un bello marco inaccesible a la mirada de los indiscretos. Tal vez esa idea, ese pasaje de un plano al otro, tenga antecedentes: en *À rebours*, Joris K. Huysmans presenta una filosofía del apartamiento intimista muy próxima al refinamiento solitario de Andrés; por otra parte, Des Esseintes, el protagonista, padece a su modo del mismo mal —"del siglo"— de Andrés, de modo que la analogía no es forzada. Para Des Esseintes, la intimidad sólo puede ser real en la medida en que está preservada, aislada; la búsqueda del aislamiento tiene en un primer momento el signo de la agresión a la comunicación humana, que es siempre un circuito de dos términos; la intimidad así extrapolada quiere justificarse, explicarse en un lujoso marco en el que se refleja. Pese al narcisismo de este circuito, el recogimiento total es imposible pues los otros no están abolidos, se siguen sintiendo celos de su existencia en este segundo momento. En consecuencia, Des Esseintes sale de esa casa y retorna paradigmáticamente a los demás pero sin renunciar a lo que sabe, es decir, a la necesidad de separación entre una verdad sobre sí mismo, contemplable a solas, su intimidad, y la sociabilidad, lo que se muestra a los demás. Pero si en *À rebours* la búsqueda del aislamiento es una metáfora de un conflicto más profundo, me parece evidente que Huysmans halla su síntesis en la religión que le permite simbólicamente la soledad al mismo tiempo que la vida con los demás.

Pero Cambaceres es un agnóstico, es el autor de un proyecto de ley de separación de la Iglesia y el Estado, es un descreído, igual que Andrés. Mal puede, por lo tanto, recurrir a la solución religiosa. Tampoco puede ser socialista, como Zola, no sólo porque posee fortuna sino porque —tal vez a causa de su condición de aristócrata y rico propietario— experimenta una repugnancia homogénea por la

multitud, por las groserías populacheras, por los advenedizos.[1]

La salida que ofrece para el caso de Andrés se reduce a un cambio que se produce casi independientemente de la voluntad: de pronto Andrés siente como real una paternidad que, en la lógica de los caracteres descriptos por Cambaceres, debía ser una prueba de su incapacidad vital, aparece en cambio como un oculto instinto que al ser asumido claramente puede liquidar las disyuntivas a que fatalmente lo llevaban sus negros pensamientos. Por medio de esa hija, Andrés empieza a sentir que su realidad está de algún modo en relación con lo que lo rodea, siente como si ya no necesitara abominar de eso para confirmarse. Pero esa conexión es muy precaria. En cierto sentido, vuelve a someterse al fatalismo que antes producía el hastío y que ahora, en un giro bastante arbitrario, produce la comunicación. Falta, justamente, la eliminación del fatalismo. Por eso, porque no hay verdaderamente un cambio, sólo atina a suicidarse cuando muere su hija. Y no puede menos que hacerlo porque el pasaje por la "trascendencia" comunicativa no se integró en ningún momento con su "inmanencia" individual.

De este modo, pues, el capricho "decorativo" puede constituir en Cambaceres una pista para imaginar con qué fines y por qué razones construye sus imágenes a partir de la división entre lo que se ve y lo que es, entre lo aparente y lo real.

Si se observan otras obras de Cambaceres se puede advertir que parecidas dicotomías sirven de instrumental anecdótico y temático pero son formuladas de otro modo, a veces caprichosamente. En *Silbidos de un vago* ya hay pruebas del gusto por separar lo aparente de lo que es real y hacer notar que se conocen los dos términos de la ecuación ("—¿Ve usted, me preguntó, a ese tipo de plácido rostro, con sus largas patillas peinadas a la inglesa y cuyos grandes ojos

1. Pueden confundirse, en este sentido, opiniones de personajes con opiniones de autor, lo que dificulta el discernimiento de los campos respectivos, pero también pueden reconocerse ciertas inflexiones o tópicos que se dan en todas sus novelas y que indican creencias, más o menos inamovibles o permanentes: es su espontaneidad determinada que se repite porque carece de otro material. Así, si el hastío es una connotación de Andrés no atribuible —con razón— a Cambaceres, rasgos con los que pinta a personajes secundarios (como por ejemplo el marido de la soprano) sí pueden serlo porque provienen de lo que considera como natural a cierto tipo de personas de acuerdo con los conceptos que definen la clase social a la que Cambaceres pertenece, conceptos que no analiza.

azules, dulces y apacibles harían creer en un alma pura...? Si usted le raspa un poco la corteza, se encuentra con un hongo, con un apéndice de los que suelen pegarse sin que se sepa cómo, un injerto de yuyo venenoso importado..."). Lo que aquí es incidental se convierte en tesis en su última novela, *En la sangre*, en la cual casi inmediatamente se ve que lo interior es todo lo contrario de lo exterior y que lo visible es un flagrante atentado contra la realidad de lo que no se ve. La historia es la de Genaro, el hijo de un tachero italiano: a fuerza de intrigas y de deshonestidades, Genaro llega a posiciones materiales importantes y hasta a ser aceptado, por manejos inescrupulosos, en una familia de pro de nuestra sociedad. Cambaceres detesta a su personaje y le tiende la celada de una enorme ambición para que se vea, o por lo menos para que lo vea Máxima, su mujer, cuál es la realidad de su alma. Pero es difícil para los demás advertir qué hay dentro de esa persona que se presenta en forma tan compacta ante los demás. Precisamente, gracias al contraste, Cambaceres intenta una denuncia, asume la función de espejo y de reacción higiénica de la sociedad mostrando el caso de la perfidia antisocial de los advenedizos. Sólo en dos momentos de la novela hay integración entre lo aparente y lo real: al comienzo cuando se describe la tachería y se hace referencia a las cualidades morales del viejo italiano:

> Dos hileras de cuarto de pared de tabla y techo de cinc, semejantes a los nichos de algún inmenso palomar, bordeaban el patio angosto y largo.
>
> Acá y allá entre las basuras del suelo, inmundo, ardía el fuego de un brasero, humeaba una olla, chirriaba la grasa de un sartén...
>
> Un grito salió, se oyó, repercutió seguido de otros atroces, desgarradores al abrirla [la puerta].
>
> Mudo y como ajeno al cuadro que presenciaban sus ojos, dejóse estar el hombre, inmóvil un instante.
>
> Luego, arrugando el entrecejo y barboteando una blasfemia, volvió la espalda, echó mano de una caja de herramientas, alzó un banco y, sentado junto a la puerta, afuera, púsose a trabajar tranquilamente, dio comienzo a cambiar el fondo roto de un balde.

Y al final, cuando la mujer le dice que es cobarde y Genaro se comporta como tal:

> —¿Matarte tú?... no eres capaz... ¡los cobardes no se matan...!

> [...] y arrojándose sobre ella y arrancándola del lecho y, por el suelo a tirones, haciéndola rodar, dejó estampados los cinco dedos de su mano en las carnes de su mujer.

Salvo estos dos reordenamientos, en el resto de esta novela la verdad sobre lo que es Genaro sólo la conocen el propio Genaro y Cambaceres.[2]

Como vemos, el procedimiento contrastante es el mismo; la única diferencia es la inversión de los atributos a los respectivos términos: lo que en Genaro es exquisito, o por lo menos forzadamente normal, es presentado como lo aparente, mientras que lo real, verdadero y sórdido e irremediablemente marcado por las leyes de la herencia, es lo oculto, lo que los "otros" no pueden ver.

¿Podemos ratificar ahora la capacidad significativa de aquella situación inicialmente considerada como un capricho decorativo de un personaje? Pareciera que se confirma su calidad de punto de partida en el sentido de que en la obra de Cambaceres la oposición entre el adentro y el afuera procede de un pensamiento propio que, a su vez, tiene una ubicación histórica precisa. Su condición de "sistema" se ilumina por otra parte en relación con el sentido general de la evolución de Cambaceres de *causeur* a "novelista",[3] proceso en el cual se "formaliza" literariamente a medida que ordena y canaliza los supuestos ideológicos naturalistas y que, simultáneamente, cumple con la función de "novelista" exigida por su contexto cultural. Ahora bien, no hay que creer que llega a una sistematización completa: en realidad sigue manejándose con lo que tiene a mano conceptualmente, acentuado tan sólo de costado por el arsenal positivo. Esta precariedad o subjetividad de su trabajo, finalmente lo favorece, sea

2 . En *Silbidos de un vago* aparece un personaje integrado del mismo modo que el padre de Genaro, por lo sórdido y lo negativo, y ahí no hay diferencia entre el exterior y el interior. Pero si valen como personajes, la unilateralidad con que el narrador los enjuicia o los niega hace pensar que los adscribe a una zona secundaria, poco novelística.

3 . En *Literatura argentina y realidad política*, David Viñas señala la identidad que hay entre la estructura de sus novelas y su actitud como escritor. A partir de *Sin rumbo* es ya el novelista que trata de objetivarse y se plantea una estructura de trabajo, con acciones encadenadas. En *Pot-purri*, por el contrario, es el habilidoso *causeur* que se distrae y divierte con relatos que fluyen sin ningún rigor de sus labios.

porque documentaliza mucho, sea porque su espontaneidad se libera y ofrece más repliegues significativos que la obra de la mayor parte de sus contemporáneos, militantes de la misma doctrina. Ofrece, por lo tanto, más material para determinar una filosofía de la que resulta vocero directo. En ese sentido, la tendencia a escindir y a oponer, lo aparente y lo real, lo individual y lo colectivo, la intimidad y la sociabilidad, el adentro y el afuera, corresponde a un esquema clasista que incide sin duda en el plano psicológico mismo.

No me voy a internar en este terreno; sólo quiero seguir buscando nuevas incidencias en el plano de la relación entre lo individual y lo colectivo en la obra de Cambaceres. Creo que podemos afirmar que la mera escisión, el individuo como irreductible a la alteridad supone una esencialización de lo individual que se sitúa así fuera de la cultura y de sus determinaciones; correlativamente, el "medio" tampoco modifica realmente, lo que nos lleva a una negación de una de las leyes fundamentales del naturalismo. Pero, literariamente hablando, esta idea de lo individual concentra sobre el personaje que se manifestará, casi necesariamente, mediante rasgos psicológicos de defensa, radicados por lo tanto en la conducta, zona dramática en la que se produce el choque con lo colectivo.

¿No explica tal vez todo esto la predominancia, el exclusivismo diríamos, del personaje Andrés —en quien la conducta defensiva individual es destacada por sobre todos los demás son los "otros", lo colectivo, aquello con lo que se choca? En ese caso no habría torpeza ni error en la conformación de los personajes sino la resultante de un sistema que abarca todos los planos y se expresa igualmente a través de todos.

En cuanto a la conducta de Andrés, digamos que lo aparente, a su vez, es la abundancia de sus gestos retributivos: da permanentemente en virtud tanto de una generosidad natural que excluye el cálculo como porque es el patrón. Este rasgo social se cristaliza: Andrés no deja ni un instante de obrar como patrón, lo que produce una uniformidad de gestos así como de respuestas: nadie —seguramente porque representan lo colectivo, amorfo y diluido— discute este papel y, por lo tanto, todos confirman su particular filosofía de la vida. Pero, visto de otro modo, su donación no admite rechazo, nadie de hecho deja de aceptar lo que implica una nueva disminución en su ya menguado carácter de personajes secundarios. Pero hay algo que Andrés no da: su intimidad, su narcisista tesoro.

En este sentido, dar o no dar forman parte de la dialéctica del que posee y toda conducta que ideologiza estos términos expresa una condición de propietario. Como personaje, Andrés está relleno, por consecuencia, de los principales contenidos de una actitud burguesa que, al realzar axiológicamente lo individual, justifica históricamente su predominio. ¿Es extraño que esta justificación sea a su vez defensiva, o sea que expresa también el temor a que tal predominio caduque? Dos caras, pues, que conviven y describen, a su vez, lo que pasa en el liberalismo como sistema político que nutre el mundo real y el mundo novelístico de Cambaceres, a saber: la autorización, la libertad y, por el otro lado, brutalmente, la necesidad de la violencia y la represión.

Adentro y afuera es, como lo hemos visto, una fórmula que desencadena nuevas parejas de opuestos, o, si se quiere, que permite advertirlas; el entrecruzamiento de todas pone seguramente en movimiento la novela pero para lo que nos importa digamos que el ámbito en el que se sitúa no puede sino ser un individualismo que resulta de una mentalidad poseedora. La verificación no es sorprendente así como tampoco el hecho de que, trasladada al campo imaginario, hace fortuna en la literatura argentina hasta el punto de conformar una línea cada uno de cuyos puntos resulta de una estrecha y nítida conexión con los ideales que impuso en cada una de sus etapas para la totalidad del país una clase, la alta burguesía liberal, a la que por comodidad llamamos la oligarquía, convencida de representar de manera excluyente el destino y el modo de ser nacional.[4]

Retomando: eso feo, o brillante, pero exterior, eso que nunca es lo verdadero oculta una riqueza, o una verdad que se reserva, que no trasciende por su gravitación propia. El silencio de la verdad oculta exige, pues, su develamiento, la riqueza interior guardada pide, paradójicamente, que se la venga a reconocer desde el exterior. Pero el exterior es como la policía del alma, impide a casi todos el acceso. Sin embargo, hay quien la burla y llega, es el novelista que, dejando de lado que fue él mismo quien separó los términos, los reúne, los abarca, los reconoce, señala triunfalmente la relación que hay entre el adentro y el afuera. Su filosofía es para los personajes y tal vez

4 . Cf. Thomas MacGann, *Argentina-Estados Unidos y el sistema interamericano*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

para los lectores, no para él que, evidentemente, sabe todo lo que ocurre. Pero esa filosofía no procede de una intencionalidad tortuosa: es una manera muy espontánea de entender la realidad por medio del dualismo. Cambaceres, para seguir con él, no hace sino aplicar lo vivido, bebido y aprendido. Pero hay una evolución en él: esa experiencia —que le provee el instrumental conceptual— expresa la firmeza del dominio de una clase; esa firmeza no es eterna, poco a poco nuevos sectores sociales la harán trastabillar; precisamente, ese desequilibrio es lo que cuenta *En la sangre*: a medida que el hijo de inmigrante escala posiciones —gracias a su maquiavelismo oculto, que nadie conoce— la vieja familia patricia se descalabra en virtud de un fatalismo inexplicable, se desgrana en una decadencia que no se puede atribuir a ningún error, tal vez a la mística y maléfica presencia del hijo de inmigrante, símbolo a esta altura de un grave peligro social.

Esta permeabilidad es un mérito, hay aquí una conciencia que registra con angustia el desarrollo de la sociedad. En cambio, no puede decirse lo mismo de algunos de sus sucesores, como por ejemplo Enrique Larreta, que se sigue defendiendo en el gran tono oligárquico y burgués bajo una cobertura hispanizante, entendida como un desafío a nuevos modos de vida que discursivamente trata de atacar o de negar.

Larreta es bien conocido como gran burgués terrateniente, aristocrático y reservado: es mínima la distancia ideológica que hay entre sus determinaciones clasistas y sus creaciones imaginarias: en sus obras, no inesperadamente, presenta esencias en conflicto con la materialidad del mundo; ese choque, fuertemente intelectualizado, se dramatiza en sus libros y las organiza: la forma de sus historias depende de ese nudo central. Pero, más precisamente, en su novela de la pampa, *Zogoibi*, emplea oposiciones similares a las de Cambaceres y que giran igualmente en torno al adentro y al afuera. Federico (Zogoibi) tiene una amante extranjera. Para sus encuentros clandestinos ella le pide que haga acomodar un rancho abandonado desde hace mucho tiempo y en el cual, seguramente, nadie los sorprenderá ni molestará:

> Federico restauró y aderezó la tapera conservando en su interior el sello genuino, sin quitarle por fuera su misterio de choza abandonada.

Recordemos, de paso, que Federico es un Ahumada, remoto pariente de don Ramiro, el de la gloria, y que lleva por lo tanto en sus venas —es decir en lo más recóndito— sangre de aristócrata, su linaje se remonta a la corte misma de Felipe II. También es aquí el personaje el elemento central de la novela y en él residen todas las significaciones. Si consideramos entonces a Federico, como lo hemos hecho con Andrés, veremos que a causa de su culpable relación con una extranjera termina por asesinar a su amada perfecta, criolla y aristócrata como él. De este mero esquema se desprende que Larreta continúa no sólo la actitud cultural de Cambaceres sino que reúne en una sola novela los temas que Cambaceres nos presentó en dos: el señor cansado y el extranjero maldito se redistribuyen en peripecias que apenas varían la imaginación de Cambaceres.

Esta línea ideológica y formal no termina en Larreta. En la medida en que haya escritores elegíacos, identificados con un sentimiento de pérdida social, misoneístas, seguirán produciéndose obras que necesitarán de contrastes para expresar un dualismo filosófico, psicológico y social. Podrá haber matices, temas nuevos y maneras novedosas pero sin duda lo más fuerte, lo que empuja la estructuración de la obra, es la perduración de valores de clase y, por lo tanto, la voluntad, simbólicamente realizada, de sostener el poder sobre el que reposan.

En *Todo verdor perecerá*, de Eduardo Mallea, reaparecen estas oposiciones en un contexto nuevo: la exterioridad reside aquí en la suma de hechos cotidianos que configuran la vida de una mujer insignificante; la interioridad, a su vez, está constituida por un tejido de significaciones sostenidas o sugeridas por una prosa densa e inanimada que conduce explícitamente a regiones impregnadas de metafísica. La oposición entre el plano factual, sin relieve, y el plano del lenguaje, acentuado y rico, reproduce la oposición entre el adentro y el afuera. Como, a la vez, ese lenguaje se deposita en lo que se supone que es la verdad más plena de ese ser, se produce un desplazamiento: esa vida que transcurre en la monotonía no oculta el infierno de necesidades y de angustias de un espíritu reprimido y en desintegración sino un mundo de esencias, lo verdadero, aquello que permite designar al ser humano completo. La separación entre lo aparente y lo real no indica aquí una fractura que beneficia a unos en detrimento de otros sino una condición fracturada, una definición de la naturaleza humana misma.

¿Pero qué es esa naturaleza humana?: aislamiento, incomunica-

ción, que los hechos externos confirman, sea porque no ayudan a que aislamiento e incomunicación se iluminen y produzcan figuras espléndidas —la realización del espíritu—, sea porque los humillan condenándolos al enroscamiento y la intrascendencia, a la locura, castigo que el mundo exterior impone a la autenticidad. Es un sistema, sin duda, que no se ha quedado en la obra de Mallea limitado a la forma de los personajes ni a una filosofía más o menos implícita o difusa: ha querido aplicarlo a una interpretación de la sociedad argentina misma. Sus fórmulas de "Argentina visible" y "Argentina invisible", que han tenido cierta fortuna, son una aplicación de tal sistema en el cual esta última es la real, la sólida, por debajo de la otra que la cubre y la tergiversa mediante esa deleznable conspiración de realidades accidentales y transitorias que impiden la fructificación de una fuerza de verdad. El mundo de apariencias nos enferma de ilegitimidad: la Argentina visible es una triste desfiguración; el mundo de esencias es una contemplación: la Argentina invisible es un destino. Pero a pesar de todo, la Argentina invisible se manifiesta de vez en cuando, ya en ciertos momentos de nuestra historia, ya simbólicamente en los hombres representados por ciertos personajes de Mallea, marcados sutilmente, como personajes de Herman Hesse, por esa realidad tan honda que parece conformarlos.

¿Pero cuáles son los atributos de esa Argentina invisible? Pues un conjunto de calidades que se parecen a los viejos e inmóviles componentes coloniales y precoloniales: el hispanismo, la religiosidad, el vegetalismo, el telurismo, etc. En cuanto a los elementos que coloran la Argentina visible son la invasión extranjera, el escepticismo, la irreligiosidad, la proletarización, la caída de ciertos bienes culturales y, en consecuencia, la decadencia del espíritu de elite y del espíritu de las elites. Mallea ha situado esta empresa intelectual en una dimensión sociológica contaminada de aproximaciones metafísicas. Sociología metafísica es la suya (*Historia de una pasión argentina*) que no se sitúa bajo un signo diferente de la psicología que abunda en las novelas, su terreno propio. Si en un primer abordaje la angustia da a su obra un aspecto "existencialista", en una instancia segunda su sistema proviene de un modo o estilo que poco tiene que ver con esa línea y que más bien reclama fundamentos clasistas en los que la oscuridad y la profundidad del pensamiento y los conflictos juegan un papel instrumental.

Creo que los elementos que componen sus novelas se dejan penetrar por el análisis y muestran en sus significaciones al hombre

que les dio forma.[5] Tampoco puede decirse que sea el último de la línea o que no tenga continuadores. Por consecuencia, el rastreo de esta línea no se detiene aquí. Quizá se complique, en la medida en que hay una tecnificación más audaz, más brillante, en algunos escritores posteriores. Pero, en la medida en que escribir no sea ante todo un primer acto de autoanálisis, en la medida en que se confunda conciencia preanalítica con espontaneidad y en la medida, también, en que la organización social no haga variar los contenidos de esa conciencia, seguirá habiendo sitio para examinar la forma que adopta el dualismo de la interioridad y la exterioridad y cómo este método sirve a una causa, defiende un interés.

5 . Cf. León Rozitchner, "Comunicación y servidumbre", en *Contorno*, 5-6, Buenos Aires, 1955.

EL TEMA DEL CANTO EN EL *MARTÍN FIERRO* DE JOSÉ HERNÁNDEZ*

A Nilda Díaz.

I

Es evidente: el poema tiene una estructura de recitativo o de oratorio. Una sola voz monótona, la del oficiante, interrumpe apenas su melopea para permitir que hagan su aparición otras melopeas; todas se mezclan y componen un único acompasado lamento, esa voz entona infatigablemente la relación de la desdichada suerte de un pueblo, de una raza, de un hombre. Pero la melopea no es más que uno de los niveles del recitativo, acaso el más perceptible. A su vez, la melopea depende de una entonación cuya forma reposa visiblemente en un relator que se expresa mediante un ritmo siempre igual realizado sobre medidas y estrofas casi sin variantes.

El recitativo no se agota en su percepción. Por un lado, puesto que hablamos de melopea (entonación, ritmo y medida, tan fácilmente discernibles) digamos que ella constituye lo formal y lo exterior del recitativo, lo perceptible; no obstante su carácter accesorio sirve para delatar la existencia de un criterio de composición único, una energía que es ya constructiva puesto que puede ordenar una conducta fundamental del texto. Pero volvamos a la estructura inicial: el recitativo es básicamente un efecto y como tal a primera vista se compagina bien con la naturaleza de los elementos conceptuales puestos en juego: la solemnidad, y la sacralidad inclusive, parecen inherentes a un contenido considerado a priori y de inmediato como elevado, como tan admonitorio y lleno de severas significaciones. Por

* Publicado en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.

su parte, el efecto es efecto sobre alguien, se supone que si es percibido hay un perceptor, lo cual hace que, al mismo tiempo que es una resultante, el recitativo cumple una función; esa función es de inteligibilidad, el recitativo es un gesto comunicante, un intento de alcanzar al otro, una dimensión social-intencional complementaria pero irrenunciable de la tentativa lingüística o histórico-dramática. El recitativo es, en suma, la cifra de la unidad del poema, el resumen de todos los planos que confluyen para conferirle una forma que abre la máxima operatividad del conjunto.

Por eso el recitativo no es una resultante en la que se pierden los niveles precedentes; no expresa frente a lo que le permite constituirse la misma relación de ausencia-presencia que expresa la palabra poética concreta respecto de la pura intención poética: al contrario, lo que le permite constituirse como resultante está ahí, a sus inmediatas espaldas, es un conjunto que ya se ha realizado. Precisamente por eso, no borra el conjunto en el que se apoya y se comporta a su vez del mismo modo que cada uno de los niveles que han concurrido a la formación del conjunto. Cada uno de esos niveles —y el recitativo también— resume un proceso por un lado y, por el otro, significa un momento nuevo; finalmente, los dos aspectos conjugan su energía, de lo cual resulta otro nivel que a su vez será resumen y significación puestos en juego. Siendo el más percibido del poema, una especie de puerta de entrada al poema, el nivel del recitativo es el último de los niveles pero no es el nivel final; es posible que sirva para que aparezcan otros pero, en todo caso, en la medida en que es un signo poderoso de lo que es el poema, permite discernir más que otros todo el trabajo a partir del cual ha podido resplandecer y que por otra parte está expresando.

Dicho de otro modo, existiría una génesis de la que el efecto del recitativo sería una rica fase final. Pero ¿cuáles son las fases preliminares? ¿Cuál es la articulación de todas ellas de modo que unas vayan dando lugar a las otras hasta que al final el poema funcione como una unidad reconocible en su efecto de recitativo?

Partamos del recitativo para recuperar la génesis. En primer lugar hay, como ya lo hemos dicho, cierta organización perceptible del recitativo, la melopea, que reposa en lo que genéricamente podemos llamar "entonación"; la entonación, a su vez, surge de una elección de formas; una de ellas es, por ejemplo, la sextina; todas las formas elegidas dibujan una figura que hace posible la existencia de la obra como poesía, que la incluyen en una categoría de pautas concretas,

reconocible como producto del trabajo expresivo; la melopea, la entonación, para simplificar, pertenece, pues, a un nivel del poema que llamaremos "estético".

El nivel estético encuentra su consistencia en cuanto procura una organización de formas pero esas formas existen, antes de ser elegidas, como un sistema dentro del cual la conciencia estética hace su trabajo; para seguir con el ejemplo, la sextina no es un hecho formal aislado sino que forma parte de un conjunto coherente proveniente de la cultura; ese sistema liga la conciencia del poeta con la realidad, en verdad constituye el camino que le permite entender la realidad a los efectos de la obtención de una estructura poética; pero, por lo dicho, antes de vivir las formas que integran el sistema como posibilidades estéticas, el poeta se vincula con ellas por la inteligibilidad que les descubre, o sea, tanto porque puede asociarse a una cultura como porque a través de ellas podrá realizar cierta transmisión. El poeta se detiene y considera lo que puede servir a su proyecto: el sistema se le ofrece y él debe optar. Esto constituye el nivel de la "inteligibilidad".

El sistema se contrapone a otros sistemas; es un código cuyas diferencias con otros códigos tienen su origen en diferencias de sentido; su elección exige una reflexión preliminar, en otro nivel. Para Hernández se trataba de elegir entre la poesía gauchesca de la que la sextina era un elemento integrante y la poesía urbana que podía incluirla o no. A este nivel lo llamaremos de "elaboración" y es en verdad el que inicia el proceso conformador propiamente dicho.

Es claro que la "elaboración" no puede ponerse en marcha sólo en relación con un mundo de posibilidades ofrecidas por la cultura; necesita previamente una puesta en marcha, una intención de elaborar; correlativamente, esta intención cobra fisonomía y tiene fuerza desencadenante en la medida en que se hace cargo de un proyecto engendrado en la conciencia de un hombre, luego de un previsible conflicto o debate personal; este nivel será denominado de la "inflexión" y es en él donde todas las motivaciones posibles se ordenan mediante signos que no pueden sino provenir de una interiorización personal.

El nivel de la "inflexión" supone una demora, un momento en el que alguien recibe cierto material, pero también supone un material que se recibe de afuera; la "inflexión" surge por lo tanto del cruce de cierta realidad con cierta conciencia del mundo exterior, es decir, de un conjunto caracterizado por igual por aspectos reales y por un

juicio que se establece sobre ellos. Ahora bien, el conjunto es anterior a la "inflexión" que se ejecuta sobre él; y su doble fuente constituye un nivel básico, "motivacional", que inicia todo el circuito; para Hernández, el nivel "motivacional" se concreta en una voluntad de denuncia política que quiere discernir sobre un enemigo, Buenos Aires, y, a través de Buenos Aires, sobre una realidad mal hecha, igualmente condenable.

Desde luego que la presentación de estos seis niveles es esquemática: cada uno de ellos merecería su teoría; es posible aceptarlos, sin embargo, si se piensa que en toda expresión hay una distancia, un espacio, entre la conciencia conformadora y la palabra conformada; ese espacio está como recorrido por mediaciones (niveles) que permiten comprender, si no ver del todo, que una serie de pasajes sucesivos y progresivos de lo intencional a lo formalizado es la condición necesaria de todo proceso de creación, incluso el del *Martín Fierro.*

De todos modos, estos niveles funcionan en el poema en dos sentidos, uno vertical y otro horizontal; la idea de verticalidad implica la de proceso mientras que la de horizontalidad surge de una relación en virtud de la cual todos los niveles están presentes simultáneamente y de cada uno de ellos brotan significaciones que enriquecen a los otros.

En cuanto al sentido vertical lo he descripto desde el efecto que produce el poema hasta la forma que lo engendra pero en verdad la génesis es inversa: todo comienza en el nivel motivacional y concluye en el recitativo tendido hacia lo que está fuera del poema para imponer un mensaje. Naturalmente, el poeta no se hace preguntas y para él parecería no haber génesis; cuando el poema ha tomado forma, sólo ve el producto y su valor, la única conciencia que tiene es del papel social que cumple su obra: "Me he esforzado, sin presumir de haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir y de expresarse que les es peculiar..." declara en la carta-prólogo a la primera edición. Sin embargo, algo del proceso de la génesis se impone a su espíritu y penetra en el texto de su obra; de algún modo, todo aquello de lo que Hernández, posiblemente, no ha tenido conciencia se hace presente acumulándose en un tema que intenta expresarlo desbordándose: este tema, así sobrecargado, es reconocido acaso por el poeta como un instrumento que a la vez le permite y lo fuerza a manifestar los términos en que se debate la

construcción del poema; es el tema del canto que, aunque ofrece pistas para reconocer una génesis, puesto que la verticalidad de proceso creador tiene también momentos sincrónicos, ante todo se refiere al nivel estético al que aborda mediante una suerte de anuncio de programa o de declaración. A través del tema del canto, por lo tanto, se deslindan y definen posiciones estéticas aunque aparezcan insinuados en sus precisiones otros niveles del proceso formalizador.

Ciertamente, el tema del canto es forzoso en la poesía gauchesca y tiene un reconocido valor retórico; si Hernández se hubiera reducido a esa limitación, evidentemente, este tema no tendría el valor indicativo que le estamos atribuyendo. Al sobrecargarlo, al rellenarlo, lo pone en situación de trascenderse, tal como lo veremos más adelante en detalle[1] y por lo tanto de romper la pesadez retórica. Pero volvamos a los aspectos irrelevantes, es decir, retóricos: parece perfectamente natural la presencia de este tema en el poema puesto que la gauchesca emana de la payada, que se dirimía cantando; al hablar del canto, el poeta no haría sino hacerse cargo del origen del género y convertirlo en obligada invocación, tal como ocurre, quizá, con los poemas que toman como tema a la poesía. Pero de lo irrelevante se pasa a lo relevante porque así como el tema de la poesía permite el pasaje a los poemas de "arte poética", el tema del canto en el *Martín Fierro*, después de ser satisfechas las exigencias tradicionales, es realzado e investido de valores, apunta a una estética, adquiere volumen de vehículo para presentar un punto de vista teórico-polémico que, si se expresara de otro modo, por otra vía, arriesgaría la ruptura de un específico ámbito literario.

Visto entonces de este modo, el tema del canto cumple dos funciones. La primera está en relación con el lector: se le comunica o informa —aunque sea tenuemente— un proceso que ha conducido a la formalización de cierta estética; la segunda se vincula con su carácter de vehículo: el tema del canto es lo más representativo que existe en el poema de una conciencia estética asumida. Sea como puente o como pista, el hecho es que el tema del canto trasciende en el poema su carácter accesorio, el aspecto de su significación ads-

1. Cf. Amaro Villanueva, "Los dos", en *Crítica y pico*, Santa Fe, Colmegna, 1954. Comenta estrofas vinculadas con el tema del canto al que conjuga en la interpretación del verso "oscuro" "como lo hacemos los dos", v. 2362 de *La vuelta*.

cripto a la retórica, y pasa a ser un signo decisivo del nivel estético, casi una forma en sí, no en el nivel de la sextina ni en el de la rima sino como síntesis de lo que con Louis Hjelmslev podríamos llamar la "forma del contenido"; desde esta posición en el campo estético, el tema del canto se nos aparece como la forma más próxima, genéricamente, del recitativo, la que más proyecta y explicita una posible dinámica sobre la que se va a apoyar el resultado semifinal del recitativo. Nada más natural, en consecuencia, que haber depositado en el tema del canto un mundo de perplejidades provenientes de lo exterior al poema que impregnaban su elaboración; perplejidades presentes acaso en el momento motivacional y en el de la inflexión pero que, a través del proceso elaborativo, podían parecer disueltas. Y no, están, actúan, condicionan. Las veremos aparecer en el tema del canto que gracias a eso adquiere una gran riqueza crítica.

Pero el poema en verdad es dos poemas o bien uno solo, integrado por dos partes fuertemente diferenciadas que, sin embargo, son consideradas frecuentemente como un texto único y homogéneo. Es corriente estimar que hay un solo objetivo ético, por así decir, perseguido con absoluta fidelidad a sus principios por el poeta: defender la causa del gaucho; es corriente, también, no ver mayores diferencias en la construcción de una y otra parte del mismo modo que el personaje central es considerado en una sola línea, desde sus desgracias iniciales hasta la dispersión final; más flagrante todavía, como indiferenciación, es la permuta que se hace entre ciertos personajes ya dentro de una misma parte: Cruz y Fierro serían intercambiables y, lo que es más grave, Fierro y Vizcacha, cuyos consejos son citados como si respondieran a una misma filosofía; en el nivel que estamos precisando, un único cantor con una misma idea acerca del canto cubriría igualmente ambas partes.[2] Sin duda que la

2. Muchas son las diferencias entre *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*. Señalaremos concretamente algunas:

1. Cambia la función atribuida al narrador: del narrador-protagonista en primera persona, casi absoluta, se va a una multiplicidad de narradores, lo cual produce un pasaje de lo evocativo-lírico a lo teatral.
2. Cambia la función del público: correlativamente, el posible público a quien se dirige el relato difiere; en la primera parte es genérico e indistinto y está fuera del poema, es algo así como la opinión, mientras que en la segunda está localizado en el poema, son los hijos que escuchan o el "güey trompeta" que interviene. (Cf. A. Villanueva, ob. cit., p. 33, recuenta las expresiones que hacen genérico al público y concluye que hay

extensa y a veces profunda crítica hernandiana ha venido acercando elementos de diferenciación, etapa analítica indispensable pero, según me parece, no se ha centrado en el tema del canto para estudiar a partir de ahí, y con el peso de la estructura del poema entero sobre él, qué relación puede haber entre tales diferencias y el momento motivacional-inflexivo o, lo que es lo mismo, cómo pueden haberse reflejado en el poema, en el pasaje de la primera a la segunda parte, los cambios de la realidad referida y censurada y los cambios que estas variaciones habrían engendrado en el autor.

De todos modos, existe desde hace algún tiempo una tendencia —inaugurada tal vez por Martínez Estrada pero de la que no debe excluirse a su contendor Fermín Chávez— a entender que no es posible que la unidad entre ambas partes sea total y perfecta; una vez reconocida la diferencia, surge casi como una respuesta necesaria que el tiempo transcurrido entre la redacción de una y otra tiene algo que ver con tal diferencia. Parece lógico: siete años después el poeta no es el mismo y no puede por consecuencia escribir de la misma manera, su "mundo" ha "evolucionado". No hay duda, pero no hay un solo tiempo en el proceso, el puramente transcurrido, sino también un tiempo histórico, lleno de sucesos; por eso, esos cambios no son solamente

---

un público dentro del poema con el que se identifica el de afuera. No señala que en la segunda parte el público interviene concretamente.)

3. Cambia la función de los elementos líricos: las expresiones o momentos líricos, que abundan en la primera parte, son retomados textualmente en la segunda pero trabajadamente, como repeticiones que nada más que por eso son empobrecedoras.
4. Cambia el sentido de la narración: en la primera parte se trataba de contar una serie de episodios relacionados por su carácter de testimonio o denuncia o evocación de una experiencia; en la segunda se retoman los cabos sueltos y se da cierre a las historias abiertas, como en la novela naturalista.
5. Cambia el sentido de la construcción general: la primera parte presenta una organización que obedece espontáneamente a reglas del género (cf. John B. Hughes, "Género de «Martín Fierro»", en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de setiembre de 1963), mientras que de la segunda se desprende un efecto de construcción, de deliberación, "artístico".
6. Cambia el alcance ético: al nihilismo y a la rebeldía de la primera parte, a la dolorosa renuncia con que se remata el poema, sucede un mensaje razonable de adaptación y de resignación en la segunda. Del orgullo suicida a la derrota culpable.

esperable resultado de una maduración, de un pasaje de la turbulencia a la razón, figura que implica, para quienes lo interpretan así, una idea de homogeneidad inmodificada del protagonista. Dicho con todo apresuramiento, para Martínez Estrada habría un "ser" marcado; para Chávez, un "ser" esencial sobre el cual los cambios se sobreponen sin alterarlo, sin provocarle transformaciones dramáticas o conflictos que tengan alguna vinculación con los avatares del intelectual argentino frente a su realidad.

Me propongo tener en cuenta estos cambios producidos por el tiempo histórico en el que ha vivido el poeta suponiendo que sus elementos —como no puede ser de otro modo— se han radicado en el nivel motivacional-inflexivo para incidir finalmente en la elaboración del poema; creo que podremos aludir concretamente a este nivel recuperándolo a través del tema del canto. No obstante, conviene decir ahora que siendo Hernández un hombre esencialmente público —como todos los argentinos prominentes de su tiempo— su interioridad se confunde con el proceso global. De este modo, sus razones para actuar no difieren de un curso en el cual se inscribe y del cual su acción misma da perfecta cuenta. De ahí el carácter político, representativo-realista, del poema. Ahora bien, hacia 1870 los cursos posibles a seguir eran todavía varios en el país, cuadro que cambia cinco años después. Entonces, uno solo de esos cursos, acaso el más fuerte aunque no quizá el mejor, posee tal potencia de presión que antes de que desaparezcan los otros ocupa muchas conciencias; ese curso, que se ha agigantado hasta absorber todo el mundo social, ha terminado por clausurar las perspectivas o las ilusiones heroicas de un partido, el federal, y les ha mostrado a sus hombres —o a algunos de ellos— que sólo les quedaba el camino de la anexión. Correlativamente, se pasa de la fiereza del partidismo de 1870 a una racionalizada comprensión de los elementos que componen el sector triunfante: parecería que ha concluido una época y que la que se avecina va a cubrir todos los planos del vivir y que frente a ella no cabe sino plegarse. Es lo que hace Hernández abandonando, tal vez porque la perduración de esa causa era neurótica y absurda, en todo caso con un espíritu realista que no hay por qué necesariamente elogiarle, su adhesión militante a la montonera y a lo que políticamente la montonera significaba frente a las tradicionales e injustas concepciones porteñas.[3] Hay entonces un proceso de ple-

3. Conocida es la intervención de Hernández en la montonera entrerriana y su presencia en conflictos característicos del federalismo en el litoral. Hasta

gamiento que dura varios años, una discusión interior que no permanece soterrada sino que se expresa a través de la escritura de *La vuelta de Martín Fierro.*

Sostengo, entonces, que lo diferente, lo cambiado en esta parte del poema, extrae su fundamento del nivel motivacional-inflexivo. No obstante, además de diferencias hay también una innegable continuidad entre ambas partes, especialmente en lo que se refiere al

---

1874, sus actitudes son de una ortodoxa solidaridad con Ricardo López Jordán. A partir de su definitivo regreso a Buenos Aires, después de la fracasada revolución de Bartolomé Mitre, esa firmeza se relaja. Por de pronto, en la reedición de *La vida del Chacho*, de ese año, suprime el prólogo, que era un ataque al unitarismo y que empezaba así: "Los salvajes unitarios están de fiesta...", supresión que Chávez considera justificada porque "anacrónico hubiera resultado repetirlo en 1875", sin mayores explicaciones sobre tan importante decisión (cf. Fermín Chávez, *José Hernández*, Buenos Aires, ECA, 1959). Interesante resultaría comparar esa supresión con la que hizo Domingo F. Sarmiento del prefacio al *Facundo* en la segunda edición y que empieza así: "Sombra terrible de Facundo, voi a evocarte..." (cf. Alberto Palcos, prólogo al *Facundo*, Buenos Aires, ECA, 1962). En lo que concierne a Hernández, en ese mismo año de 1875 es definido todavía por *La Tribuna* (28 de setiembre de 1875) como "federalote ultra, entusiasta admirador y humilde eco de los actos del Chacho, y servidor del virtuoso general D. Ricardo López Jordán..." (cit. por Chávez). En 1877 ingresa al Partido Autonomista y participa de las luchas internas de esa agrupación, más bien junto a los delvallistas. En 1878, el general López Jordán está preso y Hernández integra una comisión creada para recolectar fondos en favor de los hijos del guerrillero. Respecto de este episodio transcribo un párrafo de Chávez, ob. cit.: "A fines de octubre, este último (Nicanor González del Solar) le hace llegar al caudillo prisionero, por medio de su defensor, un mensaje: se trata de impedir una revolución que los partidarios de Leónidas Echagüe están preparando en Entre Ríos, con el posible apoyo de los jordanistas. Para lograrlo, López Jordán debería hacer pública una carta dirigida al general Juan Ayala, que Hernández ha redactado y que le envía para su firma inmediata. El contenido del proyecto de carta, de fecha 28 de octubre, que López Jordán recibe en su prisión, es más que un desmentido un acto de humillación ante el sangriento y rencoroso general Ayala, responsable de la degollina de don Gonzalo y del asesinato de Cecilio Berón de Astrada. Y la respuesta del caudillo de la divisa blanca fue un rotundo: *no.* Al pie del borrador, este último escribió de su puño y letra: «Borrador de carta aconsejada por José Hernández, en la prisión de Rosario, que yo rechacé»". Chávez tampoco comenta este evidente encontronazo, tan significativo de la evolución operada por Hernández. En 1879 escribe *La vuelta de Martín Fierro* y se incorpora a la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires.

recitativo cuya perduración insinúa también la del impulso originario. Entonces, teniendo en cuenta esta doble vertiente, podemos decir que los cambios refieren o realizan todo el mundo de nuevas adhesiones, el movimiento espiritual-estético del anexado mientras que la continuidad del recitativo revela fidelidades básicas, irrenunciables; ambos gestos, por otra parte, sugieren un vaivén que reproduce probablemente la perplejidad de una conciencia que se escinde en su apreciación intelectual de un proceso respecto de lo que en ella misma suscita su sumisión afectiva a ese proceso.

Ahora bien, trataremos de ver cómo no sólo las diferencias sino también sus fundamentos aparecen a través del tema del canto, vamos a ver cómo la estética que se nos propone traduce la variación de las perspectivas que están en la base del poema. El análisis del tema del canto nos puede proporcionar, en consecuencia, un esquema de las variantes fundamentales pero no —y esto es lo que puede importar de este estudio— en el mero campo de significados bien evidentes sino en el sitio en el que se entrecruzan varios niveles genéticos a través de los cuales se filtra un pensamiento que de todos modos hay que determinar en todos sus matices y alcances.

II

El tema del canto se presenta ante todo como una sostenida reflexión acerca de lo que lo constituye o define. A partir del primer verso de *El gaucho Martín Fierro* se van acumulando cualidades que redondean un serie de figuras relativas al canto. La primera es, sin duda, la de la forma de ser del cantor, como aquel que actualiza el canto; la segunda es, por consecuencia, la de la naturaleza del canto, cómo es o cómo debe ser; la tercera se relaciona con un mundo que el canto y el cantor representan, mundo del que el cantor forma parte pero del que se destaca, gracias a la especificidad de su función, para poder afirmarlo. Es un sistema completo que permite la articulación y el entrecruzamiento de sucesivas significaciones. Pero cantor y canto no se presentan por separado sino que se implican de tal modo que examinándose la figura del cantor surgirá su idea del canto. Comenzaremos el análisis por este sector.

De entrada el cantor, cantando ya ("Aquí me pongo a cantar") anuncia que llevará a cabo una acción, el canto, cuya motivación ("Una pena estrordinaria") aparecerá enseguida. Su canto, como

forma, procede de un núcleo afectivo profundo que podría haber elegido otro cauce para manifestarse: al ser proclamado este cauce, el canto resulta un canto singular, el producto de un determinado proceso. Nos faltan las etapas del proceso, sólo podemos advertir los dos términos de una relación que de ningún modo estará regida por exigencias conceptuales sino que se producirá como un hecho natural y espontáneo ("Como la ave solitaria / Con el cantar se consuela"). La invocación que sigue ("Pido a los santos del cielo" que ayuden, que refresquen, que aclaren) presenta un hecho nuevo en cuanto se solicita el concurso de una fuerza que proviene de otra parte y que se posa en una conciencia creadora, cuya existencia quedó ya determinada; esa fuerza, ese hecho nuevo, es la inspiración, correlato necesario de la espontaneidad.

A partir de esta primera caracterización se produce, sobre la base de la reiteración de los posesivos, un acentuación de lo personal: es alguien en particular el que va a cantar pero que, principalmente, sitúa el objeto de su canto en dos instancias de la experiencia, la personal pasada ("Que voy a cantar mi historia") que al mismo tiempo le servirá de hilo conductor del canto que se proyecta, y la actual de cantor, para la que solicita protección a los santos. En este segundo aspecto, el cantor tiene plena conciencia de los riesgos que deberá correr y los padece ("Que la lengua se me añuda / Y se me turba la vista") en un sentido figuradamente inhibitorio, pero también los afronta, por lo cual la experiencia del canto se presenta como un combate cuyos resultados son dramáticamente presentidos ("Pido a mi Dios que me asista / En una ocasión tan ruda"). Frente al aumento de importancia de este segundo aspecto, la experiencia del pasado muestra su carácter puramente instrumental, o sea que no constituye ella en sí misma, con independencia de su formalización, lo peligroso sino que implica un peligro transmitido por el canto; esto nos llevaría lateralmente al centro del problema de la permanencia y resonancia del poema, resultantes directas de la densidad de la conciencia estética de Hernández. De este modo, la vida entera queda comprometida en la experiencia del canto pues éste, por el solo hecho de iniciarse ("Aquí me pongo a cantar"), exige que se la arriesgue.

Ahora bien, esta dimensión del canto es verificada poco más adelante en dos niveles; el primero, fundamental, es el de la proclamación de la universalidad del canto ("Y donde que todos cantan"); el segundo es el de la participación en ella y se apoya en un doble argumentación;

por un lado, hay un cierto voluntarismo ("Yo también quiero cantar") y, por el otro, se afirma un destino irrenunciable por innato ("Dende el vientre de mi madre / Vine a este mundo a cantar"). El voluntarismo no reaparece posteriormente, salvo en la manifestación de cierta necesidad de trabajo ("Parece que sin largar / Se cansaron en partidas"), mientras que la idea de un destino de cantor se reitera abundantemente ("Cantando me han de encontrar / Aunque la tierra se abra"). Pero este destino, además, es asumido con todo lo que implica orgullosamente por el cantor ("El cantar mi gloria labra") en el sentido del poder que adquiere su conciencia que, mediante el canto, abarca por un lado el tiempo y lo cubre ("Más si me pongo a cantar / No tengo cuando acabar / Y me envejezco cantando") y por otro el espacio ("Soy gaucho y entiendanló / Como mi lengua lo esplica / Para mí la tierra es chica / Y pudiera ser mayor"); omnipotencia que se traslada nuevamente al canto que reitera, gracias a esta doble forma de trascendencia, la homologación con la vida entera.

El canto aparece entonces delineado, algunos de sus rasgos se han venido acumulando y si en cierto modo iluminan al cantor o lo califican, también es cierto que proceden del cantor que es quien los va modelando. Estos rasgos reunidos dibujan la figura del canto que proyectará, por sí sola y como una consecuencia necesaria, la del cantor. Entonces, resumiendo: el canto es espontáneo e inspirado, afrontarlo supone un riesgo vital, implica una universalidad que se asume orgullosamente. Ahora bien, junto a esta imagen fundamental hay también rasgos accesorios importantes, por ejemplo, el lenguaje. El lenguaje con el que este canto toma forma es particular ("Soy gaucho y entiendanló / Como mi lengua lo esplica"), es el restringido idioma gauchesco que en esa jerarquización orgullosa del canto no implica para el cantor limitación ninguna ("Las coplas me van brotando / Como agua de manantial"); al contrario, el lenguaje inicialmente restringido se universalizará también en la medida en que el canto posee una universalidad que nada puede quebrar. Frente a esta proyección de la gauchesca cobran sentido las dos variantes que se presentan respecto de la figura fundamental del cantor; la primera es la de los cantores que "Parece que sin largar / Se cansaron en partidas", juicio que reintegra un rasgo de la imagen ya lograda, la de la continuidad y el esfuerzo que implica el canto y que muchos son incapaces de sostener; la segunda es la del "cantor letrao" ("Yo no soy cantor letrao") que, por la oposición que presenta, nos permite un pasaje hacia el mundo representado por el canto, la

tercera dimensión contenida en este tema y que por el momento habíamos dejado de lado.[4] Mediante este verso, el cantor admite la existencia de otro tipo de cantores de los que se diferencia nítidamente ("yo no soy"). No ignora lo que significa ser "letrao" pero a esa significación le opone todo el sistema que ha venido montando y que se verifica en los versos siguientes a partir de la adversativa "mas"; detrás de la conjunción vienen en tropel, acumuladamente, una serie de versos que son como un compendio de lo que implica para él el canto, pero el canto gauchesco, ese canto cuya figura compusimos hace un momento con los rasgos que el cantor nos fue proporcionando acerca de sí mismo y de su actividad. Es decir que el mundo de la cultura, de lo que los otros pueden considerar como cultura, existe pero también, y como permitiéndose dejarlo de lado, el mundo gauchesco, tan absolutamente afirmativo, tan universalizable que el mundo de la cultura es apenas un mención contrastada. Sin embargo, por tenue que sea, esta oposición indica el campo de una competencia y quizá el sentido del desafío: el cantor gauchesco, pese a sus limitaciones, es capaz de alcanzar una universalidad que el cantor culto, universal por autodefinición, no toca. El canto, entonces, se define como un ámbito autónomo que se valoriza hasta cubrir todo el espacio cultural, criticando, por consecuencia, un canto "letrao", culto, usurpador de una región que pudo haber dominado pero que ahora para él está perdida. Volveremos sobre este aspecto al final de este trabajo.

4. En el primer caso se refiere a Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo, como lo señala Villanueva, *ob. cit.*, p. 84; en el segundo ("Yo no soy cantor letrao") sin duda expresa una distinción respecto de la poesía emergente del Salón Literario y en la época en boga. Carlos A. Leuman (*La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, Buenos Aires, Raigal, 1953) proporciona elementos de juicio para comprender el fondo alusivo de este verso. En p. 20 dice: "Una primera condenación pública del idioma que hablan y cantan los gauchos parte de Juan María Gutiérrez cuando en 1846 sale a luz su *América poética* (a propósito de Hidalgo dice Gutiérrez: «Tal vez conserva superioridad porque nadie descendió a hablar el lenguaje tosco del pueblo con mejores intenciones que él»)". Luego, en p. 25, dice: "La tendencia enemiga de la literatura gauchesca se hizo más viva en Buenos Aires con el auge del romanticismo. *Los consuelos* de Echeverría fueron sólo un comienzo. Después de 1860, el ideal romántico ya no está sólo en la poesía, sino que penetra profundamente en la sociedad porteña y en los sentimientos íntimos de la gente culta. El ideal romántico conmueve, irradia, cambia la atmósfera de la ciudad".

Ya lo hemos visto: cantar, llevar a cabo el canto, configura un sistema homólogo de la vida entera porque la pone en riesgo pero básicamente también porque al expresarla de cierta manera la significa. De ahí entonces que si el canto gauchesco es universal la vida gauchesca también lo es y cubre por consecuencia el campo de toda vida posible. Su orgullo y su desafío pasan a la historia y si en el nivel del canto el canto gauchesco competía con la "cultura", en el plano de la vida el combate se realiza contra aquello de que la "cultura" es resultado y signo. Precisamente es esto lo que el poema relata paso a paso, sin omitir ningún elemento representativo de la lucha que se cuenta y cuyos términos son, en síntesis, la injusticia real y la justicia posible, la opresión actual y la libertad arrebatada. Sobre este permanente entrecruzamiento de planos, que configura algo así como una base ideológico-intencional del poema, adquieren relieve los últimos versos de *El gaucho Martín Fierro*: al destruir el símbolo exterior del canto ("Y de un golpe al estrumento / Lo hizo astillas contra el suelo") se veda a sí mismo la continuidad de la competencia; resulta coherente que ese gesto preceda al abandono de la civilización, zona donde la competencia y la afirmación del canto tienen un sentido que ahora desaparece. Pero, vencido en el plano de la vida, no por eso el cantor acepta en el plano del canto: calla y se eclipsa, deja el terreno al cantor "letrao", pero esto no quiere decir que desde su punto de vista haya sido derrotado en los restantes órdenes, o sea, en los que el canto gauchesco proyecta y significa; si cesa el canto es porque en tierra de indios es intrascendente cantar ("Ruempo, dijo, la guitarra / Pa no volverme a tentar"), si lo hiciera incurriría en gratuidad, se convertiría en el espectro del que fue, se mecanizaría, se tornaría pura fonética, el "sonido" al que se va a referir en la *Vuelta*. Romper el "estrumento" entonces es más bien un gesto de repudio, una renuncia acusatoria y combativa mediante la que sigue negando a los otros, a los "letraos" que se quedan en el terreno, una posibilidad de canto que él, cantor gauchesco, llevó a tan gran altura ("Ninguno la ha de tocar / Por siguro tenganló; / Pues naides ha de cantar / Cuando este gaucho cantó"). Resulta fácil homologar esta especie de gigantesco suicidio con la actitud del propio Hernández hacia 1872, o con la de su jefe, el caudillo López Jordán, diezmado, oculto, perseguido, exiliado pero sosteniendo siempre la misma causa, fiel a un concepto político que por cubrir muchos planos de la existencia seguía valiendo pese a la derrota y a la cancelación de las perspectivas.

Siete años después, Hernández escribe *La vuelta de Martín Fierro*. Este título es ya un programa o una síntesis y en su enunciado mismo yace la fuerte afirmación de un "aquí" del que se ha salido y al que ahora se regresa. Naturalmente, este "aquí" supone un ámbito determinado y en consecuencia un cierto conjunto de normas en el cual se encuadrará una conducta. En todo caso, la "vuelta" no implica solamente una reinstalación existencial, una resurrección, sino un principio de inserción en las normas del "aquí": al volver, el cantor se autoenjuicia, actitud generativa de la que emergen dos caracteres esenciales de la organización de este nuevo poema: lo explicativo y lo retrospectivo. Lo explicativo es un aspecto que se manifiesta, a su vez, por medio de dos vertientes estilísticas; en primer lugar, las descripciones, que se tienden como una presentación minuciosa e irreprimible de un ambiente que antes se daba por conocido[5] y, en segundo lugar, las justificaciones, que son como razonamientos dirigidos a revelar el revés de ciertos actos. Si lo explicativo, en la medida en que por su intermedio se trata de precisar determinados contenidos, puede ser considerado como el aspecto del sintagma verbal que es el poema, lo retrospectivo es lo modal dentro del mismo sintagma y su función consiste no sólo en evocar sino en acentuar indicativamente el lado histórico de la experiencia; a partir de esta acentuación se produce, de acuerdo con la primera relación establecida entre ambos tipos de experiencia, cierta desvalorización de la experiencia del canto y del canto como perspectiva de experiencia. Pero, volviendo al punto de partida, entre el final de la *Ida* y el comienzo de la *Vuelta* hay un espacio que el relato se propondrá cubrir: habrá que decir qué pasó y, en consecuencia, habrá que retomar todo lo que en la *Ida* había permanecido como situación enunciada y no terminada de elaborar ("Recordarán que con Cruz / Para el desierto tiramos"). Por el mismo mecanismo se retoma el tema del canto y se lo presenta de modo tal que a partir de las diferencias se va a recuperar el sistema de variaciones que se han producido en el nivel motivacional-inflexivo.

5. Cf. Jorge Luis Borges, "El Martín Fierro", en *Discusión*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1932: "No es el procedimiento de José Hernández que presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca —reserva natural en un gaucho que habla para otros gauchos". Sin duda, Borges se refiere a la *Ida* porque en la *Vuelta* las demoras descriptivas, casi a lo Ascasubi, son impresionantes. Vayan como ejemplo la vida en las tolderías y las costumbres del Viejo Vizcacha o la prisión del Hijo Mayor.

La primera mención que encontramos en la *Vuelta* aparentemente no difiere de los principales rasgos de la figura dibujada en la *Ida*. ("Porque recebí en mí mismo / Con el agua del bautismo / La facultá para el canto"). Se trata sin duda de un don, de algo recibido, inextirpable y consagrado que define al cantor. Sin embargo, hay una ligera toma de distancia, apenas un cambio de plano: se recibe algo en sí, no sometido a razón, pero se recibe "con el agua del bautismo", es decir que no es innato; el bautismo, sea como fuere, es posterior al nacimiento ("Dende el vientre de mi madre / Vine a este mundo a cantar" dice en la *Ida*). Es un matiz, desde luego, pero si lo llevamos a sus límites no será ilícito conjeturar que desde esta nueva perspectiva el canto puede no estar fusionado con el cantor sino serle exterior. Pero en rigor, ¿qué es lo que se recibe? Pues la "facultá para el canto", algo bien determinado pero recortado dentro de dos sistemas convergentes; uno, psicológico, dentro del cual las "facultades" ocupan su lugar al lado de otras categorías mentales; el otro corresponde a las diferentes "facultades". En este caso es la del canto pero también hay otras; lo importante es que el canto ya no es esa tiránica, indiscutida condición inherente a todo ser humano cuando "lo desvela una pena estrordinaria". Con el bautismo se pudo "recebir" otra cosa, algo que no fuera "facultá" o una "facultá" para otra cosa: es posible que otros hombres hayan tenido esa suerte, en lo cual se difiere de lo que ocurría en la *Ida* donde, si por un lado "todos" cantaban, por otra parte el canto estaba en todos.[6] Es entonces como si el canto fuera una especialización, junto a otras especializaciones posibles. Esta conclusión marcará toda la concepción del canto de la *Vuelta*: a partir de ella empezará a desarrollarse un campo en el que las exterioridades se multiplicarán hasta dibujarse, finalmente, una figura bastante diferente de la primera, desde luego que mucho menos exigente —puedo adelantarlo— en cuanto a los alcances y funciones del canto.

En este sentido, el canto ocupa un lugar cada vez mayor dentro de un orden en el que hay muchas cosas, orden que el poeta está respetando: comprende que su particular condición no es única y

6. Aparte de nuestra interpretación, el bautismo insinúa una cierta idea de humanidad, conforme a un criterio religioso, opuesta al naturalismo de la *Ida*: "Como la ave solitaria"; tomado este tema por su lado, podemos decir que la "humanización" es la exigencia indispensable para todo el esquema posterior a la socialización del canto.

admite las restantes existencias; ahora bien, esa aceptación se realiza mediante una manera de adjetivar su condición que incluye, indirectamente, ese orden que antes rechazaba o ignoraba. Recupera, entonces, el tema pero se acerca a él con esta nueva mirada dudosa respecto de sí mismo, no tan soberbiamente segura. En esta perspectiva hay que inscribir la jubilosa comprobación de supervivencia ("Habiendo perdido tanto / No perdí mi amor al canto / Ni mi voz como cantor"). Se reconoce entero, se palpa, aunque si vemos bien con estos versos no afirma un redescubrimiento de algo que no podría perderse pues, según la primera figura, sería la manifestación de la vida misma. Lo que reconoce en él es que no ha perdido el amor al canto, es decir, un sentimiento, que es siempre una relación de sujeto a objeto, sentimiento vivido como un bien ("Habiendo perdido tanto") y, por lo tanto, equiparable a otros bienes que sí ha perdido. El poeta organiza su idea del canto por medio de una especie de economicismo, o de regulación, que le sirve para ir dando relieve a ese orden recién aceptado y del que el canto forma parte; va penetrando en ese orden, si se quiere se va infiltrando, va adaptando en consecuencia a ese orden su antigua idea del canto como si no pudiera volver a asumir la antigua concepción.[7]

Pero por un momento la vuelve a asumir, por un momento se abandona de nuevo al goce de la condición universal del canto y proclama "Que cante todo viviente / Otorgó el Eterno Padre". Pareceria que lo que llamábamos "el orden" no es necesariamente social-histórico sino que puede ser de otra índole: es el orden de la creación y está regido por una serie de armónicos que se organizan en un canto que liga y justifica a las criaturas. El poeta volverá sobre esta idea desarrollándola en la célebre payada con el Moreno, suficientemente analizada en este sentido por Martínez Estrada. Pero es precisamente a causa de este cambio de plano (reemplazar de hecho el orden social perseguidor y presente por un orden teológico abstracto) que se ve obligado a volver atrás y a declinar nuevamente de la universalidad. Y lo hace en la misma sextina. En los versos que siguen ("Cante todo el que le cuadre / Como lo hacemos los dos") lo que parece soberana voluntad ("Cuadrar" = "venir en ganas") puede

7. Amaro Villanueva interpreta estos versos de manera contraria: "Anda desnudo de todo lo que no sea la plenitud de su don («habiendo perdido tanto») o, si se quiere, sin nada que le estorbe o desnaturalice su ejercicio". Cf. ob. cit., p. 36.

ser visto también desde una perspectiva ética en virtud del verbo en imperativo pero asimismo porque, estando el imperativo, "cuadrar" quiere decir corresponder, ser pertinente. Entonces los versos pueden leerse así: "Todo aquel a quien le corresponda cantar debe cantar como lo hacemos los dos".[8] Por lo tanto, en primer lugar el cantor es alguien definido y no "todos" los hombres y luego su canto está sometido a cierta norma que le sirve de modelo, de ejemplo; lo ético —la imperatividad y el modelo— achica el matiz de voluntad y, a su turno, agranda lo normativo que se recorta dentro de un sistema cuyo sentido está dado por el conjunto. Finalmente, el sistema puede hacer lo que el Eterno Padre, puede ser un homólogo del Eterno Padre, una metáfora, pero en la medida en que su campo es ético y no ontológico lo que otorgue se referirá más a lo relativo a sí mismo como sistema que al mundo platónico superior; pero puede también no otorgar la posibilidad de cantar a "todo el que le cuadre"; lo que el verso pide, entonces, es justamente esa libertad, no la usa todavía, y su pedido se apoya en una ley más amplia ("Pues sólo no tiene voz / El ser que no tiene sangre"), versos "oscuros" y que han dado lugar a interpretaciones.[9] Lo cierto es que pueden entenderse por la negación: todo el que tenga sangre tiene voz, fórmula que es también un juicio de valor puesto que la "sangre", "tener sangre" califica antes

8. En nota de la página 39, ob. cit., Villanueva reproduce un juicio de Elbio Fernández Jacques (*La Nación*, 19 de octubre de 1941); según este autor, la expresión "como lo hacemos los dos" se ilumina gracias a la estrofa siguiente: "Canta el pueblero... y es pueta, / Canta el gaucho... y ¡ay! ¡Jesús!". "Los dos" serían el "pueblero" y el "gaucho", interpretación que se reúne con las nuestras en el sentido de un reconocimiento de dos categorías que conviven y no de una sola y soberana.

9. Cf. Rodolfo Senet, *La psicología gauchesca en el Martín Fierro*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1927: "La máxima expresada por los dos últimos versos («Pues sólo no tiene voz / El ser que no tiene sangre») es inexacta, no sólo desde el punto de vista científico, es decir, del de las ciencias naturales, sino también por la apreciación de las mismas gentes de campo. En efecto, para ellos, sangre es la sangre roja. No conocen otra, ni tienen por qué conocerla. Entienden por voz no sólo a los sonidos sino los ruidos producidos ex profeso por los animales. De este modo, para un gaucho, la cigarra o chicharra no tiene sangre y tiene voz; lo mismo ocurre con el grillo". Aparte de la exigencia de verosimilitud, absurda por cierto, la cita sirve para destacar la significación poética de los versos, significación que acerca a una ida de generalidad o a una necesidad del poeta de referirse a la sangre como elemento unificador.

que describe. Y además es una casi explicación de los versos anteriores a los que se liga mediante el "pues"; pero explicación para qué: para obtener ese otorgamiento, para obtener un canto en el nivel no teológico sino dentro de un sistema y el argumento empleado es de índole tan general que ni los que se oponen podrían rechazarlo pues por ser valorativo apela a su dignidad y por ser biológico los engloba. Es tal vez la sangre de la que habla Shylock, razón de vencido. Claro que podría decirse que en "Cante todo el que le cuadre" está implícito el consabido "con licencia" gauchesco, tan retórico que no significa nada, puro gesto; sin embargo, hubo un momento en el que significó, por lo menos, una relación de solicitante a dador, una suspensión de la libertad que al no ser negada nunca cristalizó el pedido y lo vació. Momento fundante en el que el pedido tenía por objeto el ingreso en un sistema en el que el canto quería incluirse como un elemento más.

Así, una vez que es admitido y que se quiere entrar en él, el sistema exige que se lo respete, exige una acomodación que, implícita en un primer momento, se va llevando posteriormente a cabo en todos los planos, desde el más bajo hasta el más alto. La admisión era como un río subterráneo que empieza a salir abiertamente a la superficie. De tal modo que si antes la diferenciación con el cantor "letrao" se hacía por medio de una afirmación excluyente ("Yo no soy cantor letrao") seguida por un conjunto de rasgos positivos para la propia ideología ("Mas si me pongo a cantar / No tengo cuando acabar / Y me envejezco cantando / Las coplas me van brotando / Como agua de manantial"), ahora esa otra categoría que representa el sistema es francamente incluida y la categoría propia, que antes reinaba sola, es descripta por una serie de juicios que podríamos definir como desprendimientos de un punto de vista exterior que van organizando una imagen ("Canta el pueblero... y es pueta, / Canta el gaucho... y ¡ay! ¡Jesús! / Lo miran como avestruz / Su inorancia los asombra"). Los rasgos constitutivos van tomando forma gracias a una indefinida mirada ajena ("Lo miran", "Los asombra") que no es la mirada del público presente sino la de otra instancia respecto de la cual se formula una queja o una reclamación. Así como en la *Ida* el cantor podría haber prescindido de esta mirada, que a la vez contiene un juicio, pero su tendencia es a modificarla, teniéndola en cuenta, mediante una melancólica amenaza: la conmina a que advierta que lo que podía considerar despreciable puede ser objetivamente valioso ("Mas siempre sirven las sombras / Para distinguir la

luz") porque ayuda a imponer una verdad. No se opone a ella, no la niega; por el contrario, intenta convencerla de que lo debe a su turno admitir pues él ha admitido ya el valor regulador que posee ese juicio. Naturalmente, esta inversión de términos es consecuencia de la situación disminuida en la que está el canto gaucho en relación con el canto pueblero y que podría equilibrarse mediante un reconocimiento. Ausente en la *Ida* como necesidad, ese reconocimiento supone una dimensión social de la que el canto gaucho quiere formar parte. En la *Ida* podía haber un cantor "letrao" pero era tan abstracto que lo que llenaba la realidad era el canto gaucho; ahora es concreto, llena la realidad y el canto gaucho declina de toda resistencia.

El vago cantor "letrao" se va haciendo concreto; antes era cantor más o menos en general, servía de contraste, pero ahora es "pueta" y además "pueblero". Los tres datos concurren y conforman una figura que necesita de una radicación en un sitio preciso ("El pueblo del hombre estruído"). Correlativamente, el cantor gaucho, que a los ojos de ese público se caracterizaba por la "inorancia", tiene como sitio el campo ("El campo es del inorante"). La oposición es bien neta y recuerda las famosas oposiciones sarmientinas. ¿Admite el cantor estas contraposiciones como estratificadas? ¿Ha cambiado de ideología e interpreta la realidad con los instrumentos otorgados por su gran enemigo? Me parece que en un primer momento se limita, a pesar de todo, a describir un hecho que en la *Ida* rechazaba en cuanto no se permitía pensar en tales oposiciones, no concebía que hubiera más que un solo y único ámbito. Reconocida esta división, se incluye en un segundo momento en uno de los sectores ("Yo que en el campo he nacido"). Pero, y éste es el tercer momento, a partir de cierta sugerencia de profundización ("Digo que mis cantos son") acepta que lo que para unos es insignificante ("Para los unos... sonidos") otros los pueden discernir ("Y para otros... intención"). Está reconociendo que existen dos tipos de juicios antagónicos, con lo cual vuelve a la división sarmientina, o sea que hay dos tipos de canto y dos tipos de cultura que corresponden a dos ámbitos igualmente opuestos. Dentro de este juego, afectivamente opta por el sector desvalorizado por Sarmiento pero no deja de admitir que uno de los dos sectores (cantor "letrao", pueblo, cultura) tiene ya un valor referencial absoluto mientras que el otro (cantor gaucho, campo, "inorancia") sólo pide ser integrado a partir del reconocimiento de su particularidad que debe ser aceptada no porque sea más que la otra

o más total sino porque posee una consistencia ética ("Pero yo canto opinando / Que es mi modo de cantar") que sirve de justificativo en un mundo de universales: la capacidad de opinar es un valor que no se podría rechazar sin violar los propios presupuestos.

A partir de ahí, lo ético será el rasgo distintivo de esta nueva manera de entender el canto ("Tengo tanto que contar / Y cosas de tal calibre / Que Dios quiera que se libre / El que me enseñó a templar"). El poeta se ha instalado en la ética y expresa esta decisión por medio de formulaciones irreprochables del tipo: "Yo digo cuanto conviene / Y el que en tal güeya se planta / Debe cantar cuando canta / Con toda la voz que tiene", o sea, el que dice cosas justas, el que tiene razón. Y la razón es razón no sólo de sí mismo sino de lo otro, de aquello con lo que debe convivir; el canto se canaliza así por el respeto, se modera y declina de su universalidad: "Y empriéstenme su atención / Si ansí me quieren honrar, / De no, tendré que callar / Pues el pájaro cantor / Jamás se para a cantar / En árbol que no da flor". Es evidente: el canto no es más una fuerza irreprimible proveniente de la naturaleza, el homólogo apenas formalizado de la vida; ahora está sujeto a gestos y a conveniencias, ha interiorizado pautas que antes le eran desconocidas como un orbe de otro orbe, tiene en cuenta exigencias que le permitirán realizarse pero siempre dentro de este sistema de pautas y si este sistema se lo permite. El cantor, cuyo oficio (ya es oficio humano similar a cualquier otro) no favorece ningún orgullo, sólo quiere cumplir decorosa, útilmente, un papel ("Procuren, si son cantores"); el cantor se ha restringido y su canto debe ser llevado a cabo de acuerdo con ciertas modalidades ("El cantar con sentimiento") que le permitirán ser, existir, ser oído y, acaso, ser considerado como una parte dentro de un gran todo temible y aplastante: "Y hasta el pelo más delgado / Hace su sombra en el suelo".

III

Como vemos, esta nueva figura del canto difiere de la que surge de la *Ida*. Podríamos decir, a manera de conclusión, y para unirla a la dibujada al final del análisis del tema del canto de la *Ida*, que esta figura representa la nueva situación socio-política de Hernández, su "comprensión" del proceso político que se abre con el advenimiento de Nicolás Avellaneda al poder y, en general, su reconciliación con

esa Buenos Aires que tantos problemas le ocasionó.[10] No se trata de abundar en la significación histórico-psicológica de esta adaptación sino de verificar la correlación que hay entre una determinada actitud frente a la realidad y el papel que se le atribuye al canto y, por su intermedio, al poema y, por su intermedio, al mundo del que se nutre el poema. Los términos se revierten y se interpenetran y si mundos diferentes aparecen detrás de cantores diferentes, cantores diferentes toman forma a partir de mundos diferentes. Y estamos aquí en pleno nivel motivacional, que hemos descripto con alguna precisión aunque someramente en la primera parte de este trabajo: es el fondo histórico con el que el poeta tiene una relación intensísima y que se le impone como fuente de su creación. Agreguemos algunos datos más: el fondo en el que se inserta el poeta y el poema corresponde al período de culminación de los conflictos entre Buenos Aires y las provincias; en ese período, que va de 1852 a 1874, se exasperan las rivalidades y concluyen con el triunfo porteño; a partir de entonces, Buenos Aires penetra claramente en la etapa capitalista y concibe su destino portuariamente, como apéndice brillante de una Europa en plena expansión económica y cultural. Después de 1874, cuando Buenos Aires se interna en una "modernización" que estaba persiguiendo desde hacía tiempo, cuando por fin puede hacerlo, el interior no puede seguir resistiendo y los caudillos son reducidos o exterminados o su surgimiento se hace fuertemente problemático. Europa detrás de Buenos Aires es demasiado para esas provincias rústicas y esforzadas.[11]

Este panorama motivacional debe completarse con la inflexión a la que necesariamente lo somete Hernández para que la *Vuelta*, como proyecto, tenga curso. Martínez Estrada elabora largamente las razones de su reconciliación. Sin internarnos en ese camino, por cierto que impreciso y despojado de material documental, digamos que la reconciliación tiene su fuente en el campo ideológico, tal como lo sostiene Ricardo Rodríguez Molas.[12] A saber, el ser federal no sig-

10. Cf. Noé Jitrik, "Hernández", en *La Gaceta*, Tucumán, 22 de enero de 1967.

11. Cf. José Luis Busaniche, *Historia argentina*, Buenos Aires, Hachette, 1965.

12. Ricardo Rodríguez Molas, "José Hernández, discípulo de Sarmiento", en *Universidad*, 59, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. El autor reproduce el siguiente fragmento de *Memoria sobre el camino trasandi-*

nificó para Hernández ser necesariamente antiliberal, lo mismo que para otros federales. Tal vez el federalismo, o alguno de sus militantes, tal vez Hernández se proponía realizar la experiencia liberal pero por su lado, a partir de condiciones propias, sin someterse a ciertos componentes del grupo liberal porteño. Desde una perspectiva económica el liberalismo bien podía no discutirse (en la medida, por ejemplo, en que abría ciertos mercados antes cerrados) pero sí, por eso, podían discutirse los instrumentos y los ámbitos de su aplicación. Entonces, cuando Buenos Aires pierde esos ingredientes opresivos y antipáticos, restos de unitarismo y de exclusivismo porteñista, y disimula sus apetitos bajo una envoltura nacional, Hernández puede acaso encontrar un lenguaje —el liberalismo— que en la lucha política podía haber olvidado o postergado. Y ese lenguaje, que informa toda la *Vuelta*, puede tener una especificación en torno a una problemática de la cultura que está como contenida en las significaciones del tema del canto de una y otra parte.

Antes de retomar estos términos conviene decir que Hernández potenciaba sin duda culturalmente el poema, lo situaba en esa perspectiva. Son útiles para ilustrar este aspecto, en el plano de lo explícito, los prólogos a las respectivas primeras ediciones. Las diferencias entre el de la *Ida* y el de la *Vuelta* son notables. En primer lugar, la extensión, enseguida, correlativamente, el tono: a una mayor urgencia afirmativa sucede un reposo, un tiempo reflexivo. De este modo, los prólogos homologan los respectivos poemas cuyas diferencias más gruesas residen, como lo hemos ya indicado, en el desplazamiento de un mundo de referencias que se dan por supuestas a una explicitación explicativa y justificatoria. Vamos a examinar

---

no: "Deseamos ver al frente de los destinos de la República hombres patriotas, liberales, progresistas, que imprimiendo a la marcha del país un derrotero nuevo, le aparten de la senda trillada..." (apéndice a la primera edición de *Martín Fierro*, 1872). Rodríguez Molas concluye: "Hernández, a pesar que pueda no gustarles a determinados estudiosos de su obra y vida, fue un liberal clásico y, como tal, adoptó la mayor parte de las ideas que sustentaban aquéllos en las tres últimas décadas del siglo XIX, ideas, por otra parte, que sirven para el conocimiento de una realidad histórica" (educación popular, construcción de ferrocarriles y caminos, apoyo "paz y administración", ser nombrado por Sarmiento al frente de una comisión examinadora, etc.). También cf. Beatriz Bosch, *Urquiza, el organizador*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.

ambos textos para reunir las conclusiones con las que hemos obtenido a través del análisis del tema del canto.

En la "Carta a Zoilo Miguens", prólogo a la *Ida*, Hernández habla de su trabajo en un sentido casi exclusivamente realista: modelo y copia son los términos en los que se mueve, esos son los hilos que constituyen su punto de partida elaborativo, lo que le permite comprender y elegir posteriormente un sistema: "Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos... Cuantos conozcan con propiedad el original podrán juzgar si hay o no semejanza en la copia". Se concentra entonces sobre estas relaciones entre modelo y personaje que, apoyando el proceso de la escritura puesto que le permiten surgir, se refieren fundamentalmente a la lectura y, por lo tanto, a la obra cumplida que ejercería una cierta acción comunicativa sobre el exterior. La fuerza saldría de la obra y gravitaría sobre un medio, es decir, sobre una cultura que se manifiesta a través de una serie de códigos; por eso, la obra estaría condicionada sólo por una realidad global vivida como modelo a copiar y no por un determinado código; ése es el sentido que tiene la alusión a Del Campo que, como poeta celebrado, ofrece un código rechazable y con él la posibilidad de perder el carácter autonómico del poema y, por lo tanto, su capacidad de acción: "Por lo demás, espero mi amigo que usted juzgará con benignidad, siquiera sea porque Martín Fierro no va de la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de Mayo u otra función semejante". En esta dirección, trata de permanecer en el fundamento por lo cual, sin mayores interrogaciones, presenta su obra con la seguridad de quien está proponiendo un hecho: "Y con lo dicho basta para preámbulo". No se pregunta por las relaciones que su obra mantendrá con la cultura, es decir, con el conjunto de códigos vigentes y, por lo tanto, bien puede suponerse que, si por un lado cree superarlos, por el otro los está rechazando: al dejar de lado la perspectiva de Del Campo rechaza todas las que con ella configuran la cultura y de las que la de Del Campo es sólo una. Y esto es bien comprensible pues es su inflexión hacia 1872: perseguido, en derrota, clamando por la suerte de la montonera entrerriana y el gaucho, ofendido por el avance de sus enemigos, sólo quiere denunciarlos y golpearlos; en consecuencia, admitir su cultura es admitir su pensamiento y esto es una contradicción tan grande que no se puede aceptar. Es difícil determinar las razones de su elección del gauchesco, aparte de las tan evidentes de responder

al tema, pero no insignificante es el hecho de que el idioma gauchesco estaba vivido como enfrentamiento a una idea de cultura proclamada, como quien ostenta la propiedad de un objeto privilegiado, por aquellos a quienes el poema venía a poner en descubierto en el orden de los significados. Entonces, la posición frente a la cultura está, en relación con la génesis del poema, en el nivel de la elaboración y proviene de la respuesta inflexiva que el poeta lanza respecto de lo motivacional.

En cuanto al prólogo de la *Vuelta* ("Cuatro palabras de conversación con los lectores") es notable la cantidad de referencias a lo exterior a la obra o, mejor dicho, a las circunstancias en las que la obra se inserta. Ya no hay preocupación teórica, por así decir, por la composición, apenas si en un párrafo vuelve a declarar que se trata de una copia, pero el contexto difiere: "... no se debe perder de vista al juzgar los defectos del libro, que es copia fiel de un original que los tiene...". Al reconocer presumibles defectos asume la mirada del lector y basándose en la mímesis achaca esos defectos a la realidad. La denuncia de una realidad defectuosa no pasa de allí y no se sabe si es algo que el lector debe condenar o necesita saber para entender mejor el poema. Su preocupación tiene un signo más preventivo ahora que en 1872, en que la idea de la mímesis tenía un evidente alcance genético. Esto en lo que respecta a la única declaración más o menos estética; hay tantas otras significativas que podría intentarse una clasificación; digamos que los argumentos presentados son de índole material, "artística", cultural y moral.

Los argumentos materiales ocupan los tres primeros párrafos y tratan de tiradas y de éxito de venta; los argumentos "artísticos" desarrollan el tema de la calidad de la impresión, de las ilustraciones y las cualidades del artista Carlos Clérice y sus procedimientos y el conjunto de estas consideraciones culmina con estas palabras: "No se ha omitido, pues, ningún sacrificio a fin de hacer una publicación en las más aventajadas condiciones artísticas". En estos dos órdenes es evidente la presencia de lo exterior a la obra; es difícil decir hasta dónde llega su gravitación; lo que sí puede afirmarse es que desplaza las anteriores preocupaciones del autor.

En cuanto a los argumentos culturales cubre varias vertientes: a) la justificación del idioma gauchesco por el criterio de utilidad, excusa hecha de sus deficiencias que deben ser corregidas por la escuela; b) inserción del pensamiento gaucho en la cultura de "las naciones más antiguas, Sócrates, fundador de la moral, Platón y

Aristóteles, Séneca", etc. (¿querría con esto Hernández borrar su fama de "federalote ultra", o sea, de bárbaro, y mostrar que poseía sus clásicos?); c) la demostración de que el autor está al corriente de la discusión cultural actual: "Las civilizaciones difieren esencialmente". "Jamás se hará, dice el doctor Don V. F. López en su prólogo a *Las neurosis*, un profesor o un catedrático europeo, de un Bracma"; d) el respeto por los poetas del parnaso local: "Saturados de ese espíritu gaucho hay entre nosotros algunos poetas de formas muy cultas y correctas, y no ha de escasear el género, porque es una producción legítima y espontánea del país, y que en verdad no se manifiesta únicamente en el terreno florido de la literatura". Como podemos verlo, Hernández se presenta como un "colaborador" y no como alguien que refuta; al contrario, reconoce la existencia de "un florido campo de la literatura" y no lo desdeña.

Por último, a partir del criterio de utilidad el poema es presentado por su autor como vehículo pedagógico, como lectura moralmente recomendable a través de once preceptos que cubren desde el trabajo honrado hasta la caridad. Nada más relativo a esa "clase desheredada", absoluto silencio respecto de "esa especie de filosofía propia, que sin estudiar, aprende en la misma naturaleza". El nuevo prólogo lima todas las aristas y explica lo que un libro tan peculiar tiene de común con altos propósitos colectivos. Lo dramático, desde el punto de vista de la historia de la inteligencia argentina, es que tales propósitos eran los que el poeta había combatido y de los que, ahora se está viendo, quiere ardientemente participar.

Se podrá decir que esta interpretación de los prólogos no hace sino glosarlos; es cierto, pero el trabajo no es vano por cuanto los conceptos allí contenidos se unen a los que surgen del análisis del tema del canto y que al girar en torno a ciertas imágenes de la cultura pueden mostrar en síntesis el pasaje de la *Ida* a la *Vuelta*, así como el fundamento ideológico que tiene. Entonces, rechazo y aceptación de la cultura como los términos de una evolución que rellena el momento inflexivo y que da forma al trabajo de escritura del poema en sus dos diferentes partes.

Por otro lado, retomando lo que se refiere a la problemática de la cultura, digamos que todo lo que define o integra el mundo del cantor —como lo hemos visto— tiene una contraparte bien precisa en todo lo que supone la existencia del cantor "letrao". El cantor no ignora esta existencia pero se opone en un primer momento a ella y la refuta abroquelándose en sus datos que, entretanto, le sirven para

conjugar un pensamiento y hacerlo activo, es decir, crítico. Hemos visto también que en un segundo momento los términos se invierten y al disminuir sus propios componentes acentúa y acepta los de su rival. Y si el mundo del cantor "letrao" es el de la "cultura" es fácil inferir que el cantor, al optar por un oponente opta por lo que provisoriamente podríamos llamar "anticultura". Desde luego que no ponemos en esta oposición ningún absoluto: cultura es lo que en el poema se presenta primero como un orden rechazable y luego deseable y que resuena positivamente en ciertas conciencias que primero son combatidas y con las que después se esboza una reconciliación y anticultura como lo que, desprendiéndose de ese orden, aspira a reemplazarlo. Por cierto que bajando de este nivel agresivo, el primero en la lucha del pensamiento y heredero del tajante oposicionismo romántico, el conflicto puede describirse más simplemente como un conflicto en el interior de una conciencia cultural en torno a sus propias formulaciones; de este modo aparece como lucha entre una primera formulación que niega o se opone a otra y que finalmente la acepta negándose.

Esta descripción es acaso más matizada y nos evita ser confundidos con Martínez Estrada quien, habiendo no obstante visto el conflicto, lo encaja en una idea de la cultura sorprendentemente convencional: "Hernández no solamente es un hombre formado por sí mismo, sino un hombre que no tuvo interés por los problemas de la cultura. Se desconoce que poseyera en su biblioteca un importante libro siquiera, y de haber existido realmente tal biblioteca (sólo Avellaneda alude a que existió) es de suponer que estuviera constituida por obras populares..." dice Martínez Estrada, y de estos conceptos se saca que el poema estaría aparte, que no tendría él tampoco ningún "interés" por la cultura, que en su aislamiento excluiría de sus objetivos criticarla o modificarla. Pero como la cultura es algo más que la acumulación de libros, fantasía negativa aceptable para Borges y que indica un punto de partida filosófico en el que no se ha incluido demasiado a Martínez Estrada, el poema no puede sino formar parte de ella, con la peculiaridad de que en su interior debate casi temáticamente su consistencia mediante un juego de negaciones que preconiza o prepara fórmulas nuevas, rechaza otras y por fin se somete a ellas negando la negación. Lo curioso es que, al refutarlo, los enemigos de Martínez Estrada permanecieron presos de sus mismos términos, dijeron "no es cierto, Hernández es una resultante de la cultura mundial, de la verdadera, hay en él mucho

leído y pensado", si vemos bien en el poema se encuentran desde los salmistas hebreos (Companys) hasta Homero (Azeves).[13]

Hablamos de dos formulaciones en el interior de una conciencia cultural. Empecemos por considerar la formulación que se rechaza. Según las informaciones que nos ha proporcionado el análisis, esta cultura se identificaría con la "ciudad", mediante cuyo lenguaje se expresaría; por lo tanto, sería universal en la medida en que la "ciudad" se atribuye la representación de un "todo", en la medida en que se considera el asiento, no ya de la corte sino del espíritu, de las ideas, de la filosofía (lo que viene a ser lo mismo), es decir, un recinto privilegiado. Simultáneamente, esta cultura sería universalista puesto que la idea que tiene ese "todo" de sí mismo es dinámica e implica por lo tanto una elaboración perfectible y, en consecuencia, un objetivo a imponer. Pero antes de considerarse un proceso, esa cultura se siente a sí misma como habiendo llegado a ser un término, es un depósito de trabajo cuyos resultados se han entrelazado para proporcionar una serie de códigos respetables, entre otros, el lenguaje. El universalismo, como tendencia, lleva al normativismo: todos los códigos pasan a ser modelos subyugantes; la legislación del "todo" tratará de reducir la reacción de las partes haciéndose opresiva. Y siendo ésta su manera más enfática de estar presente, vista desde la perspectiva de la *Ida* se constituye en modelo de lo que no debe ser, de lo que no se debe aceptar.

Delineada esta formulación, que no es, lo repito, de toda cultura sino de una idea de ella, conviene mostrar lo que la debe reemplazar en la realidad del poema. El cantor la prepara mediante su idea del canto, construye esta nueva imagen minuciosamente, acomoda elemento a elemento. Por de pronto, consagra y fija su lenguaje aceptando sus limitaciones como pertenecientes a una singularidad, a un localismo; frente al de la cultura, asume el gauchesco justamente a partir de la condena de que es objeto. Ese lenguaje reducido es no obstante capaz de transfigurarse y de crear un instrumento, el canto, que es un homólogo de la vida; ese lenguaje, porque es espontáneo y porque a través del canto se manifiesta como naturaleza,

13. Francisco Companys, *La fe de Martín Fierro*, Buenos Aires, Theoría, 1965; Ángel Azeves, *La elaboración literaria del Martín Fierro*, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966: "Varios pasajes de ascendencia homérica pueden señalarse en el poema. Mostraré algunas correspondencias con *La Ilíada*...".

transmite la verdad, en consecuencia alcanza la objetividad y por cierto la realidad; ese lenguaje es todopoderoso y toca zonas impensables desde un punto de vista universalista; la cultura por él expresada, entonces, será tan potente, también, que provocará una inversión de valores: será ella la universal, será ella la que restituirá una productividad que la otra formulación falseaba y taponaba en virtud de su carácter opresivo; en suma, a través del canto gauchesco se preconiza una cultura que, tan coherente como la otra, tendrá más relaciones con la vida.

Sin duda que la aceptación del localismo no implica una exaltación del folclore que, en todo caso, se justifica como parcelamiento de una unidad mayor; al contrario, sale al cruce de esa pretendida unidad mayor e intenta desmitificarla mediante un rechazo que implica la denuncia del poder en el que esa falsa cultura se refugia y al que sirve. Ese enfrentamiento se hace otorgando fuerza a su propia idea, acumulándole rasgos que a partir de un naturalismo espontaneísta se van organizando en una concepción. Es la concepción de la cultura que conviene a los desheredados, al gaucho en situación de exterminio, los caudillos de la montonera, al interior frente al puerto, a lo nacional frente a lo extranjero.

Estos términos son sintomáticos y significativos y, si no definen una clase, con todo el rigor sociológico deseable, una clase de la que emanará de hecho una cultura[14] o de la que emanaría una cultura liberadora, por lo menos sugieren una figura, un esquema en el que reaparece un momento de la génesis del poema: esa clase apenas indicada mediante algunos rasgos se añadiría al nivel motivacional, sería un importante elemento de la fuente social-real sobre la cual, través de diferentes niveles, se va organizando un cultura. Si ese nivel motivacional surge de los oprimidos, a los que el poeta defiende en el plano político, y la cultura a la que se opone es de opresores, a a través del rechazo a una formulación universalista y oficial de la cultura nos propone un simulacro de la lucha de clases que recorrería también todo el fondo del poema, como lo habría reconocido el primer crítico que tuvo frente a la indiferencia y el rechazo de los sectores ilustrados.[15]

14. Cf. Carlos Alberto Leumann, ob. cit.: "Tal vez la misma gran soledad, en la naturaleza virgen, una filosofía serena, y una original sensación de la vida, les llevó a la posesión de un estilo nuevo".

15. Pablo Subieta, en el primer caso, quien publicó en el diario *Las Provin-*

Pero no esquema sino simulacro, lo suficientemente rico, no obstante, como para desencadenar las distintas etapas del discurso poético. Este simulacro, que proviene en Hernández de un maniqueísmo tradicional, se encarna en una manera de análisis que se adhiere, como una pauta más, al conjunto de pautas que definen su nivel inflexivo; en la medida en que es un instrumento de clasificación, esta manera de análisis moviliza la historia del poeta, encauza su psicología y le permite llevar a cabo dos acciones simultáneas: la comprensión de lo motivacional y, por lo tanto, la perspectiva de fusionarse con él y el desencadenamiento de la elaboración y, por lo tanto, la posibilidad de darle forma. Pero hablamos de maniqueísmo; digamos que no es más que un punto de partida que no frustra el poema, como podría suponerse a partir de la connotación despreciativa de la palabra; su carácter de instrumento de análisis lo hace superarse y le permite concebir la construcción del poema por medio de un sistema de rechazos y afirmaciones que van haciendo aparecer los restantes niveles del poema. Como se ve, me interesa fundamentalmente ahora el aspecto productivo-poético del simulacro de la lucha de clases, no una eventual inexistente aplicación por la sencilla razón de que el contenido de la lucha de clases aparece ya conflictuado, contradicho en el terreno de los valores: el poeta no defiende el problemático triunfo de una clase sino que entona un largo lamento por una derrota, literalmente derrota social, simbólicamente derrota política; y esto por sí solo no basta para provocar un cambio de plano y una serie de enfrentamientos que sirven para constituir un pensamiento y una expresión que, sin hacerse necesariamente alusiva, se abre en virtud de estos elementos hacia zonas significativas todavía operantes.

Los términos de este esquema interpretativo explican la inversión de las creencias que se producen en la segunda parte y que registramos a través del tema del canto: la derrota es el hecho básico, después de la renuncia viene el retorno y la aceptación de lo que se rechazaba y el acomodamiento dentro de un todo implica el abandono de los enfrentamientos en el orden de la idea del canto primero, de la cultura enseguida, de la sociedad finalmente. Y para

---

cias, a partir del 6 de octubre de 1881, una serie de artículos sobre *Martín Fierro*; en el segundo, Calixto Oyuela, *Antología de la poesía hispanoamericana*.

rubricar todo el ciclo, para confirmar que no se trataba de un esquema de lucha de clases, sus héroes, inadaptados, liquidados, se dispersan a los cuatro vientos y con ellos las últimas esperanzas del fallecido federalismo argentino. Pero el simulacro abrió el proceso creativo y lo encadenó y, una vez puesto en marcha, pudo hacerse a un lado y desaparecer. Pero estuvo en su origen.

FORMA Y SIGNIFICACIÓN EN *EL MATADERO* DE ESTEBAN ECHEVERRÍA*

A Noël Salomon, cuya benevolencia y amistad me han permitido conocer una universidad francesa fuera de sí, en una Francia fuera de sí.

Junio de 1968.

LA "FORMA" ESPECÍFICA

Leído y releído incesantemente, *El matadero* sigue produciendo de entrada la misma confusa sensación. Sin duda que hay un núcleo dramático en el que culmina la narración, sin duda que todo converge hacia el *hecho* en el que se depositan significaciones ejemplificadoras pero, no obstante, habría derecho a vacilar acerca de la índole retórica de esta pieza. Podemos decir que es un cuento, puesto que la mayor intensidad se da en torno a ese núcleo, puesto que hay una solución y todos los elementos que están en juego, aun los conceptuales o descriptivos, le sirven, puesto que se cumplen tradicionales requisitos de concentración narrativa; en todo caso lo podemos decir al final, hecho el cómputo de la totalidad pero también extraviada la "memoria narrativa", es decir, perdida esa facultad de acumulación que define la existencia del lector y gracias a la cual lo ya transcurrido no desaparece de su conciencia sino que se integra con lo que está transcurriendo.[1] Podemos, entonces, decir que *El matadero* es un cuento si

* Publicado en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.

1. Kainz, *Estética*, México, FCE.

omitimos que hasta muy avanzado el relato no parecía encaminarse hacia la presentación de una situación particular. Tenemos la impresión de que el "cuento" apareció tarde en el espíritu del autor, cuya propuesta formal no era clara. En cambio, podemos afirmar que tenía un propósito ejemplarizador, que quería escribir sobre la situación política de su momento pero que de entrada no veía la forma en la que podía encarnarse esa voluntad. Tanteaba pues, iba dejándose atravesar por un mundo de imágenes y de palabras hasta desembocar en lo particular, hasta resolver en una sola situación vivida todo lo que estaba intentado configurar. En este sentido, *El matadero* no es un cuento, si lo observamos a la luz de ciertos puntos de vista ilustres como los de Edgar A. Poe, Guy de Maupassant y Horacio Quiroga, entre nosotros, para quienes, desde la primera palabra hasta la última, todo debía servir y, por lo tanto, contener el *hecho* que origina y da forma inequívoca al cuento. Y cuando digo contener me refiero no a una progresión lógico-causal deductiva —como sin duda existe en *El matadero*— sino a una convergencia y simultánea interrelación de planos, funciones y elementos.[2]

Y, sin embargo, hay un momento en el que las vacilaciones se interrumpen y lo "cuento" cubre las etapas sucesivas de la narración implacablemente; ese momento está propuesto por el incidente del lazo que corta la cabeza del niño; parecería que la gravedad de esta anécdota arrastra por un lado el lenguaje pero, en otro sentido, más vinculado con el objeto de nuestra búsqueda, produce un evidente cambio en la forma de contar. Pero para que haya un cambio tiene que existir algo cambiable; supongamos por un momento que sea el tono: ahora se nos quiere envolver en un tono apremiado, profundamente serio, comprometido con sucesos que gritan su carácter trascendente, respecto de los cuales no se puede sino emitir un juicio condenatorio. ¿Y antes? Pues un tono irónico, un jugueteo general, un ir y venir, un cambiar de plano casi divertidamente, con pocos (y secretos) y muy genéricos elementos que presuponen, anticipan o dan la clave de lo dramático que va a ocurrir y que va a consituir la materia del cuento propiamente dicho.

2. Cf. José Enrique Etcheverry, *Horacio Quiroga y la creación artística*, Montevideo, Universidad de la República, 1957. Se citan varios textos: "Luché porque el cuento tuviera una sola línea, trazada por un mano sin temblor desde el principio al fin" ("Ante el tribunal"); "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas" ("Decálogo del perfecto cuentista").

Se ve, creo, adónde nos conduce en este caso la preocupación retórica por definir la índole del relato, preocupación que no tendríamos respecto de otras expresiones más modernas. Digo entonces, "en este caso" porque sin duda la noción de "género" como necesaria para la comunicabilidad literaria existía en Echeverría; puede hacer esta afirmación gracias a lo que se desprende de por lo menos tres gestos:[3] 1) es difícil suponer que en su momento y en su tendencia alguien cuestionara la viabilidad de la idea de los géneros: a lo más que llegaron los románticos fue a la impugnación de las unidades aristotélicas y a la declaración de la necesidad —por cierto que satisfecha— de la mezcla de los estilos (cf. Victor Hugo, *Préface à Cromwell*, sobre lo "sublime" y lo "grotesco"); los géneros seguían siendo, en consecuencia, *formae mentis*, modos psicológicamente válidos de organizar la expresión. 2) En sus obras poéticas, Echeverría es rigurosamente retórico; acepta las conquistas románticas pero sabe distinguir entre poesía lírica *(Los consuelos)* como cauce para la manifestación de los sentimientos individuales, y poesía épica *(Avellaneda)* como instrumento indispensable para evocar sucesos objetivos.[4] Echeverría reflexiona sobre problemas expresivos y

3. En la *Ojeada retrospectiva*, cap. IX, Echeverría hace una clasificación de la labor de sus amigos que ratifica esta idea. Citaré los enunciados principales: 1) "En *La Moda* después (Alberdi), bajo el seudónimo Figarillo, nos hizo esperar un Larra americano. Mucho sentimos que el señor Alberdi haya abandonado completamente esa forma de manifestación de su pensamiento, tal vez la más eficaz y provechosa en estos países". 2) "El señor Mitre, artillero científico, soldado de Cagancha y en el sitio de Montevideo, ha adquirido, aunque muy joven, títulos bastantes como prosador y poeta. Su musa se distingue de las contemporáneas por la franqueza varonil de sus movimientos, y por cierto temple de voz marcial, que nos recuerda la entonación robusta de Calímaco y de Tirteo. Se ocupa actualmente de trabajos históricos que le granjearán, sin duda, nuevos lauros". 3) "Su musa [la de José Mármol], reflexiva y entusiasta, descuella entre las coetáneas por la originalidad y el nervio de la expresión... Ha puesto también en escena dos dramas, *El poeta* y *El cruzado*, que obtuvieron la sanción del pueblo. En ellos resalta el estro lírico y la viveza de colorido que caracterizan su pluma".

4. Sin duda que en *La cautiva* hay pasajes líricos, sea en las descripciones de la naturaleza como en las expresiones de sentimientos; ¿contradice eso la radical unidad del poema? Justamente, lo romántico consiste en la diversidad dentro de lo homogéneo, la interferencia de lo objetivo por lo subjetivo; para el arte clásico, en cambio, era imposible esa interpenetración, convivencia o "mezcla".

generalmente traduce "expresión" por "forma" en el sentido de la preceptiva.[5]

¿Cómo no suponer entonces que esta cuestión tenía importancia para él? ¿Cómo no advertir, en consecuencia, las vacilaciones en que incurre, la falta de dirección que él mismo debía haberse exigido? ¿Cómo no imaginar que esta falta de forma tiene algún significado? Echeverría, por lo tanto, no se comporta de acuerdo con sus propios presupuestos, lo cual no nos lleva, como habría ocurrido tal vez en el siglo pasado, a condenarlo, como tal vez él mismo se condenó al no publicar este excelente relato; nosotros, al contrario, trastrocamos valores y lo que podía parecer deficiencia se torna libertad, lo que surge de una vacilación se nos muestra como un principio estructurante, como la primera punta del ovillo que nos proponemos desenredar. Despojamos, en consecuencia, a la idea del género —como no lo llegaron a hacer los románticos— de su anacrónica obligatoriedad preceptiva y lo consideramos "forma", camino por donde transcurre una intención y, por lo tanto, indicio, tan bueno como cualquier otro, para determinar la estructura real ofrecida, la "forma" realizada, los vehículos efectivamente puestos en marcha para la transmisión.

Pero retomemos. *El matadero* empieza a ser cuento a partir de un determinado momento y previamente no lo es; es cuento en su totalidad pero no lo es en sus partes, si cabe la escisión. ¿Qué es previamente? Echeverría lo dice de algún modo: "A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el Arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes...". Dejemos de lado la doble ironía (por un lado, respecto de los antiguos cronistas españoles que se remontaban hasta el diluvio; por la otra, al hecho de que se va a tratar de una inundación) y permanezcamos en el ataque conceptual de la frase, en la afirmación que bien puede no ser imputable al humor: "la mía es historia". Parece entonces claro: lo que no es cuento en este escrito es realidad; quizá sea ficción de realidad pero no es seguro que la afirmación tenga ese sentido para Echeverría; la tomo, en todo caso, como un punto de partida para la reflexión. Por cierto que el cuento —aun en el que adopta claramente la ficción y no hace la ficción de

5. Cf. Echeverría, *Fondo y forma en las obras de imaginación, estilo, lenguaje y ritmo*. Interesa el artículo de Emilio Carilla, "Ideas estéticas de Echeverría", en *Revista de Educación*, III, 1, La Plata.

la realidad— es "realidad" en la medida en que refiere una situación extraída de la realidad, pero también es cierto que no llega a ser tan real por el hecho de ser, precisamente, cuento. Echeverría lo sabe; sabe que por más sumisión que haya respecto del punto de partida siempre hay un distanciamiento en la recreación, en la dramatización que de él se haga. Justamente porque lo sabe es que de pronto salta de lo que él mismo denomina "historia" y encuentra un tono diferente que se traduce en una actitud verbal diferente. Por otra parte, la historia, aun la más técnica —y no es necesario fingir que se la respetará— en la medida en que es puesta en palabras ya no es más historia sino las palabras con que es narrada. Según Maurice Blanchot, la palabra aleja la realidad conservándola, la mata avivándola; las palabras contienen el principio de la "literaturidad" como quiere Jakobson, eso que permite el pasaje desrrealizador. Por lo tanto, también es literatura.

Visto entonces de esta manera no hay mayor diferencia entre historia y cuento; en todo caso, la oposición que puede haber entre estas dos categorías no debe ser entendida como una oposición entre lo que no es literario y lo que lo es. No obstante, subsisten zonas subjetivas en uno y otro campo, residuos de estilo, como diría Roland Barthes, que no se pueden ignorar y que hacen que siendo la suya historia, como lo dice, le exija un manejo especial y diferente del lenguaje, un sistema expresivo que contrastará sin duda con el que pone en movimiento el cuento. Ahora bien, aparte de esa consideración fenomenológica, Echeverría sabe hasta dónde alcanza su objetividad en su narración de la "historia", su rigor; lo sabe porque inflexiona en seguida aquella inicial afirmación superficialmente definitoria con tal suerte que incrementa lo que ya venía de por sí: su voluntad de "historia", al recibir una sobrecarga de humor, de matices, de guiñadas al lector inteligente, de adjetivos puestos con alguna preocupación, se define claramente, se introduce nítidamente en el campo literario. La consecuencia es que a partir de esta actitud verbal-literaria con que es transmitida, la realidad invocada y manejada inicia un proceso de desintegración en virtud del cual pasará, como tal realidad, a un segundo plano alusivo, sólo conseguirá permanecer como estructura referencial de lo que está siendo dicho acerca de ella misma.

Pero esto no agota lo que la "historia" puede dar de sí como punto de partida. Veamos cómo inflexiona la frase inicial: "A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el Arca de Noé y la

genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles, que deben ser nuestros prototipos". Sí, por cierto, humor pero nada gratuito sino tan agresivo como para que sea imposible no ver en su sustancia una oposición; por eso no es arbitrario conjeturar que de la expresión se desprende una primera consecuencia: los "modernos" historiadores (los impregnados de historicismo, sin duda) proceden de una manera muy diferente si es que los antiguos empleaban ese particular método; uno de esos "modernos", para mayor precisión, es el que habla y al presentar este concepto mismo sugiere que en todo caso los "modernos" se permiten hablar de la "historia", es decir de la "realidad" y, por qué no, de la "verdad", con un gran desenfado, muy heterodoxamente, tanto que levantan sospechas acerca de su método histórico, de que se trate realmente de historia; en efecto, la ridiculización de los "antiguos" de que partimos vale menos por cierto como crítica que como expresión. Y, no obstante, este divertido inicio de polémica está enmarcado al mismo tiempo en una conciencia histórica bien determinada; lo polémico, por lo menos, insinúa que existe una voluntad que siendo de corrección es también de sistema. Segunda consecuencia, entonces: parecería que existe una tendencia a no salirse de lo histórico pero no menos cierto es que el ámbito histórico específico tiende a diluirse en cuanto se lo aborda mediante la ironía, el capricho, la burla, el juego de palabras. Echeverría no podía ignorar que este conjunto de cualidades lo debían conducir a disminuir la voluntad de historia hasta convertirla en un mero punto de partida sobre el que actúa una intención literaria que nos resulta cada vez más clara. Este juego, esta dialéctica, no es tal vez invención de Echeverría; ya en Cervantes —como lo advierte Noël Salomon— aparece así, más claramente en mi opinión como pretexto que como problema; en Echeverría el pasaje de lo histórico a lo literario se encarna en un primer signo concreto y preciso, un narrador que no quiere desaparecer, que quiere estar presente en la transmisión ahora tan particular de la "historia".

No dejemos escapar este elemento. Por cierto que el narrador es un signo entre otros de la estructura literaria, pero es tan relevante como elemento que por sí solo da cuenta del ámbito que se crea a partir de su presencia: basta que haya narrador para que haya transformación de lo real y en este caso el narrador es alguien que observa y cuenta, alguien cuyo punto de vista impregna la realidad que transmite, subjetividad que en este caso quiere ser conciliada

con el dato real, con el dato verdadero. El narrador pone en evidencia una tensión, un compromiso entre dos fuerzas en juego, a saber la pesadez de la realidad y la tendencia a presentarla como se la siente, es decir historia y literatura.

¿Cómo podemos llamar a este compromiso? ¿En qué consiste concretamente este compromiso? ¿De qué consta? Es importante responder a estas preguntas porque las respuestas nos van a dar cuenta de la manera de ser de todo un trozo del relato, del que antecede al "cuento" propiamente dicho, de lo que preparándolo está de tal modo desarticulado que nos ha hecho pensar que en su autor había una vacilación formal, que no conseguía dar satisfacción a su propio ideal de composición.

EL COSTUMBRISMO EN *EL MATADERO*

Y bien, llamaremos a este compromiso "costumbrismo": transmisión de historia verdadera a través de una sensibilidad que no se quiere perder. Sin duda que esta manera de definir el "costumbrismo" es muy general porque en última instancia toda literatura está comprendida en ese compromiso; pero toda literatura avanza específicamente sobre ese compromiso, le confiere una forma tal que permite reconocerla en tanto que lo que históricamente se conoce como "costumbrismo" permanecería sin modificar los términos de la ecuación indicada, transmitiéndola en estado puro. De este modo, la novela y el cuento, como formas literarias, se elevarían por sobre ese compromiso en virtud de que la sensibilidad, más que transmitirla, "realiza" la "historia" a través de la invención, de la ficción, y, aunque persiga más o menos ingenuamente la verosimilitud en la medida en que trata de sujetar o referir el mundo ficticio a una historia que reputa objetiva e irrefutable, se maneja con leyes propias;[6] en cambio, el costumbrismo parece rechazar el salto ficticio, no se interesa por las convenciones empleadas para atenuar la desaparición de lo real, no quiere ser verosímil, pretende ser verdadero pero siempre a través de una manera de juzgar, de una óptica personal. Hay evidentemente un forzamiento en esta categoría, una búsqueda de equilibrio que no resulta fácil mantener. Es claro, por otra parte, que se dice "cuento costumbrista",

6. Cf. "Le vraisemblable", en *Communications*, 11, París, 1968.

"novela costumbrista", como si el "costumbrismo" fuera sólo una cualidad aplicable a la literatura y no una posibilidad literario-formal en sí. Insisto: el compromiso en estado de tensión permanente configura *también una forma*; es, si se quiere, antiespecífico pero, en la medida en que esta indefinición tiene un sentido, llega a ser vivida como una forma; así es como crece y se desarrolla el "cuadro" o "artículo de costumbres", que permanece coherente en su autonomía y no se arroja en el cuento ni en la novela para existir. Lo básico, por lo tanto, para el costumbrismo reside en el entrecruzamiento de "historia" y "sensibilidad" pero en la medida en que ese entrecruzamiento engendra una cierta forma que se opone a otras el carácter "costumbrista" se redondeará, se perfeccionará gracias a algunos rasgos secundarios que completarán su fisonomía, su estructura. Vamos a tratar de reconocer esos rasgos respondiendo, de paso, a la segunda cuestión, siempre, desde luego, sobre este sector del relato de Echeverría. Dos órdenes de conexiones pueden establecerse a partir del hecho "costumbrista". El primero pertenece a la historia de la literatura; el segundo se relaciona con la intención de crítica que lo caracteriza en el campo semántico. Por cierto que ambos planos se integran pero es bueno señalarlos por separado.

El "costumbrismo" de Echeverría, lo mismo que el de Juan Bautista Alberdi o el de Juan María Gutiérrez, se inspira principalmente en el "costumbrismo" español y, más que en nadie, en los llamados "artículos de costumbres" con que Mariano José de Larra (Fígaro) realizaba un despiadado examen de una España insatisfactoria. La aceptación de esta influencia implica una suerte de reconciliación cultural que tiene su fuente, pienso, en el plano político; los Echeverría, Gutiérrez y Alberdi abominaron en su momento de la cultura española tradicional, la consideraron anacrónica y limitada, preconizaron la libertad respecto de las formas que podían haber impuesto y que podían querer seguir imponiendo; con Larra, en cambio, hay una identificación: es que Larra es liberal, como todos ellos, y combate el absolutismo, la sociedad retrógrada, la España repudiada y, por el hecho de ponerse frente a ella, recupera carácter de modelo para estos argentinos antiespañoles. Su forma literaria, en consecuencia, aparece como abierta, es susceptible de adaptación, se la vive como apta para ayudar a realizar un programa similar, que es el de un proceso crítico a la realidad, al tiempo y a las instituciones a través de la mordacidad, la agudeza, la inteligencia sin concesiones, caracteres del costumbrismo que se viven como instru-

mentos imprescindibles. De esto puede extraerse una conclusión: la forma se modifica históricamente en virtud de las funciones que se le hacen cumplir; si, como lo hemos visto, el "costumbrismo" *es* resultante de un compromiso, una resultante pura, al haber sido hecho servir para la crítica, la crítica empieza a formar parte de su ser, por lo menos en una serie de obras que se inflexionan a partir de ella. Hay, por cierto, expresiones costumbristas no críticas[7] que en mi opinión expresan el primer momento de la constitución del costumbrismo, el momento puramente denotativo; importa más, en relación con *El matadero* y en relación también con lo más maduro de la forma, lo crítico que, como médula estructurante de este momento, se nos aparece como objeto a delimitar y configura por lo tanto la segunda línea que debemos precisar.

Ahora bien, ¿cómo se realiza esta crítica? Concretamente en *El matadero* en dos niveles que parecen escindidos: el primero, a través de los elementos de que se ha ido dotando el costumbrismo y que Echeverría sigue o hereda, el segundo nivel corresponde a declaraciones o cuasi declaraciones del narrador que, apresurándose a adelantar un pensamiento, salta por encima de aquellos elementos, de las estructuras costumbristas. Vamos a seguir este mismo orden; corresponde, por consecuencia, hablar de tales elementos, que son los siguientes:

1. Referencia a la historia real como delimitación del marco en el que se va a cumplir con los fines perseguidos; historia política y social y aun económica evocada sea por las descripciones ambientales, sea por la evidente voluntad de proporcionar nuevas interpretaciones acerca de un momento histórico dado. Es indiscutible: se habla del rosismo hacia 1838, se alude a lo que lo constituye como fenómeno histórico, se sugiere una interpretación bien situada de ese fenómeno.

2. Exigencia de datos concretos que precisan y hacen inequívoco el marco histórico. "En el año de Cristo de 183...", "... los siguientes letreros rojos: «Viva la Federación», «Viva el Restaurador y la heroica doña Encarnación Ezcurra»". La exigencia de datos tiene tal fuerza que el narrador se siente obligado a ampliarlos explícitamente al dirigirse a lectores distantes: "Pero algunos lectores no sabrán que la heroína es la difunta esposa del Restaurador...". Este tipo de datos atiende sin duda a una clara intención política pero antes está

7. Cf. *Escenas andaluzas*, de Serafín Estebánez Calderón.

inscripto en un impulso costumbrista, a saber, proporcionar el material para los brochazos que sitúan un escenario: "El matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al sur de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular...". Trazos indispensables desde el punto de vista de una información sin la cual el relato no se entendería como tal; podrían cambiarse, aumentar su número y el efecto no variaría; su permutabilidad indica que su función es más bien integradora, tiene que ver con la constitución el costumbrismo mismo antes que con un perfeccionamiento de la historia.

3. La presencia de una ironía verbal a cargo del narrador pero que no sobresale demasiado respecto del nivel de la objetividad; ironía verbal, es decir frase, esguince, inflexión, habilidad que aparece como tal precisamente a partir de una contención que se ejerce allí donde todo estaba preparado para el desborde: "Y como la Iglesia tiene *ab initio*, y por delegación directa de Dios, el imperio inmaterial sobre las conciencias y los estómagos...", o bien: "Los abastecedores, por otra parte, buenos federales, y por lo mismo buenos católicos...", o bien, más restringidamente: "... los mandamientos carnificinos de la Iglesia". Se distingue en estos ejemplos el piso de la expresión, por un lado, y la rugosidad de una palabra superpuesta que modifica, por cierto, pero silenciosamente, casi para intérpretes seleccionados que a partir de ese pequeño montículo propuesto pueden advertir un rumbo. No cargar las tintas entonces, pero hacer saltar chispas que, sin romper la objetividad, iluminan también otros aspectos, calificados, de lo que se muestra; en todo caso, la realidad transmitida aparece y en esa ironía que se presenta como un necesario condimento el "costumbrismo" se reconoce como tal.

4. Una variante importante de la ironía verbal propone una figura que se podría llamar "opinión". No se trata de una ironía más fuerte o más mordiente como las que de pronto se deslizan incontenible-mente y que sirven para expresar la indignación de una conciencia ("¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales! ¡Siempre en pandillas cayendo sobre la víctima inerte!") sino el resultado de una manera de narrar irónica que tiende a marcar una distancia entre el narrador y lo que se cuenta: "Esta guerra se manifestaba por sollozos y gritos descompasados en la peroración de los sermones y por rumores y estruendos subitáneos en las casas, las calles de la ciudad o donde concurrían gentes". La voluntad de observación y de precisión, muy marcada, desplaza la atención sobre el papel que

está jugando el que observa: la precisión se realiza mediante un gesto de alejamiento e implica, por consecuencia, un principio de examen que se traduce en este caso por un esbozo de enjuiciamiento. No es ésta la única forma que adopta esta sutil "opinión". Si analizamos el pasaje del sermón la veremos reaparecer con una técnica privilegiada: "Es el día del juicio —decían—, el fin del mundo está por venir...". La ironía reside en el "decían" que uniformiza a todos los sacerdotes en una única voz; además, por ser tan genéricos y disciplinados, esos sacerdotes se tornan presuntos, es decir inventados naturalmente por Echeverría: en boca de ellos sitúa un discurso que el lector puede juzgar conceptualmente; el concepto es tan rechazable que los que lo emiten quedan condenados, controvertidos. Pero, justamente, el autor se ha limitado a transcribir, no es él quien condena o ridiculiza a los sacerdotes sino ellos mismos; en esta toma de distancia que implica la transcripción el autor desliza su propio juicio no organizado, es decir, meramente una "opinión".

5. Empleo de recursos pintorescos que van desde la elección de un escenario curioso e insólito, fuera de lo común, hasta la presentación de sus detalles más detonantes: "La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros... En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero... A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras... y entremezclados con ellas algunos enormes mastines... Cuarenta y tantas carretas, toldadas con negruzco y pelado cuero...". Sin duda que el pintoresquismo como sistema de recursos descriptivos puede ser vinculado con la idea del "color local", típica del romanticismo, pero, en la medida en que sobrepasa el mero alcance descriptivo y se pone al servicio de una intención de crítica social, con todo derecho lo podemos agrupar junto a los restantes elementos que integran el costumbrismo, que acaso sea también en su origen y sus diversas formas una criatura romántica. Desde luego que el pintoresquismo —la palabra lo dice— se constituye sobre lo pictórico, de alguna manera por lo tanto exige o presupone las famosas transcripciones de arte que tendrían gran auge después pero que en su forma primaria también fueron descubiertas por el romanticismo.[8] Literariamente

8. Cf. Pierre Martino, *Parnaso y simbolismo*, Buenos Aires, El Ateneo.

considerado, es pintoresquista toda tentativa de hallar un lenguaje apto para comunicar la plasticidad, el color y el movimiento de ciertos aspectos de la realidad. En sí es una tentativa rica, a su través hay un ampliación del mundo, una apertura respecto de los temas pasando por los cuales va a tomar forma la intención costumbrista. El costumbrismo de este relato de Echeverría se ve entonces muy alimentado por lo pintoresco que, en definitiva, es el canal que recoge y transmite el material sobre el que se constituye el relato. En virtud de esta jerarquía, el sector pintoresco es el que ofrece las lecciones significativas más claras, algunas de las cuales vamos a retomar más adelante. Ahora bien, como es natural y previsible en toda perspectiva pintoresquista, la realidad se impone a esa palabra que quiere salirse de sí en la tentativa de abarcar lo plástico; lo pintoresco encuentra sus límites en su objetivo mismo, la palabra no alcanza a transmitir lo pictórico y por lo tanto abdica de sus pretensiones y su poder y reclama, para completar la trascendencia de lo descripto, la ayuda de un órgano diferente, más adecuado para percibir y dar forma a su material: "En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita", acepta el narrador en el extremo de sus posibilidades de continuar.[9]

Señalamos antes que la vocación de crítica total en este texto y en su sector costumbrista se realiza también en un plano más sofocado, por medio de apuntes declarativos del narrador. Son pequeños excesos, brotes que no germinan, fulguraciones de un pensamiento que viene mezclado con la ironía verbal y de la que se destaca al situarse en un escalón estilístico diferente. Esas frases, que contrastan con el humor —o con la ironía— que acompaña la voluntad de no perder la historia, rompen el sortilegio que podía emanar de la concurrencia coherente de elementos costumbristas; su importancia reside en que el cambio de plano no se refiere a nada indirecto, a ninguna elaboración, sino a un pensamiento, alude a un sistema completo situado claramente más allá de la narración, en la zona del autor que de esta manera entra en el relato anticipando por pedaci-

9. Noël Salomon relaciona esta frase con la creencia de Echeverría en la litografía y en los libros ilustrados. Pero cabe preguntarse por el fundamento de esta creencia. Sin duda que hay allí una actitud frente a lo que le es posible a una palabra que se atreve a ser plástica; naturalmente, el espacio que dejan libre sus imposibilidades será cubierto por la pintura.

tos el pensamiento entero que por otra parte va a surgir de la narración como totalidad.

"Tengo muchas razones para no seguir este ejemplo, las que callo por no ser difuso" dice apenas comienza el relato, luego de haber señalado cómo trabajaban los "antiguos historiadores españoles". Y bien, esas "muchas razones" han sido expresadas por Echeverría en otras partes, concretamente en las reuniones del Salón Literario, y se ligan con todas las razones de la oposición a la vieja cultura española, actitud muy conocida en nuestro autor.[10] Ese mecanismo se da con mucha frecuencia; para no recargar demasiado este ensayo, daré dos ejemplos de su aplicación. El primero: "Quizá llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, pasearse y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente. Así era, poco más o menos, en los felices tiempos de nuestros beatos abuelos, que por desgracia vino a turbar la revolución de mayo". Como se puede ver, de las dos partes de este párrafo, la primera puede situarse en el campo de la ironía costumbrista pero la segunda, la de la referencia a la Revolución de Mayo, sintetiza esa tesis predilecta de Echeverría y sus amigos en virtud de la cual Mayo debía convertirse en una bandera objetiva, histórica y por eso sagrada, de lucha; la alusión se redondea en virtud de la interpretación que hicieron del rosismo los románticos, a saber, que este sistema degradaba al país, a la colonia y, por lo tanto, destruía el espíritu de Mayo. El segundo ejemplo: "Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales". Casi está de más decir que esta idea es prácticamente un compendio de lo que el *Dogma socialista* se propone remediar; es una síntesis, un resultado de una prolija observación de la realidad que engendrará no sólo el movimiento de denuncia sino el trabajo minucioso de preparación de una ideología adecuada para exterminar sus causas y poner coto a sus consecuencias.

10. Cf. *Primera lectura del Salón Literario*: "Verdad es que la España entonces era la más atrasada de las naciones europeas y que nosotros, en punto de luces, nos hallábamos, gracias a su paternal gobierno, en peor estado". También en la *Ojeada*, carta a Antonio Alcalá Galiano, se encuentran reiteraciones: "Habría visto, además, que una faz de ese movimiento es el completo divorcio de todo lo colonial, o, lo que es lo mismo, de todo lo español, y la *fundación de creencias* sobre el principio democrático de la revolución americana...".

LA ORGANIZACIÓN: SUSTRATO TEMÁTICO, *NARRADOR, INFLEXIÓN OSCILATORIA*

Una vez enumerados los rasgos del sector costumbrista de este relato, necesitamos reconocer su organización. Señalamos ya la presencia de un narrador que cumple un papel activo en la presentación y el desarrollo del material costumbrista. Pero su función no se agota en eso; en verdad constituye el meollo de la organización del relato, su eje estructurador. Voy a precisar este papel cumplido por el narrador a partir del pintoresquismo.

Lo pintoresco se origina, ya lo dijimos, en una necesidad genérica de ambientación pero el resultado puede trascender lo decorativo. Además, para constituirse selecciona y esa selección, así como los caracteres secundarios que le dan forma (más o menos color, más o menos movimiento, más o menos tipismo, más o menos extravagancia), es como el punto de partida o la base sobre la que opera una voluntad expresiva que también puede ser considerada antes o aparte de lo pintoresco. Desde esta perspectiva, se advierte que *El matadero*, como conjunto humano y social, nos es presentado en su animación ante todo como un escenario que sería algo así como un núcleo en el que se concentra y mediante el que se formula la voluntad expresiva. Sí, desde luego, hay un estudio que podríamos llamar fotográfico, de luz y movimiento, pero que cede el paso francamente a la idea de un sitio en el que se llevan a cabo sucesos extraordinarios ("la perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación"). Esos sucesos —que se encuadran en una descripción relevante—[11] son apreciados por aquél que se sitúa en la "perspectiva" —el narrador— y le causan sin duda un efecto de turbulencia, de caos, de mezcla informe ("... un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta"; "A sus espaldas se rebullía, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras... y entremezclados con ellas algunos enormes mastines..."). Desde ya, la idea de mezcla, que nutre la imagen que se quiere dar, tiene una connotación innegable; meramente reconocer su existencia califica ya sea a aquello que aparece mezclado como a aquel que lo reconoce y que por este acto actualiza, pone en marcha un pensamiento cultural y filosóficamente valioso

11. Cf. Roland Barthes, "L'éffet du Réel", en *Communications*, 11, París, 1968.

cuyo meollo es el aprecio por los resultados de la aplicación de la razón a la realidad. De este modo, todo lo que sea mezcla es en sí irracionalidad, mundo de fuerzas desatadas, mundo demoníaco.[12] Pero la presentación de este escenario tiene también otro sentido: es allí donde se va a desarrollar una acción más trascendente que va a iluminar el conjunto significativo: el sacrificio y la muerte del unitario. De este modo, lo que es presentado como escenario a partir del pintoresquismo se llenará de contenidos que lo convertirán en medio ambiente productor de gestos criminales o por lo menos dramáticos y, en una tercera instancia, en el símbolo que liga todos los niveles de una realidad condenable. Será, entonces, el sustrato temático un elemento que en su nivel va dando estructura al relato. Como veremos en seguida, el narrador actuará también como elemento estructurador, complementario de aquél.

El caos del que hablamos es visto por una mirada y transmitido por una boca. Y si variando el signo el caos se torna sucesivamente escenario-medio ambiente-símbolo, es porque alguien va haciendo el pasaje, alguien lo ordena, para lo cual previamente debe comprenderlo: comprender es ordenar y ordenar es quizá percibir un sentido pero mucho más claramente es otorgarlo. "Pero a medida que se adelantaba, la perspectiva variaba; los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo." La mirada es la del narrador y su conducta ordenadora procede de y se mezcla con la "perspectiva" desde la que actúa. De modo que lo que se va viendo es el narrador quien lo resume y lo liga, es él quien dosifica los materiales y los va presentando con ese "orden" sin el cual no los podríamos entender, orden que le es tan entrañable. En esta función el narrador se complementa con el material, lo que llamábamos el sustrato temático; el orden que le da organiza al mismo tiempo la narración, le da forma. De ahí que dijéramos que entre ambos, sustrato temático y narrador, toma cuerpo la estructura del relato.

Pero la "mirada" del narrador no se queda fijada en el caos es-

12. Pero por eso mismo fascinante para un romántico que acaba —genéticamente hablando— de romper varias barreras que le impedían comprender el mundo. Registramos sobre todo la del estilo. No obstante, en la mezcla subsisten viejos valores, no hay que creer que el equilibrio es perfecto y el resultado único. Cf. Noé Jitrik, "Soledad y urbanidad", en *Boletín de Literatura Argentina*, 2, Córdoba, 1966.

perando que el caos se trascienda por sí solo y se origine el proceso. Es una "mirada" inquieta que persigue el descubrimiento de la realidad: de la "perspectiva del matadero a la distancia". "Pero a medida que se adelantaba" se traza una línea compuesta por todos los momentos de una aproximación aguda, perspicaz, que va desde lo primero y más amplio que puede verse hasta lo mínimo. De lo más genérico aun en el sentido histórico ("Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183...") va bajando hasta el detalle más singular, en un movimiento que, a concluir en una acción pletórica de sentido, va otorgando todas sus significaciones al relato. Vale la pena señalar los momentos sucesivos de este movimiento; gracias a la mirada ordenadora del narrador sobre el material van apareciendo ciertos tópicos que son como síntesis que organiza la marcha del relato. El orden es el siguiente:

1. La zona histórica (lo más amplio).
2. La cuaresma.
3. La abstinencia de carne.
4. La Iglesia y sus dictados.
5. La lluvia.
6. La consternación de los fieles.
7. Los unitarios como culpables del desastre.
8. La falta de carne y sus consecuencias.
9. El matadero vacío, símbolo de la carencia.
10. Las disposiciones del gobierno.
11. La matanza.
12. El matadero y la descripción del ambiente.
13. El ofrecimiento del primer novillo al Restaurador.
14. Los actos característicos y los personajes típicos.
15. El animal que se resiste.
16. La cabeza cercenada del niño.
17. El inglés que se cae.
18. El sacrificio del toro.
19. La llegada del unitario y su retrato (lo más particular).

Con este último tópico el circuito se completa y nos vemos en pleno cuento, hemos llegado al sitio, aquí y ahora se va a desarrollar la principal escena, aquí se van a poner en evidencia los contenidos significativos, ahora va a adquirir relieve carnal, físico, la tendencia a la crítica total que se venía preparando.

Y bien, en este camino hasta lo particular y más feroz (dijimos en otro momento que el episodio del toro que corta la cabeza del niño rompe el humor costumbrista y anticipa un cambio en el modo de contar; incluso la muerte del toro y su castración puede ser visto también como una alternativa de lo que los carniceros pueden hacer con los seres humanos y que harán con el unitario) aparecen, como constituyéndose sobre los tópicos, temas que son como los temas de un poema sinfónico, esa otra creación romántica. Los tópicos los preparan, los tópicos son motivos armónicos que representan un nivel primario de elaboración mientras que los temas —armonías más amplias— están en un nivel secundario. Los temas cubren varios tópicos, los disuelven y los organizan en funciones significativas que dibujan un principio de estructura; de este modo, vemos que hay temas que tienen un comienzo de profundización que no se completa y que de pronto desaparecen dejando el sitio a otros: aparición, refuerzo, declinación, reaparición, desaparición, se entrecruzan otorgando el efecto musical que tiene su apoteosis en la muerte del unitario. Primero es el tema de la Iglesia (I) como objeto de crítica o sátira sobre todo por sus vinculaciones con el federalismo (conexión presentada como aberrante o degradada), luego la Lluvia (L), como una promesa de obsesión que se lleva una buena cantidad de descripción, después la Carne (C) o la falta de carne y sus risueñas o ridículas consecuencias, sin contar con la significación mayor, económico-filosófica de que está cargada, luego el Matadero (M) de cuya descripción se va destacando su trascendencia simbólica (el país es un inmenso matadero) y, finalmente, los Federales (F) como perfectos engendros, sostenedores y representantes de ese medio. Sobresaliendo de entre todos ellos aparece el Restaurador (R), anunciado con breves toques, presencia rectora, el principal animador de ese "modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales". Al llegar aquí, quedan traspuestas las barreras del costumbrismo y en la zona del cuento se presentan nuevos temas que especifican el último indicado, es decir la barbarie y Rosas como el responsable principal, sin contar con el Unitario (U), tema sobre el que se refractan todos los demás.

Dijimos algo ya sobre la organización de los temas; del sistema de acentuaciones y declinaciones puede desprenderse un esquema como el siguiente (las mayúsculas implican el mayor relieve, las minúsculas el menor; la parición y el desplazamiento están dados por el orden de las iniciales):

I	Li	CLI	Cli	Mlc
FMC	Rfm	y finalmente	R Fu	FUr

Esta diagramación indica ciertamente regularidad en el armado del relato pero, como todo cuadro descriptivo, no proporciona por sí solo las razones de la aparición de cada uno de los nuevos temas: por qué ésos y no otros.

Tal vez porque todavía estamos dentro del sector costumbrista, que en su aspecto realista supone una acumulación de datos, una técnica de posibles lógicos para entender el encadenamiento de temas no resulta viable.[13] La aparición de un tema, en cambio, se podrá explicar dentro del sistema de ideas o de obsesiones del autor, mejor dicho de sus objetivos profundos o, lo que es lo mismo, de aquellos elementos o datos que le atraen de la realidad y que se inscriben en su conciencia crítica resurgiendo cuando hay que ponerla en movimiento. Por qué le atraen esos y no otros es la pregunta que se impone; sin pretender una respuesta que exigiría una fundamentación psicoanalítica, puedo decir muy en general que le atraen sea porque ve en ellos desde afuera una gran fuerza simbólica, son temas que representan complicadas situaciones históricas que le importa elaborar, sea porque los tiene psíquicamente grabados y no puede sino expresarse a través de ellos: habría que ver si reaparecen en sus restantes obras y si esa reaparición es lo suficientemente obsesiva como para confirmar esa fuente psíquica.[14]

Sea como fuere, la determinación del origen de los temas nos ayudaría bastante a comprender el tipo de ataque que el poeta realiza e, incluso, su modo de relación con el mundo. Sin ir muy lejos, observando los elementos de que disponemos, teniendo en cuenta cómo desemboca el relato en su totalidad, podemos advertir que esa manera de levantar temas, de proyectarlos y oscurecerlos o iluminarlos, indica una oscilación, una búsqueda de objeto que parece tener alguna relación con el movimiento registrado respecto de los tópicos entre un punto de arranque histórico-general y sucesivos puertos de llegada cada vez más particulares. ¿Podemos considerar significativo este paralelismo? Si los tópicos constituían los motivos

13. Cf. Claude Brémond, "La logique des possibles narratifs", en *Communications*, 8, París, 1967.

14. Cf. Jean-Paul Weber, *Génèse de l'oeuvre poétique*, París, Gallimard.

armónicos que daban lugar a los temas, parece muy natural que ambos niveles tengan en común caracteres esenciales y que los desplacen de uno al otro. En todo caso, ese movimiento de búsqueda, inherente a los dos, expresa también la búsqueda de una forma y sus hallazgos también son hallazgos de una forma. Hay que añadir, en consecuencia, al papel estructurante que juegan el sustrato temático y el narrador, esta inflexión oscilatoria sin la cual, como sin los otros, este relato no habría llegado a constituirse. Pero este carácter formalizante de la búsqueda tiene, como es natural, significaciones: los saltos, las oscilaciones, los pasajes y las variantes, crescendos y diminuendos, apariciones y desapariciones, muestran sobre todo la irrupción de un material cuya salida puede tal vez graduarse —como nos lo muestra el esquema temático— pero no impedirse. ¿Falta de control, incapacidad de elaboración? Mejor que todo eso, un conjunto en el que la oscilación, el sustrato temático y una mirada ordenadora del narrador están fusionados hasta tal punto que, como lo he dicho, sostienen la estructura, pero una estructura en la que nada puede impedirse, en la que lo que procede de la elección filosófico-política del autor o lo que es manifestación de sus exigencias psíquicas más profundas no logra una dirección unívoca, libre de vacilaciones. Llevando esta reflexión al plano histórico (Echeverría seguramente semioculto cuando escribió este relato, sin esperanzas ya de cumplir un papel positivo en el proceso político inmediato, sus amigos dispersos, impotente frente al endurecimiento del rosismo) podemos concluir que sin duda Echeverría sabía lo que quería decir y a quién quería condenar pero que la forma de hacerlo fue apareciendo en el camino, con toda la inorganicidad posible, al margen de lo que el mismo Echeverría podría haber exigido para un relato. Esto puede explicar, en parte aunque sea, con todos los recaudos necesarios, conjeturalmente, por qué no hizo publicar nunca tan potente narración.

DOS LENGUAJES: DEL ESTILO "REALISTA" A LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA

Decía que en estos cruces habíamos llegado al sector del cuento justo en el momento en que la forma está encontrada; las oscilaciones y las búsquedas de ambiente cesan, el escenario se fija, los personajes se despegan del medio al que inicialmente han sido ad-

heridos y empiezan a girar en torno al drama singular que tiene una solución también dramática: un joven unitario es asesinado en el matadero, todo está claro, el pintoresquismo se diluye y en su lugar se discierne una indignada condena. Y bien, para que la solución dramática tenga lugar los temas convergen todos en un punto: Iglesia, Carne, Matadero, Federalismo, Rosas, son como los estratos sucesivos que configuran un ámbito único que es el crimen. Con esta conclusión podríamos darnos por satisfechos, nos habríamos largamente aproximado a este relato y a sus alcances. Pero se supone que la dificultad en encontrar la forma sugería algo, que esa dura manera de ensamblar los dos sectores del relato puede sobrepasar el estadio, en el fondo ingenuo, de la condena para proponernos otros planos más excitantes de significación.

Así como antes partimos del pintoresquismo, vamos a tomar ahora como punto de partida la ironía verbal, otra de las principales categorías que ligan este relato con el costumbrismo. Ahora podemos decir que la ironía verbal se acaba cuando un lazo tenso corta el cuello de un niño sentado sobre una estaca, es decir, como lo he indicado al principio, cuando se produce esa anécdota que es como la divisoria entre el costumbrismo y el cuento; se acaba la ironía, adviene un tono de seriedad que paulatinamente se generaliza. Pero precisamos: la ironía todavía no ha terminado y reaparece, después, del mismo modo que antes de este momento de transición hay también momentos de seriedad; no me refiero a lo que antes describí como anticipos de un pensamiento sino a las expresiones que indican cierto respeto o por lo menos cierta circunspección frente a lo que se dice ("... al paso que, más arriba, un enjambre de gaviotas blanquiazules, cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería"), circunspección marcada por la construcción regular y sobria, por la neutralidad descriptiva. En cuanto a la ironía que reaparece después del episodio del lazo puede ser un buen ejemplo esta especie de aguafuerte goyesca: "Cuentan que una de ellas se fue de cámaras; otra rezó diez salves en dos minutos, y dos prometieron a San Benito no volver jamás a aquellos malditos corrales y abandonar el oficio de achuradoras. No se sabe si cumplieron la promesa". El lazo que corta el cuello del niño propone una imagen tan intolerable que se la debe abandonar, por lo que inmediatamente después el narrador hace esa reflexión burlona que expresa sobre todo incomodidad, una crispación que se disfraza de

irónica. Podríamos llamar a este ocultamiento el efecto "púdico": no saber qué hacer con un hecho excesivamente fuerte y derivarlo, rodearlo con una ocurrencia. Sea como fuere, lo fundamental es que la zona costumbrista se ve atravesada por líneas expresivas que van y vuelven y se entrecruzan tendiendo una red similar a la que trazan los temas de los que hemos hablado. ¿Y cuáles son estas líneas?: la ironía verbal, el tono de seriedad, la "opinión"; todas ellas están dentro del sector primero del relato, entre todas llevan a cabo la expresión costumbrista pero no explicarían el efecto estilístico completo si no se tuviera también en cuenta el habla típica en el sector de los personajes del matadero. Son, entonces, cuatro líneas que componen una escritura algo desintegrada y por eso rápidamente descomponible. Sobre esta materia vamos a operar para acercarnos a la zona de las significaciones más ricas que venimos persiguiendo.

En primer lugar, el lenguaje que da cuenta del sector costumbrista en su conjunto contrasta con el lenguaje del sector del cuento. Si bien la crítica ha examinado esta oposición, vale la pena volver sobre ella. La diferencia fundamental se advierte a partir de la presencia y el habla del personaje principal del cuento, el bello y valiente unitario; por de pronto se expresa desde niveles de cultura indubitables: "Lo dispusisteis vosotros, esclavos, para lisonjear el orgullo de vuestro señor, y tributarle vasallaje". Es evidente que esto difiere de la siguiente expresión del carnicero, absolutamente transcriptiva en su vulgaridad y descuido: "—Che, negra bruja, salí de aquí antes de que te pegue un tajo". Podría argumentarse que no existe tal diferencia de concepción pues los personajes hablan cada uno su lenguaje y esos lenguajes difieren; sin embargo, como los personajes son muy fuertes y sus respectivos lenguajes arrastran, cada uno en su momento, al del narrador, el contraste recupera sentido y ofrece significaciones. ¿Cómo se produce ese arrastre, esa contaminación? Cuando el narrador —movido quizá por el concepto del color local— hace hablar al carnicero, crea un ámbito lingüístico del que él mismo no puede o no quiere escapar; de este modo su propia manera de relatar se impregna, pero no porque empieza a emplear, como narrador, las mismas palabras sino porque se apropia de uno de los elementos de la gama en la que entra el lenguaje del carnicero y que caracterizan el costumbrismo. Digo el carnicero por aludir naturalmente al sector y en cuanto al narrador su impregnación consiste en que acentúa su lenguaje directo, modifica el pintoresquismo en el sentido de lo preciso y tajante, estilísticamente hablando: "Hacia

otra parte entretanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalaba de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo cubriendo con su cuerpo la codiciada presa". Y como lo directo, preciso y tajante, que está en la índole del habla de los personajes populares, es una cualidad positiva, los resultados, en lo que concierne al narrador, también lo son.

Igualmente, cuando hace hablar al unitario, el narrador se impregna de sus inflexiones, pero los resultados, en este caso, no se pueden colocar en el mismo nivel que en el anterior porque siendo el punto de partida retórico —un lenguaje culto e inflado— el resultado no hace sino incrementar esta cualidad negativa; como en uno y otro caso esta transferencia de rasgos se manifiesta en descripciones, las relativas al unitario son indirectas, parafrásticas, casi miméticas. Más que de transferencia puede hablarse de una identificación porque es como si el personaje le despertara al narrador un lenguaje y valores que había dejado de actualizar y que ahora asume con toda vehemencia: "Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis, como si estuvieran repletas de sangre". Si esta forma de describir se constituye muy en general sobre la pérdida de la ironía y del humor, de alguna manera reclama el signo de la seriedad; pero si miramos de cerca, aunque más no sea la zona adjetival, veremos que la seriedad es en verdad solemnidad, un cerco verbal puesto delante de una realidad apreciable, el estilo embellecido es el vehículo de una devoción lingüística. Lo que se dice es pronunciado de tal manera, con tan bellas palabras, con tal carga de unción que se nos presenta necesariamente como lo digno de aprecio, lo más alto, lo respetable. Por contraste nos es devuelta la zona costumbrista: lo despreciable, lo repulsivo, aquello que no pide ninguna transformación al artista, ningún enriquecimiento, que se puede describir tan directamente como hablan los hombres que lo componen. Para no dejar esta conclusión en el aire, juntémosla con una ya obtenida: el mundo del matadero, el mundo federal, un mundo que ya sabemos que está condenado, es, al mismo tiempo, el que pide ser expresado directamente, el que o bien no es realzado con el trabajo de la palabra, con las galas del más noble oficio, o bien, si es realzado, lo es con la negación del trabajo de la palabra.

En segundo lugar, del lenguaje costumbrista se desprenden ciertas escenas de una crudeza sin concesiones, escenas que por comparación podemos llamar realistas. Éste es un punto muy delicado y lleno de matices. Por de pronto, es posible que Echeverría haya sentido como realista lo desagradable, lo horrible, lo bajo, lo feroz y lo brutal; lo que lo compone vendría a ser el material sobre el que se constituyen las escenas crudas; pero en seguida hay un lenguaje que intenta presentar las cosas y que, como lo hemos visto, está como forzado por ellas; ese lenguaje —del narrador— reproduce las cosas, lo cual se realiza mediante un orden caracterizado por el rigor, la precisión, la indicación; pero el ordenamiento no es neutro: a consecuencia del sentido que tiene, de su carga intencional, las cosas presentadas por él tienen una fuerza tal que lo indicativo se hace calificativo y, por lo tanto, todo lo que aparece se presenta ya como conjugación de la cosa y de una conciencia ordenadora. En ese sentido, porque tienen cierta elaboración, podemos decir que los diálogos son realistas, es decir que mediante ellos no sólo se transmite una peculiaridad sino que también se interpreta un modo de ser. Lo mismo —por extensión— se puede decir respecto de ciertas descripciones o escenas.[15]

Por otro lado, hay un pasaje entre pintoresquismo y realismo, más aún, una identificación, en la medida en que los mismos elementos que nos servían para reconocer lo pintoresco, es decir, personajes, diálogos y descripciones, constituyen la base material que nos permite definir el realismo. Y como el pintoresquismo procede —ya ha sido dicho— del "color local", concepto eminentemente romántico, el realismo de este relato de Echeverría retrazaría la génesis de todo realismo pero mostrando en un mismo texto el punto de partida

15. Dos problemas suscita esta cuestión. Por un lado, es evidente que al transcribir el habla del "carnicero", Echeverría quiere poner de relieve la "barbarie" lingüística de ese mundo, expresión clara de la barbarie mayor. Barbarie ante sus ojos y ante los de su público cuya mirada es, al mismo tiempo, la de la conciencia civilizada trascendente. Hay ahí una elaboración estética, es el "realismo" que exige verosimilitud, fidelidad, rigor, concisión, etc. Pero, por el otro, cuando el narrador se contamina de esa habla y la adopta para tratar descriptivamente lo relativo a la barbarie, hay algo diferente de una elaboración realista: el lenguaje que se emplea es el más adecuado, es el que "corresponde" a la cosa descripta. Habría allí, en el sector del narrador, un nivel no controlado en el que se deposita una considerable carga de intencionalidad.

y el de llegada. Se pierde, entonces, el origen y se siente como muy autónomos varios sectores del relato, se los siente como proponiendo una perspectiva nueva y se piensa finalmente que el relato por entero es un relato realista.

Sin embargo, la estética realista no existía cuando Echeverría lo escribió.[16] Es decir, no estaba formulada aunque a partir del desangramiento romántico puede pensarse que era necesaria o que, más concretamente, era un camino que se estaba buscando. Echeverría lo habría encontrado partiendo de premisas si no iguales por lo menos bastante semejantes: la crítica política y social, la intención de hacer servir la literatura para una causa extraliteraria. Tal vez pensó que aun estando las premisas contenidas en su pensamiento los resultados de su aplicación podían significar un haber ido demasiado lejos, una quiebra tan brusca de una concepción estética que no podía asumirlos con la clara vehemencia con que asumió su largo poema *El ángel caído*, cuyo manuscrito atravesó la frontera clandestinamente y fue publicado pese a las dificultades que existían para hacerlo. Quizá por eso mismo, es decir, porque sentía que quebraba lo sacro más allá de lo que quería hacerlo, se resuelve, si puede decirse así, por una vacilación que provoca una división del relato en dos sectores. Pero más trascendente es otra consecuencia: después de toda la ardua configuración, su realismo queda reducido a un mero conjunto de elementos realistas puestos al servicio de un esquema sólidamente romántico, bien instalado en la conciencia del autor. Creo que esto es particularmente notable al final del relato: si una estética realista implica de alguna manera también cierta gnoseología, optar por el romanticismo implica abandonarla con lo que eso significa también éticamente; en ese sentido la apoteosis final es clara, hay una masa de calificación, una condena en nombre de un valor o un sistema de valores abstracto que, naturalmente, está en el espíritu del narrador que no consigue conjugarlo con lo que le puede estar exigiendo la realidad.

16. Cf. Francisco Ayala, "Sobre el realismo en literatura", en *Experiencias e invención*, Madrid, Taurus, 1960: "Convendrá, pues, que, para intentar su esclarecimiento, comencemos por examinarlo allí donde por primera vez aparece formulado con el designio de expresar una cierta teoría artística y literaria. Es bien sabido que el realismo surgió en Francia, hacia 1840... ya en 1842 había establecido Balzac, al redactar el prefacio de la *Comédie humaine*, una nueva preceptiva literaria...".

LAS ESCICIONES ROMÁNTICAS: DEL INFIERNO AL CIELO

Pasamos, en consecuencia, a otra zona de análisis porque decimos que ha privado un criterio romántico pero ¿qué queremos decir con eso concretamente? Está claro: imagen dicotómica de la realidad.

Por empezar, si arrastrado por cierta realidad despreciable el lenguaje se hace preciso, afilado, riguroso, objetivo, el retrato es más acabado, más verosímil.[17] Desde el punto de vista de nuestro interés actual (conocimiento de una época, plasticidad, comunicabilidad) este retrato es más artístico, es decir que estaría cumpliendo con fines estéticos en sí; en cambio, arrastrado por otra realidad, que apreciaba ideológicamente, y que podía teóricamente ser expresada con tanta eficacia como la primera, produce un lenguaje retórico e inflado, solemne y plagado de fórmulas. Frente a esta primera escisión en dos polos puede uno preguntarse por qué el criterio de mezcla de estilos, por el cual podría explicarse la convivencia de lenguaje elevado y lenguaje vulgar, no ha servido en este caso. En mi opinión, el sector realista, estéticamente concreto, ha sido sacrificado al otro, más valorizado, más favorecido dentro de los estilos "mezclados"; en lo que dependía de la voluntad creadora de Echeverría, él ha preferido lo "elevado" aunque teóricamente tenía que serle tan rico en posibilidades como el lenguaje "vulgar". Se registra, entonces, un segundo nivel de escisión: un romántico tiene una cierta idea del mundo, una imagen de algo acaso inexistente pero realizable, en este caso el reinado de la cultura; tiene también un lenguaje, en este caso mezclado, un sector que corresponde al mundo en ciernes, otro al que se le opone, la anticultura. La mezcla es desjerarquizada porque amenaza la imagen del mundo; en consecuencia, se promueve el lenguaje elevado y se frustra una posibilidad. Ése es el sentido que tiene la marejada retórica que acompaña la aparición del unitario. Prefiere, entonces, un ámbito verbal que

17. Empleo aquí el concepto de "verosimilitud", considerándolo como valioso, consciente de los riesgos que implica, sobre todo a la luz de los trabajos de G. Genette y R. Barthes (*Communications*, 11, ya citado). Sin embargo, no los contradice pues se aplica a aspectos realistas, es decir, en los que lo verosímil se separa mínimamente de lo real; en la preceptiva clásica, por el contrario, se juzgaban duramente las inverosimilitudes del relato pero se las aceptaba en la realidad.

considera coherente con su imagen del mundo —y por lo tanto seguro— a una relación nueva con su propio lenguaje y, dicho sea un poco abusivamente, consigo mismo. Como consecuencia, el mundo del unitario, gracias a la "riqueza" adjetiva y metafórica, es exaltado hasta la idealización mientras que lo federal, a través del lenguaje sin fioritura, es exasperadamente condenado.

Elige, prefiere. Sin duda que esto no significa una torpe deliberación; la elección, la preferencia, se engendran en el centro mismo de su proyecto artístico que, como sabemos, estaba sostenido por una trabajada teoría que quería comprender no solamente a la literatura sino al país por entero, en todas sus estructuras. Una verdadera ideología que tenía en cuenta la historia nacional, la ubicación del país en el mundo, su organización en clases sociales, sus posibilidades culturales, su destino. Ideología articulada a partir de una frustración, la caída de Rivadavia, y de la aparición del rosismo, fenómenos que desencadenan un pensar que bebe sus enfoques de otra ideología ya constituida, una mezcla de socialismo utópico y eclecticismo. Ese pensar llega a ser un instrumento que permite una reconsideración de toda la realidad sometida a un minucioso análisis al cabo del cual todo queda claro en cuanto a lo que hay que hacer. Ese programa se llama *Dogma socialista* y sus "Palabras simbólicas" son justamente la reducción a fórmulas de un pensamiento que presupone un proceso de constitución. La literatura tiene implícitamente cabida en ese "catecismo", incluso la tuvo antes explícitamente, en los documentos del Salón Literario, en los trabajos de Alberdi, en las cartas de Echeverría, en Sarmiento posteriormente, dentro de la ideología en su conjunto. Y es esto lo que hay que hacer: evitar el plagio, pintar a la vez la naturaleza propia y las costumbres sociales, seguir el ejemplo francés, señalar un camino al progreso de la nación.

Y bien, el tironeo de que da cuenta *El matadero* muestra tanto el programa como los resultados de su aplicación en el campo literario en el que la preeminencia de los objetivos éticos en detrimento del sector censurado de la realidad se liga a la reducción del realismo y condiciona la estructura toda de la expresión. Como todo en el relato converge hacia la exaltación del héroe, que es el que encarna el programa ético, y como el lenguaje, con todo lo que tiene de sensible transmisor de presiones, se pliega, el pensamiento se sobrepone finalmente a la realidad, la violenta y la tapa, la quiere reducir o aniquilar. Lo que habría que hacer, lo que habría que defender para

cambiar la vida toda, se opone con violencia a lo que es, y trata de negarlo: todos los valores se acumulan en un lado y el otro es denigrado, deprimido, anulado en una censura que, cubriendo todos los planos —desde el lingüístico al ético— se torna estructura formal.

Pero cabe una pregunta: ¿dónde está Echeverría en todo esto? Es decir, ¿hasta qué punto estos elementos estaban integrados en él, hasta qué punto puede haber sido traspasado por estas tensiones y qué forma les dio? La respuesta va a ser acaso paradójica: Echeverría aparecerá como estimando de hecho lo que desprecia y desdeñando lo que precia.

Recapitulemos: el mundo federal es la zona vilipendiada, el personaje unitario (y por lo tanto el mundo de donde proviene) es dignificado. Esto es nítido. Pero también hay un lenguaje para lo federal y otro para lo unitario. Esto quiere decir que el escritor se funde en cada momento, es decir, siempre, con el relato: su efectividad, su inteligencia, su sensibilidad, su totalidad, en suma, convergen y entregan una expresión. Ahora bien, al transmitir el mundo bárbaro y federal obtiene, como lo hemos visto, un resultado expresivo distinto del que logra al transmitir el mundo unitario. ¿Y cómo es uno y cómo es el otro? El primero es riguroso, preciso, viviente, vigoroso, plástico; el segundo es desmayado, retórico, enfático y solemne. ¿Es que cada uno de los respectivos mundos es así? Habrá que suponer que así ha sido también para Echeverría pues, transcriptor fiel, no ha conseguido dar fuerza a lo que conceptualmente debía haberla tenido para él en tanto ideólogo bien definido: el mundo unitario, teóricamente, sin declinar de sus modos lingüísticos peculiares, debería haber sido exaltado en la expresión, en cambio quien ha sido exaltado es el mundo federal. Pero el mundo unitario no era para Echeverría falso, vacío, solemne, enfático, no era así ideológicamente. ¿Lo sería afectivamente?[18] ¿Lo sería desde el punto de vista de una relación excesivamente escindida con la realidad? Echeverría consiguió ser escritor, es decir, concretar un propósito artístico sobre un material proveniente de una realidad que políticamente

18. Es oportuno recordar aquí sus devaneos guitarrísticos y arrabaleros, esas vagas historias de juventud; según sus biógrafos (cf. Palcos, *Historia de Echeverría*, Buenos Aires, Emecé, 1960), el poeta habría hecho la experiencia del "pueblo" a una edad en la que la desesperación guiaba sus desconcertados pasos. ¿No es lícito creer que alguna impresión le quedó grabada, que su mundo afectivo de alguna manera en ese momento se conformó?

odiaba; se frustró, en cambio, al dar forma a un material que políticamente estimaba. Pero, ya se sabe, los sentimientos humanos son radicalmente ambiguos, aunque eso no quiere decir que hay que invertir los términos desde esta nueva perspectiva y decir que en el fondo Echeverría amaba a Rosas y se detestaba a sí mismo; pero sí quiere decir que ciertos aspectos de la realidad detestada lo fascinaban y que, en cambio, otros de una realidad que apreciaba le suscitaban sólo y nada más que una adhesión de naturaleza intelectual, no muy arraigadamente conceptual. Lo fascinaba la violencia, lo fascinaba la elementalidad, la acción, lo fascinaba ese paisaje americano que veía surgir por todas partes y que quería denodadamente entender estándole reservado tan sólo sentirlo solapadamente, como una parte de uno mismo que hay que reprimir y ocultar.

Romanticismo, pues, conciencia torturada, inclinándose por el mal y adorándolo mientras se inflige a sí mismo la persecución del bien en virtud de un deber político y social, de un pensamiento que no está bien fundido con la realidad sobre la que se debe aplicar. Aquí, entonces, la superposición se hace violenta, la legitimidad compulsiva y el rechazo del mundo federal es tanto más dramático cuanto que en el fondo no se lo ha terminado de elaborar, cuanto que sigue resonando con la fuerza de lo más movilizadoramente auténtico en la interioridad de aquel que lo combate. ¿Y no son éstos los términos en los que se planteaban las vacilaciones de todo el grupo frente a Rosas? ¿No tienen acaso este alcance las idas y vueltas de Alberdi, de las cuales Echeverría parece distante pero también indulgente? ¿No hubo acaso un momento en el que Rosas parecía apreciable por representativo de una realidad cuyos signos se estaba tratando de descifrar?[19] Todo este conflicto se resolvió pronto, el federalismo murió como posibilidad, se terminó la novedad "ni federales ni unitarios" y hubo que optar dolorosamente dejando sin resolver en la intimidad tantas puntas del conflicto. Aferrarse entonces a modelos sectorizados, puramente intelectuales, fabricarse una sensibilidad verbal, amputarse, perder voluntariamente una inserción para fabricarse otra ideal, trabajosa, perfecta, abstracta, era la única salida que quedó.

Volviendo a *El matadero*, el conflicto, según dijimos, es entre un mundo fáctico, de acción, que ejerce una fascinación rechazada, y

19. Cf. Félix Weinberg, *El Salón Literario*, Buenos Aires, Hachette, 1958.

un mundo cultural que se trata de levantar ineficazmente. Y, en la medida en que ese ámbito fáctico facilita una transmisión rica y matizada, real, en que permite que se erija la creación estética, se anuncia una relación entre ese ámbito y el poeta que lo recoge: el poeta lo presenta con todas las condiciones, elementos y garantías como para que se pueda conjeturar que lo siente como el mundo de la verdadera vida, que aparece directamente, el mundo que suscita y estimula, el mundo que al hacer vibrar la indignación arranca también las respuestas más trascendentes; el mundo cultural, en cambio, es un reflejo, no tiene vigor en sí, es mediatizado y mediatizador, empalidece, corresponde a una voluntad más que a una síntesis totalizadora; es, por lo tanto, un simulacro de la vida aunque no lo haya sido para él en el plano declarativo, público y consciente.[20] Pero, entendámonos, la cultura no es un simulacro ni sólo la acción es la verdadera vida; se entiende que un espíritu romántico podía padecer las limitaciones de su sentido de la cultura como una impotencia absoluta y se entiende que a partir de ahí podía idealizar lo que veía como inmanente, como autosuficiente, como capaz de prescindir de una comprensión externa, pero odiándolo, así como, correlativamente, no pudiendo separarse de esa impotencia. Lo en sí, como valioso, lo para sí, como inválido. Escisión bien romántica, dejó sus huellas en la obra de Echeverría y de su generación y se constituyó en dramática constante de la literatura y el pensamiento argentinos: la cultura irrenunciable pero falsa y entonces la compulsión ilustrada; la acción como apreciable pero irrecuperable y, por lo tanto, objeto de compulsión. ¿Se necesita más para comprender la vida y la acción de un Sarmiento? ¿Se necesita más para presentir las cavilaciones de un Güiraldes? ¿Se necesita más para recuperar el antiperonismo de nuestros escritores mayores, el odio fascinado por la fuerza? Como se ve, el conflicto hace escuela y se torna nacional. A partir de Echeverría, y no porque *El matadero* lo enseñe, ésos serán en gran medida los términos en los que se moverá nuestra literatura.

20. Precisamente, estoy tratando de poner de relieve la existencia de un segundo plano, replegado en el texto, un segundo texto que sólo podemos leer hoy y no se hubiera podido leer en la época de Echeverría, por él ni por sus contemporáneos. Esa lectura, que reúne los dos textos, da la medida de una vitalidad. Si no pudiéramos leer más que según la lectura de la época, Hamlet sería un divertido aficionado a la paradoja, Don Quijote un demente y el unitario de *El matadero* un héroe ideal.

Pero para *El matadero* no terminan ahí las posibilidades de mostrar las consecuencias de la escisión, de la primacía romántica que en sí misma promueve una imagen escindida de la realidad. Veamos la escena culminante de todo el cuento, la muerte del apuesto joven. Lo quieren humillar, lo quieren desnudar. Es evidente: lo quieren violar. El narrador se censura la perspectiva sexual, no quiere someter a su personaje a una prueba de esta naturaleza y deja el vejamen en una zona imprecisa, la de un forcejeo humillante en sí, que *esas* manos lo toquen. Su personaje estalla, antes muerto que desnudado. Pero no por eso desaparece lo sexual; al contrario, en la veladura se agranda haciendo más compleja la injuria: el vejamen es mayor porque es sexual, los brutos del matadero y por consecuencia los federales y el federalismo son más feroces todavía porque se manifiestan a través de sacrificios sexuales, como un rito bárbaro y repudiable. Y bien, el hecho de que haya reprimido u ocultado o derivado el carácter sexual de esa última escena es menos importante que el haber arreglado las cosas de modo que haya tenido que hacerlo. Si tuvo que evitarlo era porque allí estaba y si estaba era porque se lo ligaba espontáneamente con la ferocidad de aquellos a quienes sería inherente. ¿A la verdadera vida? El unitario, en cambio, parece ajeno a todo, es la pasividad, el lenguaje medido, la figura bella, la víctima del ataque sexual. ¿No se desprende, entonces, por atribuciones sucesivas, por una analogía imposible de frenar, que sexualidad y ferocidad vienen juntas? ¿No se desprende, también, que esa analogía exige su contraparte? Si ferocidad es lo opuesto a cultural, si federales, que la encarnan, se oponen a unitarios, ¿a qué se opondrá sexo? Y bien, de acuerdo con el sistema de opciones románticas, sexo se opondrá a amor, qué duda cabe, el amor exaltado en estado puro por Echeverría en sus poemas. Pero también hay que pensar en términos de eficacia polémica: Echeverría actúa por opciones pero evita emplear directamente los blancos y negros; el sexo no es tal sino una insinuación, una elaboración que hace del ataque político algo por lo menos complicado en la medida en que la vergüenza humana tiene más espacio para discernirse sobre los actos. Por otro lado, era impensable que Echeverría admitiese que su personaje dignificado fuera objeto de una degradación sexual, eso está excluido de su esquema estético que reposa sobre un mecanismo de identificaciones; en este caso viene bien porque la vaguedad de la situación y las interpretaciones que se desencadenan o las connotaciones que pueden sentirse acumulan

bajeza, se reconoce que lo político ha invadido todas las zonas humanas, el ser está en peligro.

Y la humillación de la carne del hombre viene precedida por un largo *analogon* que traza el ambiente adecuado: la matanza y la carne como expresión de la bestialidad, como ambiguo oficio humano que necesita cebarse, ensañarse, para entenderse a sí mismo. Para el romántico esto debe tener alguna importancia porque en su persecución de lo absoluto tiene que creer en un punto en el que todos los seres de la creación se juntan y se iluminan recíprocamente; es claro, el único que tiene espíritu es el hombre, pero ¿no forman acaso parte del secreto de la naturaleza el hombre mismo y los animales? Entonces, el sacrificio de animales para comerlos no puede serle indiferente; el tono sardónico del comienzo es también un principio de reclamación, un primer acercamiento reprobatorio y asqueado a esa traición del espíritu: el animal muerto es como el espíritu interrumpido y su carne sangrienta y martirizada es pura materia que cae como una culpa, como una mancha, sobre los que consuman esa interrupción; no es en este rito de muerte donde el hombre descubrirá el secreto de su ser, el secreto de su origen, ni siquiera el camino de los signos. La carne, entonces, con tal evidencia y sometida a tales métodos es la materia misma, la materialidad que acusa a algunos hombres que se hacen así cómplices de delito contra el espíritu. Ni qué decir que sexo entendido como biología pura y carne entendida como materia representan una unidad, un consorcio que atenta contra un valor superior, una vida humana elevada que los feroces asesinos del rosismo están impidiendo que tome forma y conduzca a todo un pueblo a la civilización.

Una última precisión: ¿por qué el matadero como lugar físico que reúne todas estas significaciones? La elección responde seguramente a la idea de que hay dentro de un sistema o un país lugares o núcleos que iluminan la totalidad: "... y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero". Ese núcleo, situado "en las quintas al sur de la ciudad", es decir en las afueras, constituye un establecimiento urbano y al servicio de la ciudad más próximo a la campaña. Las faenas que se realizan allí tienen algo de cultural, porque existe una cierta organización tendiente a lograr un producto de consumo para la ciudad, pero los personajes encargados de hacerlo son marginales, participan del modo de ser rural. Híbrido carácter que se refleja en las instalaciones del matadero y en las psicologías. No es extraño que en

este lugar híbrido tenga sitio tan relevante la federación ("Viva la federación", "Viva el Restaurador y la heroica doña Encarnación Ezcurra") porque la federación rosista es igualmente híbrida; como sistema político representa el triunfo de las campañas pecuarias contra la ciudad. Y de este engendro no puede sino salir el crimen, parece decir Echeverría. Y como lo cree así lo muestra en su emplazamiento originario y simbólico. Sin duda que en este sentido se anticipa a la famosa opción de Sarmiento, "Civilización o barbarie"; esto prueba, por lo menos, que había una manera generalizada de juzgar los fenómenos político-sociales-culturales y de que el pensamiento orgánico que surge posteriormente tiende sus raíces en una compleja reacción frente a la realidad, reacción que compromete hasta los planos íntimos del vivir. En Echeverría lo vemos: todas las acusaciones del relato se concentran, el vejamen con lo que implica de atentado a la pureza y a la cultura, la ferocidad, la carne, el matadero, la federación, Rosas, todo el circuito desde su consecuencia individual más trágica hasta sus primeros indicios, todo responde al predominio de un grupo nefasto, el de los ganaderos, sobre todos los otros grupos. Echeverría, en cambio, proponía una reunión de grupos o de clases, una nueva burguesía que no excluyera a nadie, una composición en la que predominara una actitud, cierta racionalidad de la cual el grupo de intelectuales encabezados por él tendría que haber sido vocero. Habría que esperar un tiempo para que esa fantasía se encarnara. Demora desdichada, sobre todo para Echeverría y sus amigos.

LA "NOVELA FUTURA" DE MACEDONIO FERNÁNDEZ*

I

En 1927, Macedonio Fernández le escribió a Ramón Gómez de la Serna una carta en la que le confesaba "estar muy interesado en Estética de la Novela". La expresión vale la pena: aquí, como en todas partes, Macedonio viola alguna norma y lleva al plano de lo absoluto algo parcial, en este caso aunque más no sea por el expediente finisecular de las mayúsculas. Pero más que por eso, la expresión es rica en cuanto afirma un carácter, una inclinación, una preocupación, una ocupación inclusive, niveles todos que Macedonio sorteó escrupulosamente, casi con deliberación, toda vez que habló de sí mismo.

En su conocido "Prólogo" a *Papeles de Recienvenido* (Buenos Aires, Losada, 1944), Gómez de la Serna toma esa afirmación tal cual y la inscribe en el general impulso hacia la filosofía del que Macedonio había dado ya herméticas pruebas en su *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (Buenos Aires, Gleizer, 1928). Parece coherente: filosofía, estética, rama la una de la otra sin contar con el otro grado de la coherencia que residiría en la filosofía misma, nudo central, engendradora, punto de partida y de llegada de toda investigación parcial de la realidad. Pero Macedonio no era tan ordenado como para proponerse una investigación, la idea misma de investigación le es bastante extraña. ¿Cómo puede entenderse entonces ese "interés por la Estética de la Novela"? Yo creo que en esa misma carta se encuentra un principio de respuesta: "Tanteando estoy en el vacío estoy ensayando sin embargo la técnica de una nueva novela". ¿Estética igual a técnica? La formulación parece en principio limitativa

* Publicado en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.

y autorizaría esta identificación si no conociéramos el tanteo concreto que por suerte logró constituir, me refiero a *Una novela que comienza* completada en el *Museo de la novela de la Eterna.*[1]

Y bien, a partir de una primera lectura de este libro, conociendo también sus *Papeles de Recienvenido*, yo creo que se puede anticipar que su "Estética de la Novela" se tradujo en una "novela" que, como resultado de una estética reformulada, debía ser "nueva" novela, entendida, y en esto consiste la novedad, como práctica de una teoría y ambas —teoría y práctica— desarrolladas simultáneamente de modo que la forma de la teoría no fuera sólo un conjunto de principios ni productores ni emergentes de la forma de la novela sino una unidad de dos términos, la teoría junto a la novela, entrando y saliendo de ella, acompañándola.

Este concepto merece desarrollo, precisiones y demostraciones. Como una primera aproximación digamos que su "manera", lo que habitualmente se designa como "estilo", constituye el punto inicial de la liquidación de las escisiones entre estética y novela, entre técnica y estética; Macedonio formula una "poética del pensar" que descarta tanto una poesía rellena de pensamiento como un pensar que se oculta detrás de una poesía o, para el caso, de una novela, del mismo modo que una forma razonante y sistemática del "pensar" así como lo conocemos por tradición. Esta aproximación nos propone una serie de problemas; en primer lugar, su "poética del pensar" es ante todo la búsqueda de un punto en el que estilo, que ahora más propiamente llamaremos "escritura",[2] y pensamiento se van organizando: punto de encuentro y único o, según la fórmula anterior, práctica de una teoría que no preexiste sino que se constituye junto con la práctica, que también ahí va tomando forma; en segundo lugar, si el "pensar" acompaña a la "escritura", si es "escritura" él mismo, no hay una "filosofía" de la que proceda esta concepción concreta, no hay una relación de la parte con el todo o, más bien, lo que en Macedonio es considerado como una "filosofía" puede muy bien engendrarse en esa "poética" y ser un subproducto de una experiencia más completa; en tercer lugar, es lícito suponer que la

1. *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ercilla, 1940. El *Museo* aparece por primera vez en 1967, en Buenos Aires, CEAL.

2. Cf. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1953.

"poética del pensar", que es sobre todo experiencia de la escritura, exige formas que no son las de la literatura tal como la conocemos ni las del pensamiento tal como lo conocemos sino que son nuevas.

¿Obtuvo Macedonio estas formas nuevas? Que tenía conciencia de estarlas buscando nos consta por la frase dirigida a Gómez de la Serna; naturalmente eso no es suficiente, de modo que para verificarlo tendremos que examinar sus formulaciones concretas. Digamos, otra vez aproximativamente, que un acercamiento al *Museo de la novela de la Eterna* y a *Papeles de Recienvenido* es una experiencia que indica por lo menos tres cosas: la búsqueda de esas formas nuevas, la frustración por imposibilidad de hallarlas dadas las dimensiones de la búsqueda, la remisión al futuro de tales formas. A su vez, estos resultados de su empresa pueden ser interpretados de dos maneras: primera, que no estamos todavía en condiciones de entender una "escritura", que necesitamos y acaso siempre necesitemos de una "forma literaria" sobre la que se deposita un pensamiento porque nuestros modos de inteligir son invariables y esenciales; segunda, que si alguna vez llegamos a entender una "escritura" será porque se manifiesta a través de "formas nuevas" que proceden de una "poética del pensar" y no de una literatura filosófica o de una filosofía literaria.

Problemática compleja, sin duda, que anticipa ciertas preocupaciones muy actuales de la "productividad", la "textualidad" y la "obra abierta". Diría, incluso, que la obra de Macedonio Fernández podría constituir un fascinante y contradictorio material para discusiones recientes acerca del trabajo textual; estoy seguro de que presentaría matices más ricos que lo que ofrece una obra como la de Raymond Roussel, tomada como punto de partida ejemplar.[3] Hay en todos los momentos de su obra esa dramática tensión que sólo en los últimos años parece recuperarse y ofrecer caminos: la literatura que se pregunta por sí misma, que no se acepta, que en la tendencia a la destrucción del lenguaje se proyecta hacia una zona formal en la que puede darse un acuerdo coherente de todos los elementos que la componen.

Hay que decir, no obstante, que el interés por la obra de Macedonio no es absolutamente reciente pero también hay que decir que

3. Cf. Julia Kristeva, "La productivité dite texte", en *Communications*, 11, París, 1968.

se situaba en el orden de las ideas. Sin duda con auténtica pasión y simpatía pero un poco mecánicamente tal vez se hacia salir la expresión concreta, las "ocurrencias" de Macedonio, de su sistema filosófico, lo que obligaba a establecerlo antes de revisar las "ocurrencias" y la expresión concreta (¿qué otro camino para abordar a un escritor que se quiere filósofo?).[4] Como a pesar de la brevedad de su obra sus enunciados tienen innumerables variantes, el resultado de los análisis no ha podido ser sino un conjunto de nociones relativamente simplificadas o bien una reproducción de la maraña macedoniana en la que un concepto reitera corrigiendo o ratificando uno anterior y así incesantemente. Trampa del contenidismo que se ha querido corregir con el análisis del "estilo" sin establecerse hasta ahora (y quizá no se lo haga todavía) la relación entre sus afirmaciones como expresión, sus ideas explicitadas y su sistema global, es decir, su total mundo significativo.[5] Puede decirse de estas dos formas de acercamiento que sus límites estaban marcados, siéndoles difícil, si no imposible, atravesar los datos para llegar a una descripción justificada de un sistema del que esos datos forman solamente parte.

II

El *Museo de la novela de la Eterna* es en gran medida el objeto en el que la "Estética de la Novela" se hace al mismo tiempo forma de una novela. En ese sentido es un texto privilegiado que podemos abordar de dos maneras: sea desde adentro, considerando sus elementos como elementos constitutivos de esa novela y mostrando cómo son resultado de la aplicación de determinadas concepciones; sea desde afuera, por capas sucesivas, hasta hallar los puntos en los que las ideas acerca de la novela llegan a ser propuestas concretas, formas definidas, avances en el proceso de integración y profundización de la palabra literaria. El primer camino, metodológicamente correcto, supondría en este caso un objeto realizado, susceptible de soportar un análisis aplicable con posibilidades a objetos similares;

4. Cf. César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talía, 1960.

5. Cf. Ana María Barrenechea, "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada", en *Buenos Aires Literaria*, 9, 1953.

como no se trata de eso —la obra de Macedonio es un puro dinamismo— voy a seguir el segundo porque propone ante todo una metodología progresiva pero también porque lo que en definitiva Macedonio afirma es una cierta escritura, lingüísticamente considerada, más que una "novela" realmente posible.

a. ¿En qué consiste, pues, la estética de Macedonio? Creo que lo primero que se puede considerar es su propósito (Primer Prólogo: "Lo que nace y lo que muere") de hacer simultáneamente la "última novela mala —*Adriana Buenos Aires*— y la primera novela buena —*Novela de la Eterna*—": "Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible... A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba porque la numeración era la misma, igual la calidad de ideas, papel y tinta, ya que me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otra para que mis mellizas no animaran querella".

Algo parece evidente: se trata, más que de dos novelas yuxtapuestas, de una sola en el interior de la cual hay un equilibrio inestable ya que, aunque existe la idea de dos "géneros", nada los diferencia. Nada los diferencia convencionalmente pero los límites de cada cual pueden aparecer luego de una lectura ("pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda") o, mejor dicho, de dos lecturas que responden, por consecuencia, a dos líneas semánticas que encarnarían una a todo lo que puede implicar la novela "mala", la otra a todo lo que puede implicar la novela "buena".[6] Pero Macedonio nos advierte que las lecturas diferentes de un mismo texto no reposan necesariamente sobre una escritura única ("porque sabréis que escribía por día una página de cada" metaforiza), lo que significa que ese texto tiene una fuente cada una de cuyas vertientes corresponde a cada una de las líneas semánticas. El texto ha sido, entonces, engendrado por dos escrituras en cuyos respectivos momentos iniciales residen las dos líneas semánticas que se alargan hasta las lecturas.

6. Línea semántica: la fórmula puede acarrear confusiones; la empleo sin embargo porque no veo otra forma de indicar la dirección en que se ordena el conjunto de sentidos que corresponde a un conjunto de signos.

Pero en verdad la separación entre las dos escrituras es más bien figurada y sospechosa: en el fondo se han producido por lo menos entrelazadamente o aun en el mismo acto ("... porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba... ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!"). En este sentido, así como las lecturas son distintas, las escrituras —y parecería que estoy volviendo atrás— son indistintas, lo que produce un corte en la continuidad semántica, un espacio entre las dos líneas cubierto en este momento por una intencionalidad que va de aquí para allá y luego vuelve, una sobre la otra, superposición que el espíritu quiere llegar a descifrar o discernir: "Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debía pensar para «Adriana Buenos Aires» con lo bueno que acaba de ocurrírseme para «Novela de la Eterna»." "Es decir querer, aunque no se pueda dibujar esa intencionalidad, dar a cada escritura lo suyo, a cada línea semántica contenidos precisos. Intencionalidad que desde el título del prólogo se me ocurre crítica e histórica: «Lo que nace y lo que muere»."

Sin duda que Macedonio tiene necesidad de expresarse por medio de opuestos que son correlativos; de este modo "lo que muere" se corresponde con "novela mala", "lo que nace" con "novela buena". Este breve sistema autoriza a suponer entonces que cuando dice "última novela mala" y "primera novela buena" el acento está puesto en "última" —lo que muere— y "primera" —lo que nace— antes que en "mala" y "buena" que vendrían a actuar en la frase como meros sinónimos, en una función casi subalterna ("Como yo pensé que hay una literatura buena a venir y una literatura, una novelística mala hasta hoy"). A partir de ahí la fórmula se ilumina históricamente: se está tratando de concluir con un ciclo (el de la novela "mala", que por el juego de correlaciones debe entenderse como "vieja") para abrir otro (el de la novela "buena" que por el mismo mecanismo es "nueva") cuyos caracteres, al mismo tiempo que deberían diferenciarse (para que se vea en qué consiste lo "nuevo" y "bueno") siguen todavía dependiendo, vienen confundidos por el momento con los de la novela "vieja" o "mala". Se desprende de aquí que la novela "vieja" o "mala" es un hecho, un mundo de signos conocidos ("Es indudable", dice en el "Prólogo a la Eternidad", "que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo") y la novela "buena" o "nueva" todavía no es, carece de

signos, es, en síntesis, una pura hipótesis que el autor pareciera no querer verificar en la medida en que promete "una próxima novela malabuena, primerúltima en su género...".

Veamos cómo es esa hipótesis: ante todo es de una forma que aunque no requiere el pasaje a una autonomía concreta sin embargo postula ciertos rasgos, caracteres o mecanismos; la llamada novela "nueva" o "buena" resultará de dicha postulación, que no puede hacerse sino sobre la base del material —los elementos— que ofrece la novela "vieja" o "mala". Esto significa que si para proponer una forma hipotética nueva debe negar la forma conocida vieja, de ninguna manera son negados los "elementos" sobre los que una y otra pueden constituirse. La negación, que aparece como una fuerza estructurante, se manifiesta por lo tanto en dos niveles, el de la forma vieja como imagen de una totalidad y el de los "elementos" que siendo constitutivos de la forma vieja deben ser transformados.

Hay un salto, como se ve, que hace que a pesar de las negaciones haya una afirmación, la de los "elementos", cuyas variantes, aunque sólo sean propuestas a lo sumo perfiladas, harán posible por lo menos entender qué puede ser una novela "buena". Por oposición se entiende lo que define la "maldad" de una novela: es cierta concepción de esos elementos, concepción que al realizarlos los cristaliza, los formaliza. yo creo que éste es un punto fundamental en el sistema de Macedonio que adquiere así una fuerte tonalidad crítica. Es como si la novela vieja, que es toda la novela, hubiera tapado una verdad que está en su propio origen y que hay que rescatar.

Nos queda, entonces, algo firme: los "elementos" son imprescindibles porque son la única materialidad novelizable, trabajable, la "escritura" se realiza sobre ellos; depende de una cierta lectura la determinación de si sirven a la novela "mala" o "buena". Esta precisión nos retrotrae a la existencia de las dos perspectivas que bifurcan el sentido de la hipótesis de un novela "futura": por un lado la "escritura", es decir, un programa de desarrollo de la hipótesis en su origen y, por el otro, la "lectura", que es desciframiento de la hipótesis ya desarrollada, de los "elementos" ya inflexionados. Parece evidente que lo decisivo de la constitución de la "hipótesis" reside en la "escritura", sólo ella puede definir su forma y, por lo tanto, es ella la que condiciona o modela la "lectura". A su vez ésta, mientras la "escritura" la deje en libertad, navega en un texto en el que puede hallar lo "malo" o lo "bueno" con la intercambiabilidad que conocemos. Pero Macedonio no se satisface con esa fluidez sino que persi-

gue un punto en el que esa libertad de la "lectura" debe desaparecer y el "texto" proponer una figura única, lo que él llama la "Novela Obligatoria", es decir, una zona en la que al desarrollo de la escritura y a sus resultados corresponde una lectura, o sea, en definitiva, una forma nueva vivida como nueva para todos. Macedonio reclama, busca o imagina una palabra unívoca —que va de la "escritura" a la "lectura" sin espacio entre una y otra—, un universo de puros semas que deben corresponder a las figuras del Espíritu que hacen inteligible el Cosmos o la Vida. En otra parte, enunciando explícitamente este concepto, dice: "Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica de las Cosas, del Universo, y la plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad". Es mi impresión que este objetivo expresa el idealismo de Macedonio con más fuerza acaso que sus declaraciones idealistas: el idealismo se hace forma concreta, "escritura" posible, hipótesis presentable y orgánica.

Podemos ahora matizar un concepto: hemos terminado hablando de una forma nueva que sería para Macedonio la "forma" de la novela "buena", o "futura" u "obligatoria" (evidente platonismo); más aún, puesto que la preservación del equilibrio de los polos —"escritura" y "lectura"— parece abrir un camino en sus búsquedas, tal vez convenga dejar de lado la todavía subsistente figura de la novela, inscripta en nuestra memoria y en nuestros mecanismos repetitivos, para situarnos en un plano superior, más amplio y flexible, el plano del "texto". Este traslado correspondería, por otra parte, a los implícitos que fundan su rechazo a la Literatura, es decir, los géneros. En lo que concierne a Macedonio, me parece evidente que desplaza su meditación centrándola en un objeto que pierde cada vez más sus características retóricas ("Heme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia *efectiva*... y de mantenerse en esta no-existencia media docena de años para hacer aparición como si su ser no hubiera conocido la nada, lo que doblando su virtud de realidad haría posible que...") para convertirse en un campo donde todos los problemas que ininterrumpidamente suscita tienen su colocación. En ese sentido, la figura que dibuja y que yo llamo "texto" tiene concomitancias con lo que por este término entienden algunos teóricos del estructuralismo,[7] es decir, el recinto en el que la organiza-

7. Cf. Julia Kristeva, "Problèmes de la structuration du texte", en *La*

ción de ciertas significaciones le da sentido. Pero concomitancias no quiere decir similitudes forzosas: Macedonio se conserva en sus peculiaridades y mediante sus propios instrumentos presenta posibilidades de realización del "texto" (o "praxis de la textualidad", según Kristeva, ob. cit.) más concretas que las que muestran escritores (Philippe Sollers, *Nombres*) asfixiados acaso por teorías apriorísticas de la producción textual. Pero no quiero internarme ahora en la discusión de este tema porque no es propósito de este trabajo demostrar el triste carácter de precursor de alguien que tiene una relación sólo tangencial con lo recorrido. Por el contrario, suponiendo que en efecto, según se desprende del análisis, Macedonio afirma el "texto" como el resultado de una "escritura", procuraremos ver de qué manera el propio Macedonio acota esta idea, define este principio capital. En otras palabras, cómo debe ser ese "texto" para que se lo pueda aceptar como lo posible de una forma nueva, como una síntesis de "escritura" y "lectura".

b. A lo largo de todo el *Museo de la novela de la Eterna*, Macedonio disemina sus exigencias respecto del "texto" nuevo y las presenta de manera variada, ya como reflexiones teóricas del propio autor o de personajes, ya a través de ciertos esbozos de organización novelesca. La totalidad de tales exigencias conforma un sistema cuya articulación no ha sido un objetivo de Macedonio: del mismo modo que su estética no se desprende articuladamente de su filosofía, la cual a su vez tampoco se rige por normas establecidas de reflexión, el ordenamiento del sistema es posterior, se hace tal vez evidente luego de un trabajo de acomodación y clasificación. Este trabajo puede hacerse en relación con los niveles siguientes que voy a presentar como si fueran axiomas pero al solo efecto de posibilitar una estructura más concentrada.

1. *El "texto" tiene un naturaleza específica, no puede ser confundido con lo "real" ni lo reproduce: su esencia más definitiva es la ficción, su condición fundamental.*

Nouvelle Critique, número especial "Linguistique et Littérature", París, 1968: "un appareil *trans-linguistique* qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'enoncés..."

Sin duda que este nivel es muy general, el primero para la precisión del carácter del "texto"; tan general es que puede atribuirse fácilmente a toda Literatura, a todo acto literario, aun los negados por Macedonio; pese a todos los rechazos, el mundo del "texto" y el mundo de la "literatura", en su sentido primigenio, fundante, no son incompatibles; no obstante, a través de toda la red de referencias y alusiones, Macedonio consigue dar una imagen que establece diferencias esenciales entre uno y otra. Para iniciar esta tarea de discernimiento voy a tomar las críticas al realismo, tan repetidas que bastaría amontonar las citas para reconocer su alcance; sin embargo, si se jerarquizan yendo de lo más declarativo y explícito a lo más implícito la crítica se enriquece y se trasciende. De este modo, partimos de la reprobación de la "copia", explícito ataque a la "mímesis" aristotélica:

> ... Construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista...

A partir de ahí, Macedonio discurre sobre el fundamento de la "copia" mediante ciertos temas que han hecho fortuna:

> Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias...

No es inútil recordar que el tópico del "espejo" es objeto preferido de Borges ("Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres...", *Ficciones*) pero lo esencial del párrafo, y que nos permite cambiar de nivel, converge en la palabra "Literatura": es "Literatura" pues, lo que resulta de copiar, es "realismo", no realidad:

> Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su visión en espejos, no en cosas. En cuántos momentos de nuestra vida hay escenas, tramas, caracteres; la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia.

Por lo tanto, negación de la Literatura, ese sistema que conocemos, pero más aun negación de su principio fundamental, la vero-

similitud, que no puede sino engendrarla; ahora bien, Literatura es un concepto que indica una abstracción o, en el mejor de los casos, un conjunto: la verosimilitud da lugar a cada uno de los componentes de ese conjunto, las "obras", resultado, cada una de ellas, de la "copia" y del "realismo" en el primer nivel de su aplicación. Una estética no realista, por lo tanto, es concebida o vislumbrada por Macedonio a partir de sus negativas, a la "copia", a la "verosimilitud", a la "Obra" y a la "Literatura". De todos estos términos uno es el que los concentra y permite reconstituir todo el circuito, la "Obra", lo concreto, el objeto de la estética realista; en consecuencia, la estética no realista debe buscar un objeto que no sea la "Obra", algo que es tal vez eso que nosotros hemos llamado "texto" y que para Macedonio no tenía nombre aún pues habla de "novela". Por otra parte, para que el "texto" sea "no realista" debe ser producido de una manera no realista; por eso, la fórmula siguiente, "efectividad de autor es sólo de invención", abre en el pensamiento de Macedonio el camino a la "producción no realista" y afirma para el "texto" una cualidad esencial, la invención, que en el titulo de este parágrafo llamábamos "ficción".

Es evidente que, en una primera instancia, Macedonio entiende que la "invención-ficción" es un poder del autor pero en su fórmula está implícito que ese poder es de tal índole que da lugar a la constitución del "texto". En virtud de ese traspaso, ese poder queda radicado en su producto y cubre todas las categorías o niveles que lo definen o que le son necesarios para mantenerse o, lo que es lo mismo, es reconocido como engendrador tanto en la totalidad como en cada uno de sus niveles a los que, por otra parte, Macedonio se refiere mediante enunciados específicos de los que elijo dos como ejemplo; el primero tiene que ver con lo que podríamos llamar la "organización" del texto:

> La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, en una obra de psicología o biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizá de todo el artístico y científico.

El segundo alude al desencadenamiento del texto, presentado igualmente de manera no realista:

> Tanteando en el vacío estoy ensayando sin embargo la técnica de una nueva novela. Para construirla no quiero especular con esas

> "imágenes vividas" o "fuertemente pensadas" que constituyen el natural acervo romántico del lector y que invariablemente usufructúa *el novelista*.[8]

La "ficción", conviene reafirmarlo, reside en todos los planos del "texto" y entre todos, movilizados, componen el sistema no realista que debe engendrar, si no la novela "futura" por lo menos la forma de la hipótesis de la novela futura.

Sin duda que estas conclusiones glosan expresiones bien explícitas, pero eso no significa que su "sistema" sea sólo declarativo y que su "no realismo" esté solamente en sus intenciones: una verdadera forma nueva debe coronar el sistema aunque no se sepa muy claramente en qué puede consistir:

> Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida"... lo que yo quiero es muy otra cosa...

¿Qué es esa "muy otra cosa"? ¿Esa "muy otra cosa" es equivalente a la "forma nueva" y resulta, como queda dicho, de la negación del realismo; es obvio que cuando decimos negación estamos diciendo ante todo crítica que comienza por ubicar, definir y condenar la "copia" y, sucesivamente, a lo que le permite corporizarse, es decir la verosimilitud, fundamento de todo el arte occidental. Macedonio no lo dice con todas las palabras pero autoriza a suponer que la verosimilitud como creencia, como ideología, como pensamiento inclusive, engendra lo que él mismo llama "novela mala", o sea "Obra" en el sentido tradicional. Si esto es así, ¿será lo "inverosímil" lo propio de lo que reemplaza a la "Obra", o será el "texto", lo propio de la "muy otra cosa", es decir de la "forma nueva", lo propio de la "novela buena"?

Si la "ficción" es esencial para destruir el "realismo", la "inverosimilitud", sobre la cual reposa, más que un objetivo a alcanzar, es un punto de partida que Macedonio trató de comunicar y universalizar; en todo caso, sus tentativas de un "estilo", sus caprichos, su

8. Carta a Gómez de la Serna, cit. Adviértase, además, que en lo que concierne al desencadenamiento del texto, Macedonio niega también el tradicional "psicologismo" de la "creación" literaria y condena las identificaciones que son su secuela.

humor de la nada y todas sus variantes de la negación sugieren una voluntad de inverosimilitud que define el "texto", ese nuevo objeto "no realista", la forma de la hipótesis de una novela "buena" y "futura". Lo distintivo en Macedonio consiste en el hecho de que su voluntad de inverosimilitud, que incluye el campo de la situación absurda, la inequívoca postulación filosófica —es decir, el plano semántico— persigue el cambio en la sintaxis misma, aspiración máxima de toda revolución lingüística, creación de un nuevo lenguaje que sea el resultado de una manera no realista de concebir una escritura. Más adelante vamos a tomar en detalle este tema decisivo.

2. *Ningún "texto" puede excluir su proceso de constitución, no mostrar en sí mismo, en su misma forma, cómo se produce.*

Sin duda que este aspecto tiene un alcance más funcional que el primero: es difícil imaginar —porque esta concepción, correlativa de la idea de obra y literatura, ha entrado en crisis— un "texto" como un puro resultado. No sólo para Macedonio es imposible concebirlo de otro modo que no sea resultando, produciéndose, incluyendo el dinamismo que lo engendra y le da forma, pero también para él tal dinamismo no puede limitarse a permanecer al lado del "texto", simplemente explicándolo, como si existiera un proceso productivo separado de la producción. Por cierto que la idea de una creación entendida como un instante psicológico privilegiado anexa el proceso de producción a sus necesidades explicativas, pero eso tiene poco que ver con un "texto" en el cual la producción debe estar constitucionalmente, formalizadamente presente.[9]

Pero también es difícil imaginar cómo puede obtenerse esta perfecta unidad, cómo la productividad puede "textualizarse" ya que nuestros hábitos mentales nos exigen una escisión, todo (o casi todo) el pensamiento occidental quiere que por una parte haya un autor, por otra una obra, por otra un lector, cada uno por su lado y todo creando un circuito en el cual lo central es la Obra, un producto vendible y comprable, producible y consumible. En cambio, el "texto que se está produciendo" contrasta con esa imagen y, por lo tanto, puesto que esa imagen es tan sólida, bien puede ser incierta su

9. Cf. Jean-Louis Baudry, "Linguistique et production textuelle", en *La Nouvelle Critique*, cit.

fisonomía concreta. En todo caso, creo que hay tres caminos posibles para entender o imaginar la "textualidad", o sea, "el texto que se está produciendo" o, por fin, "la productividad incorporada al texto": el primero, suponer que, como es imposible un "texto" sin "producción", todo "texto", de toda época, de una u otra forma la tiene incorporada, sea tratando de ocultarla (arte clásico), sea de ponerla en evidencia (vanguardismo), estando a cargo de la crítica precisar y limitar esta relación: el segundo, suponer que todo lo ya escrito lo ha sido de acuerdo con una mentalidad cosificadora y que por lo tanto no existen "textos" en el sentido que le vamos dando: habrá entonces que producirlos, la teoría de la productividad se convertiría así en un punto de partida para una práctica escritural enteramente nueva; el tercero, suponer que más allá de exigirle al "texto" que sea "productividad textual", que se deje penetrar por lo que lo engendra, no hay otra cosa que la figura posible de un "texto", una hipótesis que si se radicaliza y que si se hace conciliatoria puede limitarse a "renovar" una "Literatura" condenada pero todavía potente e inteligible.

Creo que, coherentemente, Macedonio permanece en esta tercera salida: su voluntad de diferenciación respecto de la novela "mala" y su incapacidad de formular algo más que la forma de la hipótesis de una novela "futura" no le dejan otro camino que el de la figura posible de un "texto productivo", figura que nos propone de la misma manera inorgánica con que nos ofrece los restantes datos de su estética y a manera de exigencias acaso complementarias de la idea superior de un "texto" sin más.

¿Cómo vienen sus propuestas? Por estructuras, por sugerencias, por teorizaciones que cubren todos los planos de la problemática literaria corriente: el autor, el lector, la relación entre ambos, los personajes, la temporalidad del relato, etc. Vamos a ir viendo.

A su más conocida propuesta de novela Macedonio la titula, no por azar a mi juicio, *Una novela que comienza*. La designación se abre a dos perspectivas de análisis; la primera corresponde al sector nominal de la frase, la segunda al sector verbal. Consideremos: un título es por lo general una síntesis del contenido, una indicación claramente semántica, lo que nos lleva a que cuando Macedonio emplea la palabra "novela" está aparentemente redundando; en verdad es la única posibilidad que tiene de indicar lo que es la novela pero fuera del campo del contenido, es como si dijera "quiero presentar una novela que se llama «novela» y que tiene por objeto y sentido

esa estructura que se llama «novela», no determinado relato, determinada imitación de ciertas acciones". Por otro lado, cuando dice "comienza", en una dirección señala una duración, no es "comenzó" y, en otra, semánticamente, prefiere la acción de abrir (comenzar) a otras, por ejemplo la de concluir. Comenzar (abrir) es, semánticamente, lo mismo que desarrollar pero aquí, en esta frase, el desarrollo es en una duración que por ser de presente es de cada instante, la novela se está abriendo, se está desarrollando, se está produciendo. Es claro que si nos limitamos a la significación del sector verbal los términos pueden ser ambiguos porque "desarrollo" puede también querer decir un sistema que se desarrolla, etapas sucesivas, un piso sobre otro hasta llegar a la construcción; precisamente, la relación sintagmática, al reunir lo estructural —la idea de "novela"— con lo que se desarrolla, limita y fija la significación: estamos frente a un "texto" que sólo puede ser tal sobre la base de su posibilidad de producción.

Los "Prólogos" a que se reduce esta "Novela que comienza" indican ciertamente una voluntad de describir desde afuera lo que debería ocurrir adentro de la "novela" pero más todavía un trabajo de preparación de una "novela" que no se concreta nunca; no se concreta por lo que ya sabemos: sólo hay novela "mala", conocida, y la novela "buena" es hipotética, no existe; por eso el trabajo de preparación de los prólogos se reduce a ser todo el trabajo de la escritura y la escritura se reduce a los prólogos y los prólogos son el texto. La lección que se extrae es que frente a una novela que no puede existir aparece un texto que está existiendo y que aparece, en la culminación de su forma, sólo como elaborándose, como haciéndose.

Macedonio reitera estas ideas muchas veces; citaré sólo algunas expresiones de las que pueden extraerse ideas congruentes con las que acabo de presentar. Así, para comenzar:

> Ya es tarde para encontrarnos aquí el autor que no escribe con el lector que no lee: ahora escribo decididamente.

y, en otra parte, con parecido alcance:

> No sea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura adonde está usted leyendo.

Sin duda, lo ya escrito aparece atacado, cribado y, en cambio, se

destaca una actividad escritural que llena todos los espacios y sin la cual, evidentemente, no hay texto ni lector; la existencia del lector puede pensarse fuera del texto, pero abstractamente: sólo es funcional si forma parte integral de él y para que ello sea posible el "texto" debe satisfacer la condición esencial, la de la producción. Ahora bien, un "texto" no puede no satisfacerla, no puede concebirse sin ella.

3. *Ningún texto procede de otra parte que no sea lo conocido de la palabra: realidad del lenguaje, el "texto" recompone lo que le viene de una palabra conocida.*

Antes decía que resultando de un trabajo productivo, el "texto" excluye como desencadenante de la producción los "instantes privilegiados de la creación"; esto significa que ya no tiene sentido hablar de "originalidad": si no hay creación, ¿cómo puede haber algo que no provenga de alguna parte? El lenguaje mismo es recibido ya como lengua, a su vez conformada históricamente, y en esa historicidad residimos y estamos; pero esa historicidad no está marcada por una causalidad definitiva y el hecho de que no haya creación en absoluto no significa la cristalización: no puede concebirse ningún hecho de lenguaje, ni aun los más habituales y repetidos, como cristalizados: por el contrario, es una variante sobre lo recibido —desde la articulación sonora hasta la interacción contextual— y, por lo tanto, historia para todo hecho de lenguaje futuro. En la necesidad de producir mensajes se sitúa la capacidad de inflexionar lo dado y, por consecuencia, la creatividad lingüística. Esto nos lleva a oponer la idea de "creación" y de "originalidad" la idea de "trabajo" que la reemplaza, puesto que se trata de producir mensajes y esto ocurre en el campo lingüístico tanto como en el "textual" que toma a aquél como modelo para conformarse. Para sintetizar, la idea de "trabajo" sobre lo dado en el campo "textual" constituiría algo así como lo que la gramática generativa llama "performance": en el "trabajo" residiría toda posibilidad reelaborativa, toda posibilidad de salto hacia el reordenamiento significativo a que todo texto, por ser histórico, aspira. Homólogo y aun igual al trabajo humano, el producir que permita el surgimiento del "texto" ratifica una continuidad que explica el carácter a la vez abierto y cerrado de la palabra y la cultura.

A lo largo de todo el *Museo*, Macedonio acota estas ideas, estos

principios, como si hubiera percibido o previsto el sentido o la orientación general de la reflexión lingüístico-literaria posterior. Como es habitual en él, siembra su *Museo* de frases que exigen un desciframiento en la dirección que venimos siguiendo. Así, por ejemplo, el conocido y difamado *nihil novum sub sole* necesita una lectura diferente, gnoseológica: "Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó". Comenzó a decir lo ya dicho, hacer lo ya hecho, aplicó al texto heredado su capacidad de inflexión para llegar a una nueva forma. Pero fue consciente de la repetición así como de que recuperaba la "vieja, hendida Nada", es decir el "origen" que es lo que el "trabajo" textual recupera en cada momento. De este modo, el "texto", que repite lo conocido, se valida pues por un lado varía y por el otro aproxima gracias justamente a esta variante al momento interesante de la palabra, al vacío fundamental del que emerge todo y al que necesitamos asomarnos para escapar a la repetición y alcanzar, si es posible, un sentido.

Algo más que virtual o teórica es la formulación de Macedonio: "En el poema «Elena Bellamuerte» me sentía Poe en sentimiento y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria". El autor mismo está condicionado, fenomenológicamente, por una continuidad por un lado porque no puede entenderse ni tener conciencia de sí como autor sino a través de modelos recibidos, pero, por otra, el resultado de su trabajo a partir de ese modelo (no deja de serlo aunque no lo haya seguido servilmente) se diferencia. Del mismo modo, la continuidad implica a los personajes: "He confiado, con cuidadosa selección y sabiendo cómo se habían conducido en otras novelas, a los siguientes personajes el desempeño de la mía". Personajes elegidos de acuerdo con lo existente pero diferenciados:

> Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en *Wilhelm Meister*...
>
> Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en *Ivanhoe*, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.

O sea, como en la primera cita, todo está dicho pero ahora el

Autor hace una promesa de variación para seducir al personaje a que se deje operar sin hacerle perder su fisonomía esencial, su "desempeño" mejor dicho, para seguir en el lenguaje que estamos empleando. Y él mismo se siente como una etapa en la repetición de la cultura, apertura hacia nuevas variantes:

> Además, sacaría el brazo por el postigo para que no me choquen las novelas que sigan a la mía.

Sistema aparentemente completo, entonces, y en el cual se ve que un rasgo del "texto" no es sólo y ni siquiera un carácter constituido sino, lo que acaso es más significativo, un momento de su génesis.

4. *Ningún "texto", procediendo de otros que lo preceden y precediendo a otros que lo sucederán, puede no ser abierto; no es concebible un "texto" cerrado.*

Hemos visto que para Macedonio una novela debe ser, según su propia frase, "obra de imaginación que no cabe de sucesos", es decir un encadenamiento significativo, más allá de convencionalismos anecdóticos; como lo dicen los numerosos "Prólogos", la novela es "escritura" de la novela y, por lo tanto, puesta en evidencia de la investigación de relaciones que se dan en la novela, de las relaciones que permiten entender la novela como una forma "textual". Pero una "escritura" no puede entenderse sino como experiencia de sí misma: la idea básica de investigación exalta este aspecto.[10] Por otro lado, un "texto" es un trabajo sobre lo dado que se particulariza, que propone variantes, de modo que no resulta difícil concluir que si por un lado tiene autonomía ("Soy un autor que desespero a mi novela cuando tardo en proseguir una escena. Está enamorada [y la Eterna no lo está] de sí misma..."), por el otro se abre a lo diferente, se conecta, se

10. Cf. Jean Peytard, "Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain", en *La Nouvelle Critique*, cit.: "L'écriture, ce serait l'investigation de ces relations (cf. Hjelmslev: solidarité, selection, combinaison), l'exploration et, complémentairement, l'effort pour rendre apparentes, lisibles, ces relations, pour les instituer par la langue et ses ressources. D'où cette polarité de l'acte d'écrire: enquête et hypothèse sur le langage".

interrelaciona con otros textos, pasados y futuros, y con códigos diferentes que permiten completar la realización de la experiencia de la escritura. Por eso, pensando en la novela como forma, Macedonio puede inventar un diálogo entre "Un personaje, antes de estrenarse" y el autor:

> —¡Cuándo encontraré para mí el gran novelista!
> —¿No lo habrá hallado ya usted aquí?
> —Pero fíjese que su novela no sea con "cierre hermético", sino *con salida a otra, porque soy personaje de transmigración* y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores.

Es indudable, el "cierre" tiene que producirse pero no debe ser hermético; sobre esta idea Macedonio reitera abundantemente siempre a través de la perspectiva de los personajes:

> *No pasean, pues, por mi novela, ni Pedro Corto,* que quería leerla primero para figurar en ella... y que exigía que la obra terminara antes de que se enfriaran unas tortas, recién compradas en el momento en que la narrativa comenzaba... ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, que aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir...

Recinto, entonces, que debe permitir salidas y entradas, son los personajes quienes desean esta libertad, metáfora de la apertura necesaria a la existencia de la forma misma. Por ello, el primer párrafo del "Prólogo final" explicita con absoluta congruencia lo que venimos diciendo:

> *Lo dejo libro* abierto: será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugestiones, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre.

5. *Ningún texto puede producirse en una sola dirección; su máximo desarrollo exige que los planos que concurren a su integración sean conmutables.*

La verosimilitud, ya se ha dicho, no es autónoma sino que refiere a una mediatización puesto que copia la imagen verdadera de las cosas, de ciertas cosas. Esa verdad, no es necesario extenderse al respecto, es histórica y depende de un tipo de conocimiento que, como tal, ordena y clasifica. Ya se han mencionado las protestas de Macedonio contra la literatura de "copia", que nos aparta realmente de las cosas, pero podemos avanzar un poco más: la verosimilitud se nutre del ordenamiento cognoscitivo que la precede, que ha sido necesario para que ella pudiera constituirse pero, en la medida en que a su turno es o ha sido capaz de organizar un arte cuya validez reposa en la capacidad de reproducción, puede decirse de ella que pretende o supone la existencia de un orden en la percepción de la realidad. Macedonio niega la "copia", niega el arte que descansa en ella, niega la verosimilitud, niega, en consecuencia el orden jerarquizado de la percepción, al que califica de metafísico pero, en cuanto se imagina a sí mismo percibiendo, no niega el acto de la percepción misma ("Los físicos creen decir algo, comprender, cuando construyen el mundo visual-táctil con átomos, con lo invisible e impalpable". Y luego: "Pero a veces el objeto presenta tamaño distinto según la posición en que se halla respecto de nosotros"). Se produce, entonces, un desplazamiento: los objetos percibidos pierden su acento, que gana la percepción, y de resultas el orden aparece como trivial, voluntario, inesencial ("Lo exterior no es intrínsecamente extenso..."), inútil; la percepción, en cambio, de todo crea imágenes ("El Espacio es irreal, el mundo no tiene magnitud puesto que lo que abarcamos con la más amplia mirada, la llanura y el cielo, cabe en el recuerdo, es decir en imagen...") que valen por eso, porque son imágenes que darán cuenta de una relación directa, no interferida ni mediatizada.

Son fundamentales estos conceptos si se los aplica al "texto" que vamos programando para Macedonio: a destrucción de la verosimilitud corresponde, repito, destrucción del orden y, por consecuencia, de toda línea divisoria entre los objetos manejados, es decir, de los campos que constituyen el material textualizable, la palabra sobre la que se ejercita una escritura. De este modo, si para el autor realista o el lector que Macedonio llama "seguido", es incomprensible un relato, una "novela", en la que la ilusión de la realidad parezca en el mismo nivel que la ilusión pura y específicamente imaginaria, para el novelista "futuro" o el lector "salteado" esas barreras deben romperse y sólo la ruptura permitirá el florecimiento de la percepción,

que estará marcada por la "pasión" en cuyo recinto quiere hacer entrar al lector:

> El desafío que persigo a la Verosimilitud, el deforme intruso del Arte, la Autenticidad —está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real— culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él.

La incongruencia, o mezcla formal-estructural persigue, como se ve, una esencia trascendente, un campo de sentido amplio en donde todos los términos se encuentran pero eso mismo supone una preocupación por la mezcla; si pensamos que la mezcla, a nivel de realización del texto, es de "elementos" concretos, las palabras de Macedonio nos introducen en el problema de los límites de esos elementos, lo que nos lleva al problema de la conmutación.

Señalamos ya que en lo que se refiere a la "novela" Macedonio acepta la existencia de "elementos" que le permiten armarse, llegar a ser, material de la "escritura". Cada uno de ellos (personajes, procedimientos de relato, descripciones, etc.), puesto que son al parecer irrenunciables canales organizativos y por lo tanto la materia misma del "texto", propone un campo de posibilidades productivas, a cada uno de ellos hay que transformarlos para hacerles decir un sentido que es el sentido total del "texto"; como dentro de la perspectiva macedoniana lo que importa es la percepción, todos los "elementos" conjugan su racionalidad y se entregan recíprocamente parcelas de riqueza que en el arte realista les eran absolutamente específicas; en ese movimiento de entrega, los elementos pierden en primer lugar su fisonomía, son traspasados luego en sus límites y así forzados canalizan el movimiento principal de la percepción sirviendo de vehículo para la obtención de la instancia segunda, o sea, las imágenes. En consecuencia, no propugna solamente los "saltos", como los actualmente muy empleados de "presente" a "pasado" por ejemplo, sino un ámbito único en el cual las separaciones interiores todavía subsistentes (personajes, espacio, tema, etc.) se limitan a ser por un lado hipótesis de formas y, por el otro, espectros o fantasmas de niveles de inteligibilidad que parecían antes sólidamente fundados

en un pensamiento. Es en virtud de esta variante que a Macedonio se le puede ocurrir "... introducir en la novela un personaje autómata (que funcionara un mes, por ejemplo, a cuerda)"; se ve claramente lo que esto quiere decir: la interferencia de una noción real, el automatismo, inadecuada para personas, en el marco del personaje presentado todavía de acuerdo con un modelo humano; se ve cómo la imagen surge primero de la convivencia de planos diferentes de sentido y, en segundo lugar, del traspaso de cualidades de uno al otro, movimiento que ahora, más fundadamente, podemos llamar de conmutación.

Podemos, sin embargo, ir todavía más lejos en el análisis de esta cuestión, una de las más importantes que aquí se suscitan. Podemos retomar ciertas fórmulas macedonianas que parecen herméticas o meramente caprichosas para iluminarlas desde esta nueva perspectiva; el "chiste" se convierte así en una estructura formal en la que se sintetiza todo el sistema "textual" que Macedonio llama "novela buena" o "futura". Una expresión, en particular, me parece ejemplar y altamente demostrativa de esto que vengo mostrando: "O como si una lectura acerca de bananas ocasionara resbalones". Analizada desde el punto de vista de la conmutación, esta frase presenta dos campos, uno computable, real por decir así ("la lectura") y otro hipotético (indicado por el sintagma "como si... ocasionara") puestos ambos en el mismo nivel; podemos estudiar, justamente, el desprendimiento significativo que surge de esa ubicación. Si tomamos el primer campo, advertimos que la computabilidad reside en el hecho de que la "lectura" es un actividad social reconocida; su carácter intelectual se sobrepasa y de actividad real-social se torna actividad simbolizante-real; pero "lectura" es actividad transitiva que requiere un objeto: aquí es "bananas", contenido de la lectura, contenido igualmente real pero de distinto signo, no simbólico, y que rompe la unidad exigida por la simbolización propia de la "lectura"; esto se comprende: la lectura es de palabras escritas, leer y escribir conforman un circuito en un mismo nivel; el sintagma "lectura de bananas" se desequilibra en consecuencia pero no en la dirección del primer término, lo que podría haber dado "bananas leídas", una imagen más o menos críptica, sino en la del segundo, de modo tal que se "ocasionan resbalones"; esta última palabra es del mismo signo que "bananas" lo que significa que la actividad simbolizante de la "lectura" se reduce en su alcance y se pone al servicio de lo que resulta su consecuencia, que está propuesta, como vemos, también

en el campo de lo real-concreto. Si consideramos, por otra parte, los dos campos iniciales, tendremos que admitir que el hipotético (cuyos términos semánticamente aluden a lo real concreto) priva sobre el computable (que paradójicamente alude a lo simbólico) pero como el sintagma en su totalidad es irreal ("como si") se produce un nuevo traspaso por el cual lo real se muestra hipotético, lo simbólico se desliza hacia lo real y, finalmente, el todo se irrealiza, como si un plano pudiera ser puesto en lugar de otro o como si al pasar de uno al otro todos esos planos mostraran que nada esencial los define como diferentes; de este modo, ya no tiene sentido hablar de adentro y afuera, de envés y revés; se trata, solamente, de hallar el punto en el que se destruye la escisión y brota la unidad fundamental.

El propio Macedonio ilustra estas interpretaciones:

> Es decir que todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitándose las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivos.

Ahora bien, la conmutación como necesidad "textual" reposa en la crítica a la verosimilitud, lo que lo lleva a proponer una teoría de la "incongruencia"; esto parece explicarse y funcionar bien si se trata de sentidos pero habría que ver cómo en el plano sintáctico. Se ha mencionado ya que la aplicación del concepto de inverosimilitud a la sintaxis no es sencillo, constituye en realidad el problema principal; pero, en nuestro caso, la sintaxis es de la "novela" y no de la frase: son dos entidades diferentes que si adoptan el mismo nombre, mejor dicho si se les aplica el mismo nombre, es porque la estructura de la una —la frase— es considerada como modelo para entender la estructura de la otra. De este modo, la inverosimilitud sintáctica es posible precisamente a partir de la "incongruencia" semántica ("efectos antes que las causas, etc.") porque para realizarla se ve obligado a violar alguna norma desde el punto de vista de la congruencia del relato clásico, de la novela "mala". Si, según Gerard Genette,[11] en el relato clásico el final o, más concretamente, la "frase final" determinan todo lo que la precede, es decir, las frases mediales y la inicial, lo que es comprensible puesto que el "mensaje" que aparece triunfalmente tiene por eso mismo fuerza estructuradora,

11. Cf. *Communications*, 8.

como Macedonio se propone una novela sin objetivo, es decir, sin "mensaje", la estructura que puede permitirse se evade de los encadenamientos, las frases (y los elementos que las frases ponen en movimiento) son intercambiables y simplemente se yuxtaponen, todas son mediales y la figura que en consecuencia organizan o proponen es, más que la de un modelo de "novela" o de "texto" que puede llegar a inaugurar una nueva normatividad, la de una idea, una hipótesis, acerca de lo que podría ser una novela que no estuviera dando vueltas en torno de las paralizantes exigencias de la verosimilitud. Sus "Prólogos" podrían cambiar de sitio, las escenas de la "Eterna" igualmente y nada se modificaría sustancialmente porque es la consistencia misma del orden lo que está en tela de juicio, la pretensión de congruencia. La inverosimilitud, entonces, es también posible en el orden sintáctico, combinaciones antes impensables ahora se proponen, elementos que eran vividos bajo cierto signo y función organizativa ahora cumplen otra y la figura del "texto" se completa revolucionariamente.

El "texto", así concebido, requeriría un permanente pasaje que aumenta su riqueza; ese pasaje constituye materia del trabajo "textual" y un objetivo a lograr para que el "texto" sea; todo esto hace que el "texto" no se agote en su proceso de producción sino que, puesto que reposa en cierta capacidad de la percepción, durante el trabajo de producción se torna actividad significativa o, mejor dicho, producción de sentidos.

III

Hechas todas estas consideraciones, me queda la impresión de haber cedido exageradamente a los planteos de una cierta actitud crítica, actualmente en boga. Se me ocurre que lo que he podido ver en los intentos de Macedonio lo he visto acaso desde un óptica preformada, lo que me puede haber llevado a deformarlo. No creo, sin embargo, haber cometido delito de sumisión ideológica ni de forzamiento del objeto de mi análisis, en primer lugar porque las líneas críticas que he tenido en cuenta me parecen sólidamente incorporadas a todo posible examen del hecho literario, resultado de un largo proceso de afinamiento de la crítica que consigue definir su campo con más claridad a partir de los aportes que le hacen la lingüística —antes que nada—, la antropología —como estructuralis-

mo— y el marxismo; en segundo lugar porque el propio Macedonio se ofrece como apto para una metodología que está adquiriendo su forma en la actualidad, sus reflexiones giran en torno de los mismos temas, sus perplejidades coinciden con las de los escritores que motivan y producen cambios decisivos en la manera de considerar la literatura. Esto no significa, por otra parte, que sus escritos no puedan ser considerados desde otras perspectivas metodológicas ni que no se puedan perseguir en ellos significaciones de otro tipo.

En lo que me concierne, pago tributo a lo que creo que es un avance, con todos los riesgos que eso implica pero con la esperanza de que al mismo tiempo que muestro algo de lo que Macedonio quiso decir discuto los presupuestos que adopto, como antídoto contra el dogmatismo en el que caen frecuentemente ciertos teóricos de la "práctica escritural", de la "textualidad" y la "productividad" (cf. los cit. *ut supra*). Porque en el fondo, y vale la pena decirlo, mi intención como crítico no va más allá de establecer un modelo que organiza el texto de Macedonio y, por lo tanto, un modelo de su pensamiento; creo que ésta es la aspiración máxima de la crítica y lo que por otra parte puede validar su ejercicio.

Su alcance es más o menos éste: una vez establecido, por más hipotético que sea, el modelo, que retrasa la totalidad, permite recuperar todos los momentos de su génesis, es a partir de ahí que la frase ejemplificadora se convierte en frase ejemplar, es decir, conjunto privilegiado desde el que se irradian las significaciones que convienen a la comprensión de todo un texto. En todo caso, el modelo que puede establecer la crítica se agrega a la organización real del texto y del acercamiento entre ambos pueden surgir nuevas elaboraciones, un lector tercero puede cotejar la realidad —el texto— con el modelo —la crítica— y de ese cotejo puede deducir su propia comprensión. Éste es el sentido activo que en mi opinión es posible rescatar en el trabajo crítico, es lo que le devolvería culturalmente un sentido, si alguna vez lo tuvo y lo perdió, más allá de la práctica muerta que consiste sea en parafrasear, sea en que se puede agotar una significación a partir de un sistema fijando correlativamente un valor.

Estas advertencias, necesarias en este momento del trabajo, serían sólo excusas si no existiera un aspecto que establece una diferencia de fondo entre las bases de la teoría del "texto" macedoniana y los puntos de partida, a veces apriorísticos, de que se valen los estructuralistas cuyas soluciones he descripto más arriba. Estos

estructuralistas homologan "productividad textual" y "trabajo" en el sentido marxista de la palabra; esta homología es fecunda a condición de no eliminar de entrada la especificidad de los campos respectivos; para ellos, del mismo modo que la acción del trabajo humano es transformadora y por lo tanto productora de superestructura —y un mecanismo irrenunciable— el trabajo "textual" produciría, irrenunciablemente también, una superestructura que se denomina "texto". Pero ¿cuál es la estructura de tal superestructura? La respuesta es simple, es el lenguaje, que permitiría la acción de un similar mecanismo transformador, el "trabajo", que engendra el "texto". En el plano humano, es la necesidad la que pone en marcha el mecanismo y la necesidad define a la sociedad entera: consciente de la satisfacción que debe darle, o inconscientemente, la sociedad descubre al trabajo y lo sistematiza, el trabajo es de todos, es por lo tanto impersonal. ¿Puede decirse lo mismo de la producción textual?

Los estructuralistas fingen, frente a este problema, que la "productividad", siendo también inherente al lenguaje, como lo señalan Marx y Engels en la *Ideología alemana* (y teniendo la producción igualmente su lenguaje) se especifica no obstante por sí sola como "productividad textual"; en este esquema (que reconoce dos niveles de productividad, uno relativo al lenguaje como objeto real, el otro relativo al lenguaje considerado como objeto de conocimiento —el "texto"—) el pasaje de lenguaje a "texto" es tan necesario como el pasaje de economía a sus diversos lenguajes superestructurales y se produce según similares procesos. Sobre este modo de entender tal "pasaje" se recortan los caracteres, que son al parecer virtudes, de impersonalidad con que se presentan los "textos" que, a su vez, existen porque deben existir, saltan directamente del lenguaje, no resultan de ninguna decisión en particular. De ahí se pasa a una agresiva descripción de una categoría quizá clásica de la producción literaria, el "autor", condenado a ser una especie de "capitalista del sentido", él mismo valor de cambio porque pone en circulación cantidad de "sentidos" interesantes. No más "creador" entonces, calcado del esquema teológico: esta nueva imagen del "autor" es sin duda novedosa pero, en mi opinión, abusiva en la medida en que es culminación de un sistema que ignora, por lo menos, la particularidad de la actos de transformación textual del lenguaje (los de mera transformación lingüística quizá puedan no ser particulares); es la particularidad, justamente, la que obliga a la presencia de un agente en cada caso, el "autor ", que no sólo lleva a cabo la transformación

textual del lenguaje sino también la desencadena, es decir que decide entre mero lenguaje y transformación lingüística primero y luego entre mera transformación lingüística y transformación textual. Como diría Roland Barthes en textos todavía vigentes, la "escritura" es decisión y proyecto de cambio frente a lo dado, el sitio preciso de la aplicación instrumental de una conciencia sobre un material.

Pero lo que llamamos "productividad" no es actividad en sí sino en función de ciertos resultados; esto es lo que los autores a que estoy haciendo alusión llaman "semiotización". Dicho de otro modo, tanto la productividad "lingüística" como la productividad "textual" culminan en sistemas de signos, una y otra son lo que Julia Kristeva llama "prácticas significantes". Desde este punto de vista no hay mayor diferencia entre ambas y los rasgos que se encuentran en la semiotización de una se pueden registrar sin duda en la otra, por ejemplo la necesariedad. No obstante, es posible que se acepte que existan matices e inflexiones, a saber que, a pesar de este paralelismo, la necesariedad de la semiotización que resulta de la "productividad textual" está adherida al sistema en virtud del cual el "texto" produjo correlativamente y en virtud de su carácter necesario, la semiotización correspondiente a la productividad "textual" no se dirige a ningún destinatario, no lo considera parte integrante del sistema que funciona solo y en sí por más que, por otra parte, y en un plano puramente conceptual, se reconozca la existencia de una "lectura". La coherencia es perfecta, a inexistencia o desaparición de "autor", inexistencia o desaparición de "lector" y, en consecuencia, un "texto" que no resulta de la decisión de nadie y no intenta decirle nada a nadie o, en otros términos, un "texto" producido por una fuerza lingüística que será destinada a un receptor igualmente lingüístico; la existencia del "texto" es producto de un salto del lenguaje que sólo normas lógico-matemáticas pueden describir.

Lejos de Macedonio esta "objetivización" tan extrema del "texto", que lo condena a la comunicación generalizada correlativa de la incomunicación particular; desde esta perspectiva lo comunicativo propiamente dicho pierde relieve y todos los problemas de la escritura se reducen a la sola posibilidad de una descripción estructural, estética, en la medida en que lo histórico está despojado de carnalidad. Para Macedonio, muy por el contrario, el "texto" emerge claramente de una voluntad y se dirige a alguien; más aún, Macedonio no sólo no pretende abolir ni excluir una y otro sino que, afirmada su

idea del "texto" como un recinto (dijimos antes que debía ser "abierto") el autor y el lector deben formar parte de él, deben estar dentro, y esa inclusión ha de ser esencial para romper la vieja idea de la Literatura descripta como un circuito de sectores separados y convergentes en la obra simplemente por razones de una funcionalidad no discernida, no examinada en sus fundamentos. "No sea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura donde está usted leyendo" declara Macedonio inequívocamente expresando su decisión de romper límites y de integrar para recuperar así una "totalidad" apetecible, la que justifica toda existencia del "texto". Claro que si la pretensión estructuralista es de una extrema "objetividad" tal vez la de Macedonio aparezca como en el polo opuesto, el de la subjetivización más absoluta, e idealista inclusive, en cuanto el "texto", el encerrar en su interior al autor y al lector se corta los dos puentes de la conexión de la escritura con el mundo histórico en el cual toda tentativa se inscribe, quiéralo o no. El "texto", enclaustrado de este modo en el en sí mismo del lenguaje, tiene la misma consistencia que la conciencia que no es para Macedonio más que conciencia de sí, no de lo que le permite constituirse.

Pero no creo que debamos atacar a Macedonio por su extremismo ni siquiera en virtud de un materialismo que suele ignorar lo material del idealismo y se asusta de sus excesos. Macedonio hace afirmaciones, una detrás de la otra, y construye su sistema no por gracia de una pretensión filosófica —y volvemos al comienzo— sino sólo por ese mecanismo —la "poética del pensar"—. Por otra parte, si lo contrario de su sistema era la chata literatura realista finisecular, sus solipsismos tienen que aparecer en verdad como negaciones que han de tener un sentido algo más que literario-lingüístico. Yo creo que con esta problemática Macedonio muestra en la superficie, en un sitio localizado, el violento cuestionamiento que parece ser su fuerza y su drama más profundos; es por eso que aun en su "texto" rompe los bordes del enclaustramiento en que culmina su trabajo y se historiza, modifica lo existente. Por de pronto, ya no se puede escribir en la Argentina como si Macedonio no hubiera existido, el solipsismo ha abierto paradójicamente la historia y la ha hecho cambiar.

DESTRUCCIÓN Y FORMAS EN LAS NARRACIONES LATINOAMERICANAS ACTUALES. "EL AUTOCUESTIONAMIENTO" EN EL ORIGEN DE LOS CAMBIOS*

Por entre mis propios dientes salgo humeando
dando voces, pujando,
bajándome los pantalones...
Váca mi estómago, váca mi yeyuno,
la miseria me saca por entre mis propios dientes
cogido con un palito por el puño de mi camisa

César Vallejo, "La rueda del hambriento".

I

Sin duda: Vallejo está contando en este poema algún instante de su sacudida existencia, elabora poéticamente momentos concretos de su verdadera "hambre" física, dimensión que todo el mundo, metafóricamente o no, le reconoce sin dificultad. Pero elabora, es decir que transforma, aunque más no sea por el hecho de la entonación: su discurso es serpeante, cargado, patético. Es todavía más lo que elabora: una imagen que es como el dibujo de un nacimiento, de su "autogénesis" (salir, pujar, gritar, sacar, pero de sí mismo, ser uno su propio vientre; todos estos verbos componen un movimiento, el de desnudarse, y entre ambas, entrelazadas, dan cuerpo a la idea de que el existir se da por grados y el segundo logra constituirse a partir de la renuncia al primero, existencia debida a un vientre exterior y por eso vestida: desnudarse, entonces, es nacer). Son el hambre y la miseria las parteras, esta pareja de la carencia incrustada por cierto en una plataforma social, pero eso no limita el alcance del aconte-

* Publicado en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975. Anteriormente, había sido editado en el volumen colectivo *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1973.

cimiento: lo que ahora nace tiene por fin identidad (mis propios dientes), ocupa un lugar en el mundo y tiene la fragilidad de lo que depende de un "palito". Ésta es la única materialidad posible del hombre, su concreto-precario ser. Polémicamente, Vallejo nos arranca del positivismo, reino de las rotundas, orgullosas y homogéneas afirmaciones del ser.

Todo esto parece cierto: Vallejo vuelca aquí su atormentada lucidez tanto como sus preguntas sobre el "hombre" (contenido subyacente de toda interrogación, aun de las más científicas) pero también se pregunta por el hombre que está haciendo exactamente lo que hace él al interrogarse, es decir, por el poeta que protagoniza el sistema de preguntas en que consiste la poesía. Está haciendo figuradamente aquí (y en otros poemas) lo que desde la antigüedad se viene haciendo, un Arte Poética, pero con el rumbo corregido, desplazando el acento hacia el poeta, tratando de hallar el momento inicial en el que la palabra se formula en él; ese momento se vincula con la imagen del nacimiento, es posible en la concreta fragilidad del ser.

Podemos ver todo esto desde otro ángulo: esa imagen contrasta con todas las imágenes seguras, compactas e irrompibles que los "grandes poetas" latinoamericanos a lo Chocano, Lugones —¿o Neruda?— habían venido proponiendo; los "grandes poetas" no tenían por qué temblar con la fragilidad del ser, nada los empujaba a ver en sí mismos esa categoría, impensable por otra parte en ciertos contextos históricos, no autorizada por el pensamiento en curso; en efecto, sociedades sin cortes entre estructura global y grupos, sin matices entre conciencia colectiva de un grupo y conciencia individual aunque con conflictos, debían engendrar hombres que no podían sino creer en su mirada y en los datos —variables sin duda— provenientes del coherente organismo exterior. Sufrimiento, rebeldía y lucidez mediantes, Vallejo es ya una criatura de otro tiempo; acribillado de contradicciones, representa un tipo nuevo porque, por un lado, tiene interiorizada la estructura, por otro, porque todo lo que se está rompiendo en el exterior resuena en él a través de experiencias que lo reubican, que le comprometen su identidad: no es sólo un producto de su tiempo sino también un ejemplo y un intérprete. En este cruce de líneas que cifran su relación con el mundo se engendra su palabra poética, aquí reside para él el "momento inicial": por eso, quizá, su obra entera aparezca como una acuciosa persecución de sí mismo en la persecución de la palabra; las preguntas actualizan ese cruce de líneas, lo dramatizan y eso da lugar por fin a la forma poética, el sistema de signos personal, su escritu-

ra. Pues bien, a esa dramatización sobre la que reposa su "momento inicial" quiere llamarla "autocuestionamiento", término que designa no sólo una actitud filosófica o moral sino la virtud que tiene esa actitud de convertirse en forma. Inversamente, la forma exigida, puesta en tensión, nos acerca al "autocuestionamiento" como núcleo productor, zona que caracteriza tanto a un poeta como a una literatura, así como a una época y a un sistema social.

En el momento de los *Poemas humanos* hay razones más que suficientes para que ciertas certezas se conmuevan pero también hay que decir que la obra de Vallejo es resultado de un proceso de crítica que empieza antes en América latina y se continúa después. Hay diferencias esenciales entre el antes y el después: el antes contiene un esbozo de autocuestionamiento que se da en casos aislados y límites, emparentados las más de las veces con el sistema crítico del vanguardismo de las primeras décadas del siglo; el después presenta una generalidad que liga experiencias diferentes y que confiere, tal vez, una de las más intensas justificaciones a lo que llamamos "literatura latinoamericana actual". Pero Vallejo no es un momento exclusivo de este proceso, ni su eje único: si lo tomo como punto de partida es porque lo muestra privilegiadamente, pareciera que el "autocuestionamiento" recorre su obra con una coherencia que no se encuentra en otros poetas o escritores. Su riqueza promete descripciones y análisis de la "forma" que echarían luz sobre la índole de su "autocuestionamiento" y, por lo tanto, sobre algunos de los principales sentidos que lo organizan. No es ésta la oportunidad aunque, antes de dejar el vasto campo de sugerencias que se desprenden de la obra de Vallejo, quiero recordar una conclusión de Coyné que se vincula con todo esto. Se refiere la lenguaje y observa en él una capacidad de transformación esencial, es como un campo en el que la transformación que implica su poesía toda puede llevarse plenamente a cabo: "Vallejo no recibe el lenguaje como una riqueza formada de antemano, que se trataría entonces de utilizar en la mejor forma posible, sino que lo ve nacer y morir ante sus ojos, dotado de una existencia inquietante, tan inquietante como la existencia misma. El poeta no hereda un idioma ya completo con su código de usos y significados; lucha con elementos que irrumpen para luego desaparecer y que él trata de retener cuando le escapan, o de agotar cuando lo obsesionan".[1] Ese campo parece aquí central

1. André Coyné, *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas, 1957.

pero no es exclusivamente en él donde se manifiestan los síntomas de "autocuestionamiento" anteriores a Vallejo como no es necesariamente en él donde se manifiestan las consecuencias de un "autocuestionamiento" que se desarrolla después; las formas que se pueden registrar en la actualidad aparecen como extremadamente diversificadas hasta el punto de que la diversidad es una de las riquezas computables, gracias a ella la literatura latinoamericana ha dado su gran salto cualitativo. Así como la gran experiencia vallejiana se da en lo que podemos llamar la "zona" del lenguaje, otras experiencias, especialmente narrativas, se llevan a cabo en zonas específicas, en sectores diferentes en los que el "autocuestionamiento" ejerce su capacidad generadora. Esos sectores definen igualmente el hecho literario y reconocerlos es quitar el análisis de la categoría estrecha y puramente verbal del "estilo", tan socorrida en la crítica tradicional.

II

Pero el "autocuestionamiento" no es sólo un núcleo productor que desaparece en la forma que produce: también lo recuperamos en ella, y en todos los momentos en que aparece nos introduce a una doble perspectiva, la de un mundo cuyo conocimiento se hace dudoso y, por otra parte, la de un autor que transmite correlativamente similares dudas acerca de su propia capacidad de conocer. Ahora bien, si referimos esta doble perspectiva a un campo formal en el cual debe producir resultados, las transformaciones producidas dan cuenta de un violento enfrentamiento con el realismo tradicional latinoamericano, aun hasta su destrucción y, correlativamente, la acentuación de lo que podemos llamar el tratamiento de la "palabra" literaria por sobre la valoración del contenido. A esto se llega por diversos caminos pero al final de parecida mecánica, puesta en movimiento por el "autocuestionamiento". Vale la pena considerar ahora cómo puede haberse llegado a ese cambio integral pero a través de lo que ha ocurrido en sectores o elementos narrativos específicos.

Hacia 1910, en virtud de la obra principal de Roberto J. Payró, y más especialmente hacia 1914, después de que Manuel Gálvez se lanza a la novela realista clásica franco-rusa, pero también gracias a la obra de Mariano Azuela y Rómulo Gallegos, entre otros, el realismo consolida su imperio e, ideológicamente, es sinónimo de crítica

social, de combate contra el privilegio; el proyecto realista, en consecuencia, pone en tela de juicio la sociedad entera y para cumplirse necesita inventariarla; la suerte con que lo consigue es diversa: de pronto, cierta sagacidad hace atractiva las descripciones de ambientes y de problemas; de pronto, la inmediatez de los objetos acumulados hace intransitables esas minuciosas presentaciones. No sólo la novela asume esta tarea y desde esa perspectiva, también el teatro, también la poesía. Buenos documentos quedan de un momento social latinoamericano y de una cierta filosofía así como de una actitud literaria cargada de sentido ético, pero por más cumplidas y realizadas que sean esas producciones, como es el caso de alguna novela de Gálvez, no se deja de experimentar una sensación de exterioridad en el sentido de un corte entre novela y lector; el realismo se afirma con su poder de reproducir la realidad, esa responsabilidad le hace distinguir las deformaciones y aberraciones de esa realidad, mostrarla es denunciarla, es obligar al lector a tomar partido; el lector condena o absuelve, como quiere el realista, pero en una causa que no es la suya a fuerza de estar prolijamente recortada; por tomar un ejemplo, se puede considerar que si bien ser hijo natural es algo muy terrible y revela un problema o un mal social, como no todos los lectores son hijos naturales pueden tomar partido, simpatizar con el desdichado, sin que nada en su conciencia haya sido tocado.[2] La contradicción fundamental del realismo de Gálvez, así como del de Gallegos y, sobre todo, de la novela social y de la indigenista, es que persigue un contacto con el lector a través de identificaciones sucesivas que deberían culminar en una adhesión simpática del lector; el lector, por el contrario, no puede dejar de ser espectador, compasivo a lo sumo en relación con las situaciones que le son expuestas pero fundamentalmente inmodificado, el tema lo puede haber sacudido en su sentido ético pero la palabra literaria no lo ha tomado en su totalidad, no lo ha obligado a desvestirse, como quería Vallejo, para hacerlo nacer de su propia fragilidad.

Yo creo que en toda perduración del realismo social latinoamericano se puede advertir la misma contradicción y su efecto —que yo llamaría "mentalista"—, pero lo fundamental de esta observación reside en el hecho de que son los personajes el elemento sobre el que

2. Me refiero a Monsalvat, personaje de *Nacha Regules*, conformado tolstoianamente según el esquema del místico bastardo.

reposa el sistema de identificaciones que da forma al sistema realista; sí, desde luego, también el tema, pero las combinaciones posibles no sobrepasan estos dos elementos que, en última instancia, se confunden.

Y bien, en plena época de realismo y sin apartarse de sus exigencias fundamentales puede decirse que la obra de Horacio Quiroga implica una radical diferenciación.[3] También Quiroga, desde luego, presenta personajes y concentra en sus gestos el efecto que persigue, pero lo que importa es la situación en la que están y que deben desarrollar o discernir. La diferencia empieza a verse: cuando lo que más se acentúa es el personaje éste se convierte en héroe, en un ser de una u otra forma excepcional, sea por sus excelencias, sea por sus taras; en cambio, Quiroga empieza su trabajo de transformación generalizándolo en la medida en que por un lado no lo califica por medio de la descripción y, por el otro, lo que le sucede y que engendra el relato puede sucederle a cualquiera (una víbora que pica, una insolación, un resbalón); en un segundo momento, lo desarma frente al exterior y, por lo tanto, lo hace pasar a un plano simbólico en el cual importa menos la víbora que pica al mensú que todo peligro, y luego, que todo desafío humano, que todo trabajo o que toda reflexión acerca de lo que lleva a un hombre a afrontar un riesgo. A través de esos personajes el lector es tocado de otro modo, desde dentro de un riesgo que no puede sino compartir porque forma parte de su propio sistema de relaciones con el mundo.

Se produce entonces un desplazamiento: el héroe, prestigioso por sus rasgos personales o por su origen o por sus peculiaridades, llenaba también una función accesoria pero representativa, mostrar que en su elección había intervenido un criterio bien arraigado en lo real, criterio, desde luego, del autor, que a través de los personajes elegidos se nos aparece homogéneamente, afirmativamente, distante él mismo, tanto como lo serán los lectores, de lo que describe y narra. En cambio, al generalizar al héroe, al quitarle excepcionalidad en homenaje a una situación más abarcadora, el autor se diluye en él, le es más fácil proyectarse en la difuminación de sus rasgos, si hay un riesgo que expresar él será el primer implicado, ese personaje requerido por lo que vive será ante todo una forma posible de su

3. Cf. Noé Jitrik, *Horacio Quiroga, en una obra de experiencia y riesgo*, Montevideo, Arca, 1967, 2ª ed.

propia conciencia.[4] Y este desplazamiento tiene otra consecuencia más importante todavía: también el autor manifestará de este modo su disolución en el conjunto que, a su vez, ha entrado en disolución: un personaje, entonces, será una forma de su búsqueda, su configuración será por consecuencia una experimentación en el doble sentido de configuración literaria y autorreconocimiento; el autor querrá ver cómo juegan en esos otros —sus dobles posibles— las relaciones que tiene él con el mundo. Estamos, de este modo, frente a un cambio en la función del escritor: para Horacio Quiroga, solitariamente desde 1907 hasta 1925, el único camino es preguntarse incesantemente ante todo por sí mismo como forma de recuperar algo perdido y fragmentado, su realidad y la exterior a él, sólo capaz de deslumbrarlo en lo que tiene de inasible y precario. En la elaboración de la pregunta produce su escritura, en el trabajo de dar salida a los interrogantes va encontrando sus formas.

III

Creo que de todo esto se puede deducir una nueva actitud respecto del personaje; tal vez sólo se perfile en los cuentos de Quiroga pero es evidente que se desarrolla paroxísticamente después. Y se comprende que sobre el personaje haya recaído semejante responsabilidad: es el elemento que en la narración tal como la conocemos representa la máxima inteligibilidad de lo que se narra, es el elemento estructurante más preciso en la medida en que el cuento es contado por un ser humano a otros, lo que actualiza la relación antropomórfica que rige todas las acciones del hombre. Pero "el" personaje es, a su vez, innumerables personajes y sus respectivas formas varían de acuerdo con condiciones de aplicación de aquella proyección antropomórfica; de este modo, sería posible trazar una historia de la forma del personaje cuyos momentos de evolución o de cambio coincidirían seguramente con los momentos de cambio de la

4. Carlos Fuentes, en *Mundo Nuevo*, 1: "Lo que pasa es que al tener lugar la superposición del mundo capitalista norteamericano a las estructuras feudales y semifeudales de América latina, el escritor perdió ese lugar en la elite y quedó sumergido en la pequeña burguesía... se convirtió en un verdadero escritor".

narración misma; lo podemos ver en la literatura latinoamericana actual: lo que le da un nuevo aspecto tiene estrecha relación con lo que ha variado en la concepción y función del personaje. Es claro que este tema exige un desarrollo propio, reflexión que no sería inútil profundizar porque ni siquiera está esbozada; la dejo, no obstante, para no perder de vista la descripción del proceso concreto de cambio en la concepción y función del personaje en nuestra literatura contemporánea.

Volviendo a Quiroga, quiero decir que si sus personajes dibujan una especie de disolución en la generalidad ello no constituye una tentativa única sino un aspecto o momento de una tendencia más amplia. A ella voy a referirme al recordar las reflexiones y ensayos de Macedonio Fernández en su *Museo de la novela de la Eterna*, el libro que inaugura el gran cambio de orientación consciente de la literatura latinomericana de este siglo. Su intento es demasiado vasto y complejo para compendiarlo aquí: remito enfáticamente a su lectura y, en lo que me concierne, voy a examinar sólo una de sus ideas. Se trata de su observación acerca de que sería "pretensión de autor" elegir un personaje que fuera "genio" porque eso supondría que el autor lo es; observación pertinente porque no existe una imaginación que no sea comparable al objeto que es capaz de imaginar; además, si el personaje es concebido de acuerdo con normas de verosimilitud no puede dejar de funcionar el mecanismo de identificaciones sobre el que reposa la verosimilitud: personaje-autor, personaje-lector, lector-autor. No siendo genio, pero sin dejar de serlo del todo —¿quién puede afirmarlo?—, Macedonio piensa en un personaje que sea "¿Quizá-Genio?", es decir que su forma es la de una conjetura en sí, una posibilidad inverificable. Ese campo impreciso se prolonga al autor que lo ha concebido y lo engloba puesto que de él ha salido. Se advierte entonces que algo le ha quedado a Macedonio de la verosimilitud, las identificaciones, pero también se ve que lo dirige hacia modelos conjeturales, no quiere seguir copiando lo real; esos modelos residen en lo imaginario y a sus normas se atiene ya cuando concibe a NEC, el No-Existente-Caballero, ya cuando compone su curioso elenco: personajes que antes de aceptar ser incluidos en la novela preguntan si se los dejará salir de ella, personajes que no aceptan entrar porque tienen que cuidar una leche que está en el fuego, personajes de otras novelas, personajes que se despiden y se van, etcétera.

Pero si crear un personaje "genio" era "pretensión" inaceptable, ¿qué es crear personajes imaginarios? Es seguir modelos también

imaginarios —recordemos que la identificación subsiste— que se encuentran allí donde la imaginación les puede dar una forma. Y si la identificación subsiste, el autor está sacando de sí lo que él mismo tiene de imaginario, su "sustancia" conjetural. Por un lado, esto implica un radical rechazo a toda imposición sobre el ser, o sea, la afirmación de la libertad; por otro, esa sustancia conjetural crea modelos, sostiene una actividad sobre sí misma que se traduce —en virtud de su libertad— por una cantidad infinita de operaciones: desdoblarse, dividirse, reproducirse, proyectarse. Cada una de ellas, o la combinación de varias, da lugar a formas posibles de personajes y todos los que llegan a ese nivel se organizan para que la "sustancia" conjetural que está en su origen manifieste su sentido. Esa organización constituye una entidad superior y está en la conciencia del autor; es más, el autor es autor porque su objetivo es producir esa organización. Llegamos, entonces, a una conclusión: el autor se propone a través de los textos de Macedonio como organizador, el resultado de su trabajo es la nueva forma que va interpretando y poniendo en evidencia el circuito que va del autocuestionamiento a su teoría de la novela.

Sin duda que este tema del escritor como organizador lo vamos a encontrar más adelante, cuando tengamos que referirnos a la idea de montaje, central en la estructura de la literatura contemporánea; prefiere seguir trabajando sobre el personaje, cuya historia de variantes y evoluciones apenas quedó esbozada. Quiero referirme ahora a las novelas de Juan Carlos Onetti, en las que parecieran prolongarse y transformarse las críticas macedonianas a la consistencia "real" del personaje; a partir de *La vida breve*, Onetti trabaja los personajes en el sentido de la permutación; el protagonista de esa novela, Brausen, mientras relata determinado tipo de acciones y describe pensamientos que lo aíslan, vive otra vida bajo otro nombre en el departamento vecino al suyo; entretanto, escribe un guión de cine cuyo protagonista, Díaz Grey, constituye una nueva versión de sí mismo, esta vez imaginaria; narrado este episodio —novela dentro de la novela— en tercera persona, en el último capítulo se impone la primera como si Díaz Grey prevaleciera por sobre su imaginador. Las tres personas se permutan, no son diversos aspectos escindidos de una sola, son la frase de Rimbaud, "Je est un autre", con tal fuerza que liquidan las distinciones entre realidad imaginada por el autor e impostura e imaginación del personaje. Estos traslados crean una estructura compleja sobre la que se recorta un conjunto

de gestos cuya angustiosa imprecisión busca un salida; ese impulso se generaliza y toda la novela se hace búsqueda, adquiriendo por lo tanto una entonación policial.

Onetti desarrolla de este modo un esquema que aparece en los cuentos de Borges casi paradigmáticamente: preguntarse, buscarse, proyectarse en otros para hallar una respuesta o una solución son momentos del balanceo enigma-investigación que Borges formula con una pureza despojada de historia en los cuentos —notas bibliográficas o, a lo sumo, presentando una historia puramente casual que no quita necesariedad a la constitución del movimiento investigativo.[5] En este movimiento los personajes cambian igualmente de piel como si aquello que se busca fuera obsesivamente la identidad. El hombre que sueña, en "Las ruinas circulares", es el sueño de otro, del mismo modo que en "La marca de la espada" o "El tema del traidor y el héroe" A resulta ser B y aun esto mismo es oscuro, no ya el que A sea A y B sea B, como si nada pudiera determinarse, como si el resultado de la investigación nos comprometiera en un nuevo enigma para el que no se nos da ninguna clave. Este mecanismo de disolución, repetido y característico en Borges, es menos habitual en Onetti pero también menos mecánico, aunque a partir de *La vida breve*, y especialmente en *Una tumba sin nombre*, se hace cada vez más refinado y dramático, como si cada vez hubiera menos distancia entre la estructura narrativa y la pregunta fundamental que está dirigida, no cabe duda, ante todo a sí mismo.

Personajes generalizados, imaginarios, permutables, las soluciones son muchas y registrarlas todas exigiría un inventario minucioso; baste agregar la solución fabulosa en la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, personajes que duran y duran, adelgazados en su consistencia pero reapareciendo en sus descendientes como reflejos de ellos mismos, y la solución conjetural en Alberto Vanasco (*Sin embargo Juan vivía*) y en José Emilio Pacheco, cuya novela *Morirás lejos* es una especie de culminación, a mi juicio, de todo el proceso que he tratado de ordenar. Veamos cómo proceden estos dos últimos autores.

Vanasco propone un relato en segunda persona y en tiempo futuro, lo que implica una especie de orden, dada por el narrador, de

5. Véase mi nota "Structure et signification dans *Fictions*, de Jorge L. Borges", en *La Nouvelle Critique*, número especial "Littérature et Linguistique", París, 1968; también en *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

existencia; los personajes así constituidos dependen de una voluntad organizadora expresa y son presentados como figuras cuya historia —la que se va trazando— es una hipótesis que no tiene confirmación: "A la mañana siguiente te levantarás temprano" es una frase que condensa toda la manera de contar. Pacheco, por su lado, parte de un hecho, un personaje que está sentado en un parque y otro que lo mira desde una ventana; se ignora quiénes son y qué hacen pero el narrador empieza a conjeturar y cada momento de la conjetura (veintisiete) tiene que ver con la realidad, por un lado porque todas las posibilidades podrían verificarse, por el otro porque imaginarlas y formularlas es despertar el conjunto, poner en marcha un sistema en el cual lo único que está descartado es la distancia entre los dos personajes y, más todavía, la distancia entre autor y narradores. De lo cual surge una idea de fusión que, dada la índole de las conjeturas, es inmediatamente moral: no estamos a salvo de ningún crimen, ni siquiera de los que no hemos cometido. Las preguntas originarias, aun aquellas en las que la identidad misma es puesta en tela de juicio, no implican una actitud históricamente evasiva sino, al contrario, un compromiso acaso más profundo que el que esgrime el realismo de la conciencia afirmada y proclamada como sin fronteras ni barreras.

IV

Es claro que las modificaciones que esta concepción del personaje presenta no agotan todas las modificaciones que caracterizan la actual literatura latinoamericana; repito, el personaje es sólo "un" elemento entre otros y cada uno por su lado, algunos más o menos, han ido siendo variados, estimulados o puestos en tensión a partir de la misma actitud profunda de autocuestionamiento que es como el centro ciclónico, originante de los cambios. Esos "elementos" no son demasiados pero sí los suficientes como para permitir un cierto número de combinaciones, cada una de las cuales da lugar a un texto. Conviene hacer una enumeración de los elementos: Personajes (P), Procedimientos de relato (R), Tema (T), Descripciones y Explicaciones (DE), Ritmo (Ri), Lenguaje Empleado (LE).[6] Y bien, dados

6. En mi libro *Procedimiento y mensaje en la novela* (Córdoba, Universidad Nacional, 1962), trato de poner en evidencia la existencia, génesis y comportamiento de los "elementos" pero me ocupo fundamentalmente del procedimiento de relato cuyas cinco posibilidades examino en detalle.

estos elementos, la combinación

T	DE	P	Ri	R	LE

dará una figura textual diferente de la combinación

P	LE	DE	T

y cada una de estas combinaciones (el orden de los elementos es indicativo de la mayor acentuación dentro de cada combinación) configura o describe una novela; esto quiere decir, correlativamente, que toda novela —existente o posible— debe su forma peculiar, su identidad, a una cierta disposición de elementos que puede analizarse y describirse. Pero también hay que decir que la combinación se lleva a cabo gracias a cierta energía organizativa que proviene sin duda del lenguaje del que la novela es una manifestación o un resultado. De este modo, combinación equivale a organización. Ahora bien, las combinaciones se realizan, por consecuencia, según modelos prestados por combinaciones que organizan el lenguaje; se puede por lo tanto homologar ambos niveles, lo que permite comprender que, dados ciertos elementos, las combinaciones —las novelas— son innumerables (en el lenguaje, a partir de cierto número de sonidos se llega a producir infinitas frases o, como quiere Humboldt para la gramática, un sistema finito de reglas engendra una infinidad de estructuraciones superficiales y profundas ligadas de manera apropiada).[7] Pero cada combinación presenta uno o varios elementos más desarrollados que otros, de modo que la forma definitiva de la novela reside en o depende de ese reforzamiento: puede ser comprendida mejor o mejor visualizada al comprenderse o captarse el elemento cuyo desarrollo ha predominado; de esta manera podemos decir que la forma de la novela psicológica, por ejemplo, tiene como centro

7. Cf. *Change*, 1, Paris, Seuil, 1968; Noam Chomsky, "Contributions de la linguistique et étude de la pensée": "Pour utiliser la terminologie de Wilhelm von Humboldt au début du XIXe siècle une grammaire doit faire un *usage infini du moyens finis*". Y Jean-Pierre Faye, refiriéndose a Chomsky: "Et qui nous fait entrer dans la production même, de la langue par elle-même: pouvoir de produire un nombre infini de séquences avec un nombre fini d'éléments, de produire «des concepts jamais entendus»".

organizador el "elemento" personaje (*Los siete locos*, de Roberto Arlt), para la novela social, en cambio, el elemento organizativo es el tema (*La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, o *Los dueños de la tierra*, de David Viñas) en tanto que en una novela como *Paradiso*, de José Lezama Lima, la explosión originadora se da en el lenguaje en estado puro, lo que se nos cuenta crece sobre las tensiones que aparecen en un lenguaje que se despierta y la "novela" es básicamente un trabajo sobre cierto lenguaje, siendo accesorias todas las demás circunstancias, personajes, procedimientos de relato, etcétera.[8]

Sin duda que esta idea de las combinaciones de elementos como figuras de la organización de la novela nos ofrece una ampliación de criterios para acercarnos más íntimamente a las transformaciones operadas en la forma de la literatura latinoamericana actual a partir del núcleo que llamamos autocuestionamiento; no dejaré de aprovechar esta posibilidad en el curso de este trabajo pero me parece que no será vano reflexionar un poco más acerca del "personaje" aunque más no sea para no dejar de lado el hecho de que tanto éste como los otros "elementos" tienen una génesis y una historia y han producido resultados diversos de acuerdo con las condiciones de su aplicación.

La novela, ya lo dijimos, es antropológica fundamentalmente en lo semántico (mensajes y sentidos que salen del hombre y vuelven a él) pero también, por lo mismo, es antropomórfica tanto por los sentidos que moviliza como porque el personaje —que representa al hombre dentro de la novela— es el movilizador: es él quien provoca la concentración lingüística de la cual se desprenderá una forma reconocible. A su vez, si el lector entiende esa forma es porque comparte con los personajes un modo de ser, porque ambos participan del mismo sistema: se identifica con ellos porque a través de ellos los signos que residen en el texto se le hacen descifrables. Por su lado, el autor construye sus personajes siguiendo el dibujo efectivo o virtual que conoce en las personas, los singulariza respetando, variando, negando ciertos modelos en cuya elección transcurre seguramente la primera etapa de la génesis de la novela. Y bien, la

8. Cf. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967: "Por qué no ha de aceptar que los personajes de *Paradiso* hablen siempre *desde la imagen*, puesto que Lezama los proyecta a partir de un sistema poético, que ha explicado en múltiples textos...".

determinación precisa de este momento nos ofrece un campo de análisis describible: en primer lugar, la elección de los modelos es indicativa, por qué algunos y no otros (militares en Vargas Llosa, empleados en Benedetti); en segundo lugar, correspondería precisar qué hizo con los modelos, o sea, qué personajes obtuvo; en tercer lugar, habría que ver desde dónde los muestra gestándose y actuando. Este último campo propone, a su vez, dos perspectivas posibles: a) los muestra desde dentro de sus conciencias, nos hace creer que está metido en esa interioridad que se está articulando; b) los muestra desde una conciencia exterior, como quien describe. Si elige a) se le favorecen las fusiones o, por lo menos, es muy difícil guardar distancia; si efectivamente no la guarda, si se produce la fusión, lo que hace es decirse a sí mismo a través de las figuras elegidas, en suma, se elige a sí mismo como modelo; si elige b), la exterioridad puede crear un distanciamiento tan grande que la elección del modelo puede perder sentido puesto que el personaje así conformado, de este modo singularizado, se separará excesivamente de él y, por lo tanto, de las razones que lo impulsaron a elegirlo.

Esas posiciones extremas indican los límites que pueden detener una crítica que quisiera tener en cuenta todos los elementos que intervienen en la producción de un texto, desde la forma de los personajes hasta el campo motivacional del autor, pero más importante todavía es el hecho de que en esos dos extremos se debate toda construcción de personajes en la literatura latinoamericana actual: fusión o ajenidad son las acechanzas, contra ellas se debe luchar. Desde luego que dentro de cada una de ambas salidas hay matices enriquecedores pero más frecuentes son las soluciones de compromiso entre interioridad y objetivismo, entre realismo todavía vigoroso y conciencia que se describe. En mi opinión, este último es el camino más adecuado si viene acompañado por un distanciamiento tal que permita una transformación del modelo en personaje; si no, es muchas veces el refugio de monótonas confesiones personales tecnificadas mediante el monólogo interior. Tampoco está cerrado el camino para una aproximación a los personajes desde miradas exteriores, pero a condición de que las primeras capas sean atravesadas y el modelo se transforme según necesidades del autor.

Claro que todo esto no quiere decir que un riguroso aislamiento en cualquiera de los extremos no dé resultados ni impida grandes saltos significativos; así, por ejemplo, la estricta objetividad siglo XIX o siglo XIII con que Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*)

exhibe sus personajes no impide sino que favorece un complejo ordenamiento mediante el cual muestra, en una especie de impresionante fresco, los principales tipos y conflictos tradicionales latinoamericanos (el modelo seguido) y, por otra parte, a través de la confusa genealogía que va dibujando, los conduce al plano del mito (la transformación del modelo).[9] Hay, desde luego, una riqueza verbal correlativa de una imaginación fuera de lo común pero el pasaje de tipos representativos a personajes míticos se produce en virtud de la insistencia en presentarlos de afuera, como puros actuantes, hasta el punto en que a fuerza de estar en sí mismos se desbordan, empiezan a representar en el espíritu del lector más allá de los términos en que son descriptos. Mario Vargas Llosa, en *La casa verde*, emplea el mismo esquema aunque lo tecnifica más: los personajes son enfocados casi por un objetivo que registra lo que hacen y dicen sin inflexiones; la zona de distancia del narrador está creada por este mecanismo y los personajes, tan librados a sí mismos, empiezan a ganar terreno, se convierten en figuras que en su descarnamiento representan situaciones, tipos, climas paradigmáticos, un poco como las imágenes de la Iglesia, tan expresivas en su despojo. En la otra punta, José María Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*)[10] propone un personaje que no sólo habla en primera persona, ligándose con el narrador, sino que ambos, o esta nueva figura única que resulta de la fusión, llevan el nombre del autor: la distancia ha desaparecido totalmente, pero porque este personaje es trazado en el borde de las convenciones literarias el modelo se transforma y el personaje se aleja del autor, se trasciende y se generaliza.

En términos generales, podemos señalar que la existencia de líneas extremas, con lo que cada una consigue y con lo que la limita, justifica tentativas de equilibrio tal como pueden aparecer en *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, o *Los hombres de a caballo*, de David Viñas. Los personajes de las dos están trabajados como haciéndose cargo de ambas tendencias y con un evidente esfuerzo por conseguir una síntesis: los personajes son vistos de afuera y son mostrados de adentro, sin duda, pero la voluntad de integrar las dos perspectivas

9. Cf. V. Propp, "Les transformations des contes fantastiques", en *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1966.

10. Hay un anticipo de esta novela en *Amaru*, 6, Lima, 1968.

es todavía más notable que el punto que las contenga, el punto en el que se pasa de una a otra como en un continuo: desde luego que éste es un objetivo complicado: gente como el propio Fuentes (*Aura*), Cortázar (*Bestiario*), Bioy Casares (*Historia prodigiosa*) han intentado resolverlo por el lado de lo fantástico; todos estos ensayos son sumamente interesantes pero tienen limitaciones porque si se trata de mostrar personajes que sean su adentro y su afuera al mismo tiempo, sustrayéndolos de la mera verosimilitud por añadidura latinoamericana, si se trata de reducir los mencionados peligrosos extremos, la salida fantástica aparece como reduciendo todo el problema a una cuestión de inverosimilitud semántica, lo que produce una nueva parcialización (véase *Communications*, 11, París, 1968, diversos artículos sobre la "verosimilitud").

V

El otro elemento cuyas variaciones quiero considerar es el procedimiento del relato. Empecemos por recordar que para el realismo tradicional la unidad de lo que se cuenta reside en el punto de vista desde el que se lo hace: es la mirada realista la que analiza lo que le es exterior, lo ordena, lo jerarquiza y le da sentido. Esta mirada se deposita en un narrador que, presumiendo de objetivo, cuente en tercera persona todo lo que maneja; el narrador es una convención, es quien comunica los dos ámbitos, el real y el imaginario; su diferencia con el autor consiste en que es él quien narra desde el interior del relato mientras que el autor escribe, realiza un trabajo, una actividad real. La convención es necesaria porque la separación debe ser mantenida y, por otro lado, hay que llevar adelante el relato según leyes de narración humanas y reales. Ahora bien, igualmente convencionales y necesarias son las dimensiones en las que la mirada "objetiva" opera: así como lo que la mirada ve nos es contado de forma que parezca verdadero, el tiempo en el que se va llevando a cabo la mirada es arreglado para que aparezca verdadero, generalmente es arreglado de modo lineal y cronológico, y el espacio, concebido como marco puro o perspectiva pura, es presentado como un continuo que sale de la mirada y retorna a ella como única manera de ser aprehendido y comprendido. Creo que de ahí sale la sensación de falta de relieve que produce la novela realista; la conjunción de las tres convenciones se dirige al lector como para que no pueda no

tener una respuesta unívoca, coincidente con el "punto de vista" inicial.

Pero el realismo no es "el" realismo sino los intentos realistas y en cada uno de ellos la limitación de base puede reducirse ya porque las relaciones entre mirada, tiempo y espacio no son necesarias y mecánicamente confluyentes sino a veces muy quebradas y dialécticas, ya porque la experimentación sienta también allí sus reales, si no en los tres elementos en alguno por separado. Por dar un solo ejemplo, el objetivismo *avant la lettre* de Antonio Di Benedetto,[11] descripción de ambiente desde los objetos mismos, como si la mirada fuera la de ellos y no la de alguien exterior, se inscribe en una tentativa esencialmente realista pero de ninguna manera el efecto es superficial, seguramente porque el desplazamiento del punto de vista desencaja las relaciones, rompe la conjugación asfixiante. La experiencia de Di Benedetto es ejemplar y muestra, ante todo, un cierto marco dentro del cual son posibles muchas otras transformaciones; así, una de las más importantes, el relator en primera persona que en la novela tradicional, renacentista y burguesa sólo era tolerado en el interior de un relato en tercera; este nuevo procedimiento se hace cargo de una nueva perspectiva y la formaliza, anuncia que la "mirada" que intenta reintroducirse en los personajes y de allí saltar nuevamente al exterior es otra, si se quiere menos convencional, en todo caso, si esta novedad no deja por un lado de ratificar el principio mismo de la verosimilitud (puesto que esa nueva mirada sería más eficaz y "verdadera"), por el otro muestra que los instrumentos deben adaptarse. Valga esta conclusión para subrayar el alcance crítico que tiene un nuevo procedimiento.

Creo que en Macedonio Fernández hay que buscar la primera inflexión sistemática de los procedimientos. ¿Desde dónde se cuenta en su *Novela de la Eterna*? No desde el punto de vista de alguien que presume verlo y saberlo todo desde afuera sino claramente desde el interior del relato mismo; Macedonio da todos los rodeos imaginables para asegurar esta modificación: el que habla —el narrador— cubre varios planos simultáneamente, se mete en todas partes, sostiene diálogos con los personajes sin serlo él, amonesta al autor desde el mayor peso de trabajo que le toca, permite la intromisión de lectores

11. "El abandono y la pasividad", en *Declinación, Ángel*, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958.

en las conversaciones de personajes, elige y elimina o inventa personajes como quiere. Asume, entonces, explícitamente, estridentemente, toda la capacidad de intromisión del narrador, la "omnisciencia" del narrador tradicional pero, por otra parte, del mismo modo que el autor, como organizador, convoca elementos reales para dar forma a un mundo imaginario; el narrador, dentro del relato, es quien une elementos que aparecerían con un desorden total si no fueran puestos en contacto y relación y no se les diera un sentido. Las consecuencias son importantes: valoración del narrador como "elemento" fundamental de la narración y, correlativamente, destrucción de la homogeneidad del narrador que se sitúa fuera de lo narrado. Esto no quiere decir que Macedonio haya inventado un nuevo tipo de narrador, ni siquiera un nuevo procedimiento, sino que al destacar su función, al categorizarla, ayuda a ver en el proceso posterior el sentido de sus variantes.

Aunque más no sea por la paulatina mayor atención que se presta a estos problemas, las líneas iniciadas como puros ensayos por Macedonio se continúan en América latina, en la mayor parte de los casos sin conocer ese formidable foco de renovación; Borges, al contrario, su gran heredero, constituye una excelente muestra de lo que puede haber dado una aplicación consciente e imaginativa de lo que Macedonio enseñaba. Pero la continuidad mayor reside en el hecho de que aparecen novelistas y cuentistas que exasperan la búsqueda de funciones del narrador y de procedimientos nuevos. Es claro que también en este sentido hay que distinguir entre los experimentadores puros y los que aceptan experiencias hechas por otros y las generalizan. En el primer caso, voy a mencionar a Alberto Vanasco y a Vicente Leñero; en el segundo, a Juan Rulfo y a Guillermo Cabrera Infante.

De *Sin embargo Juan vivía* ya hemos hablado: su narrador en segunda persona y su futuro cumplen dos funciones: mostrar cómo el narrador es el organizador de la acción y cómo toda la acción es hipotética. Agreguemos que frente al tiempo típico del relato, el indefinido de indicativo, tiempo de lo ya cumplido, de lo que se puede medir y referir, el futuro se nos muestra como lo quebrado y heterogéneo, lo que reside en la imaginación o la reflexión crítica más que en la ponderación: la historia deja de ser algo que se cuenta para ser algo que se construye. Sin duda que hay aquí un forzamiento de las funciones clásicas del narrador sobrepasadas; exigidas y puestas en otro nivel expresan tanto la insignificancia de los

sistemas creados por una mirada que clasifica en vano lo que no consigue ver ni contar como una propuesta de trabajo a partir de una desnudez fundamental. Procedimiento e historia son así homólogos: al perder la una su carga, al convertirse en tarea, el procedimiento se sacude igualmente la suya, es decir, todo lo que en la literatura es recibido y asfixiante, aquello de la literatura que impide la creación literaria.

Leñero, en *Los albañiles*, diluye el perfil de los personajes y una atmósfera de "todo es posible" se instaura, lo que no quiere decir cualquier cosa sino encuadres nuevos, sistemas que no se recortan necesariamente sobre los "sí" y los "no" que regulan nuestro conocimiento.

Es claro que estas conclusiones son esquemáticas y hasta apresuradas (conjetura pura incluso debe ser esto para algunos) y sería riesgoso aplicarlas a la totalidad de la literatura latinoamericana, lo que no impide comprender que detrás de la extrema experimentación se erige un circuito que va desde el autocuestionamiento inicial, pasando por el campo de las modificaciones formales, hasta zonas en que se debaten problemas de conocimiento que en su formulación específica sólo metodologías muy desarrolladas pueden abordar. Pienso que las siguientes reflexiones de Noam Chomsky pueden aplicarse a lo que está buscando la narrativa latinoamericana actual: "No me parece inverosímil que en este preciso momento del desarrollo del pensamiento occidental haya habido la posibilidad de ver nacer una ciencia psicológica que no existe todavía, psicología que aborde, por empezar, el siguiente problema: definir muchos sistemas posibles de conocimientos y de creencias humanas, los conceptos en los términos de los cuales esos sistemas se organizan y los principios que los justifican".[12] Es posible que el sentido general de nuestros análisis nos aproxime a esta perspectiva; haría falta, de todos modos, establecer los pasajes en particular así fuera sólo en las obras más representativas; aun a simple título de hipótesis, este nada trivial encuadramiento vendría a ser la condición esencial de su riqueza significativa —condición, a su vez, en los mejores casos, del despertar del mundo de los lectores— pero más aun convertiría a la novela latinoamericana en una fuerza de transformación en el nivel del pensamiento y de la conciencia conectado,

12. N. Chomsky, "Contributions de la linguistique à l'étude de la pensée", cit.

por lo tanto, con el general e irrefrenable movimiento latinoamericano hacia la creación de sus nuevas formas, es decir su revolución.

Para entrar en el segundo aspecto, podemos decir que *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, por ejemplo, presenta una historia fácilmente filiable: pertenece a la tradición de la novela rural latinoamericana, subespecie novela social, en la que lo principal consiste en describir las características bárbaras de la vida campesina y en denunciar las ferocidades, injusticias y explotación. Novela social y de la tierra, presenta sus contenidos explícitos mediante un conjunto de procedimientos que no tienen por objeto disminuirlos sino trascenderlos aunque asumiéndolos: el tema es aquí fundamental pero es como una base, una trama sobre la que los procedimientos van tejiendo las significaciones. De este modo, un primer narrador en primera persona permite la aparición de otro también en primera; concluida su intervención se entrecruzan (Juan Preciado y Eduviges) haciendo que se entrecrucen también dos planos, tiempo y noción de realidad, un vivo y una muerta; el primer narrador muere y sin embargo el relato continúa; después hay un relator en tercera, que retoma un incidente y lo desarrolla: el retrato de Pedro Páramo, la descripción ambiental y la prolija revisión del mito mexicano de la muerte van tomando forma a partir de todas estas maneras de narrar que no procuran enfoques diferentes de una misma realidad sino simplemente complementaciones, datos que se acumulan y que como provienen de distintas perspectivas atomizan una mirada y reagrupan, como en la pintura puntillista, al objeto en un instante. De acuerdo con el tema y los personajes, no podría dejar de pensarse en el muralismo mexicano, pero la gama de procedimientos aplicados nos lleva al puntillismo; el cruce es enriquecedor, la adopción de ciertas técnicas permite dar un salto e imaginar que detrás del contenido tradicional, más eficazmente presentado, hay también un pensamiento que está en todos los niveles de la realidad y no sólo depositado en la denuncia, de por sí valiosa, no preciso insistir.

En cuanto a *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, sobre la descripción de la noche habanera y los conflictos, aventuras o problemas sexuales e intelectuales de un grupo —tema corriente en la literatura realista urbana— se aplica una diversidad de procedimientos que podrían tal vez reducirse a uno solo: acumulación yuxtapuesta de relatos y, por lo tanto, de narradores. De a poco se va incorporando una acción, gracias a esos narradores que componen un grupo, por cierto, pero en el cual ninguna mirada se aleja

privilegiadamente; todos empiezan por contarse a sí mismos —confesión— y por eso son protagonistas alternativamente, con lo que muestran no tanto una tendencia a igualar a los personajes —que también lo hacen— como un principio: que no hay diferencia entre narrador y personajes, que las funciones son intercambiables. Pareciera que se atribuye un nuevo papel al narrador: por un lado es quien cuenta, no se puede entender el cuento sin él; por el otro, tiene la misma consistencia y materia que los personajes. Recuperamos aquí una conclusión que se nos había aparecido con toda claridad al hablar de Macedonio: el narrador pertenece al sistema tan sustancialmente como cualquier otro de los elementos, personajes y tema, que se reconocían como indispensables en toda arquitectura narrativa. Pero también vemos cómo experiencias ampliatorias de sus alcances pueden integrarse en un esquema cuyas finalidades no son nuevas en su totalidad. La significación de estas apropiaciones no puede sino ser positiva: el instrumento en su conjunto es renovado, su mayor riqueza lo aleja de la insignificancia y la extinción.

VI

Recapitulando: el narrador es un "elemento" que toma forma a partir de una mirada ordenadora que, a su vez, se sitúa en una perspectiva; consecuentemente, se reordena el tiempo y el espacio, categorías primarias de toda perspectiva. Lo que llamaba "procedimiento" de relato consistirá, entonces, tanto en el modo de tratar la mirada (el narrador) como en el modo de tratar el tiempo y el espacio. Ahora bien, el signo de las modificaciones operadas en el campo del narrador es la fragmentación y la permutabilidad de las miradas; lo que ha ocurrido con el tiempo y el espacio en la narrativa latinoamericana acentúa aun más esta tendencia: la expresión de un tiempo lineal o de un espacio como ambiente ha sido sometida a un duro ataque del cual las consecuencias pueden medirse en los cambios producidos. ya lo podemos observar en la novela de Rulfo en la que la narración, al avanzar mediante un sistema muy complejo de retrocesos, rompe la linealidad temporal: un segmento narrado hasta cierto punto, luego recomenzar para recuperar el punto inicial del primer segmento, luego nuevo desarrollo del primer segmento en el punto abandonado, luego nuevos retrocesos cuando aparecen ciertos personajes. El resultado es una malla de líneas que

no diluyen una acción llena de sentido desde un punto de vista histórico pero que proponen sobre todo una experiencia del tiempo tratada como un objeto de conciencia, incrustado en una memoria, fijo como una estampa o como un traumatismo cuyas raíces se están investigando. El retroceso, el raconto y la fragmentación son formas de la recuperación de esa memoria, tratamiento similar al del psicoanálisis y, como en el psicoanálisis, en la medida en que configuran un objeto, crean un espacio, el lugar novelístico donde transcurre todo el intento recuperativo. Este espacio es igualmente discontinuo y no es el campo de una mirada apropiativa como en la vieja novela rural: está abierto y es ampliable y permite desalojar de sus repliegues, como en un acto de abreacción, la imagen que se narra pero al mismo tiempo permite que se traspase a otras conciencias, las de los lectores; la imagen se objetiva de este modo y se muestra en sus significaciones esenciales: la realidad actual y verificable pasa a ser la "vida muerta" o, mejor dicho, la alternancia de vivos y muertos que no están sólo en el esquema novelístico sino en el mundo que ha dado sus modelos al autor.

Yo creo que no hay relato latinoamericano actual que no trabaje de este modo ambas dimensiones. Incluso en los que más parecen respetarse las normas clásicas, como el de Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*) donde la historia comienza en un momento preciso y concluye años después, los aconteceres se embrollan, se mezclan los actos de los personajes, la actividad de unos se inscribe en la permanencia de otros que de pronto despiertan de extraños olvidos y abandonos y se crea una zona difuminada, borrosa, cíclica inclusive gracias sobre todo a los nombres que se repiten como si el transcurrir del tiempo estuviera dificultado por la falta de diferenciación. Para no abundar en análisis, quiero recordar que lo cíclico es ante todo resultado de un movimiento acumulativo, como si no hubiera una racionalidad sino sólo necesidades; de este modo, la casa de los Buendía y Macondo mismo van creciendo explícitamente pero la figura que trazan se disuelve, no se sabe ya más la forma de una y de otro. ¿Acaso se funden con el pantano del que salieron gracias a una voluntad y a la energía fundadora del mito del incesto? El espacio resulta así en *Cien años de soledad* un producto del tiempo y se superpone, como los actos de los hombres, al espacio real: la historia es precisamente la expresión de este trabajo, a la vez heroico, a la vez mítico, a la vez inútil.

Estas nuevas maneras de tratar narrador, tiempo y espacio

presentan ante todo el interés del cambio que han producido en la fisonomía total de la narrativa latinoamericana. Además, a través de las expresiones más logradas, surge también la imagen de un poder en ejercicio, el poder de transformación. Creo que *Rayuela*, de Julio Cortázar, pone bien en evidencia este segundo aspecto. En ese texto, las tres instancias del procedimiento aparecen bajo el común signo de una fragmentación que cubre la presentación misma del material: la recomendación de dos lecturas, una ordenada de acuerdo con cierto hilo argumental pero discontinua de acuerdo con la paginación, y otra seguida de acuerdo con la paginación pero discontinua de acuerdo con el hilo argumental, ofrece de inmediato la imagen de una ruptura buscada y que se presenta como una crítica a todo criterio de composición, o por lo menos a los criterios regulares o a los que tratan de adaptarse a las exigencias (supuestas) de facilidad del lector. Es evidente, *Rayuela* es una declaración de fatiga de una manera retórica de organizar el relato, cada uno de sus fragmentos rompe la ley de un comienzo, un medio y un fin, por no mencionar nada más que un principio muy general. Y esto no significa falta de desarrollo de los temas sino un desarrollo que el lector debe completar mediante su memoria narrativa pero también mediante su propio poder de creación, exigido hasta la fusión de su inteligencia con el texto que le es entregado. Los contenidos básicos del texto, los conflictos que ahí se dramatizan son en cierto modo corrientes pero en la forma rota de ordenarlos se está expresando la manera rota en que en realidad se los vive: el desorden y la fractura son la respuesta a una apariencia de conocimiento, una rebeldía contra el orden represivo de la inteligibilidad que no se pone en cuestión, de la lógica que no se alza contra sí misma, de la verdad que se contenta con la imagen que una vez tuvo de sí misma.

En cambio, todo lo que *Rayuela* pretende discutir es culminación de un proceso, expresa necesidades de ruptura que no llegan a canalizarse en el orden social en el cual la cultura obra represivamente, impone y sanciona lo bien concluido, lo ya conocido; *Rayuela* es entonces tanto experiencias anteriores de las que Cortázar aprovecha como lecciones que otros escritores extraen y evoluciones posteriores del propio Cortázar. Y si *Rayuela* es la prueba del poder de transformación a que antes aludí, las obras posteriores de Cortázar expresan lo que viene después de la revuelta técnica que implica. Lo que abre una puerta importante, un aspecto que no se puede dejar de lado.

VII

Rayuela ha indicado ciertamente muchos rumbos a la narrativa que sigue y que la sigue. Esto se debe, sobre todo, a la libertad con que se comporta en relación con los procedimientos de narración. A partir de *Rayuela* todo lo que concierne al relato como organización se jerarquiza, un campo teórico y práctico se empieza a justificar. Pero precisemos: ni temas ni situaciones, tal vez ni siquiera en este caso personajes, son mayormente nuevos, incluso pertenecen al repertorio rioplatense; lo nuevo es la libertad en los procedimientos que permite la articulación de significaciones nuevas sobre contenidos en cierto modo viejos. Esta libertad, repito, se manifiesta en una forma exterior rota lo que sin duda tiene contenido crítico: la fragmentación rompe una manera de contar que se pretende homogénea y cuyo manejo, los secretos del manejo, confiere un poder indiscutible que se deposita en el escritor, que es quien posee la capacidad de contar con técnica impecable. A partir de ese poder, el escritor es considerado como un representante especial de la especie, no es un obrero ni un productor, es un "creador". Todavía hoy esta imagen es difundida y cuesta discutirla, aunque su difusión corre a cargo de una organización social, un sistema o un conjunto de sistemas que además son los que la determinan: el escritor así sacralizado sería un agente privilegiado de una cultura a la que le da sentido mediante el ejercicio de su poder; además, el escritor practica su poder realizativo como un modelo destinado a fascinar tanto a otros escritores como a los lectores y a esos híbridos llamados críticos; la técnica magistral, que provoca más reverencias cuanto es más perfecta, une a esos tres polos y parece constituir la cifra de la inteligibilidad: más admiro y reconozco una gran técnica más me identifico con ella, pues soy capaz de valorarla, más me potencio en el olimpo de las excelsas capacidades humanas. La fascinación, entonces, es casi una necesidad, el cemento que rellena los resquicios de un sistema, la forma de manifestarse del dios padre ordenando la existencia de los hijos, queriendo prolongarse en ellos mediante su paralizante majestad.

Pero la "técnica" no es atemporal sino histórica: después de siglos de búsquedas conoce su momento institucional en la época burguesa y luego su desintegración irreprimible a comienzos del xx. Lo que ocurre entonces no se da en el orden del reemplazo de "una" técnica por "otra" sino que la idea misma de "técnica" pierde su

encanto y comienza a ser desalojada de su sitial, empieza la desmitificación, el verdadero héroe de la novela burguesa, el autor, es despojado de su aureola y se le ofrece, en cambio, el gran campo de la experiencia de la narración: experiencia de formas pero también del propio cuerpo cuya consistencia —no hablemos de su eficacia— se pone dramáticamente en juego. De este modo, Joyce —por no dar más que un ejemplo— desplaza el núcleo organizador de su obra, lo saca de su gran oficio y lo instala en los elementos narrativos mismos: *Finnegan's Wake* va a ser un montaje constituido sobre el paradigma mundial de las palabras. Joyce se propone internarse en la masa sonora que toda la cultura ha logrado acumular para buscar allí una organización que la gran técnica no puede ni siquiera entender.[13]

Tarde quizá para Latinoamérica (pero Macedonio desde 1923 ya lo había comprendido) el fragmentarismo de *Rayuela* se inscribe en parecida tentativa de destrucción de la "técnica" como poder supremo: el espejo roto es lo primero que se ve como resultado de las múltiples experiencias, detrás de él, o después de haber unido los fragmentos y comprendido la fragmentación, se erigen nuevos planos: el principal es el de la organización en forma de "modelo" a que se llega, un modelo que no se impone ni concluye pues su inteligibilidad no es presentada "en sí" sino proyectada en la capacidad de desciframiento del destinatario que lo termina, lo adapta, lo connota, lo internaliza, lo rechaza, lo vive. Como dice Cortázar, el lector deja de ser *pasivo* y actúa.

En este momento —esencialmente destructivo— la idea de montaje de un modelo es una salida concreta, una posibilidad de sustraerse a la presión fascinadora de la técnica, instalada en la conciencia como un superyó censurante y corrector. Pero la idea de montaje sirve también para otra cosa, sirve para denunciar la relación que puede existir entre cultura, forma e individuo: el montaje es un sistema o un conjunto de sistemas de estructuras móviles, alterables, reemplazables física (sonora) y significativamente que tiende a mantenerse sobre conceptos de fluidez y movilidad; este esquema homologa el esquema cultural, su organización tiene un eco en la organización de los actos sociales, el individuo ve exaltado su poder creador y su simultánea miseria social del mismo modo que el or-

13. Cf. Jean-Pierre Faye, "Montage, Production", en *Change*, 3.

ganizador y el lector de la palabra literaria. Ahora bien, el ataque a la "técnica" como poder, la fragmentación como resultado y el montaje como salida constituye un circuito que reposa sobre un impulso crítico previo: hacer explotar la razón, investigar el pensamiento y el conocimiento, tratar de llegar a la raíz de la totalidad en un intento de romper apariencias y convenciones. ¿Se logra este objetivo? En todo caso, en el ataque a la técnica culmina el sistema y la capacidad de anular, con una nueva eficacia, la eficacia de la técnica: lo que empieza a importar es la riqueza de los montajes (y de los modelos) y no ya el "arte" de extraer grandes resultados de reglas fijas. No sorprenden, entonces, que entren también en vertiginosa liquidación los "géneros literarios" y que *Rayuela* no sea novela[14] así como que los diferentes lenguajes y organizaciones se traspasen, se transfieran y se integren en unidades nuevas. De este modo, en *Rayuela* el pensamiento y la reflexión se dramatizan novelísticamente, la poesía impregna, compone y define lo novelesco de *Paradiso*, la música guía la composición y el ritmo de *Siberia Blues* o *Tres tristes tigres*, las teorías lingüísticas modelan la novela en *De dónde son los cantantes*, de Sarduy, el lenguaje del cine, finalmente, es un modelo para toda clase de textos, lo que no resulta de ninguna manera extraño pues en el cine el montaje es una categoría necesaria, estructural, no se entiende el cine sin montaje.

Liberarse de la opresión de los géneros es tal vez una fatalidad que nadie ha decidido pero, sea como fuere, significa la posibilidad de recuperar una libertad sin la cual, por otra parte, la escritura es repetición. ¿Recuperarla o sentirla por primera vez? Tengamos en cuenta que esa repetición, para nosotros, fue por añadidura epigónica o sea de gestos ajenos, nuestro viejo problema de dependencia, si se quiere nuestro subdesarrollo mental y económico. Pero hay algo más: liquidar la opresión de los géneros es también un camino para moverse en el vacío que el ejercicio de la libertad promete (vacío que desconcierta, angustia o confunde a lectores que si rechazan, rechazan la pérdida de las normas y si aplauden, aplauden la falta de límites, la confusión) pero no a muchos autores que de este modo se permiten remitir al cero original la organización de sus mensajes.[15]

14. Cf. David Lagmanovich, "*Rayuela*, una novela que no es novela pero no importa", Tucumán, *La Gaceta*.

15. Podemos llamar a este momento "literaridad", o sea, la tendencia a producir una forma a partir de cierto material verbal.

Habría, además, que ver qué significa la "libertad" del escritor dentro de un contexto sin libertad, si es una pretensión irritante o si es una capacidad de sublimación que habla de cierta salud primordial en sociedades por tantas razones comprimidas, desvirtuadas, demolidas, alienadas.

El punto en el que se tocan las formas logradas a partir de esa libertad y la comprensión de las significaciones reside en la lectura que ofrece un tiempo de reflexión que el teatro acorta e incluso veda pero es en el teatro donde los resultados de la destrucción de los límites de género son tal vez más evidentes y donde casi lo único que queda de la vieja preceptiva es la ida de espectáculo; quedan también personajes, o actores y ciertos motivos pero estos elementos son más resistentes en lo que seguimos llamando novela: quizá del mismo modo que Joyce está en la base de lo que ahora es corriente en la narrativa, en el teatro hay que referirse a Artaud y al Living Theatre como los fundadores de esa disolución de las relaciones teatrales en virtud de las cuales texto, tema, actores, luces, trajes y espectadores empiezan a cada instante de la nada, todo es imprevisible, lo que importa es el punto central de la teatralidad. A partir del movimiento destructivo ya encaminado se empieza a pisar terreno cada vez más seguro, la capacidad de formalizar funciona, es como si nuevos instrumentos, que corresponden a una nueva manera de entender la realidad, se estuvieran constituyendo para dar una nueva fisonomía a la literatura. Actitud constructiva, finalmente, que está al cabo del circuito y en virtud de la cual hemos regresado a una afirmación —otra vez— de la "técnica", lo que había nacido como disolución de los procedimientos se propone como un nuevo sistema de procedimientos. En el propio Cortázar podemos observar el pasaje: *Rayuela* era el espejo roto, la fragmentación; *La vuelta al día en ochenta mundos* es, al contrario, una acumulación de textos separados, un *collage* que formula claramente su teoría en *62/Modelo para armar*: el montaje enuncia las leyes que lo llevan a la forma y a las que no podría no obedecer del mismo modo que el *happening*, amplio campo inicial de puros sentidos, recurre a ciertos principios ("falta de mediaciones, comunicación directa con objetos y personas, corta distancia entre espectador y espectáculo", cf. Roberto Jacoby, "Contra el happening", en Oscar Masotta y otros. *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967) de los que no puede desertar porque se convertiría en otra cosa, perdería su perfil significativo y significante.

Flujo y reflujo en relación con la "técnica", restauración de su fuerza. ¿Es esto necesariamente negativo? ¿No puede ser el momento segundo de una investigación? Momento justificado en el proceso aunque menos brillante o estrepitoso que el primero porque revela menos una experiencia violenta de vacío elemental que la laboriosa búsqueda de criterios estabilizados, la consagración de instrumentos cuya solidez es la prueba de sus alcances representativos, una vez agotada la experimentación. La última novela de Fuentes, *Cambio de piel*, ilustra este cambio; pareciera que hay una voluntad de institucionalizar —de consagrar— el retorno a la técnica que viene después de la liquidación de la "técnica": la narración se organiza, visiblemente, a partir de la confluencia de un conjunto de procedimientos nuevos como en una especie de fresco de técnicas, que pueden filiarse, historiarse, definirse y verificarse en su eficacia; por lo tanto, aparecen ajustados, bien engranados, coherentes, manejados con la comodidad de lo ya adquirido y, en tanto forma, se subordinan a la historia, sirven al mayor esclarecimiento semántico. Pero no pretenden expresar en sí mismos cierta actitud: otra vez el mundo aparece contado y enjuiciado pero la manera de contar no dice una palabra más de lo que está diciendo el contenido del tema y las acciones de los personajes.

Ésta es seguramente la etapa que debe estar atravesando la literatura latinoamericana en este preciso momento; etapa llena de adquisiciones, de certezas y de logros pero también de contradicciones y de insatisfacción puesto que para nadie es un misterio que el triunfo de una literatura es sólo una metáfora del triunfo de una cultura y un pueblo y que en Latinoamérica la cultura y los pueblos —salvo, en mi opinión, en lo que se refiere a Cuba— disten en el presente de ese triunfo que los espera en algún codo de la historia. Y si en la constitución de esa metáfora, que nos ha estimulado y sacado del aislamiento, ha intervenido como núcleo engendrador el autocuestionamiento, como la realidad social y cultural no han variado —y aunque variaran— el autocuestionamiento ha de seguir jugando un papel en las etapas que nos esperan: hará producir nuevas formas, nuevas rupturas y reconciliaciones y con todo ello nuestra literatura seguirá aproximando pautas para nuestra nueva realidad. La literatura latinoamericana no dejará de hacer preguntas, como de una u otra manera nos lo sugiere el texto de Arguedas citado anteriormente; esas preguntas —y en Arguedas se ve muy bien que ante todo están dirigidas a sí mismo pero que al formularse

se sacan de adentro para ponerlas en la totalidad: la pregunta que se hace forma y la forma que se hace interpretación.

VIII

Aparte de este mecanismo productor, quiero llamar la atención sobre lo que creo que es una formulación explícita del autocuestionamiento: es el diálogo, cuyas características en la novelística actual se ofrecen como un indicio de efectos más generales.

El diálogo es, por supuesto, una estructura corriente en la narrativa pero lo que motiva la observación es el hecho, absolutamente frecuente, de que está extrapolado de la acción y se propone dilucidar cuestiones de orden intelectual; el esquema es éste: dos o más personajes se ponen a hablar a partir de una circunstancia cualquiera, por lo general irrelevante, y casi de inmediato, en lugar de examinar sus relaciones, o de realizar la clásica confidencia o de urdir una nueva situación, fijan los límites, alcances y repercusiones de a veces arduas cuestiones filosóficas. La verificable generalización de este tipo de diálogo suele constituir la prueba de la apertura a la crítica y el pensamiento de la novela contemporánea: los ejemplos, en consecuencia, serían muchos aunque creo que los principales, que me limito a citar, están dados por *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, *Rayuela*, *Paradiso* y *Tres tristes tigres*.

Pero si esta "forma" es significativa lo es ante todo porque a primera vista parece ser un vicio antinovelístico de acuerdo con pautas que informan la buena "técnica", basada en el equilibrio y la claridad de las funciones. Desde este ángulo, un mecanismo como el siguiente es incomprensible y aun descalificable pero lo que a mí me importa es su articulación: una vez desencadenada, la conversación es irreprimible y el tema —ya lo dije— es intelectual; por momentos, sin embargo, se mencionan conflictos o situaciones vinculadas con el mundo del relato, se sugieren como claves de comprensión (un secreto lazo se establece entre conflictos presentados por el relato y problemática intelectual trascendente) pero rápidamente estas puntas son sofocadas, se retorna monótonamente a la relación casi socrática en la cual el discípulo final es, naturalmente, el lector; predomina un impulso de esclarecimiento, a contestar preguntas formuladas por una conciencia histórica que se hace cargo de lo que preocupa a una época. Por otro lado, el autocuestionamiento, tal

como lo he ido describiendo, atraviesa indudablemente esta discusión pero se encarna en problemas culturales, no está encerrado en una experiencia individual. Observamos también que la vinculación que hay entre este tipo de diálogo y la estructura total de las novelas mencionadas es débil, de modo que es difícil establecer relaciones causales; lo que más bien aparece es un conjunto de personajes dotados de capacidad de examen que jerarquiza el ámbito novelesco en el sentido de los problemas que analizan y comprenden: los personajes así capacitados muestran la necesidad de los autores de mostrar cómo pueden enfrentarse con y aun plantear en todos sus términos los complejos problemas de la cultura; los personajes son sus intermediarios y, a través del contenido de lo que discuten, tratan de transmitir su propia capacidad para manejar estos asuntos y lo que les preocupa en ellos, es decir la cultura latinoamericana en su totalidad.

Y bien, ¿por qué esa preocupación generalizada, qué ocurre en la cultura latinoamericana para obligar a considerar explícitamente sus problemas? Por un lado, creo, Latinoamérica vive desde hace algunos años un momento de acceso a la universalidad, lo que obliga a replanteos en todos los planos y niveles; por el otro, hay que tener en cuenta que para los latinoamericanos la universalidad se ubica muy precisamente en la cultura europea; si este telón de fondo existe, la necesidad de igualarse, de separarse, de dejar atrás, de comprender más que lo que la cultura europea comprende, de gozar de un sitio dentro de lo que la cultura occidental, con los resortes que si no producen enteramente justifican por lo menos esta utilización del diálogo que, visto desde esta perspectiva, canalizaría esta vasta puesta al día. La gran fuente de modelos no ha llegado aún a ser interlocutor, se expresa hasta ahora sólo por las infinitas mediaciones de lo que aprueba o reprueba aun sin manifestarse: el diálogo es una forma de requerimiento a Europa, es estarle pidiendo que cese su silencio pero entretanto la palabra que se le pide está cubierta por ese par de dialoguistas incesantes. Pero el público que lee tales diálogos es latinoamericano; es a él a quien se le llama la atención y a quien se le hace exhibición de cuestiones en las que puede haber o no haber reflexionado, de donde el autor, a través del diálogo de sus personajes, diálogo en realidad con Europa, hace de traductor para latinoamericanos, los está poniendo al día.

Esto nos devuelve a una situación latinoamericana corriente: la apelación a Europa, luego la lenta, penosa, angustiada digestión del

alimento que se le pide, muchas veces, sin embargo, rechazado, muchas veces simplemente superpuesto y no al servicio de nuestras necesidades. En este esquema que dura todavía, el autocuestionamiento que hemos observado viene a ser la forma nueva del cuestionamiento que se ha hecho siempre aunque ahora, claro, las consecuencias de esa actitud, porque pasan por la perplejidad y no temen asumirla, son infinitamente más ricas y han hecho avanzar muchísimo el cambio de nuestra literatura. Lo que no impide que expresiones como la nostalgia de Europa, el rechazo resentido, la voluntad de superar la antinomia, la exhibición de méritos frente a Europa, estén en juego en casi todas las novelas mencionadas. Y si bien el diálogo intelectual configura un indicio para comprender la perduración de este conflicto, un leitmotiv de la novela de Cabrera Infante nos abre aun más esta dimensión: es el tema de la traducción, que reaparece incesantemente y sobre el cual concluye el libro: traducir bien es algo, un valor, dice un personaje "intelectual" respecto de Novas Calvo pero también *traduttore traditore*. El dilema se da entre un lenguaje folclórico pobre y a lo sumo pintoresco si se lo transcribe sin más (de donde el aprecio por el esfuerzo barroco de Carpentier que lo realiza y mitifica), un lenguaje copiado que resulta artificioso y falso (de donde la inoperancia de ciertos autores) y un lenguaje adaptado —o traducido— que implica la única posibilidad de universalización (de donde el general respeto por Borges, gran antecedente del lenguaje en curso). El diálogo filtra esta problemática y la novela opta en general por esta tercera salida. Cabe entonces preguntarse: ¿así se plantean *todos* los escritores actuales este dilema? Al adoptar la tercera solución, ¿quedarían por eso resueltos los problemas de nuestra especificidad cultural? ¿Estamos logrando, en virtud de las formas concretas que a partir de esa tercera solución hemos conseguido, que Europa hable con nosotros, que se constituya en el interlocutor que nos evitará con su presencia que lo estemos buscando directa o indirectamente? Preguntas que necesitan nuevos análisis, aperturas que nos llevarían a investigar y tratar de entender problemas más amplios que los literarios. Baste decir, por ahora, que los sentidos que se han instaurado ya en la literatura latinoamericana conducen a las puertas de tales investigaciones; a ellas llegan y en ellas se introducen pues, a su vez, son consecuencia o resultado de un mecanismo que les ha permitido llegar al estadio de la forma: el autocuestionamiento.

Besançon, mayo de 1969.

LA PERIFRÁSTICA PRODUCTIVA EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD**

... cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado.

La riqueza de *Cien años de soledad* ofrece innumerables perspectivas para el análisis; su multiplicidad de aspectos (paulatinamente irán apareciendo trabajos críticos que darán cuenta, sin duda, de cada uno de ellos) configuran un caso no muy frecuente, me parece, en la literatura contemporánea. Me voy a limitar a uno solo de tales aspectos con el objeto de profundizarlo lo más posible, entendiendo que —si bien probablemente no podremos dar cuenta de la totalidad de este texto— por lo menos presentaremos a su través un modelo de lo que podría ser un proceso de producción de la totalidad. Designo este aspecto como "la perifrástica productiva".

Para tratar este tema y llegar a la idea de "perifrástica productiva" tomaré un punto de partida cuyos perfiles voy a dejar insinuados y luego a un costado, porque lo que presento aquí es el resultado de un trabajo de seminario que, durante su desarrollo, ha requerido cierto número de conceptos que ha sido preciso establecer y que ahora sería excesivo reproducir tal cual.

El punto de partida en cuestión es el concepto de ritmo. Dicho brevemente, por ritmo entiendo aquí un efecto; no una transcripción escrita de algo más o menos establecido como ritmo oral, y por lo

* Publicado en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975. Es el resultado de un curso que Noé Jitrik impartió sobre narrativa latinoamericana en la Universidad Veracruzana de Xalapa en 1973.

tanto temporal, sino efecto inherente al espaciamiento que va enmarcando la producción y el desarrollo del texto. Ritmo, entonces, es la traslación o el desplazamiento propios de la escritura, no de otra cosa que la escritura traduciría, y respecto de los cuales correspondería una precisión teórica de que aún no disponemos. Si, como queda anotado, este concepto de ritmo es inherente a la escritura y por lo tanto a lo que la caracteriza —el espaciamiento— habría que decir qué se puede entender por espaciamiento. Mi respuesta es que el espaciamiento consiste en una distribución de la escritura en un doble sentido; el primero es el de lo que podríamos llamar la imagen espacial, es decir, aquello que imaginariamente se crea con la distribución gráfica; quisiera resaltar que al hablar de "grafía" no estoy proponiendo una escisión entre el espacio gráficamente considerado y las imágenes de espacio, sino un continuo entre la forma gráfica y la forma de las imágenes producidas, un continuo en virtud del cual y de una manera generativa una materia —la palabra que se organiza espacialmente— pasa a ser un conjunto de imágenes que somos capaces de percibir como tales en la lectura.

El segundo aspecto distribucional tiene lugar entre la materia como palabra organizada y las imágenes que se producen; habría entre ambos momentos un puente, una mediación, un relieve intermediario al que yo llamaría *tematización*. La tematización implicaría un antes de la escritura y sería algo así como la condición que hizo posible el después de la escritura, en ese sentido puede ser definida como una condensación, o, mejor dicho, como un objeto condensado, imaginario ciertamente, a través del cual esa materia organizada, a la que podríamos llamar una estructura, se convierte necesariamente en imagen. En otras palabras, y sin temor a abundar, la tematización sería lo que liga la palabra como materia sobre la cual se trabaja, susceptible de una escritura, con la o las imágenes que esa escritura produce.

Ninguna duda acerca de lo reducido y esquemático de este deficiente encuadre teórico: me es necesario, no obstante, para entrar en *Cien años de soledad*, donde se advierte bastante rápidamente la presencia de una tematización que suscita la atención del crítico y del lector y que se centra en el motivo espacial de "la casa". Por otro lado, y dicho sea de paso, visto de una manera más tradicional, el motivo de la casa sería inherente a la novela burguesa de familia, lo que no es sorprendente pues el ámbito "casa" es generador y justificador de conflictos que constituyen el desarrollo mismo de la no-

vela: la relación aquí sería necesariamente semántica ya que es de lo que la "casa" implica en su fundamento social y mental que la novela quiere tratar. Quiero, en cambio, entender por motivo espacial de la casa —aunque *Cien años de soledad* no deja de ser "novela de familia"— el espacio que condensa o encierra en su tratamiento, en las variaciones a que es sometido, en su funcionamiento, la estructura verbal que le ha dado origen como imagen. Quiero decir entonces que en la figura de la casa, descripta frecuentemente en sus variantes, está como encerrado —y nosotros nos proponemos liberarlo— un espacio que se tematiza transformacionalmente y en esa transformación muestra el pasaje de la materia verbal a la imagen mental producida.

Desde el ángulo analítico deberíamos, por lo tanto, proponernos encontrar la coherencia que puede existir entre el motivo espacial de la casa y la organización total del relato y ver, en un segundo nivel, en qué medida un modelo del motivo espacial de la casa permite desentrañar la organización del relato que, dialécticamente, es el que permite que el motivo espacial de la casa cumpla su papel.

Para comenzar, quiero decir que aun a riesgo de limitarme por un a priori, creo que la casa, como motivo espacial, permite tres campos de análisis y, correlativamente, la satisfacción de tres objetivos. Yo me ceñiré a uno solo, pero será conveniente hacer una breve referencia a todos.

A partir de la función que cumple el motivo espacial de la casa se puede establecer en primer lugar un modelo que yo llamaría *aparente* de la organización del texto: la evolución física de la casa a lo largo del relato, a través de sus cambios (y en parte de esto voy a profundizar) marca la evolución misma del relato; dicho de otro modo, la casa se erige con la nada previa al relato y concluye o desaparece cuando el relato termina; es decir que lo que va de la casa fundada a la casa destruida es un espacio en el que el relato se desarrolla; llevando este modelo aparente de la organización del texto a un campo segundo de análisis se podría establecer una descripción de la totalidad del relato, en todos sus niveles, por medio de un esquema estructural que yo llamaría clásico. Quiero decir que si tal evolución se realiza mediante modificaciones que se operan en la casa, la casa resulta lo que se modifica, lo cual supone un modificador que le es exterior: esta relación de dos términos reaparece en los restantes niveles del relato y permite visualizar su comportamiento; lo denominaría "modelo estructural clásico" apelando a las

categorías levistraussianas (*El pensamiento salvaje*) de estructura y acontecimiento: la casa indicaría entonces el orden de la estructura —analógicamente, desde luego— y lo que la modifica el del acontecimiento y, correlativamente, indicaría que existe un orden más amplio de la estructura y del acontecimiento, de cuya determinación puede dar cuenta del texto. En tercer lugar, a partir del motivo espacial de la casa, se podría tratar de ubicar un *centro productor* de la escritura considerada, desde luego, como un proceso de espacialización que tiende a producir un sentido. Ésta es la dirección que voy a seguir en esta oportunidad.

¿Cómo es esto del motivo espacial de la casa? He constituido un cuadro sobre la base de por lo menos veintidós citas textuales todas inherentes a la casa y que la van mostrando en su evolución desde los comienzos hasta el final del relato.

> Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor... (p. 15.)
>
> Encerrado en un cuartito que construyó en el fondo... (p. 11)
>
> ... había dispuesto de tal modo la disposición de las casas que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa... (p. 15.)
>
> Llenó de turpiales, canarios, azulejos y petirrojos no sólo la propia casa sino todas las de la aldea. (p. 16.)
>
> En el cuartito apartado, cuyas paredes se fueron llenando poco a poco de mapas inverosímiles y gráficos fabulosos... (p. 21)
>
> Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la casa. Dispuso que se construyera una sala formal para las visitas, otra más cómoda y fresca para el uso diario, un comedor para una mesa de doce puestos donde se sentara la familia con todos sus invitados; nueve dormitorios con ventanas hacia el patio y un largo corredor protegido del resplandor del mediodía por un jardín de rosas, con un pasamanos para poner macetas de helechos y tiestos de begonias... no sólo la casa más grande que habría nunca en el pueblo... (p. 53.)
>
> La casa nueva, blanca como una paloma, fue estrenada con un baile... el principal motivo de la construcción fue el deseo de procurar a las muchachas un lugar digno donde recibir a las visitas... había encargado costosos menesteres para la decoración y el servicio, y el invento maravilloso que había de suscitar el asombro del pueblo y el júbilo de la juventud: la pianola. (p. 58.)

La casa se llenó de amor. (p. 63).

Cuando Úrsula dispuso la ampliación de la casa, le hizo construir un cuarto especial contiguo al taller de Aureliano, lejos de los ruidos y el trajín domésticos, con una ventana inundada de luz y un estante donde ella misma ordenó los libros casi deshechos por el polvo y la polilla, los quebradizos papeles apretados de signos indescifrables y el vaso con la dentadura postiza donde habían prendido unas plantitas acuáticas de minúsculas flores amarillas. El nuevo lugar pareció agradar a Melquíades, porque no volvió a vérsele ni siquiera en el comedor. (p. 68.)

No percibió los minúsculos y desgarradores destrozos que el tiempo había hecho en la casa... no le dolieron las peladuras de cal en las paredes... (p. 151.)

Con una vitalidad que parecía imposible a sus años, Úrsula había vuelto a rejuvenecer la casa... La hizo lavar y pintar, cambió los muebles, restauró el jardín y sembró flores nuevas, y abrió puertas y ventanas... (p. 157.)

La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales, y fue preciso agregar dormitorios en el patio, ensanchar el comedor y cambiar la antigua mesa por una de dieciséis puestos... (p. 198.)

... ya había hecho una recapitulación infinitesimal de la vida de la casa desde la fundación de Macondo... (p. 214)

... como si aquella casa de locos que tantos dolores de cabeza y tantos animalitos de caramelo había costado, estuviera predestinada a convertirse en un basurero de perdición. (p. 216.9

... volteó al derecho y al revés el suelo del jardín después de haber terminado con el patio y el traspatio, y barrenó tan profundamente los cimientos de la galería oriental de la casa... (p. 279.)

Regañó a José Arcadio Segundo como si fuera un niño, y se empeñó en que se bañara y se afeitara y le prestara su fuerza para acabar de restaurar la casa. (p. 285.)

No era solamente que estuviera vieja y agotada, sino que la casa se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad. (p. 303.)

José Arcadio convirtió la casa en un paraíso decadente. (p. 314.)

Y emprendió una nueva restauración de la casa. Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor... (p. 318.)

En el aturdimiento de la pasión, vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa y vio el torrente de lava viva apoderándose otra vez del corredor... (p. 341.)

El taller de platería, el cuarto de Melquíades, los reinos primiti-

> vos y silenciosos de Santa Sofía de la Piedad quedaron en el fondo de una selva doméstica que nadie hubiera tenido la temeridad de desentrañar. Cercados por la voracidad de la naturaleza... (p. 345.)
>
> Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. (p. 350.)

Cada una de estas apelaciones o descripciones de la casa está ligada a un momento especialmente significativo del relato, el primero de todos, naturalmente, indica una inauguración, la cita relativa a la construcción de un cuarto especial para Melquíades implica la aceptación de un principio, el de la ciencia; el momento en que Úrsula vuelve a rejuvenecer la casa corresponde a una imagen de paz primitiva, propia de la época patriarcal, de donde la necesidad de agregar dormitorios, ensanchar el comedor, etc.; la ampliación posterior, en cambio, corresponde a la época bananera en la que la reproducción exagerada del banano tiene su correlato en la ampliación —que es reproducción— exagerada de la casa. De este modo, cada uno de los momentos indicados presenta una figura que corresponde a un momento significativo en el desarrollo del relato: el conjunto de estas figuras dibuja la totalidad de una evolución. En conclusión, si cada una de las figuras de la casa puede ser vinculada con un momento del relato, la casa aparece como un topos que concentra transformaciones variadas en todos los niveles, o, por lo menos, puede ser postulada como una suerte de modelo, es un indicador de lo que ocurre, de una u otra manera, en el resto.

Y bien, de las relaciones entre cada figura que presenta la casa y los núcleos significativos que se le pueden atribuir se pueden destacar dos movimientos principales; primero: la casa actúa hacia afuera, es decir que es modelo y representatividad del pueblo entero, por un lado, lo que ocurre en la casa ocurre en Macondo, por el otro, nace la casa cuando nace la aldea y, cuando la casa muere, el pueblo ya murió; reiterando la imagen se puede señalar que de la evolución de la casa y de las figuras que la casa va presentando se puede concluir que la casa funciona hacia afuera como un modelo del pueblo. Pero, en segundo lugar, la casa se agrupa, se organiza hacia adentro haciendo destacar un elemento axial: el cuarto de Melquíades que se convierte en principalísimo significante no sólo porque allí ocurren cosas —lo que por convencional es poco importante—

sino porque va marcando o concentrando momentos de transformación decisivos tanto en el desarrollo de la casa como en el desarrollo de la acción y, sobre todo, del relato. Para dar una idea rápida acerca de su papel, podemos decir que físicamente —y esto ya es sugerente para empezar— es un añadido que no tiene el carácter de otras ampliaciones de la casa.[1] Esto resulta bastante claro pero, por otra parte, en tanto espacio concentrador es lo que me interesa tratar, de modo que voy a dejar de lado el primer aspecto, el de la casa como modelo hacia el exterior, para dedicarme a continuación al otro significante.

Ahora bien, para poder juzgar el papel que cumple el cuarto de Melquíades deberíamos ante todo recoger los sectores del texto que lo describen como una unidad que espacializa a la casa de alguna manera y que implica, por lo tanto, un ámbito aglutinante de alguno de los sentidos, por lo menos, que se pueden atribuir a la casa en su totalidad. Éstas son las partes del texto que me interesa hacer presente:

> Cuando Úrsula dispuso la ampliación de la casa, le hizo construir un cuarto especial contiguo al taller de Aureliano, lejos de los ruidos y el trajín domésticos, con una ventana inundada de luz y un estante donde ella misma ordenó los libros casi deshechos por el polvo y las polillas, los quebradizos papeles apretados de signos indescifrables... El nuevo lugar pareció agradar a Melquíades, porque no volvió a vérsele ni siquiera en el comedor. (p. 68.)
>
> A los doce años, le preguntó a Úrsula qué había en el cuarto clausurado. "Papeles", le contestó ella. "Son los libros de Melquíades y las cosas raras que escribía en sus últimos años." La respuesta, en vez de tranquilizarlo, aumentó su curiosidad. Insistió tanto, prometió con tanto ahínco no maltratar las cosas, que Úrsula le dio las llaves. Nadie había vuelto a entrar al cuarto desde que sacaron el cadáver de Melquíades y pusieron en la puerta el candado cuyas piezas se soldaron con la herrumbre. Pero cuando Aureliano Segundo abrió las ventanas entró una luz familiar que parecía acostumbrada a iluminar el cuarto todos los días, y no había el menor rastro de polvo o telaraña, sino que todo estaba barrido y limpio, mejor barrido y más limpio que el día del entierro, y la tinta no se había secado en el tintero ni el óxido había alterado el brillo de los meta-

1. Comedor o corredor o patio son catálisis, mientras que cuarto de Melquíades es núcleo. Cf. Roland Barthes, *Communications*, 8.

les... En los anaqueles... estaban los manuscritos intactos. A pesar del encierro de muchos años, el aire parecía más puro que en el resto de la casa... Aureliano Segundo se dio a la tarea de descifrar los manuscritos. Fue imposible... Contra la reverberación de la ventana, sentado con las manos en las rodillas, estaba Melquíades... le hablaba del mundo, trataba de infundirle su vieja sabiduría, pero se negó a traducir los manuscritos. "Nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años", explicó. (p. 160.)

Una vez abrió el cuarto de Melquíades, buscando los rastros de un pasado anterior a la guerra, y sólo encontró los escombros, la basura, los montones de porquería acumulados por tantos años de abandono. En las pastas de los libros que nadie había vuelto a leer, en los viejos pergaminos macerados por la humedad había prosperado una flora lívida, y en el aire que había sido el más puro y luminoso de la casa flotaba un insoportable olor de recuerdos podridos. (p. 209.)

... Y guardó las setenta y dos bacinillas en el cuarto de Melquíades. La clausurada habitación, en torno de la cual giró en otro tiempo la vida espiritual de la casa, fue conocida desde entonces como el *cuarto de las bacinillas*... (p. 224.)

Como si cumpliera un pacto implícito, llevó al hijo al *cuarto de las bacinillas*, le arregló el desvencijado catre de Melquíades... (p. 262.)

Pero el oficial siguió examinando la habitación con la linterna y no dio ninguna señal de interés mientras no descubrió las setenta y dos bacinillas apelotonadas en los armarios. Entonces encendió la luz. José Arcadio Segundo estaba sentado en el borde del catre, listo para salir, más solemne y pensativo que nunca. Al fondo estaban los anaqueles con los libros descosidos, los rollos de pergaminos, y la mesa de trabajo limpia y ordenada, y todavía fresca la tinta en los tinteros. Había la misma pureza en el aire, la misma diafanidad, el mismo privilegio contra el polvo y la destrucción que conoció Aureliano Segundo en la infancia, y que sólo el coronel Aureliano Buendía no pudo percibir. Pero el oficial no se interesó sino en las bacinillas. (p. 264.)

En el cuarto de Melquíades, en cambio, protegido por la luz sobrenatural... José Arcadio se dedicó entonces a repasar muchas veces los pergaminos de Melquíades y tanto más a gusto cuanto menos los entendía. (p. 265.)

Cuando Úrsula hizo abrir el cuarto de Melquíades, él se dio a rondarlo, a curiosear por la puerta entornada, y nadie supo en qué momento terminó vinculado a José Arcadio Segundo por un afecto recíproco. (p. 295.)

En el cuartito apartado, adonde nunca llegó el viento árido ni el

polvo, ni el calor, ambos recordaban la visión alávica de un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba del mundo a espaldas de la ventana, muchos años antes de que ellos nacieran. Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes... (p. 296.)

José Arcadio Segundo había logrado además clasificar las letras crípticas de los pergaminos... (p. 296.)

Aureliano no abandonó en mucho tiempo el cuarto de Melquíades... había terminado de clasificar el alfabeto de los pergaminos. —Es sánscrito— dijo. (p. 301.)

La última vez que Aureliano lo sintió era apenas una presencia invisible que murmuraba: "He muerto de fiebre en los médanos de Singapur". El cuarto se hizo entonces vulnerable al polvo, al calor, al comején, a las hormigas coloradas, a las polillas que habían de convertir en aserrín la sabiduría de los libros y los pergaminos. (p. 302.)

Pero cuando vio que también el cuarto de Melquíades estaba telarañado y polvoriento, así lo barriera y sacudiera tres veces al día, y que a pesar de su furia limpiadora estaba amenazado por los escombros y el aire de miseria que sólo el coronel Aureliano Buendía y el joven militar habían previsto, comprendió que estaba vencida. (p. 304.)

Divertidos por la impunidad de sus travesuras, cuatro niños entraron otra mañana en el cuarto, mientras Aureliano estaba en la cocina, dispuestos a destruir los pergaminos. Pero tan pronto como se apoderaron de los pliegos amarillentos, una fuerza angélica los levantó del suelo, y los mantuvo suspendidos en el aire, hasta que regresó Aureliano y les arrebató los pergaminos. (p. 314.)

Siguió encerrado, absorto en los pergaminos que poco a poco iba desentrañando, y cuyo sentido, sin embargo, no lograba interpretar. (p. 316.)

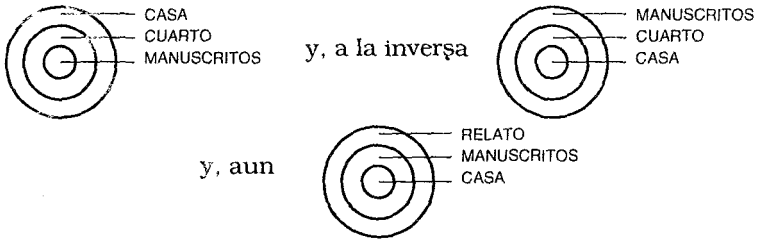
El taller de platería, el cuarto de Melquíades... quedaron en el fondo de una selva doméstica que nadie hubiera tenido la temeridad de desentrañar. (p. 345.)

... y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y en el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas*... porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. Los encontró intactos, entre las plantas prehistóricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hombres sobre la tierra, y no tuvo serenidad para sacarlos a la luz, sino que allí mismo, de pie, sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia... (p. 349.)

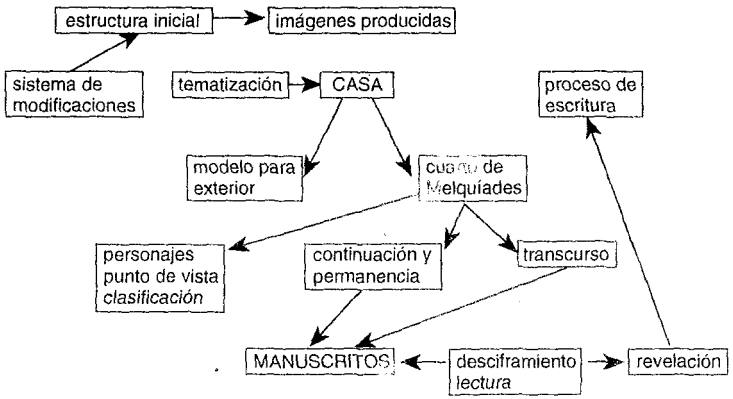
A través de este conjunto de citas podemos organizar dos tipos de sentido que desarrollaría el cuarto de Melquíades, como una de las vertientes del motivo espacial de la casa. Por un lado, se pone de relieve la diversa actitud o relación de los habitantes con el cuarto: algunos ven determinadas cosas y otros no las ven o ven otras; algunos ordenan letras de los manuscritos y otros descifran; algunos hablan con Melquíades muerto y otros no, etc. A partir de cómo es visto, el cuarto especifica lo que podríamos llamar el "punto de vista" de determinados personajes, lo que puede dar lugar a un análisis de las inscripciones de los personajes, o sea, de la articulación "comportamiento-lugar". Por otro lado, el cuarto de Melquíades muestra un transcurso al mismo tiempo que la continuidad y la permanencia de la casa, y aun las encarna, porque en él está como encerrada una esencia: los manuscritos. Dicho de otro modo, el motivo espacial de la casa, que es más amplio, se condensa en el cuarto de Melquíades pero, a su vez —y aquí pasamos a un momento nuevo del análisis— lo que lo estructura, lo que le da en realidad su forma y su sentido, son los manuscritos, esos manuscritos que condensan todo el proceso de formación de un ámbito imaginario —la casa— y que son por transformación el objeto real que hace conocer ese ámbito, o sea, el relato. Si consideramos el papel que juega el primer José Arcadio Buendía en el cruce entre estructura y acontecimiento esta reflexión encuentra apoyo. En efecto, al fundar el pueblo y construir la casa, José Arcadio se sitúa en un plano estructurante y el relato en una intención verosimilista; su papel estructurante se transfiere a Úrsula cuando irrumpe la locura que, a su vez, se propone como "aconteciente" en la medida en que procede de la inserción de la "aventura científica": el aconteciente es lo transformador; la locura se manifiesta por la obsesión del "lunes" que dibuja, por lo tanto, la figura de un tiempo congelado, el mismo que caracteriza el cuarto ("siempre era marzo y siempre era lunes"), por lo tanto, ámbito irreal —no verosímil— donde lo que ocurre es esa transformación que tiene lugar en los manuscritos y que encarna la transformación mayor que es la escritura.

Hay, por lo tanto, una relación entre motivo espacial como hipótesis teórica, imagen espacial de la casa como modelo estructural, imagen espacial del cuarto más condensada y que especifica a la mayor y, dentro de ella, los manuscritos en los cuales se resuelve o se condensa todo el proceso del relato. Si la revelación de todo este sistema surge de un desciframiento —la lectura descifrada final que

se liga al incesto— está claro que sólo la continuidad y la permanencia de los manuscritos que dan forma al cuarto de Melquíades lo preparan. Creo que estamos definiendo un sistema de relaciones de inclusión que sería fácil imaginar gráficamente:



A continuación, podemos proponer un cuadro que reúne todos los elementos manejados hasta ahora y que describe un sistema amplio de transformación:



A partir de este cuadro y teniéndolo en cuenta, volvamos ahora a lo que antes llamé el segundo campo de análisis, o sea, el del modelo estructural clásico, porque si la casa expresa, recoge y sintetiza transformaciones aparece en este sentido como una *estructura* modificada por *acontecimientos*. Sin ir más lejos en este aspecto (a los efectos de progresar en el análisis, puesto que lo que me importa es

hablar del proceso de producción de la escritura) quiero decir que *acontecimiento* es, por un lado, las imágenes utilizadas, puestas en circulación (lo acontecido) y, por el otro, en cuanto vienen de afuera, esa suma de modificadores concretos (aconteciente) transforman algo que está y a lo que llamamos estructura. Este mecanismo puede ser rápidamente verificado en el curso del relato pues siempre hay algo que está, y siempre algo que viene de afuera se le incorpora, a tal punto así sucede que esta conducta aparece como típica de este relato y, por eso, el esquema "estructura-acontecimiento" diagrama esta relación.

Quizá, como instrumento analítico, este esquema puede extenderse y aplicarse al todo, yo me limito a esta parcela del relato en particular donde su funcionamiento se advierte muy clara y evidentemente: retomando los momentos anteriores, podemos decir que en cada momento del relato la casa parece recibir de afuera elementos variados que la modifican; de esta relación surge una figura nueva, o sea que un determinado mecanismo productivo —puesto que hay un resultado— liga lo que está con algo que viene de afuera. Entendemos bien que el esquema trasciende la casa y se generaliza pero lo que se puede ver en relación con la casa es como un modelo generalizable y generalizado. De este modo, si tomamos algo que está, por ejemplo, el personaje Aureliano Segundo —que está en su existencia radicada— y consideramos como viniendo de afuera al yanqui, se engendra una figura nueva, narrativamente, tal como el episodio del banano. Este ejemplo en particular tiene un carácter amplio, hay otros más concretos: está la aldea en su mayor tranquilidad cuando de pronto, de afuera, llega Aureliano Triste, uno de los hijos del coronel, y tras él el tren, lo que implica un pasaje de época en la vida de Macondo. Podría aportar muchos otros ejemplos, pero me limito a uno solo. Algo que está, Aureliano Babilonia, encerrado en el cuarto de Melquíades, recibe a Amaranta Úrsula, que viene de afuera, y la figura que se produce es nada menos que el incesto, o sea, el significante máximo, culminación de lo que prepara la significación que se ha venido preparando. Entonces, en conclusión, existe una relación entre algo que está, algo que viene de afuera y una figura nueva que se produce. Este análisis se apoya en el muy conocido esquema de Greimas "destinador-destinatario"; añadiéndole la idea de una resultante podría aplicarse para entender la evolución de todo el relato así como cada instante, o sea, cada figura, es decir, lo que ahora podemos designar como "sintagma narrativo". Por ahora, sólo

me interesa apuntar y dejar reposar esta relación para volver a la descripta anteriormente y que ligaba la "casa" con el "cuarto de Melquíades". Más adelante se verá como todos estos esquemas confluyen.

Señalé antes que hay un diagrama posible de inclusión entre "casa" y "cuarto de Melquíades", pero ¿qué relación concreta se puede descubrir entre ambos términos? Hablemos de la casa. ¿Quiénes son los que van a ella o quiénes son los que la ocupan? Si nos detenemos un poco se insinuará una clasificación que se completará cuando se formule la misma pregunta en relación con el cuarto. Por empezar, digamos que a la casa van y en ella reinan las mujeres; no se trata, por cierto, de que no haya hombres, pero la presencia de mujeres en la casa es más acentuada, y, en consecuencia, más propia; si, adelantando un paso, analizamos las actividades que las mujeres ejecutan y si pensamos en las que realizan los hombres, casa y cuarto obran como principios clasificadores. Así las mujeres, que reinan en la casa, se ocupan de lo concreto: cuidan del alimento, de la ropa, piensan en la educación, son quienes tienen puestos los pies sobre la tierra; sin abusar, puede argumentarse que no es ilegítima una relación entre "casa"-"mujeres"-"lo concreto"-"el empirismo" y, correlativamente, puede evocarse todo lo que se desprende de esta serie de conceptos, por ejemplo, la inserción casi declarada en lo que aproximativamente podríamos llamar "el principio de realidad" que, a su vez, se liga con una idea de cultura tradicional o, mejor dicho, de transmisión tradicional-familiar de la cultura. Parece evidente la interacción de todos estos conceptos que funcionan en la casa como en el ámbito que les es propio. Ciertamente, estas observaciones no pasan de un simple apunte que no voy a desarrollar.

Pero, por oposición, puede observarse que en el cuarto de Melquíades la relación es otra. Por de pronto, son hombres quienes van invariablemente allí; ninguna mujer realiza ninguna acción en ese ámbito y propia de ese ámbito mientras que son hombres quienes hacen del cuarto una suerte de fortaleza contra la mirada exterior; por otro lado, quien allí llega, fatalmente se encierra en él, no vuelve a salir. Simétricamente, podemos establecer una serie cuyos términos podrían ser "cuarto de Melquíades"-"hombres"-"imaginación"-"abstracción", allí; agreguemos: el mito es algo que se erige en el cuarto de Melquíades —en la función del manuscrito— como posibilidad de recuperación de todos los conflictos; pero también se su-

pone una cultura no tradicional sino de ruptura y, naturalmente, como necesario correlato, opuesto al principio que coronaba la serie de la casa, rige aquí el principio de placer. El principio de placer depende naturalmente de la idea de ruptura, se liga con la de escritura y el todo se resume en el incesto, consumación por excelencia del principio de placer en el perfecto contexto de un sistema.

Vistas así las cosas, el cuarto de Melquíades parece ser un depósito privilegiado de principios transformadores que están como acumulados allí y que, al ayudar a producir los manuscritos, evidentemente se relacionan con la producción de la significación total del relato, puesto que relato y manuscrito son una sola y misma cosa.

Pero si se rompe por un momento el necesario esquematismo del modelo se advierte que la casa, como motivo espacial amplio, no se agota en esta distribución. Podríamos decir aun que va más allá; por ejemplo, se podría hablar del patio y del papel que cumple en la espacialización pero se me ocurre que su limitación catalítica tapa su calidad de base; por metáfora podría decirse que encarna el resto subsistente de un espacio que sólo existió cuando se fundó Macondo y que el árbol supone un retorno a esa nada pre-histórica, de lo cual se desprendería que "espacializar" es lo humano por excelencia. A los efectos del análisis llama, en cambio, la atención que no se hable casi nunca de cuartos de dormir que, al parecer, están como implícitos, reducidos también catalíticamente. Por el contrario, se habla de otro ámbito de la casa que se resiste a ser catalítico, el taller de platería, que puede ser levantado, en consecuencia, como un tercer miembro en esta distribución espacial que se condensa en la casa. Si en su particularización la casa era el reino de lo concreto y regía allí el principio de realidad, si el cuarto de Melquíades era el reino de lo imaginario y de la escritura y regía allí el principio de placer, ¿qué es lo que encierra o implica el taller? Desde su construcción, o sea, desde las primeras páginas, cuando el anciano José Arcadio se encierra en él para sus experimentos de alquimia o de balística, hasta el final, el taller es el sitio de los trabajos inútiles. Por cierto que es la escena de cierta técnica, a veces real, que se concreta en una producción artesanal (caramelos o pescaditos) pero en la mayor parte de los casos la técnica es ilusoria, inconducente (el cocido de oro de José Arcadio) o circular (los pescaditos que se funden para volver a hacerse); es el sitio en el que la ciencia —teniendo en cuenta lo que implica Melquíades y su presencia en el cuarto— no llega a constituirse: es el lugar del ensayo, del intento, es el lugar en el que no

queda nada, por donde se pasa sin permanecer; no actúa el principio de realidad ni el de placer, es el cuarto transicional por excelencia.

Y bien, volvamos ahora a lo que había sido dejado en suspenso. Estos tres términos —casa, cuarto de Melquíades, taller de platería— se vinculan en la relación que antes traté de destacar, a saber, la relación entre un destinatario (lo que está) y un destinador (lo que viene de afuera). Podemos ahora aplicar los dos modelos: el primero provenía del esquema "estructura"-"acontecimiento" y concluía en la articulación entre algo que está y algo que viene de afuera para modificarlo; lo reunimos ahora con aquel otro que ha permitido cernir y tamizar lo espacial de la casa en los tres ámbitos anotados: casa, cuarto de Melquíades, taller de platería; de aquí resultan relaciones nuevas que hacen avanzar el análisis: aparece bastante claro, pues, que la casa es el ámbito de lo que está, el taller el ámbito por donde se pasa y el cuarto el sitio al que se llega; desde luego que son personajes quienes encarnan estas perspectivas: Úrsula, por ejemplo, siempre *está* en la casa, Aureliano José *pasa* por el taller y no se queda aunque *no* llegue al cuarto; del mismo modo, el primer Arcadio y Aureliano Segundo que, en cambio, toca los umbrales del cuarto; en cambio José Arcadio Segundo, que *pasa* por el taller, *llega* al cuarto y ahí se queda. Inflexionando el esquema, podemos por lo tanto establecer una relación entre *estar, irse* y *llegar* con *casa, taller* y *cuarto*, considerados, como se ha dicho, como el sitio de lo que está, por donde se pasa y al que se llega.

Estos tres ámbitos encarnan, por lo tanto, tres movimientos fundamentales que proponen un esquema de alguna manera revelador de la relación productora total entre estructura y acontecimiento, quiero decir que *estar, irse* y *llegar* ordenan la conducta global de los distintos elementos que intervienen para que el relato llegue a ser relato; configuran, aunque más no sea, un sistema que en principio, pensando en lo que significa *estar, irse* y *llegar*, indica la forma de una suerte de modelo de la movilidad del relato desde el punto de vista semántico, desde el momento en el que el relato tiene lugar, se mueve y crece en la diferencia que hay entre *estar* e *irse*, o *irse* y *llegar*, o *llegar* y *estar*, etcétera.

Pero, además, se abre otro plano al análisis en cuanto cada uno de los elementos de este sistema es un verbo o, mejor dicho, una clase de verbos (clase de verbos de *irse*, clase de verbos de *estar*, clase de verbos de *llegar*). Para aclarar lo obvio, digamos que por *irse*, por ejemplo, también puede entenderse *morirse*, o *elevarse* (Reme-

dios la Bella), o *desaparecer*; de idéntico modo puede razonarse para *estar* como para *llegar*.

Voy a tratar ahora de ligar ambos planos, el de la movilidad del relato, semánticamente hablando, y el de las clases de verbos. Por cierto que el dinamismo del relato tiene un carácter bastante genérico, al que no obstante creo que podríamos hace progresar mediante dos preguntas; la primera sería: ¿propone este sistema un campo de categorías de espacialización?, o, lo que es lo mismo, ¿se traduce este sistema por categorías espaciales? (recordemos que inicialmente se habló del ritmo como de un proceso de espacialización); y la segunda: ¿qué produce concretamente este dinamismo genérico en este relato en particular?

Para contestar la primera pregunta tenemos que volver a las clases de verbos que componen el sistema y tomarlo como punto de partida para un análisis que podemos situar eventualmente en los siguientes campos: primero, el de la enumeración de los verbos que componen cada clase; si antes hablamos de *irse*, podemos ahora mencionar la clase *estar*, en la cual pueden incluirse verbos como *no moverse, residir, instalarse*, etc.; como ya se ha dicho, éste es un primer campo que naturalmente no voy a desarrollar en su exhaustividad porque es lo que va de suyo en todo análisis de texto que se quiera hacer, el segundo campo es el de la determinación de los tiempos concretamente empleados, es decir, cómo esos verbos previamente clasificados han sido inflexionados de modo que hayan dado lugar al relato; los tiempos empleados son algunos de los considerados naturales del relato: el imperfecto, el indefinido, el futuro y la *perifrástica de futuro*. Con esta mención —que subrayo— reaparece el tema que me sirvió como punto de partida de este trabajo y cuyo papel es también un objetivo crítico a satisfacer. Vamos a dejar esto anunciado y en suspenso ahora para retomarlo desde otro ángulo.

El tercer campo que el trabajo con los verbos nos ofrece es la organización de cada clase por las diferencias modales entendidas como categorías; por diferencias modales no aludo aquí a los modos indicativo, subjuntivo, etc., sino a las diferencias significativas que el uso de los verbos, en cuanto a su densidad semántica, propone, o sea que se trata, metafóricamente, de la proyección modal del campo semántico. Vamos a establecer un pequeño cuadro de las categorías modales que cada clase propone. Pongamos por caso *llegar*; hay muchas formas de llegar, por ejemplo, de improviso y sin ser espe-

rado; este modo de llegar aclara, creo, lo que se quiere decir con "diferencias modales". Rebeca llega de improviso y sin ser esperada, los dos indios que traen la peste del insomnio llegan igualmente de improviso y sin ser esperados; muchas otras citas ilustrarían aún más esta índole del llegar que no es ciertamente la única; hay un llegar siendo esperado, como el de Úrsula luego de su salida; también hay quien llega de regreso aunque sin ser esperado, como el José Arcadio Segundo que después de la matanza derivada de la huelga llega de regreso sin ser esperado. Por otro lado, hay quien llega por primera vez a un sitio, como José Arcadio Buendía a Macondo, pero también hay quien llega reiteradamente, como los gitanos; hay quien llega al cabo de un largo viaje, como Amaranta Úrsula, y hay quien llega por necesidad de llegar, como Aureliano José que retorna por su necesidad psicológica de consumar su relación con su tía Amaranta; y hay quien llega por necesidad puramente narrativa, como el último José Arcadio, que necesita llegar para que concluya la historia de la familia, porque de lo contrario quedaría un cabo suelto.

Veamos ahora la categoría de los verbos de irse. Hay quien se va para volver, como Amaranta Úrsula cuando se va a Europa; hay quien se va definitivamente: Remedios la Bella o Meme; hay quien se va furtivamente para la guerra; hay quien se va por necesidad psicológica, como el catalán que no aguanta más y que necesita recuperar su mundo, y hay quien se va por necesidad narrativa, como Gastón, el marido de Amaranta Úrsula, que se va porque necesita estar ausente en la consumación del incesto a fin de permitirlo.

Y, finalmente, veamos el *estar*: hay quien está desde siempre, como Pilar Ternera, que nunca ha venido; hay quien está sin ser visto: Santa Sofía de la Piedra, o Melquíades después de muerto, hay quien, como Úrsula, está por todas partes; hay quien está marginalmente, como Aureliano Babilonia, y hay quien está esperando algo, como Amaranta. Podríamos seguir hasta agotar las posibilidades y matices, pero no vale la pena porque con estos ejemplos se ha querido solamente dar una idea del juego variadísimo de diferencias modales que recorren el relato.

Ahora bien, por un lado este conjunto de diferencias modales muestra un primer nivel al explicar diferencias de comportamientos; por el otro, cada una de estas inflexiones modales actúa como una categoría que espacializa de una manera determinada, en el sentido de que ayuda a crear imágenes visuales que ocupan un espacio

metafórico; el irse de pronto, sin avisar, por ejemplo, configura una imagen visual espacializada. Esta clasificación y sus consecuencias darían, por lo tanto, respuesta a la primera de las dos preguntas formuladas; en cuanto a la segunda, referida a la producción concreta que se puede atribuir al dinamismo genérico del relato, diría que lo que se produce es, ante todo, una particularización o, mejor dicho, un sistema de particularizaciones equivalentes a lo que podríamos llamar figuras significantes. Por ejemplo, la relación *llegar, estar* e *irse*, encarnada en determinados personajes, crea una figura que puede ser leída como una significación posible. Si pensamos en *llegar*, poniéndolo en Amaranta Úrsula (doy núcleos muy evidentes), en *estar*, encarnándolo en Aureliano Babilonia, y en *irse*, encarnándolo en Gastón, se nos presenta una figura significante. Otra sería la que se establece entre *llegar-Melquíades, estar-Úrsula* e *irse-José Arcadio*; también triangular esta figura significante puede ser desarrollada e investigada en su campo particular. Lo que quiero decir, entonces, es que en el plano de la producción concreta esta particularización produce en el relato figuras significantes que van configurando además un sistema.

¿Cómo actúan estas figuras significantes? En primer lugar, diría que están en un nivel metafórico de horizontalidad, pues implican sintagmas narrativos; luego, hay que señalar que sus funciones consisten preponderantemente en abrir o en cerrar; para no desbordar los sintagmas propuestos quiero decir que la figura *Melquíades-Úrsula-José Arcadio* abre narrativamente mientras que la otra, *Amaranta Úrsula-Aureliano Babilonia-Gastón*, sirve para clausurar.

Podemos extraer una primera conclusión: abrir y cerrar, característicos de estas figuras significantes, constituyen un primer nivel de significación, tan importante como que da cuenta del dinamismo puramente narrativo y enmarca lo que podríamos considerar como "acción". Sin embargo, el examen no se agota allí: como figuras concretas proponen un nivel segundo de significación: así, por ejemplo, la relación *Amaranta Úrsula-Aureliano Babilonia-Gastón* traduce semánticamente la idea de "confirmación": la confirmación de todo lo que se venía preparando y anunciando, es decir, el incesto. En el otro caso, el de la relación *Melquíades-Úrsula-José Arcadio*, la significación propuesta es un "planteo": el abrir —función narrativa— tiene la forma de un planteo que va engendrando elementos que se tienen que integrar al desarrollarse.

Pero hay aun un tercer nivel de significación de la figura signifi-

cante que se apoya en el primero en la medida en que del enmarcamiento producido por el "abrir" y "cerrar" se puede pasar a una idea de desarrollo de la acción novelesca que este sistema de tres términos hace avanzar; ahora bien, al hablar de "acción" la estamos considerando como un sector específico de espacialización del relato.

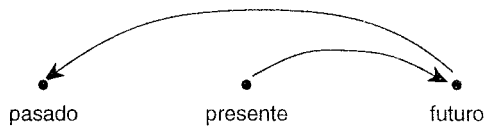
Yo creo que se ve cómo este sistema —llegar, estar, irse— trasciende la mera descripción de un campo verbal y va produciendo figuras en niveles que pueden cubrir como capas a todo el relato; es decir que este sistema funciona como un modelo que permite comprender el objeto al que se refiere y del que se desprende. Dicho de otro modo, este relato podría muy bien haber sido producido por un sistema de tres términos que mantienen entre sí una tensión dinámica, tres términos que están exigiéndose permanente en una dialéctica productora.

Este sistema —llegar, estar, irse— cuya capacidad significante hemos destacado, así como sus tres niveles de significación, tiene su encarnación, en el nivel de la estructura física, en la forma verbal denominada "perifrástica de futuro". El relato se inicia con ella: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía *había de recordar* aquella tarde remota en la que su padre lo llevó a conocer el hielo", pero luego se caracteriza por ella, como es fácil verificar; a pesar de la profusión de su empleo, cada uno de los momentos en los que aparece constituye un momento esencial, un punto nodal en la articulación del relato puesto que en cada uno de estos puntos o momentos el relato está progresando: de más está señalar el papel que cumple, por no dar más que un ejemplo, la primera perifrástrica que abre un relato cuyos términos, cuyos elementos, cuya estructura es, al menos, parcialmente conocida.

No vale la pena reproducir todos los fragmentos en los que aparece empleada la perifrástica de futuro; prefiero pasar a otro aspecto que constituye el meollo de mi hipótesis, a saber, que la forma "perifrástica de futuro" es como un modelo de la escritura de este relato y, por lo tanto, tiene un carácter productor, es decir que hace surgir, nacer y avanzar el relato. En una primera aproximación al plano de los "manuscritos" que, al aparecer como escritos desde antes de que en el relato se tenga conciencia de existencia y al proyectarse sobre lo todavía no narrado, configuran tanto el desarrollo del relato como la culminación de su sentido. En otras palabras, el papel que cumplen y la significación que tienen los manuscritos tienen como elemento ordenador la forma de perifrástica de futuro.

Pero ¿qué es una perifrástica de futuro concretamente? Es una construcción bastante usual integrada por un verbo auxiliar y un infinitivo unidos por la preposición "de"; desde el punto de vista gramatical indica dos cosas: obligación y voluntad; vista desde este ángulo, la perifrástica desarrolla un aspecto subjetivo que reside sin duda en el auxiliar, pero como al mismo tiempo esa subjetividad se proyecta hacia el exterior a causa del infinitivo podemos hablar de un aspecto objetivo. Si analizamos la fórmula "yo he de hacer", el "he de" indica el matiz subjetivo de la obligación y la voluntad mientras que en el "hacer" se hace presente una indicación que liga la obligación y voluntad con lo que le es exterior. Dicho de otro modo, la construcción de perifrástica de futuro es inmanente y trascendente al mismo tiempo. Pero el análisis puede ir un poco más lejos todavía: por un lado, hay un verbo auxiliar, lo que, como lo exige muy expresamente la gramática, da una idea de pretérito pues todas las formas de pretérito se construyen con verbo auxiliar; por otro, en tanto hay un infinitivo, y en la medida en que su tiempo es por definición el presente, en esa construcción convive una idea de presente; ahora bien, desde el punto de vista del sentido, la obligación y la voluntad que brotan de la reunión de estos elementos hacen nacer a su vez una idea de futuro. En resumen, "yo he de nacer" implica pretérito por el "he de", presente por el "hacer" y, por el sentido, implica futuro.

Y bien, creo que este esquema compagina con la articulación global de la narración. Por un lado, este relato se está contando desde el presente, hay un "aquí" desde donde se narra; por otro lado, lo que se cuenta es un futuro inscripto en los manuscritos que lo predicen y lo profetizan pero desde este futuro se recupera un pasado: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". Desde un punto de vista preciso, que llamamos presente y desde el que se cuenta, somos llevados a un espacio-tiempo posterior ("muchos años después"), desde el cual nos reconducen para narrarnos lo que pasó "en esa tarde remota"; un espacio-tiempo anterior. Esquematizando, sería esto:



Ahora bien, reafirmando lo dicho, esta estructura da cuenta de la totalidad del relato en cuanto trabajo del narrador, o sea, en cuanto a la perspectiva con que el narrador la articula: contar es recordar lo pasado desde un momento posterior al que se ha remitido el epicentro narrativo desde el *hic* que implica la escritura en su desarrollo puntual. Reafirmemos este concepto de la "escritura-presente" como trabajo que se realiza y cuya índole ninguna consideración estilística podría negar. En consecuencia, creo que se pueden ligar (quizá todo esto no sea nada más que una hipótesis y por lo tanto, como hipótesis, este trabajo necesite una verificación en un campo más limitado) los dos esquemas que he venido presentando: *estar*, en el sistema compuesto por *estar-irse-llegar*, es el *aquí* que equivale al *presente* de la narración; *irse* equivale al *futuro* al que se remite la perspectiva desde donde se produce la recuperación espacio-temporal; y *llegar* equivale al *pasado* que encierra el objeto de recuperación narrativa.

Creo que, de esta estructura que deriva del esquema *estar-irse-llegar* encarnado en la figura de perifrástica que inicia el relato y da cuenta de su movimiento esencial, procede un cierto carácter secundario pero confirmatorio: la idea de profecía implicada por los manuscritos, cuya lectura consiste esencialmente —y esto es lo que hace el último Aureliano, al igual que cualquier lector que lea todo ese proceso— en un volver atrás desde lo adelantado en su escritura, los manuscritos están ahí y entonces, al leerlos, el descifrarlos es un volver atrás para captar el sentido del todo.

Una última reflexión: la primera cita de la perifrástica de futuro, que por otra parte abre el relato, proporciona una imagen que se refiere al hielo. En *Cien años de soledad, una interpretación*, de Josefina Ludmer (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972), se señala que esta imagen está ligada a la fundación de Macondo; la argumentación es de tipo psicoanalítico. Recordemos sucintamente que José Arcadio Buendía ha soñado antes con espejos y luego ha procedido a fundar Macondo: hielo y espejos estarían ligados, semánticamente hablando, pues ambos son reflectantes pero más aún son iluminadores: metafóricamente, iluminan comienzos. Desde este enfoque, el relato sería la escritura del desarrollo de lo que está contenido en ese sueño de la fundación que luego es verificado, por traducción simbólica, en la imagen del hielo. Ahora bien, como escritura de un desarrollo, *Cien años* es un trabajo real que como tal implica un aquí y si lo que cuenta es un sueño (que es lo que se

desarrolla y verifica) el relato es forzosamente reminiscente pues todo relato de un sueño es relato de un recuerdo. Desde lo real, pues, el sueño sólo puede ser recordado, pero como el contenido del sueño es profético porque al soñar con espejos sueña con la fundación de una aldea y, por lo tanto, el contenido del sueño se narra desde la profecía ya cumplida, creo que se vuelve a encontrar un juego entre pasado, presente y futuro que tiene una encarnación concreta en la articulación de la perifrástica; por lo menos (para decirlo más modestamente) se encuentra en la forma de perifrástica un impulso genético en el que se dibuja o se describe, por así decir, la estructura total de este relato.

YO, EL SUPREMO EN NOVELA HISTÓRICA*

Se diría que, sorprendiendo ciertos códigos de lectura muy propios de nuestro tiempo, en los años que tiene de circulación este libro se ha impuesto fundamentalmente como problema, lo que quizá ha ocultado su cualidad —que también es fácil de percibir— de hecho de ruptura.

Ahora bien, la idea de que es "problema" —o que se lo haya considerado así— se desprende de dos cosas; la primera, quizá, de su dificultad, condición que aparece o se declara en todas las lecturas que se han hecho. La segunda, de que propone múltiples lecturas cada una de las cuales promete, por otra parte, sorpresivas bifurcaciones.

Pero, además, y para probar la eterna perplejidad de la crítica, ese texto *parece* mostrar núcleos que dan lugar a acciones explicativas cuyos productos se retraen, elusivamente, al tratar de asirlos con el fin de simplificar o reducir el problema. En todos los intentos explicativos se llega a lo de siempre, a lo que debería ser la ética de toda crítica: hay un plano más secreto, un hervor que transcurre en la sombra, agazapado y oculto, que la crítica percibe y persigue pero no alcanza.

Desde el punto de vista de la crítica, ese texto como problema se ofrece, seductoramente, para ser reducido, ya por la ilusión de un significado global muy trascendente, ya por el extraordinario atractivo de lo particular: cada fragmento es una cantera, pide una acotación —como fragmento— y un desarrollo y la inteligencia a que convoca crea una nueva ilusión de facilidad. Facilidad que podríamos llamar "efecto de Auerbach" pero que en su caso no fue una ilusión.

* Trabajo cedido por el autor especialmente para esta edición.

De uno u otro modo se ha querido y se quiere sofrenar, mediante respuestas generales o expansiones de lo nuclear, la inquietud que emana de él, se ha querido y se quiere controlar el vértigo de una lectura que, para ser tal, debe suspender convicciones, debe poner en entredicho la idea misma de significado y de mensaje, en la que solemos buscar una garantía, creyendo que es lo más natural. Es el aval de la confirmación de un saber. Justamente, una lectura de *Yo, el Supremo*, que *aparece* en un despliegue impresionante de saber, horada el saber, lo tritura y lo recompone en una unidad superior que no pasa, por cierto, por la mera interpretación, que burla la vigilancia de las hermenéuticas, esas fuerzas armadas del sentido.

Uno de los aspectos de su despliegue concierne el saber histórico que en la formulación clásica de la novela histórica aparecía perfectamente balanceado, en un económico equilibrio con el saber de la literatura o, más específicamente, de la novela y, aun más, de la ficción.

Se diría, en efecto, que numerosos trabajos han tratado, desde que apareció, de entenderlo ante todo como patología de un personaje histórico de primera importancia, relacionado, a su vez, con una especie de proyecto de resucitación literaria de la figura del dictador, que se proponía ligar varias corrientes de la literatura latinoamericana. Pero su carácter de novela histórica no quedaba por eso asegurado: es como si no lo fuera totalmente porque al parecer no respondía a las definiciones de ese subgénero que, como se sabe, se aplican a las expresiones ortodoxas del siglo XIX. O bien, sin negarlo, se redujo ese carácter a "variante" de la novela histórica con el fin de rescatar un mensaje más o menos social e histórico: una reivindicación del origen nacional del Paraguay que, a través de esa mítica figura reconstruida, permitiría entender la voluntad de autonomía de un pueblo o un país. Y no menos complejo sería el hecho de que pueda estar aludiendo al presente mediante una compleja manipulación de una representación del pasado.

Pero no sólo por esta vinculación con el presente sería una novela histórica. Este género, como se sabe desde Luckács hasta Eco, circula, desde el punto de vista del predominio de lo que representa, en por lo menos tres opciones. O bien se centra en un asunto institucional —como se advierte en la obra de Vicente Riva Palacio sobre la Inquisición, por ejemplo—, o bien recoge aspectos poco conocidos o secretos o cotidianos de un época pasada —como lo hicieron Walter Scott o Alejandro Dumas— o bien recupera una figura, el hombre representativo que en la sucesión filosófica de Hegel fue una preocu-

pación generalizada en América latina, no tanto en Europa. Seguramente ninguna opción es ejecutada en un sentido excluyente y puro: Benito Pérez Galdós liga las dos primeras vertientes e incluso las tres, Augusto Roa Bastos la primera y la tercera aunque es evidente que privilegia la tercera pero no se evade de lo que el género ofrece y dificulta. Si bien confunde un poco, y no sólo en Roa Bastos, el hecho de que la escritura impone cambios —que producen textos muchos más sofisticados, dimensión con la que la relativamente simple novela histórica no podía soñar— ello no implica ni que el género haya periclitado ni que la renovada inclinación por ese desafío debe ser ignorada; en los últimos treinta años o cuarenta años el interés por esa estructura se ha renovado notablemente y ha dado frutos que van desde *El reino de este mundo* hasta *El entenado*, pasando por los textos de Fuentes, Aridjis y Carpentier. El de Roa Bastos no es ajeno a esta red. Todo esto quiere decir que es preciso renovar, sin abandonarla, la idea de "novela histórica".

Pero si me refiero a un concepto "ortodoxo" de novela histórica es porque parece, contradictoriamente, estar muy presente en los enfoques que se hacen de *Yo, el Supremo*, incluidas las opiniones del propio Roa Bastos, aunque en su caso con una singular productividad. En el Coloquio de Cerisy, 1978, y luego en el de Poitiers, declaró esto: "Yo no pretendía hacer una novela histórica ni una biografía novelada, productos híbridos, de una falsa verosimilitud". En todas sus intervenciones, entrevistas y ponencias, reitera esta afirmación acerca de cuyo alcance me he hecho muchas preguntas. Me parece, ahora, que es una buena forma de entrar en materia. Por supuesto, esos dos subgéneros aspiran a la verosimilitud y, por supuesto, la verosimilitud es falsa y engañosa, pero así denunciada su enunciador parece formular un reclamo de "verdadera" verosimilitud.

En otras palabras, parecería que, en la medida en que como género, como retórica, toda novela histórica conllevaría el estigma de la falsa verosimilitud, *Yo, el Supremo*, porque busca la verosimilitud verdadera, no sería novela histórica. Desde luego, espíritus libres y despreocupados podrían decir que no hace falta entrar en estos vericuetos, que el texto está ahí y basta, fuera de toda minucia genérica. Es posible que tengan razón desde la poética perspectiva de la gloria literaria pero, sin embargo, entiendo que el tema tiene tanto interés como lo pueden tener otros temas literarios en los que la economía entre fuerzas o tendencias genera formas que, a su vez, renuevan su enigma.

Las palabras de Roa Bastos sugieren, obviamente, un problema central: ¿cuál podría ser la verosimilitud verdadera? Sin entrar a discutir esta tautología desviada y relativa —porque ya se sabe que verosimilitud no es "verdad"— diría que lo que Roa Bastos vio en su propio texto es una búsqueda, o un hallazgo, de una zona de verdad que puede ser generada por un texto y que tenga la capacidad de hacer una rectificación en el campo de la historia misma, sea de un preconcepto historizado, sea de un prejuicio consolidado como verdad histórica. Se trataría, por lo tanto, de un propósito revisionista concebido a través de y por la mediación de un texto literario. Eso cuestionaría, naturalmente, a la novela histórica tradicional, cuyo propósito, por contraste, podría entenderse como confirmatorio y reduplicador, no contradictorio, abandonado de entrada todo intento de alcanzar una verdad. En este sentido van sus declaraciones: "Mi proyecto de novela ha consistido, pues, en un primer momento, en escribir una contrahistoria, una réplica subversiva y transgresiva de la historiografía oficial. La contrahistoria debía convertirse en una intrahistoria, y simultáneamente en una transhistoria".

En suma, eso sería la "verdadera verosimilitud" aunque de la afirmación se desprenden dos órdenes de cuestiones. El primero implica una extraña desaparición, la del objeto literario; pareciera que todo el esfuerzo es esencialmente histórico. El segundo tiene ribetes ideológicos.

En cuanto a la "extraña desaparición", si empleo esta fórmula es porque me parece que este texto es extremadamente literario, si se puede pensar en niveles: lo es por el trabajo del y en el lenguaje, por la riqueza imaginaria de lo verbal, por la transformación constante, por la incesante intertextualidad.

Viendo más de cerca, las palabras de Roa Bastos se relacionan no tanto con una cuestión epistemológica sino que presentan una intuición acerca de que la novela histórica suele ser una glosa del discurso del poder; sin embargo, al apelar al revisionismo para atacar el discurso del poder parece dejar de lado, creo que provisoriamente, lo que el propio discurso literario implica como institución, o sea, como compromiso con el poder. En otras palabras, si el objetivo es histórico, pareciera que no hablando de literatura se ataca mejor el poder; otra intuición funcionaría por abajo: siendo la literatura, y eso nadie lo ignora, complicidad con el poder, el riesgo es comprometerse con ella y oscurecer ese objetivo.

En el pensamiento de Roa Bastos hay ratificaciones de esta idea

en dos instancias. En primer lugar, cuando alude, en Cerisy, a lo que llama "la mala conciencia de los escritores pequeño-burgueses": los "escritores literarios", dicho con énfasis, buscan en la palabra y en la institución literaria aquello a lo que han renunciado en los hechos; se trataría, en rigor, de la inspiración pavesiana, del acto que, llevado a sus últimas consecuencias, es la revolución. La segunda instancia es imaginaria; aparece en el texto en los permanentes denuestos del dictador contra quienes llama los "escribas" o "escribientes" o "escribidores". Menos explícitamente, o de manera más secreta, se da mediante juegos de palabras del tipo "literato" - "terato"; y por un procedimiento simple de amputación se pondría en evidencia el verdadero carácter del escritor, un monstruo, un ser apartado, entregado a su propia y condenable lógica.

En suma, lo que Roa Bastos explicita se manifiesta, coherentemente, en el texto mismo, en el orden de las figuras que toman forma según una técnica de escape de control.

En cuanto al segundo orden de asuntos, surge por un sistema de evocaciones o asociaciones; si se considera que el libro fue escrito desde 1970 a 1974 en la Argentina, el concepto de "contrahistoria" evoca el de "contraideología", que circulaba profusamente en el medio intelectual de entonces. Es posible que su curso más intenso se haya dado entre 1965 y 1975, entendido como campo de lo posible en la lucha ideológica; este uso se da, creo, en un cuadro de declamada declinación del marxismo. Desde el momento en que el marxismo —y quizá por eso empieza a ser visto como insuficiente— propone un orden más radical de pensamiento, de remotas posibilidades, la expresión "contraideología" permite entender más rápidamente cómo se puede operar contra el poder o la dominación de clase. En suma, la crítica a que dio lugar se constituyó por oposición.

Ello renueva, en el debate argentino, ciertas figuras clásicas, como el revisionismo —constituido no sobre una desconfianza en el marxismo sino sobre su ignorancia o su antagonismo total—, que se oponía a la historiografía liberal considerada como "historia oficial"; de allí la reivindicación del "pueblo" por oposición a la "oligarquía" aunque esta oposición contraideológica se había manifestado y volvía a manifestarse por la exaltación de las víctimas célebres del liberalismo. Sea como fuere, quienes concibieron el gesto "contraideológico" por las nuevas razones se encontraron con el revisionismo clásico porque no tenían muchas otras salidas concretas; a su vez, la decepción respecto del marxismo se manifiesta paradójicamente

después de un renacimiento, vía Althusser, de los aspectos estructurales del marxismo.

Y bien, aunque todos estos aspectos pueden parecer ajenos a una lectura, es posible invocarlos y tenerlos en cuenta porque todo texto está datado en su producción, su impronta cronológica no reside sólo en la representación. Es decir que no se trata solamente de la imagen del Paraguay de 1840 sino del proceso de producción de la escritura, para lo cual hay que tener en cuenta todas las líneas de fuerza que puedan haber concurrido para que la imagen del Paraguay de 1840 haya podido ser construida.

Pero también hay que decir que la fórmula de Roa Bastos, "contrahistoria", se dinamiza, no se enclaustra en una pura oposición; Francia, en suma, no es "revisado" por oposición a lo que hizo de él la Triple Alianza, que, por otra parte, parece haber provocado el trauma paraguayo por excelencia. Roa Bastos nos lleva, o se lleva, por medio de la escritura, a un "intrahistoria" lo que, porque supone investigación, nos devuelve al ámbito de la novela histórica; en efecto, "intrahistoria" supone determinar los elementos componentes de una estructura y, por lo tanto, ese gesto desborda la mera oposición a una imagen oficial o consagrada.

A su vez, lo que resulta de una internación "intrahistórica" conduce a una idea de "transhistoria" que, tal como se formula, posee un marcado carácter metafórico, es decir que une campos diversos, planos diferenciados en una sola noción. De este modo, se une a una historia visible, la de un hombre y un país, con otra, secreta, la de los procesos de escritura. O no tan secreta en este libro, que la insinúa, la problematiza, la expone, la sustrae con un dramatismo y una lucidez extraordinaria, deviene motor pero también se despliega *a* partir de y *en* relación con la historia de un país y en una doble relación: como reconstrucción de hablas y como construcción de un texto.

En consecuencia, esas opiniones que en un principio parecían reducir un poco el campo muestran un dinamismo muy especial, sumamente vivo, que permite un ingreso global al texto, un poco desde afuera, como mirada o espectáculo, pero no por eso menos concreto. En otras palabras, los pasos entre contra, intra y trans historia nos señalan la diversidad de planos en que este texto se estructura y que se articulan a partir de y en un proceso de producción. Es obvio que el resultado de esta articulación será complejo, lo cual se puede advertir fácilmente en una primera lectura.

Dicho de otro modo, ese tránsito por los tres términos, que enfrenta un problema, se resuelve en lo que podemos llamar "escritura de una narración".

¿Cuál sería esa narración? Precisamente, el tránsito que lleva a la metáfora final, al cruce de las dos historias, la de un país, como reivindicación, y la de una escritura, como una zona más problemática, que exigirá o implicará tomas de posición respecto de la situación de la literatura o de la escritura en un momento determinado.

Ahora bien, mi punto de partida era que se veía este texto como problema: el propio Roa Bastos nos da pie para entenderlo así. Pero también otros críticos lo ven de modo semejante. Rubén Bareiro Saguier insiste en deslindar este texto de su inclusión en el paradigma de la novela histórica: "Esta categorización diferente de hechos y personajes aleja a *Yo, el Supremo* de la novela histórica tradicional y la pone en su lugar: creación de una realidad imaginaria de acuerdo con la realidad social y ciertos esquemas mentales". Lo mismo Jean Andreu, quien señala: "Y, en consecuencia, el texto no es novela histórica o historia novelada. Lo que sí es, es poner en crisis novela e historia".

Si bien me resulta difícil ahora manejar los respectivos argumentos, he considerado oportuno poner en escena estos conceptos y estas disquisiciones acerca de si es o no es novela histórica, o qué es, o si forma parte de determinado paradigma, porque, aunque me pierda un poco en esas lecturas, los términos que se manejan —creación, realidad, sociedad, esquemas mentales, figura textual— son de tal universalidad que encierran toda la problemática de este género, respecto del cual he tratado de ver cómo se concilian permanencia o continuidad y modificación. Por el contrario, establecer un corte entre este texto y la novela histórica creo que no nos llevaría demasiado lejos; en todo caso sería un modo típico de resolver el carácter problemático señalado inicialmente, anulando todo un costado. En mi opinión, por ese camino no se puede llegar a la cuestión central de su textualidad, que es lo que hay que entender. En ese sentido, cuando se descarta la relación con la novela histórica se está procediendo de acuerdo con la visión decimonónica de novela histórica; creo que ello impide entender el alcance de ruptura que tiene este texto o el modelo de ruptura que puede estar ofreciendo, o el orden de ruptura en el que puede situarse.

Para decirlo rápidamente, la ruptura sería de los límites de un

género cuyos parámetros básicos —que van quizá más allá de su retórica establecida— están, como se ha dicho, de todos modos presentes en este texto: documentación, investigación, revalorización, discusión sobre el poder, relación con la actualidad. Estos parámetros, que me gustaría definir como sistemas de operaciones, están en acción tanto en textos como el clásico de Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, como en el de Roa Bastos; la diferencia consiste en que en aquél la productividad reside en su afirmación mientras que en éste en su negación o restricción o puesta en cuestión. Y, para reforzar esta idea, se diría que en efecto se trata de un acto de ruptura, porque la modificación en el sistema de operaciones se realiza indirectamente pero no sólo en el ámbito de las verdades históricas afirmadas o reivindicadas sino también en el de los elementos concretos de la narración.

Denominé este ámbito "escritura de una narración"; puedo traducir este concepto, en este texto en particular, como un "contar" pero no un *contar novelístico*, que articula los elementos componentes de la narración en un doble nivel: uno general de transformación y otro particular de construcción.

En otras palabras, el desafío de *Yo, el Supremo* consiste en apartarse de las leyes de la novela dejándolas en suspenso o en estado de flotación. Así, el monólogo del dictador, que tiene su correlato en la "Circular Perpetua" —en realidad dos estructuras complementarias—, rompe, por su incesancia, con las leyes de la novela. Es claro que podría pensarse, puesto que se trata de monólogo, que algo tiene que ver con el "monólogo interior joyceano" o con la técnica del "flujo de la conciencia" pero estos conceptos son más serviciales, tienen mucho de novelístico, "renuevan" la técnica. Roa Bastos propone, en cambio, una crítica, desde el momento en que cuenta una situación o un personaje estableciendo las condiciones de posibilidad de ese contar no novelístico.

Tengo que articular a mi vez las categorías puestas en escena. Si, por ejemplo, hablé de parámetros, de nivel general de transformación y particular de construcción; esas categorías confluyen en los elementos que integran una narración; me referiré tan sólo al personaje en un intento de describir cómo toma forma y cómo la forma que toma manifiesta ese sentido general de ruptura que actualiza y modifica simultáneamente las posibilidades de la novela histórica.

Comenzaré por algo ya muy trabajado: los desplazamientos que

propone el título mismo en el sistema pronominal: de un *yo* a un *él*. Y bien, este paso, así como el inverso, del *él* al *yo*, articula al personaje, tiene un carácter productivo; para decirlo rápidamente, se narra precisamente eso, lo que va de un pronombre a otro, de lo privado a lo público, de lo público a lo privado. Y, para corroborar que no se trata de algo extraño, hay que recordar que ese paso es una clave principal en el sentido y los objetivos de la novela histórica: el *él* constituye el campo de la trascendencia, el *yo* el de la internalización y, en consecuencia, es el núcleo de la conversión de la historia en novela. Pero, en el modo de *Yo, el Supremo*, constituye una ruptura porque todo personaje de novela, especialmente histórica, suele ser una caracterización figurativa, la representación de una imagen o de una figura más o menos coherente o cuya coherencia se descubre, o más o menos contradictoria, cuya contradictoriedad se descubre.

Los desplazamientos en el sistema pronominal generan la necesidad de desarrollar, explicar, complementar, perfilar, en suma, las diversas situaciones que convocan o reclaman la escritura. Y si este modo de ver descubre un enfrentamiento a un código novelesco, la ruptura produciría también un efecto sobre la lectura, que es el terreno en el que puede medirse. En este sentido este texto es excepcional aunque también podría enunciarse una ley general según la cual no hay realmente lectura cuando la relación con un texto no provoca una suspensión de las garantías de certeza, sea el texto oscuro o transparente. Por supuesto, tales garantías afectan a un saber que de modo inerte intenta reafirmarse o que puede ser sometido a la exigencia de lo diferente. Para mí sólo es "lectura" la actividad que admite esta segunda posibilidad, este vértigo. Y, va de suyo en mi opinión, este libro la suscita, la provoca y la alimenta.

Pero si éstas son las condiciones del surgimiento del personaje, una vez conformado puede ser considerado y reflexionado en sus rasgos y alcances. Dadas sus características, su centralidad —objeto atractivo, rechazante, enigmático y problemático—, constituye una puerta de acceso al texto. Retomaré palabras de Jacques Leenhardt para comenzar: "Pocas obras sustraen, como lo hace *Yo, el Supremo*, el eje de su centralidad. Ciertamente, la *persona* del Supremo parece ofrecerse como la bisagra de la obra y, sin embrago, si se buscara trazar su retrato, desaparecería en un caleidoscopio de facetas. De ahí que se pueda hablar de polifonía".

Por cierto, "polifonía" evoca a Mijaíl Bajtin aunque seguramente

está usada en otro sentido. Sea como fuere, la imagen es buena: este libro quita, en su propio desarrollo, la posibilidad de asir lo que puede ser su elemento central, es decir, el personaje fuerte. Esta idea abre un espacio de reflexión; por ejemplo, podría entenderse en ese sentido el desdoblamiento primero, pronominal, *yo/él*; puede ser embrionario, porque pone en movimiento sólo dos instancias, pero abre la posibilidad de pensar en juegos más abundantes. Sin embargo, dicho sea entre paréntesis, para críticos como Bareiro Saguier el monologismo ("el dictador habla constantemente, mantiene una conversación infinita") sería un rasgo funcional del personaje, y, como tal, expresión de otra coherencia, la de la integridad nacional y la identidad de un pueblo. Para Bareiro dos unidades se sobreponen; en mi opinión, si bien la voz de un dictador puede, en ciertas circunstancias, encarnar la integridad nacional y ser portavoz de un pueblo, también, y simultáneamente, tapa la voz de ese pueblo. Pero, ¿cómo se construye, cómo va tomando forma? Aparentemente, su forma ya está dada desde el momento inicial, cuando comienza su enunciación. Sin embargo, su forma total resulta del conjunto. Dicho de otro modo, resulta de un añadido de nociones, de sistemas de operaciones a partir de los pronombres. Por un lado parece responder al modelo biológico, pues tiene 84 años cuando se presenta en el primer capítulo, lo que quiere decir que biológicamente está construido pero, correlativamente, no se narra ese proceso; eso quiere decir que su identidad le es dada por otros caminos. Por supuesto, "identidad de personaje" no es igual a "identidad de persona". En suma, no se lo construye por representación absoluta de la figura histórica sino que, en el mejor de los casos, la representación es vaga, no es determinante. Por eso decía Andreu que es una figura textual, no histórica; lo histórico sería, por lo tanto, sólo un nutriente de esa cualidad textual. Y si para Bareiro el monologismo podía ser un rasgo se podría añadir ahora otro, la función enunciativa, que me parece dominante: es un enunciador, una gran boca de la que salen palabras que además de ser juicios sobre la realidad o sobre sí mismo son los ladrillos que lo van edificando; así, cuando dice "y ahora voy a acostarme en la cama" el enunciado es tan incidental que no tiene valor para que se lo entienda como un carácter o una personalidad; en cambio, tiene valor el hecho de que *todo* lo enuncia, su habla, que no conversación, infinita, es su rasgo fundamental.

Pero este rasgo no es suyo, le es dado por el narrador, *alter ego* de un compilador. Y la enunciación, por su parte, está represen-

tada por un monólogo oral apenas disfrazado de diálogo y por un monólogo escrito, el "Cuaderno Privado". Señalemos, de paso, que el compilador es, como lo decía el propio Roa Bastos, un "compillador", es decir un ladrón que entra a robar en el negocio o local o selva referencial, se apropia de los referentes, debida o indebidamente; su pillaje es la intertextualidad que, porque se hace en el ciclo mismo de la cultura, no soporta los juicios morales. Es un robo silencioso y solapado que aquí es denunciado por una operación de recomposición de una palabra, semejante a la que se hizo con "literato/terato" (no por supresión sino por aditamento). Ese ladrón de referentes —de textos— hace su selección intencionada y, mediante ella, configura el retrato de manera polifónica, facetada pero, para engañarnos sobre su modo de actuar, sugiere de modo insidioso y solapado (a la manera lateral de las solapas) en notas, con un cuerpo de letra más pequeño, apostando a que no sea leído, que hay correcciones a la figura aparente, a lo que afirma en cuerpo de letra más visible. Se establece así un contrapunto musical entre lo declarado y lo susurrado. Regresa la imagen de la polifonía o, más reducidamente, la de un dueto, una sonata en la que el violín y el piano se proponen, se seducen, se corrigen recíproca y constantemente. En resumen, las notas del compilador que se corrige son la base de un contrapunto musical. Pero como en esa corrección el compilador resulta parte y juez además de musical esta relación puede ser vista jurídicamente.

Por cierto, en torno a la función enunciativa se construye el personaje pero, ¿cuáles son sus rasgos particulares? Se diría que, de acuerdo con la ya indicada distribución, hay dos sectores de construcción: el *yo* y el *él*.

Ya lo he dicho: por la relación entre *yo* y *él* la figura que surge es todo lo contrario del retrato de un personaje, culminación del relato tradicional o requisito de su congruencia. Justamente, porque no es eso, no se podría decir que ésta sea una "novela de dictadores", a la manera de *Tirano Banderas*, *El recurso del método*, *El señor Presidente* o *El otoño del patriarca*, novelas que se han propuesto entender a un dictador para denunciar una situación latinoamericana: aquí no hay "personaje dictador" sino "instancia de dictado"; y si se insiste en la expresión "dictadura" es en el sentido de una figura del espíritu que se extienda más allá de lo político, que es una constante; así, por ejemplo, el maestro, que también dicta, es un dictador. Para corroborar esta relación, en página 63 se dice: "Esto es una clase".

Por esta razón pero también en la medida en que lo que llamamos personaje resultaría de un sistema de interacciones entre las dos instancias pronominales, se trataría, como lo señala Leenhardt, de una estructura textual en cuyo centro, en vez de personaje, hay una *función intelectual escribiente*, o sea, una puesta en escena de la relación del escritor con el poder.

Esta veta también podría ser explorada: la función intelectual escribiente es, en primer lugar, modelada por el Poder pero también en sí misma funciona como Poder. Estas dos vertientes constituyen la sustancia de un debate contemporáneo constante y profuso, que da lugar a numerosas efusiones ideológicas, equivalente, en cierto modo, a lo que señalamos a propósito de la literatura en general. En su segundo aspecto, suponiendo que el primero sea nítido y reconocible, ¿el poder de la escritura —que sería el del escritor— es abusivo o es legítimo? ¿Está fatalmente al servicio de los poderes o se enfrenta a ellos? Y tan difusa es la cuestión que en este texto se sabe el poder que tiene quien dicta pero no quien escribe; lo tiene el dictador que escribe pero no quizá Patiño, que también escribe. ¿O no será el Poder el de Roa Bastos que escribe todo lo que las figuras dicen y escriben? Y, correlativamente, ¿cuenta su instrumento y lo que hace con él en la discusión sobre el poder o sólo se expone en un sentido simbólico, trascendido y separado de lo que él mismo hace y lo que él mismo espera? Por lo general, los escritores se encubren en esta cuestión; al proponer una discusión sobre el poder de la literatura acotando el campo a los personajes o a las situaciones representadas, intentan soslayar su relación con el problema pero el tema es insoslayable: ¿constituye la literatura un poder o sólo está al servicio del Poder o de los Poderes? La pregunta es, por supuesto, política, aunque no en el sentido del mensaje que se suele leer en un texto, sino del valor que tienen para la sociedad las prácticas simbólicas, ordenadas por lo político, dirigidas por él, combatiéndolo.

La politicidad está ligada al dictar que sería, como ya lo señalé, la cualidad del dictador, aunque también se podría decir que lo propio del dictador es oprimir, modo de ver que corresponde a otro enfoque. En este texto, es evidente, es la primera acepción: se realiza constantemente la actividad del dictado. Entonces, lo propio del dictador es dictar, cosa que puede hacer a partir de una doble propiedad, la de la voz y la de la lengua; puede dictar quien tiene voz y quien tiene lengua, en el sentido lingüístico, para usar la voz. En suma, el dictador aparece como quien puede manipular con una

plenitud total la ilocutoriedad, es quien, de manera privilegiada, puede hacer que las palabras sean verdaderamente acciones. Por lo tanto, se convierte en pedagogo y quien recibe los dictados del alumno que es, en ocasiones, un escribidor. "Yo dicto, tú escribes" le dice varias veces a Patiño que, con frecuencia le responde: "He comprendido". Es la contraparte: si el dictador convierte las palabras en acciones, el escribidor, que tiene vedada la voz —Francia le dice "Te prohíbo propasarte en sucios juegos de palabras"—, convierte las acciones que recibe —frases que no deberían ser cambiadas— en palabras traidoras.

Pero siempre hay filtraciones en el esquema; no siempre el que dicta tiene la voz muy clara, quien escribe nunca transcribe literalmente lo que le dicta la voz. Frente a ello el dictador se irrita, puede haber una traición en la transcripción: "Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido, otro cuando las escribes". Se produce, por lo tanto, un efecto contrario al buscado y el que aparecía como "fiel de fechos" deviene "infiel fiel de fechos", lo cual constituye una especie de alegoría de la literatura como límite y libertad; el margen que queda entre la voz mal percibida y la transcripción imposible determina el llamado "espacio literario", traición a la voz y generación del propio, huidizo esplendor.

También en este punto encontramos la politicidad pues la palabra infiel que intenta ser corregida por el dictador traduce una libertad quizá escasa pero que la dictadura intenta reprimir. Encontramos aquí, en embrión, una teoría acerca de la escasa libertad y legitimidad de la literatura pero también una explicación del poder que le es propio.

Pero ese poder no es escuchado del todo y si se manifiesta lo hace sólo en el terreno de la lectura en el cual formula siempre nuevos protocolos. Y si el control de tales protocolos reside en el orden político la lectura sería una zona de la lucha política misma; en otras palabras, la finalidad de la política sería controlar la lectura social. Correlativamente, una política democrática, humana, social sería la que se propone alterar su propio control y ampliar la zona de la lectura. Por lo tanto, una escritura que intenta cambiar los protocolos de lectura se instala en la plena perspectiva política. Ahora bien, si la escritura, precaria en su libertad y limitada, se constituye en la falsificación de la voz, no es incongruente que el texto comience exhibiendo una falsificación de la escritura. Esto es particularmente importante porque se trata, justamente, de un comienzo, el privile-

giado *incipit* sobre el que se viene razonando desde hace siglos. Es el lugar en el que se produce la ruptura de un equilibrio anterior que podía prolongarse; es, por lo tanto, el lugar del riesgo.

Esa falsificación desencadena el gran monólogo como un modo de crear las condiciones de determinación de la verdad: ¿quién es el autor de la falsificación? La respuesta, se sospecha, puede instaurar una tautología, lo que la hace insignificante. Y esto propone una triple ficción que me parece importante destacar. Primero, la ficción del documento como base del relato histórico: todos pueden ser falsificados. Segundo, la ficción de la investigación como búsqueda de la verdad: ¿qué valor tiene una investigación que descubrirá que, como en el libro de Chesterton, el policía que busca al criminal es el criminal que provoca al policía? Tercero, la ficción de la voz representada. Si, como surge de la formulación, hay un cuestionamiento, es la ficción misma, como procedimiento, como sistema, como retórica, lo que queda cuestionado. Anulada la ficción lo que subsiste es la escritura, lo único que se puede verificar es el poder de la letra escrita que, verdadera o falsa, desencadena un texto.

Quizá lo que esto implique sea, justamente, un problema de la novela histórica que, como se sabe, se define como tal por el predominio de la ficción. Entonces, al poner de relieve la precariedad de la ficción el hecho literario se constituye entre signos opuestos, entre la falsificación y su denuncia. Si se resuelve como novela histórica es porque en lo histórico se busca algo diferente de lo que busca la historia misma; para ésta el documento debe ser verosímil, debe pasar por varias pruebas; en cambio aquí, al denunciarse la ficción, se suspenden las cualidades y garantías de la representación, ya no se sabe qué se está representando.

Pasando a otro orden de cosas, el texto se nos presenta como intranquilo y contradictorio; de pronto, las imágenes que parecen asibles encapsulan otras que van a destituir a las primeras. Esto crea un vértigo, es la condición de la intranquilidad y, por lo tanto, determina que las hipótesis sean puramente tentativas pero gradualmente más complejas.

Así, concentrando varias observaciones, se puede decir que no persigue la apología de un hombre histórico sino un replanteo de múltiples líneas de fuerza, esencialmente las que conciernen al concepto de escritura o de literatura. Pero si esta cuestión tiene una dimensión epistemológica la manera de presentar las cosas tiene un aspecto político que consiste en que la escritura —que aparece como

el espacio en el que todo este conflicto se organiza— es presentada como una productividad.

La escritura cuestiona el predominio de las voces esclarecidas, pese a la defensa que de la voz hace el dictador en un intento de autolegitimación: yo soy dictador, yo dicto, por lo tanto la voz es lo más importante. Es evidente que el poder de la escritura es dudoso, como lo señalamos antes, pero, en todo caso, es una barrera que enfrenta lo cierto de las voces esclarecidas. A la vez, las voces esclarecidas se presentan a sí mismas en la utopía del saber total que sólo puede darse a través de un saber textual.

Y si el texto figura la utopía del saber total, este concepto culmina en un espacio contrautópico que podríamos llamar "concentracionario", el campo de concentración. De ahí que los fragmentos sobre el penal del Tevegó tengan una gran densidad mitificadora: utopía de la pérdida de la memoria y del físico que hacen recordar esa otra utopía del control total que fue eso que se llamó stalinismo. Si es así, ésta sería otra resonancia que se registra en el texto. Y esta invocación no sería inadecuada en la medida en que el stalinismo bien puede definirse como culminación del monologismo y, a partir de la extrema racionalidad de la revolución, como reducción de la racionalidad. Esa reducción, como uno de los rasgos notables de la discusión contemporánea, se opondría a la pluralidad de registros latinoamericanos que, como un subtendido, como otro modo de la intertextualidad, gravitan en este texto. Esos registros son, precisamente, la presencia del pasado, el bilingüismo y aun el polilingüismo, la hipótesis menos cruenta del ensayo y el error en la configuración de los sistemas políticos o literarios o lo que sea. La utopía concentracionaria trataría de imaginar un mundo de una sola voz en las víctimas, desleídas y pedidas en un solo lamento.

Por un lado, y como no puede ser de otro modo en su alcance de "novela histórica", *Yo, el Supremo* se refiere a algo; por el otro, como lo hemos visto, dice abundantemente sobre sí mismo como texto. ¿Qué es lo que más nos importa? En cuanto al primer aspecto, podríamos hacer una lectura moral, identificatoria, contraidentificatoria, entre ambas actitudes; más decisivo, creo, es admitir la segunda vertiente: ¿qué clase de objeto es éste que irrumpe, como nuevo, en el concierto de los objetos —libros, ideas, cosas— existentes? Quizá no se pueda definir pero sí se puede capturar de qué habla cuando habla de sí mismo: habla de la voz y la escritura, de la fragmentación y la adulteración, de las cosas y las palabras, del ser y del deber ser.

Habla, además, de una decisión: admitir el orden o internarse en la aventura; en este caso se trataría no sólo de proponer un "más allá" del texto que está en el texto mismo, como el inconsciente de la lengua, sino también una idea de la historia como enigma, como un "más allá" de la historia misma.

(1990)

JOSÉ DONOSO: PARODIA Y PORNOGRAFÍA*

Un rasgo, también evidente, se añade al evidente carácter paródico de *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*, lo erótico y/o lo pornográfico. Será bueno, por lo tanto, considerar las dos vertientes aunque estén situadas en campos diferentes. Trataré, no obstante, de ir de uno a otro.

SCOTT FITZGERALD PARODIADO

En cuanto a lo paródico la dedicatoria que abre el texto, "Once again to Zelda", proporciona de entrada una señal: es bastante probable que este texto sea, de una manera u otra, indirectamente, un homenaje a Scott Fitzgerald (*Tender is the nigth* y *The great Gatsby*) en la medida en que el escritor norteamericano dedicó uno de sus libros principales a Zelda, entonces su mujer.

Ese nombre establece un puente, por lo tanto, entre dos obras o, quizá más, entre dos literaturas. Y si una le hace homenaje a la otra de ésta podría decirse que su principal característica es construir una especie de exterioridad brillante entendida casi como un sistema semiológico-cultural (el mundo de la ropa cara, de los gestos estudiados, de las pasiones fatales, de los lugares refinados, etc.), que deviene estética y, como tal, propone una ética muy ideologizada. El filme titulado, precisamente, *El gran Gatsby*, hace una interpretación muy buena de ese sistema que, como estética, podríamos definir como el paso de la decoración a la vida. Se diría, por otra parte, que a eso se lo designa, en los últimos tiempos, como "estetización" entendiéndose por ello una inclinación estilística y un modo de vida;

* Trabajo cedido por el autor especialmente para esta edición.

hermoseamiento que proviene de la técnica y lo que es capaz de vestir o disfrazar y que en el cine parece algo adquirido definitivamente. En el plano sintáctico esa estética puede calificarse como "económica", es decir, con supresión de los excesos, que va a lo central de la narración, concebida, por otra parte, según los requisitos más clásicos. Correlativamente, los personajes son también economizados, parecen síntesis de rasgos sociales y, en consecuencia, mantienen una relación muy estrecha con el mundo que representan; los personajes de esa novela "exteriorista" responden a la consigna luckacsiana según la cual la novela es el lugar en el que un personaje degradado, luchando en un medio degradado y hostil, con el que mantiene una relación de homología, busca sin embargo valores puros.

La alusión a Fitzgerald, que abre a una consideración paródica, se prolonga en el texto ante todo por las ilustraciones que trae, grabados o telas de pintores de época: Rafael de Penagos, Federico Ribas, José Zamora, Varela de Seijas, todos los cuales son representantes en España del estilo que había surgido a fin de siglo en Inglaterra y cuyo exponente más definido fue Audrey Beardsley. A su vez, este pintor es un emergente de la tendencia prerrafaelista, vinculada al decadentismo; en un comienzo, y a partir de las formulaciones estéticas de John Ruskin, esta pintura es testimonial y agresiva, antivictoriana, pero luego se hace decorativa, es el dibujo que caracteriza las revistas de modas del tipo de *Vogue*, *Harpers Bazaar*, *L'Illustration*, etc. Los ilustradores españoles mencionados por Donoso, posteriores a Beardsley, modernizan los atuendos, contrariamente al maestro que los estiliza en un sentido clásico; los españoles siguen en sus rasgos el espíritu del *modern style*, o *jungestile* o *art nouveau*. Podría decirse que la novela está llena de elementos congruentes con el *modern style*, como si el relato entablara un diálogo de dependencia recíproca con los dibujos.

Se trata, desde luego, de una "modernización" por el lado de la estetización que tiene sus profetas, como Beardsley, y sus víctimas, como Oscar Wilde, tan emparentados ambos en su intento de modelar una época. Y bien, los "tics" del *modern style* aparecen en las representaciones de esta novela, desde los nombres de los objetos (los infaltables Isotta-Fraschini, los relojes Patek Philippe y Vacheron), hasta las modas (el peinado *à la garçonne*), los títulos de las publicaciones (*La Esfera*), etc. Ahora bien, con esos elementos de tan claro origen se consolida cierta verosimilitud en el sentido de

una atmósfera posible de un Madrid de cierto nivel social, que vive la locura de un modo de vida tan característico.

Se podría, entonces, en una primera y rápida conclusión, sostener que el texto parodiado es Scott Fitzgerald y que el gesto parodizante descansa en determinada noción o rasgo de la representación, condicionada a las características del lugar en el que se sitúa la acción. Si en los textos de Fitzgerald todo ocurre en Nueva York o en París, el primer cambio que introduce Donoso consiste en ubicarlo en España, lugar inimaginable para aquél, de lo cual se desprenden otras distorsiones.

Pero si esto es así, tendríamos que señalar otros aspectos parodiados o distorsionados; por ejemplo, se diría que los textos de Fitzgerald conservan algo de romanticismo: sus héroes son seductores pero quebradizos, por lo general descolocados; aparentemente encarnan valores muy precisos (cinismo, arrogancia, audacia, elegancia, dinero, buena ropa, sin preocupaciones laborales) pero, en una situación que no controlan, son derrotados, por lo general por mujeres, "demonios con faldas" que no sólo ponen en evidencia la fragilidad sino que los llevan a la ruina. Esas mujeres son elegantemente perversas, acercarse a ellas es aproximarse a un bien supremo pero al mismo tiempo es acercarse a las llamaradas más devastadoras. Esta articulación aparece con toda claridad en una novela anterior y mexicana, *La salamandra*, de Efrén Rebolledo, tributaria también del decadentismo. La "salamandra" es fuego pero para los demás, ella no se quema con él. En Fitzgerald ese esquema romántico hace emanar del escenario y de las conductas representadas un suave erotismo, no explícito, de modo tal que no se llega a saber en qué consiste ese poder de las mujeres, qué operaciones, además del estudiado desdén, realizan para quemar de modo tan cruel a esos sujetos tan frágiles.

Ahora bien, y como un mecanismo paródico sin efecto gracioso, se puede observar que en *La Marquesita* hay un desplazamiento "actancial" en la medida en que el héroe de la narración, y lo hay porque realiza proezas, no es un hombre sino una mujer. Si mediante un procedimiento de torsión lo que era en el texto parodiado erotismo suave se convierte aquí en pornografía lisa y llana, quien encarna ese cambio y realiza todas las acciones que le son inherentes es una mujer, cambio que estaba recluido en la baja literatura o había tenido expresiones clásicas, fuertemente revulsivas, como, por ejemplo, en los *Raggionamenti* de Pietro Aretino o en *Juliette* del

Marqués de Sade; recordemos que en la pornografía corriente y aun refinada la mujer es "objeto" desde la mirada y la imaginación sexual del hombre que, por eso, era protagonista indiscutible: precisamente, esas posiciones organizan el campo mediante dos nociones complementarias, sadismo y masoquismo, que entablan su dialéctica de una manera muy perturbadora en el clásico contemporáneo *Histoire d'O.*[1] Y, desde la perspectiva de la parodia —que implicaba en las primeras aproximaciones cierta fidelidad al texto parodiado— hay un incremento que apela al texto de base forzándolo a sincerarse; es como si se quisiera trasmitirle a Scott Fitzgerald el siguiente y crudo mensaje: "Ya no sigas haciéndote el tonto. Lo que en verdad ocurre en tu mundo elegante es esto y no lo que tú creías".

EL PARADIGMA PORNOGRÁFICO

La misteriosa desaparición es uno de los tantos libros que se escribieron en lengua española entre 1970 y 1980 haciéndose cargo de una voluntad erótica y/o pornográfica. Forma parte, entonces, de un elenco y, por las relaciones que establece con textos anteriores, de un paradigma o de un subgénero. En cuanto al elenco, está constituido por varios hechos editoriales; mencionemos la colección de Tusquets "La sonrisa vertical", de Barcelona, "Los brazos de Lucas", de Premiá, en México, que ha rescatado muchos clásicos europeos y americanos (Bataille, Apollinaire, Alejandro Dumas [h.], Rebolledo, etc.), el número de la revista de la Universidad Nacional Autónoma de México titulado "Literatura y pornografía" y, además, muchos libros, los de Juan García Ponce; *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar, y algunos de Manuel Puig —en especial *El beso de la mujer araña*— introducen la relación del sexo con la política, hetero u homosexualidad incluida, entre otros; también crítica, como la recopilación de comentarios de Huberto Batis, *Estética de lo obsceno*, título que extrae de su reseña al libro de Guido Almansi, así llamado. El libro de Batis es un buen índice de lo que se publicaba en la materia hasta 1980.[2]

1. Pauline Réage, *Histoire d'O*, prefacio de Jean Paulhan, París, Jean-Jacques Pauvert, 1954.

2. Huberto Batis, *Estética de lo obsceno (y otras exploraciones pornotópicas)*, México, Universidad Autónoma del Estado de México y del Estado de Querétaro, 1983.

Sin duda, la producción de este tipo de libros en lengua española recoge líneas de la literatura erótica y pornográfica que se produce en otros lugares, en especial en Francia. También allí hay un auge en los mismos años pero, también, existe una masa de títulos previos que lo fundan; hay que mencionar, de este modo, los trabajos de George Bataille —cuyas preocupaciones de orden metafísico y religioso, heredonietzscheanas, se traducen en situaciones eróticas radicales, de una tensión muy inquietante—, de Pierre Klossowski (*Roberte, ce soir*, con sus propias ilustraciones), André Pieyre de Mandiargues, Maurice Blanchot y, en especial, el libro que tuvo más fortuna, el ya mencionado *Histoire d'O*; compendio de una relación sadomasoquista, este libro lleva hasta el límite lo que puede ser el "uso" sexual. A todo esto, y mucho más, hay que añadir lo que ocurrió en el cine, en especial algunas películas de Luis Buñuel (*Belle de Jour, Journal d'une femme de chambre, Le charme discret de la bourgeoisie*), la famosa de Bernardo Bertolucci, *El último tango en París*, la poco conocida pero muy bella de Walerian Boroczwyk, *Historias inmorales*, que recoge la tradición pornográfica del surrealismo (Aragón, Mandiargues, Picasso, etc.) y, en el terreno comercial, el incontenible auge del cine porno desde Estados Unidos y Alemania. Por fin, hay que recordar la gran difusión de la historieta en Francia y en Italia; Guido Crepax produjo en 1978 *Histoire d'O*, pero no fue el único, muchos y hermosos libros de historietas ocuparon los estantes de las librerías de las grandes capitales europeas.

Otro capítulo de esta síntesis se refiere al erotismo y la pornografía masificada y de consumo, intelectualizada o no, a la norteamericana, y cuyo vehículo son revistas del tipo de *Play Boy, Pent House* (que produjo el cuasi célebre *Calígula*) y muchas otras. Por cierto, no se pueden omitir en la enumeración las aperturas académicas de alto nivel, como el libro de Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, o investigaciones socio-biológicas del tipo "reportes", como el muy famoso *Informe*, de Kinsey.

Es vertiginoso, casi inconmensurable, lo que hay en el mundo de la literatura pornográfica; con más razón en la erótica si se sigue estableciendo una diferencia entre ambas o si se le atribuye un cierto carácter universal; bastaría hacer una recorrida por la biblioteca del Instituto de Biología de la Indiana University, en Bloomington, formada por el mencionado Kinsey, un investigador de mariposas antes de interesarse por los estudios de sexología. Sea como fuere, todos esos datos arman una red que sostiene las tentativas de una escri-

tura definida, exteriormente, como erótica o pornográfica. Se trata de un auge que toma forma hacia 1960 a partir de ciertas situaciones que se pueden precisar.

LAS CONDICIONES DEL AUGE DE LA PORNOGRAFÍA

En primer lugar, habría que hablar del movimiento feminista y sus cuestionamientos relacionados con la sexualidad, descripta como sometida, y cuya liberación se proclama; empieza, en cualquiera de sus manifestaciones, por reivindicar a la mujer en el orden social y familiar para llegar, rápidamente, a la reivindicación del cuerpo y del sexo. En estos planteos se apoya la lucha de los homosexuales contra la discriminación y, sin que haya una relación directa ni programática, esa lucha coincide con la aparición de formas heterodoxas de la lucha política (guerrilla, hippismo, acción comunitaria, estructuras o simbólicas de fuga utópica o narcótica, ritos colectivos ligados por la música, etcétera).

Se podría trazar un cuadro riquísimo de la época, tan próxima y tan lejana a la vez; sus elementos aparecerían como respuestas no convencionales al clima de represión sexual de la época posterior a la guerra fría. Pero la represión se daba en todos los órdenes, político, moral, intelectual, a partir de finales de la guerra y, quizá, hasta la terminación de la guerra de Vietnam, incluido el período de la lenta declinación del stalinismo. Probablemente ese clima es mundial pero Estados Unidos es algo así como el centro productor de una semiología complicada, no sólo porque es un lugar de conflicto sino también de cruce y de rápida elaboración de tendencias; en el área española ese clima está acentuado por las dictaduras, en especial la franquista pero también las "reordenadoras", como la de Onganía; una y otras poseen una idea global y cierta ética represiva según la cual de lo sexual pasan a lo político y a la inversa con gran facilidad.

En el orden de las prácticas discursivas, se va dando en el mismo período comprendido una suerte de socavamiento de grandes consecuencias: el psicoanálisis y la literatura latinoamericana como fenómeno de conjunto. En cuanto al primero es bien sabido que tiene a partir de los primeros años de la década del 60 un desarrollo extraordinario, sobre todo a los fines de este cuadro, en virtud de la aparición de Jacques Lacan y su relectura de Sigmund Freud; si

bien es muy posible que Lacan haya modificado el horizonte del psicoanálisis como sistema terapéutico es en cambio seguro que transformó la enseñanza y autorizó a dejar entrar en su sistema otros discursos que, en la concepción represiva, permanecían y debían permanecer separados, la epistemología, la economía y la lingüística. Respecto de la literatura, el fenómeno es bien conocido; muchos atribuyen la fuerte presencia latinoamericana al cambio que en la escena produjo la Revolución Cubana.

A partir de 1968 se empieza a registrar un "destape" mundial que se acentúa notablemente en España después de la muerte del longevo dictador; en América latina el proceso es más lento precisamente a causa de la complicación del panorama político; la consecuencia es que el destape sexual-cultural aparece como preocupación y proyecto casi exclusivo de los intelectuales, es decir que no compromete de modo tan evidente la existencia de las grandes masas, acosadas como siempre por el puritanismo represivo. Se diría, además, que ese "destape" de lo sexual —añadamos a los anteriores otros hechos resonantes, tales como los episodios estudiantiles de 1968, la Primavera de Praga, los brotes antiautoritarios en Portugal y en Grecia— encuentra su retórica. Por ejemplo, los sex-shops en Europa, el cine porno, no más clandestino, el código de la publicidad —que recurre a desnudos y semidesnudos y sugerencias sexuales cada vez con mayor audacia—, la incorporación de la procacidad al lenguaje cotidiano, etc. En el orden literario, esa retórica se manifiesta en la aparición de conceptos tales como el "descubrimiento del cuerpo" en la representación narrativa y las hipótesis, más declaradas que verificadas, de la relación entre cuerpo y escritura. El libro de Sarduy, *Escrito sobre el cuerpo*, es como una declaración que recoge dos clases de preocupaciones: por la escritura, a partir de las formulaciones de Jacques Derrida en *De la grammatologie* y *L'écriture et la différence*, en la línea de sus trabajos sobre la escritura como praxis y como materialidad, en su fecundo planteo antisaussuriano, y por el cuerpo reivindicado a partir de un vasto y complejo movimiento social. Son dos semióticas que se encuentran en un solo lugar, un imaginario productivo que parece dar cuenta de lo que es este tiempo en que se vive: la escritura en el cuerpo y la escritura como cuerpo.

Este cuadro, tan incompleto, explica el desbordante crecimiento de la representación del erotismo, muestra, incluso, un ejemplo de elección de representación "motivada"; también es cierto que tal

elección se resuelve a través de una temática sexual directa cuya capacidad irritativa desplaza, en los objetivos de la represión, la temática social directa que, se suponía, constituía el enemigo más enconado, de las dictaduras. Este desplazamiento es profundo porque implica un reordenamiento de la energética del imaginario social, movimiento que ha de ser análogo a lo que ocurre en el plano de la estructura; al menos, ese desplazamiento sugiere que, puesto que la congruencia absoluta es difícilmente realizable entre el juego de fuerzas sociales y lo que generan imaginariamente y las temáticas correlativas, cuando nuevos temas se abren paso es porque hay un desequilibrio y una canalización hacia reequilibramientos o tentativas de nuevos equilibrios. Por cierto, la disminución de peligrosidad en la representación de lo social tiene que ver sin duda con cierta decepción respecto de la figuración de lo social en el sentido de que cada día que pasa es más difícil pensar en experiencias límites; por esa razón, quienes optan por ese camino suelen limitarse a la pura representación mientras que otras opciones, como la de lo sexual, se instalan, por tradición y por índole, siempre en el límite, en la ruptura, en un punto en el que la violación de la norma se hace posibilidad de transgresión de la ley y, por lo tanto, constitución de la utopía; lo reprimido surge a la superficie y desborda, descontrola, es lo peligroso y subversivo mientras que la representación de lo social pierde peligrosidad simbólica sin contar con que la representación conduce a un lugar único y ético, en tanto que lo sexual, en su ambigüedad, incluye, amplía, abre y opera.

En algunos casos, la elección de la temática sexual es más o menos directa: en otros aparece simplemente como experimentación en el orden de la escritura que trata de hallar su propio erotismo en su propia materialidad; en ese caso ni siquiera se necesita representar lo sexual; la configuración de la escritura sería el acto erótico, manejada de determinado modo la palabra rescataría el orden erótico fundamental. Sea como fuere, es posible que muchos cambios de concepto que se produjeron en la literatura de las últimas décadas encuentren en estas formulaciones su explicación, así sea parcialmente.

PORNOGRAFÍA Y LITERATURA: LA SERIE

En cuanto a la literatura propiamente dicha, la puesta en escena de lo pornográfico suscita, como se señaló, algunos paradigmas: he tratado de mostrar de qué elementos se compone el primero de ellos,

al que de una manera aproximativa designé como de "auge"; en tal auge se incluye el texto de Donoso como obra. Habrá que ver, a continuación, cuál es la serie pornográfica en la que opera este mismo texto, es decir, en la que opera su gesto paródico, para ver qué variables propone.

Para comenzar, se diría que no parecen ser objeto de parodia, al menos directamente, casi ninguno de los textos mencionados; la ubicación temporal del relato remite a otras instancias, además de las señaladas; hacia la época representada, los años 1920 a 1930, cierta pornografía bien hecha potenciaba lo que estaba implícito en el pesimismo elegante de Scott Fitzgerald; quizá, por ejemplo, Henry Miller, sin duda un precursor; es, para retomar expresiones anteriores, quien con *Trópico de Cáncer, Trópico de Capricornio* y *Plexus*, le dice a Fitzgerald: "No seas hipócrita". También lo hizo, antes, D.H. Lawrence, con *El amante de lady Chatterley* pero lo que sobre todo hay que citar, en una pertinencia mucho mayor, es el nombre de Anaïs Nin, redescubierta en la década del 70 por sus diarios y los cuentos reunidos en *Delta de Venus*; la relación que me parece más significativa se da en torno a lo que denominaba antes "el desplazamiento actancial"; mientras Miller hacía una pornografía clásica, en el sentido de que el actor y usufructuario imaginario de las acciones sexuales sigue siendo el hombre, Nin, su amiga, que lee lo que Miller escribe, establece una contraideología, la mujer actúa y busca, el hombre deviene objeto. En la representación pornotópica la mujer ya no es pasiva ni víctima y deviene heroína: golpe de muerte a la concepción romántica del amor encubierto e idealizado. Volveré sobre este tema puesto que es, sin duda, lo más importante, al menos en el efecto de lectura, del texto de Donoso.

Es difícil rechazar la tentación de las clasificaciones que, suspendidas, parecen aguardar, como recintos abiertos, que un texto ingrese en algunos de ellos. Sobre ellas, podemos remitirnos al libro de John Atkins, *El sexo en la literatura*, mencionado por Guillermo Sheridan en el número especial de la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, dedicado a "Literatura y pornografía". Según Atkins, hay ocho tipos de textos pornográficos; el de Donoso entraría en el primero de ellos, el de "genuino placer sensual" (nótese las posibilidades que abre el adjetivo 'genuino': si en él incluye a Henry Miller la ingenuidad de la tipología se hace evidente pues sería muy difícil concebir para él un "falso placer sensual"; pero también en el sexto, pornografía de "tipo surrealista"). Ninguna de las

ocho categorías incluye la "fantasía erótica" que, como lo trato de mostrar, sería predominante en este texto.

Sin embargo, creo que ninguna reflexión paradigmática podría hacerse con fundamento fuera de lo que implica la obra del Marqués de Sade que establece una suerte de estructura, de reja, o de arsenal retórico que alimenta toda la pornografía posterior; es como si en sus textos estuviera todo lo pensable y la pornografía posterior fuera una glosa de lo que Sade imaginó.

Pero, ¿qué es la pornografía? La palabra viene del griego *porné*, que quiere decir "prostituta"; en tal sentido, literalmente, sería "escritura de la prostituta", análogamente a lo que es "geografía", por ejemplo, "escritura de la tierra". Pero las dos palabras han tenido un destino muy diverso: mientras que la segunda adquirió, más allá del acotamiento semántico, un estatuto cognoscitivo, la pornografía disolvió ese alcance en una "intención", que es lo que la explica; esa intención es sustitutiva, la imagen sexual sustituye la práctica sexual. ¿Cabe la posibilidad de restituir el sentido primario de la palabra, perdido en esa derivación? ¿Qué querría decir, entonces, "escritura de la prostituta"? En el mundo griego, la situación de la prostituta implicaba no sólo una práctica reconocida sino también cierto enigma en la medida en que esa práctica le otorgaba algún tipo de poder frente a la mujer "honesta"; ese poder residía, quizá, en un "saber" de hombres no manifestado en textos pero sí en gestos y actitudes; de modo que los textos a propósito de ellas que perseguían la cifra de ese saber, al detenerse en lo que hacían para ejercerlo, o sea, en los gestos y actitudes, derivaban, se desplazaban dejando el enigma pendiente creando, correlativamente, un nuevo interés. Da la impresión de que lo que llamamos "pornografía" pone toda su fuerza en la salida de lo real para centrarse en la satisfacción de la sustitución simbólica.

Pero si en Sade hay una característica denotación sexual acumulativa, se diría que el concepto moderno de pornografía —que es de naturaleza política— y que nace con él, surgiría, en otro plano, de una cuantificación de la fantasía erótica y de una organización narrativa de esa cuantificación. Esto nos permite distinguir entre dos instancias, la erótica y la pornográfica, y rescatar gestos específicos: hay erotismo más allá de la cuantificación, residente en su propia intensidad (por eso se puede hablar de erotismo a propósito de un acto verbal o gesto artístico); la cuantificación, en cambio, pornografiza.

LA RETÓRICA PORNOGRÁFICA

De todos modos, sea o no éste el sentido del desplazamiento, la pornografía, desde la más noble hasta la más ordinaria, no deja de ser una retórica. Según observa Roland Barthes, en la obra del Marqués de Sade esta retórica sería equivalente a una especie de legislación cuyo objeto no es sólo la excesiva representación de lo sexual sino lo que ocurre en campos muy diversos, por ejemplo, el orden de las comidas, la ropa, el dinero, las clases sociales, el comportamiento físico, los criterios de belleza, etc.; así, si el libertino pone el acento en determinados alimentos no es por placer gastronómico sino pensando en efectos sexuales secundarios. En *Histoire d'O* las menciones a la ropa constituyen un ritual complementario ligado al fetichismo de "objetos sexuales" como los que se encuentran en museos como el de Kinsey o el de Cluny, desde los cinturones de castidad hasta las botas, pasando por el universo de los sustitutos, cuya tradición es muy vieja. En suma, la legislación pornográfica sadiana ocupa todos los órdenes de la existencia en el ámbito cerrado de esos prefalansterios que imagina y en los que es posible el control absoluto de su aplicación. Sade es legislador, codificador, practicante y juez de aplicación; en otras obras pornográficas el control quizá se diluya pero eso no quiere decir que las retóricas no actúen.

La relación entre legislación y un campo específico de aplicación produce "fetiches", o sea, objetos investidos y saturados que dan lugar a un culto en el cual, a su vez, nacen esas prácticas designadas como "perversas"; Sade, para volver al origen, habría imaginado tantas y tales que su obra es por un lado un reservorio y, por el otro, pone en evidencia su carácter clasificador. Desde luego, el aspecto demencial que tiene la proliferación de perversiones se vincula con un desborde racionalista, su locura es racional y se resuelve por medio de una "lengua general", explícita, infectada de filosofía, tal como se ve sin dificultad en *Filosofía en el tocador*, texto en el que a propósito y a partir de posibilidades de acoplamiento físico el pensamiento del siglo XVIII es puesto a prueba. Precisamente, el racionalismo evidente permite que Barthes relacione la locura de Sade con la de Ignacio de Loyola que crea la orden jesuita estableciendo sus reglas fundamentales y minuciosas de comportamiento con un criterio contabilizador que, como se sabe, emana igualmente de un racionalismo ilusoriamente perfecto.

PRIMERA RELACIÓN DE *LA MARQUESITA* CON EL PARADIGMA

Ahora bien, la obra de Sade aparecería como una matriz de la que, por reproducción, variación o parodia, sale lo que nutre todos los textos pornográficos posteriores de la tradición occidental. El texto de José Donoso que ahora nos motiva incluido, aunque con matices que importa destacar; así, por ejemplo, en la medida en que excluye la impregnación filosófica explícita no parece proponerse el establecimiento de una lengua general como la sadiana y si, de todos modos, no se sustrae a ella la oculta celosamente mediante la acción de un lenguaje muelle, una estilística decorativa que se nutre del modernismo al que al mismo tiempo parodia. Se diría, entonces, que parodia el modernismo para hacer actuar una retórica pornográfica que, mediante un lenguaje acolchonado, pretende soterrar. En suma, dos retóricas se entrechocan a través de la parodia de una.

Se puede distinguir este mecanismo de ocultamiento en, por lo menos, un elemento perteneciente a tal retórica: la estructura de la Sociedad Secreta, en el caso de Sade "Société des amis du crime". En el texto de Donoso esta estructura surge de la asociación de tres personajes que tienen una víctima, Blanca, la heroína, que durante casi todo el relato estaba creída de que podía manejar a su voluntad su sexualidad, de que podía ser protagonista sexual y de allí tomar otras decisiones; muy probablemente sea un remedo de la "Société" sadiana o, al menos, una parodia, gesto que se advierte por las diferencias: la "Société" es secreta y sus rituales son de encierro; la asociación contra Blanca se hace en función de ritos públicos y sociales, carece de ceremonial y sus objetivos se logran por medio de operaciones diferidas: en segundo lugar, la "Société" aparece ya constituida, es una estructura paralela a la social mientras que en *La Marquesita* se revela su existencia súbitamente y en la instancia del desenlace, en forma de explicación. En tercer lugar, la "Société", como los falansterios, tiene una finalidad muy clara: creación de un espacio sexual sin límites; la asociación en *La Marquesita* es secundariamente sexual, su objetivo central es el dinero, es decir, lo que en la sociedad burguesa es todo lo contrario de lo perverso. No obstante, en ambas hay una relación distributiva entre lo privado y lo público: actúan en privado desafiando lo público o reinterpretándolo, reproducen en lo privado las leyes públicas y, de alguna manera, por paralelismo, las denuncian o ponen en evidencia su naturaleza verdadera.

LA "OBSCENIDAD"

Tratándose de lo sexual, este juego entre lo público y lo privado pone en escena el concepto, tan calificado, de "obscenidad", pertinente en el acercamiento a un texto de estos alcances. "Obscenidad" quiere decir lo que está fuera de la escena; más aún, significa "mostrar" lo que está fuera de escena o, en otros términos, escenificar aquello que de ordinario se oculta en virtud de una convención que así lo exige. Es "obsceno" en consecuencia, mostrar lo que se supone que no debía ser mostrado. De este modo, la obscenidad se constituye entre lo privado, reglamentado, y lo público, sobrerreglamentado, pues no sólo se determina a sí mismo sino que determina también lo privado. Así, se podría pensar en una historia de la obscenidad en la cual hay ingresos y egresos: ciertas exhibiciones de lo privado son obscenas pero pueden dejar de serlo, como por ejemplo los sentimientos conyugales o filiales en ciertas culturas; cierta representatividad pública obsceniza o quita obscenidad a determinadas exhibiciones; las cartas privadas, por ejemplo, si son reveladas en vida de un hombre público implican obscenidad, concepto que desaparece si son publicadas después de muerto.

Ese juego entre ocultamiento y desocultamiento sería, por otra parte, el objetivo central de toda narración, no sólo de las de tema sexual, en el sentido de que toda narración trae a la luz un saber oculto, su gracia consiste precisamente en esto, no en la reproducción fiel de lo público. En la narración, sin embargo, hay un vaivén pues lo que se desoculta, como saber, es objeto de otra operación de ocultamiento, por ejemplo de las reglas de la narración: lo que un relato producido oculta es su "fábrica". Eso genera otra instancia, la que en términos generales se denomina "crítica", mediante cuyas operaciones nuevamente y en otra instancia se desoculta. La crítica, por lo tanto, sería "obscena" por definición y por acción, lo mismo, quizá, que la lectura que sólo es posible como tal si es lectura de lo oculto, si publica lo privado.

En cuanto a lo que restringidamente se denomina "obsceno" en la literatura se diría que, puesto que pone en cuestión la mecánica de la representación al borrar los límites de lo representable, es de índole crítica.

En un primer resumen, se ve con claridad el modo que he elegido para entrar en este texto; es un esquema de "planeo" y de "ida y vuelta": al mismo tiempo que consideraba algún punto del texto lo

vinculaba con un tipo de literatura que, al aparecer en una posición 'bastarda' en el orden del prestigio cultural —pornografía, realzada en los últimos por el concepto de lo erótico, y en ambigua relación con la llamada "literatura erótica", a su vez permanentemente redefinida— genera graves problemas de delimitación. En otra instancia del planeo, he vinculado esa primera relación con una dinámica de parodia o parodización, términos complementarios pero de alcance diferente (el primero remite a "lo ya hecho", mientras que "parodización" supone reconocer movimientos constructivos, mecanismos de escritura); además, en la medida en que se ven las cosas desde esta perspectiva, ciertos conceptos provenientes de la ética de los géneros pasan a segundo término: en la perspectiva de la parodia ya no nos importa si se trata de pornografía —con todo lo que esta palabra tiene de condenatorio—, o de erotismo —con lo que este término tiene de absolutorio— o si se trata de obscenidad —con lo que la expresión tiene de vejatorio—.

LA "RETÓRICA" SADEANA DE LA PORNOGRAFÍA

Por otra parte, la idea de una "lengua general sadeana", que se reprodujo durante más de dos siglos en toda imaginería pornográfica, parecía no cubrir, sino muy parcialmente, la novela de Donoso; suponiendo que ningún texto de esta índole pueda escapar a la retórica que esa lengua general impone, se diría que en éste está oculta por o disfrazada mediante recursos literarios reconocibles, en especial un lenguaje "muelle" o blando de un narrador que, acompañando la peripecia, aparentemente mantiene una posición de neutralidad frente a ella, valiéndose, al mismo tiempo, de recursos que pertenecen a paradigmas literarios 'nobles', en especial el modernismo. En cuanto a lo que está oculto, y que la lectura descubre, se puede señalar el muy importante núcleo sadeano de la "sociedad de amigos del crimen", que aparece notoriamente en *Juliette*; en *La misteriosa desaparición* toma la forma de una asociación cuyo objeto es la eliminación del personaje central, su funcionamiento constituye la *ratio* del destino de la heroína, cuya falta es precisamente ser heroína, o sea, haber transgredido una ley por la cual todo héroe narrativo, en virtud de una determinación que actúa en el imaginario social, es hombre; si el personaje es un "elemento" constituido según ciertas reglas que tienen que ver con un exterior, que ese personaje pretenda cambiar de género no puede sino ser castigado; de este modo,

el texto construye una significación otra o, mejor dicho, la pone de relieve, lo cual constituye el fundamento mismo de la "obscenidad". En otras palabras, la función narrativa de la "asociación" es castigar una transgresión narratológica, una regla profundamente arraigada.

La "asociación" es conspirativa y el resultado de su programa es poner en evidencia que lo que permitió imaginar al personaje que podía ser heroína, o sea, su libertad, es ilusorio. No obstante, esa ilusión hubiera podido perdurar, en una dinámica de poder, si la heroína hubiera respondido positivamente a dos exigencias:

1. Si hubiera actuado de una manera "estructuralista", o sea, si hubiera firmado, como lo estipula Claude Brémond, un "contrato" con esa sociedad; en ese caso, desde luego, la condición primera habría sido resignar su carácter de heroína y, complementariamente, su destino trágico; en virtud del convenio la sociedad le habría asegurado una sobrevivencia, pero en un papel secundario (ser objeto sexual de los tres asociados) aunque a salvo de riesgos. Como no lo hace así "desaparece". A su vez, la figura de la "desaparición" está ligada a la idea un tanto freudiana de la índole del héroe de la novela clásica que, como se sabe en cualquier aproximación narratológica, tiende a sobrevivir a todos los riesgos que lo acechan. Seguramente Freud vio en esa estructura un modelo de pulsión erótica, la fuerza que anima al "yo" a durar y a resistir la pulsión tanática. En razón de ello, la "desaparición" de Blanca sería un ejemplo de lo contrario, por vía de un castigo social e imaginario: quiso ser, para seguir en los paradigmas, una "Juliette" —y no una Bovary— y terminó siendo una "Justine", quiso promover un asalto al poder y concluyó reducida y anulada por el poder.
2. Si no hubiera amenazado el capital social, la entidad monetaria. Este elemento, el del dinero, suele estar en el paradigma de la literatura porno-erótica en un segundo plano tan distante y vago que, por contraste, produce una atmósfera de irrealidad, de sueño; en Sade su acción es de sostén de una mecánica más evidente, o en primer plano, de lucha por el poder o por la dominación. El sistema capitalista se hace presente en toda su crudeza, el poder está mezclado con el dinero y, por lo tanto, quien amenaza su posesión constituye un riesgo; por ello es, a su turno, amenazado y por fin desaparecido.

LA "OBSCENIDAD" EN EL CRUCE ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

En otro nivel de análisis, lo que se puede entender como "juego de obscenidad" (desocultar-reocultar) en la imagen incluye al personaje o es también inherente a él; dicho de otro modo, el personaje se construye en este juego y es esto lo que convierte al relato en "obsceno". Así, los lugares, que aparecen como ambientes propicios para la sexualidad, son públicos (un palco de un teatro, un despacho de un notario, un parque) y no dejan de serlo pero al sexualizarse se privatizan; lo obsceno es, precisamente, este juego de transformaciones. Esos lugares son convertidos en islotes que se proyectan como modos de la fantasía sexual y resultan, sin duda, de "desocultar/ocultar", términos que entran en colisión dialéctica. Así, mediante tácticas de ocultamiento, el personaje privatiza lo público y, *contrario sensu*, sugiere que en lo público existe un pliegue, un recodo, una inclusión.

Pero si lo público es tal porque es el lugar de cruce de miradas múltiples es también el lugar en que toma forma la ilusión de la propiedad colectiva; de ahí que en los espacios que así funcionan surja el enjuiciamiento de los actos individuales, uno de los cuales, el más privado de todos, el sexual, predomina absolutamente: si el acto sexual se llevara a cabo en público suscitaría ese juicio, puesto que no implicaría ningún reforzamiento de la ilusión de propiedad colectiva; si se lo hace en público burlando la vigilancia de esa mirada, pero sin neutralizar del todo su reprobación, se trata de "obscenidad".

De aquí salen dos derivas analíticas; por un lado, la mirada puede ser, además de reprobatoria, "supuestamente" reprobatoria, lo que produce un efecto obsceno, pues crea las condiciones para una excitación complementaria; también puede ser aprobatoria, lo cual elimina la excitación porque borra las distancias entre lo privado y lo público; por el otro, si lo sexual es, en su acto, lo privado por definición, su lugar más congruente es el cuarto o, al menos, en nuestro imaginario, el cuarto es el recinto más propio y adecuado del acto y de la fantasía; eso explica, quizá, la imaginería monacal o falansteriana de Aretino y de Sade pero, aquí, funciona como culminación onanista, fantásticamente llevada al extremo del onanismo animalista. Lugar cerrado, es el espacio del re-ocultamiento, en el que se puede formular una utopía del yo como paso, precisamente, de héroe a heroína.

En esta lectura, se diría que este texto pone en escena un problema esencialmente literario, el de la construcción del personaje; su modo de examinarlo pasa por la idea de cambio de forma y de la transgresión que ello implica. Esta novela narraría por consecuencia la actancialidad, en su operación inicial y en su punto culminante, la desaparición.

Complementariamente, y puesto que el cuarto, en el que se ubica la utopía, es escenario de la fantasía animalista, hay que recordar con Roland Barthes que al Marqués de Sade le gustaban los perros; si bien no es directa, hay una filiación o, en la otra perspectiva, la aplicación de un principio retórico sadiano. El perro parece concretar el desiderátum utópico, pues encarna la utopía onanista del yo en la proyección más radical.

Pero, por otra parte, la utopía tiene que ver con lo pornográfico, así sea exteriormente en Sade, porque las acciones ex-plicitadas son fabulosas; esta afirmación neutraliza el equívoco que duró dos siglos en relación con su figura: se lo tomó como un incitador —un pornógrafo— y en realidad es un Esopo de la vida sexual; en realidad presenta un relato imposible en el orden de un referente imposible; las dos imposibilidades crean las condiciones de una posibilidad discursiva, la narración utópica. Ahora bien, el trámite sadiano es por la vía de la excesiva denotación: todo está dicho, el desocultamiento resulta de una mención detallada, todo es dicho tal cual es; y si ésta es la condición del realismo, la acumulación genera un cambio de carácter, el efecto no tiene nada de realista.

En la novela de Donoso no hay tal carga ni tal detallismo; su lenguaje es acentuadamente connotado lo que hace pensar que habría otro desplazamiento, esta vez tendiente a crear la ilusión de lo social mediante la invocación de lo económico, o la explicación causal económica como alusión, como connotación de intencionalidad significativa. Pero si el despojo material liquida brutalmente la utopía en el orden de la lectura de la representación, ello es posible en virtud del sistema de apropiación implicado por el concepto de parodia, que se ejerce y progresa en un sitio en el que la denotación es menor; en otras palabras, la connotación abre el espacio a la parodización, porque permite las operaciones que le son propias: distorsión, imitación, magnificación, entre otras.

LA ACCIÓN PARÓDICA

En cuanto al texto, la parodia resulta evidente en un orden literario preciso: se trata de los aspectos decadentistas del modernismo latinoamericano que vienen, como se sabe, del prerrafaelismo inglés, cuyos profetas principales fueron John Ruskin y Oscar Wilde; la filosofía que rige esta tendencia puede ser designada como totalizadora, se procura una relación con el arte que supone hacer de la propia vida una obra de arte. Wilde es un buen ejemplo, práctico por añadidura, de este pensamiento pero, además, la relación es pertinente porque es probable autor de un texto porno-homosexual llamado *Teleny*, no hace mucho exhumado.

En *La misteriosa desaparición* el procedimiento paródico más evidente es el "estiramiento" y se ejerce sobre signos que parecen propios del decadentismo; se trataría de una exasperación de la exterioridad, cuyo riesgo es la frivolización para neutralizar la cual se establece una estrategia de escritura muelle, suave, sin estridencia, que debería suscitar una lectura benevolente. El conjunto de signos es, en principio, propio de la gran burguesía madrileña de la década del 20; describirlos sin más sería casi hacer naturalismo pero exacerbarlos, estirarlos, supone una relación con el esteticismo que les daba tono o al que se dirigían, como a un vértice de sentido.

Parecería, entonces, parodia de un tipo de vida, y del arte y la literatura que podían serle adecuados; no es en ese sentido impertinente señalar que ciertos personajes, como el pintor de moda, son núcleos concentradores y no meros tipos característicos o personajes indispensables: hacer personajes artistas es típico, así como aludir explícitamente a Rubén Darío mediante citas, o implícitamente, a través del nombre Blanca, de la mejor tradición rubendariana ("garzas blancas, garzas morenas" se lee en *Azul*) aunque también podría provenir del Ramón del Valle Inclán de las *Sonatas*, lleno de juegos en torno a nombres de mujeres, nombres de flores, colores, aves.

Con todo y ser estos apuntes indicios del gesto paródico se diría que lo esencial del gesto es la inversión sexualizante y pornográfica que lleva al extremo los últimos restos románticos de la idealización modernista y que, como ya lo he mencionado, tendría en *La salamandra* un comienzo sumamente contenido; es probable que esta voluntad desidealizante haya seguido caminos tortuosos, arrastrada por la literatura de prostitutas que desde el realismo minó el com-

pacto dominio de la pureza o de la abstracción: Manuel Gálvez (*Nacha Regules*) o Federico Gamboa (*Santa*) se proponen un trabajo en la caída, en la abyección pero su respuesta no es pornográfica ni erótica sino moral, se resume en condena y rechazo; Carmela Eulate (*La muñeca*) también sigue el camino de la condena pero no llega a la prostitución, la mujer es pura vanidad, capricho, desdén y egoísmo.

En este caso todo es más crudo; Blanca convierte sus obsesivos deseos y realiza sus fantasías y lo que en Rebolledo podía ser poder maligno en ella se resume en masturbación y animalismo, como lo opuesto al ideal modernista de belleza; el tradicional deseo de destrucción de los hombres o de las rivales se manifiesta aquí como deseo de suciedad y de despojo, deseos que se supone que están contenidos y retenidos en una existencia social de poética y erótica estetizadas: la suciedad de lo bello, la ferocidad de lo amable, el interior oculto —el Hyde brutal— de un exterior brillante —el Jeckyll sutil—.

Aparece en este razonamiento un concepto nuevo: la estetización; podría decirse que centra el objetivo ideológico del texto, es el punto en el que, aparentemente, se resuelven todos estos movimientos internos, ciertamente a través del vehículo de la obscenidad entendida como revés, como retorno de lo real; en suma, como si obscenidad y pornografía fueran sólo instrumentos ingenuos para un objetivo superior, el de la estetización entendida como desafío de una literatura que parodia una estética coherente y lograda.

Y si bien ya aludí a procedimientos cabe preguntarse por las operaciones de escritura dirigidas a resolver ese desafío; ahora se podría recordar el elenco: inversión, juego, estiramiento. Pero, sea como fuere, todas están ordenadas por un canal reconociblemente objetivo en el que resuena otro eco, el de la novela conductista norteamericana. Ese eco nos permite recuperar, de otro modo, el Scott Fitzgerald con el que se inicia este trabajo. El narrador aparece aquí despojado de todo compromiso con lo narrado, es una especie de *voyeur*, es un narrador que no se excita narrando la excitación y que, con todo dominio, encuentra el camino para hallar formas diversas de hacer actuar aquello que se repite, compulsión que es una especie de ley fundamental de la pornografía. Como los mejores pornógrafos de la historia de la literatura, sabe que lo igual de la escena sexual debe ser dicho de un modo diferente, lo cual implica una imaginación de la diferencia, así sea en las situaciones. En el texto hay seis situaciones sexuales y su presentación no sólo se diversifi-

ca sino que también es diferente la carga poética y el tipo de imágenes que suscita, reminiscencias de estilos variados.

LA UTOPÍA

La idea de parodia, como se dijo, descansa en la de intertextualidad; postula, por lo tanto, series literarias; para el caso ya se mencionó el modernismo, la oleada o el auge eroporno de la década y el paradigma sadeano. Ahora bien, en relación con las seis situaciones sexuales mencionadas se podría decir que quizá no hagan un contrapunto con los textos del propio Sade sino con las lecturas modernas de Sade y en especial la de Roland Barthes; eso me parece evidente en relación con la idea de "sexo infatigable" y la dimensión utópica de la fantasía de una sexualidad total.

El sexo continuo configura aparentemente un no lugar y un no tiempo, un sitio en el que la inminencia de la descarga, al prolongarse indefinidamente, genera toda clase de variaciones, en este caso en la teatralidad y en el estilo; el efecto pornográfico que le sigue se traba con la continuidad configurando un inverosímil que afecta, incluso, la temporalidad. Sobre este aspecto hay que destacar por lo menos dos cosas; por un lado el tiempo representado no es de "reclusión", como en Sade, sino de "simplificación de transcurso" gracias a acotaciones disolventes del tipo "serían las once de la noche", "¿Eran las doce, las doce y media?", "Hacia una eternidad". En el modernismo tal procedimiento tiende a crear atmósfera mientras que aquí su función es la de respaldar un continuo. A ello se añade que el transcurso temporal tiene el vértigo del sueño de modo tal que, entre las dos nociones, la representación del tiempo, *more* cronológico, es nula. A su vez, ese tiempo "continuo, no representado, des-representado", se condensa en el tópico de la "habitación cerrada", a la que Blanca regresa con un deseo siempre vehemente como para complacerse en el espectáculo de una destrucción tan llena de sentido que su gesto no necesita ninguna aclaración; es una especie de contrafigura de la habitación cerrada de *Cien años de soledad*, donde ni la destrucción, ni el tiempo, entraban. El tiempo está encerrado en una habitación destruida, escena del deseo radical e informulable y, como tal, lugar utópico, no lugar —invisible—, no tiempo —permanencia incesante—.

Precisamente, esa dimensión genera una zona de inverosímil o,

convencionalmente, de fantástico que, como ya lo señalé, se apoya en una estructura de tipo realista (una familia, otra, codicia de los bienes, intercambios variados de intereses, ceremonias sociales, etc.) que, porque es realista, proporciona un final engañosamente racional a la historia: después de la misteriosa desaparición hay una redistribución de los roles, hay arreglos con casamiento y todo, incluso el perro regresa con su amo; pero ese final clásico tiene un hueco, se constituye no sólo sobre una falta —la de Blanca— sino con una falta: se sabe todo o casi todo respecto de los personajes pero nada se dice acerca de lo que fue la habitación, de lo que pasó en y con ella; es como si también ella desapareciera, junto con Blanca. Dicho de otro modo, al desaparecer quien creó la utopía desaparece también la noción témporoespacial que hemos designado como utopía.

Por otro lado, esa falta (de mención) corta el circuito paródico, para el caso de la novela madrileña —Pérez Galdós—, presente por personajes, lugares y conflictos propios de esa novelística. Sea como fuere, al desaparecer Blanca desaparece el lugar de la utopía, desaparece la utopía sexual, todo regresa a su cauce y, por lo tanto, desaparece también la obscenidad, todo vuelve a ocultarse en el orden de las convenciones.

EL CIERRE NARRATIVO

Entre fantasía erótica, proeza sexual sin desmayo, animal simbolizado, habitación cerrada, silencio narrativo respecto de la habitación, se traza un circuito perfecto, rubricado por un final feliz que parodiza el mecanismo de los cierres narrativos realistas. Se trata de parodia porque si la propuesta central es utópica —no realista— tanto ese final como la linealidad sin interrupciones aparecen como contradictorios, pero no por inadvertencia sino por intención, rasgo que parece muy propio del gesto paródico y de su mecánica. A ello deben añadirse "tentaciones paródicas parciales" constantes como la "mujer fatal" (que en el caso remeda a las grandes actrices —Eleonora Duse, Francesca Bertini, Theda Bara, etc.—); pero hay más ejemplos; en una frase como "el nacimiento de Venus" se parodia una estética; la idea misma de "desaparición" parodia un relato del mismo Donoso, *Paseo*; la imagen del "disfraz de Ícaro" —que deleitaría a los bajtinianos porque es una "carnavalización" frustra-

da—, en su desvalorización o disminución de su valor mitologizante (plumas mojadas, enfermedad y muerte), es también parodia, sobre todo porque muere por agua y no por fuego, pero central, generadora: la muerte en la que desemboca crea las condiciones para el tan importante cambio de héroe en heroína; la mención a la "leyenda del Retiro" (según la cual un animal extraño da vueltas por el parque) implicaría una parodia a un saber literario tradicional, del tipo de *La vouivre* (Se dice que en el bosque tal una mujer encantadora era en realidad...).

Todos estos ejemplos hablan de una intertextualidad literaria, a cuya parodización asistimos; la lectura determina las relaciones pero, en todo caso, podría decirse que todas estas parodizaciones se entrecruzan y se ordenan en una parodia mayor, el poema de Rubén Darío. Sería mayor porque la parodización consiste en que de un poema se pasa a una novela o, dicho de otro modo, que al parodiar el poema, "Sonatina", engendra una novela.

ALCANCE Y APARATO ANALÍTICO

Se presentan ahora dos problemas críticos, más allá de la determinación de lo paródico, porque se trata de un nuevo texto, independiente, que propone nuevos órdenes de significación. En primer lugar, la cuestión del efecto o del alcance de este texto, en relación con lo pornográfico y lo obsceno en determinado horizonte cultural y político; luego, el problema del análisis textual que, como siempre, pone a prueba aparatos previamente construidos: la única posibilidad de sostener la vida de los textos y no sofocarlos sobreponiéndoles una sabiduría articulada en otra parte consiste en construir una sabiduría en relación con la solicitud que todo texto formula.

En cuanto al primer aspecto, lo que correspondería es vincular este texto con un auge, cosa que ya se hizo, y hacer un balance histórico-literario de la irrupción eropornográfica en una literatura. Respecto del segundo, la cuestión tiene que ver con la incertidumbre que propone un texto de doble registro, como éste; si por un lado aquello de "que trata" no renuncia a cierta retórica, por debajo circula un saber de un orden más general; en este sentido, si la hipótesis acerca del castigo que sufre el personaje por haber querido ser "heroína" tiene alguna sustancia, ésta sería una "tragedia actan-

cial", mostrada y a la vez ocultada por la pornografía mediante la parodia. Pornografía y parodia son salidas de tono que se determinan recíprocamente y, por ello, crean una suspensión significante. Que está en la lectura. De ahí una perplejidad fundamental y "analítica": ¿sabemos cómo leer un texto semejante en el horizonte latinoamericano de lectura?

(1992)

BIBLIOGRAFÍA DE NOÉ JITRIK: TEXTOS CRÍTICOS

(No incluye numerosos artículos y ensayos publicados aisladamente.)

Leopoldo Lugones. Mito Nacional, Buenos Aires, Palestra, 1960.

Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo (con una "Cronología" de Oscar Masotta y Jorge R. Lafforgue), Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1960. Nueva versión corregida, Montevideo, Arca, 1967.

Procedimiento y mensaje en la novela, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1962.

Escritores argentinos, dependencia o libertad, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967.

Esteban Echeverría, Buenos Aires, CEAL, 1967.

Horacio Quiroga, Buenos Aires, CEAL, 1967.

Muerte y resurrección de "Facundo", Buenos Aires, CEAL, 1968.

El 80 y su mundo, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

El mundo del ochenta, Buenos Aires, CEAL, 1982. (Segunda edición de *El 80 y su mundo*.)

Tres ensayos sobre Esteban Echeverría, Besançon, Faculté des Lettres, Col. Les annales, 1969.

José Hernández, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Sarmiento, Buenos Aires, CEAL, 1971.

José Martí, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Ensayos y estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna, 1971.

El fuego de la especie, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

La novela futura de Macedonio Fernández, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central, 1973.

Producción literaria y producción social, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

El No-Existente Caballero (Ensayo sobre la forma del "personaje" en la literatura latinoamericana), Buenos Aires, Megápolis, 1975.

Las contradicciones del modernismo, México, El Colegio de México, 1978.

La memoria compartida, México, Editorial Veracruzana, 1982. Buenos Aires, CEAL, 1987 (2ª edición).

La lectura como actividad, México, Premiá, 1982.

Los dos ejes de la cruz, Puebla, UAP, 1983.

Las armas y las razones, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

La vibración del presente, México, FCE, 1987.

Cuando leer es hacer, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987.

Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria, México, Premiá, 1987.

Lectura y cultura, México, Dirección de Fomento Editorial, UNAM, 1987.

El balcón barroco, México, UNAM, 1988.

Historia de una mirada, México, UNAM y El Equilibrista, 1992. Reescritura de *Los dos ejes de la Cruz*. También en Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.

El dominio de la palabra (edición de los materiales producidos en el Primer Encuentro de Problemas del Discurso, marzo de 1987, UNAM, FCPyS, mayo de 1992).

La selva luminosa. Ensayos críticos (1987-1991), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

Historia e imaginación literaria, Buenos Aires, Biblos, 1995.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Noé Jitrik por haber cedido los dos inéditos publicados en este libro, a nuestros compañeros de la cátedra de Literatura Latinoamericana II (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

G. A. y G. L.

Se terminó de imprimir en mayo de 1997 en
Segunda Edición,
Fructuoso Rivera 1066
1437 Buenos Aires,
República Argentina.

SUSPENDER TODA CERTEZA

ANTOLOGÍA CRÍTICA (1959 - 1976)
ESTUDIOS SOBRE CAMBACERES, JOSÉ HERNÁNDEZ, ECHEVERRÍA, MACEDONIO FERNÁNDEZ, GARCÍA MÁRQUEZ, ROA BASTOS, DONOSO, CORTÁZAR Y OTROS

NOÉ JITRIK

Selección y prólogo:
Gonzalo Aguilar
y Gustavo Lespada

Si bien toda justificación emana de la calidad de los propios textos, Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada (docentes e investigadores de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires), conscientes de la vigencia y lucidez de los planteos teórico-críticos de Noé Jitrik, han hecho prevalecer un criterio pragmático (ediciones agotadas, circulación restringida y en fotocopias) en el momento de seleccionar los trabajos que integran esta antología; habiendo tenido que descartar ensayos valiosos del período ante las limitaciones de espacio. Las fecundas reflexiones compiladas en este volumen sobre las obras de Eugenio Cambaceres, José Hernández, Esteban Echeverría, Macedonio Fernández, César Vallejo, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar y José Donoso, entre otros, constituyen un hito insoslayable y una herramienta eficaz para el estudio y la aprehensión de esa compleja red de problemas que conocemos con el nombre de literatura latinoamericana.

ISBN 950-786-144-0

9 789507 861444

Editorial Biblos